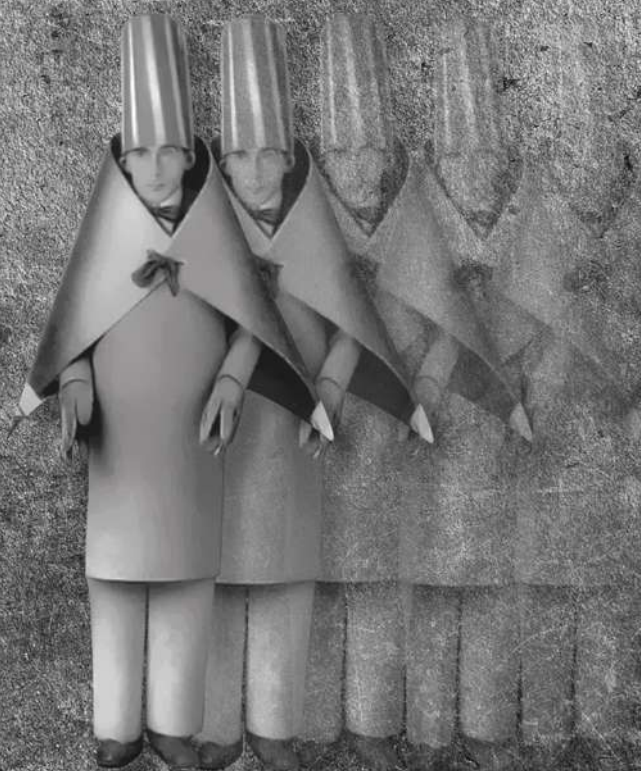


MAGDALENA KRASIŃSKA

REWOLUCJA SMUTKU



HUGO BALL I DADAISTYCZNA
ESTETYKA ODKUPIENIA

REWOLUCJA SMUTKU

HUGO BALL
I DADAISTYCZNA ESTETYKA ODKUPIENIA

MAGDALENA KRASIŃSKA

REWOLUCJA SMUTKU

HUGO BALL
I DADAISTYCZNA ESTETYKA ODKUPIENIA



BYDGOSZCZ 2025

Komitet Redakcyjny

Jacek Maciejewski (przewodniczący)
Grzegorz Domek, Anna Janosz, Sławomir Kaczmarek
Jakub Lipski, Mirosława Szark-Eckardt
Monika Wiłkość-Dębczyńska, Ireneusz Skowron (sekretarz)

Recenzje

Roman Kubicki
Adam Lipszyc

Redakcja

Patrycja Ziemińska

Grafika na okładce

Hugo Ball na scenie klubu Cabaret Voltaire, Zurych, czerwiec 1916 r. (fotograf nieznany).
Źródło: Schweizerisches Literaturarchiv (SLA): Nachlass Emmy Hennings / Hugo Ball, Bern.
<https://ead.nb.admin.ch/html/hennings-ball.html>

Ilustracje pochodzące z archiwum Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Nachlass Emmy Hennings / Hugo Ball (Bern) udostępniono na podstawie zgody na reprodukcję (Reproduktionsbewilligung).

Fotografia autorki

Antoni Torzewski

Dodatek

Wybór i opracowanie: Magdalena Kasińska
Przekład z języka niemieckiego: Magdalena Kasińska, Rafał Michalski

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego
Bydgoszcz 2025

Utwór nie może być powielany i rozpowszechniany w całości ani we fragmentach
bez pisemnej zgody posiadacza praw autorskich

ISBN 978-83-8018-693-4
ISBN 978-83-8018-694-1 (e-book)

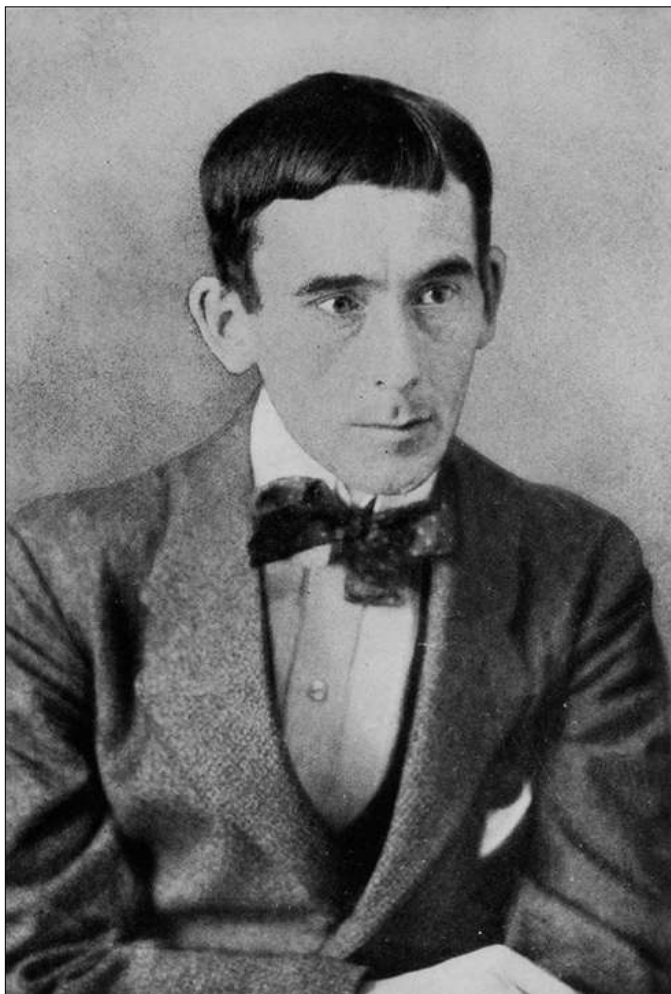
Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego
(Członek Polskiej Izby Książki)
Redakcja: 85-074 Bydgoszcz, ul. K. Szymanowskiego 3
tel. 52 32 66 479, e-mail: wydaw@ukw.edu.pl
<http://www.wydawnictwo.ukw.edu.pl>
Rozpowszechnianie: tel. 52 32 36 730, e-mail: piotr.krawczak@ukw.edu.pl
Druk: Drukarnia Cyfrowa UKW
tel. 52 32 36 702, e-mail: poligrafia@ukw.edu.pl

Poz. 2235. Ark. wyd. 16

Rafałowi

Spis treści

Wprowadzenie. Apokaliptyczny dadaizm	9
Rozdział I. Wersy bez słów	39
Rozdział II. Dada-treny	59
Rozdział III. Magiczny biskup, wściekły radykał	83
Rozdział IV. Złocista roślina	103
Rozdział V. Złoto podszyte szkarłatem	117
Rozdział VI. Echo tłumacza	139
Rozdział VII. Talmudyczny anioł	153
Rozdział VIII. Punctum inclinatum	173
Rozdział IX. Perła w tkaninie	199
Dodatek	225
Nota edytorska	227
Hugo Ball, Pierwszy manifest dadaistyczny	229
Hugo Ball, Słowo i obraz	233
Hugo Ball, Sześć wierszy dźwiękowo-brzmieniowych	245
Bibliografia	253
Spis ilustracji	264
Indeks nazwisk	265
Summary	269



Ilustracja 1. Hugo Ball, portret (ujęcie popiersiowe), ok. 1916 r. Fot. autor nieznany.
Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Nachlass Emmy Hennings / Hugo Ball, Bern,
sygn. C-04-a-OP-02-02.

Wprowadzenie

Apokaliptyczny dadaizm

„Wiersz jest okazją, żeby odchwaścić język. Ten przeklęty język, który klei się cały od brudu, od potu maklerskich rąk, obmacujących monety”.

Hugo Ball, *Pierwszy manifest dadaistyczny*, 1916 r.

„[D]zieło mistrzowskie – trawi i oczyszcza. I dlatego człowiek nieludzki zjawia się między nami jako posłaniec, jako herold bardziej realnego humanizmu. To on przezwycięża frazes. Nie solidaryzuje się ze smukłą jodłą, lecz z heblem, który się w nią wgryza, nie ze szlachetnym kruszcem, lecz z piecem hutniczym, który go oczyszcza”.

Walter Benjamin, *Karl Kraus*, 1931 r.

Najbardziej znana fotografia Hugona Balla, wykonana w trakcie występu na zuryskiej scenie klubu Cabaret Voltaire, przedstawia poetę w momencie szczytu jego dadaistycznej kariery. Recytując najdziwniejsze wiersze, jakie kiedykolwiek przyszło mu napisać – w tym bełkotliwy, całkowicie fonetyczny utwór *Gadji beri bimba* – Ball stoi na scenie niemalże unieruchomiony, wbity w tekturowy kostium biskupa. We wprowadzeniu do *Die Flucht aus der Zeit (Ucieczka z czasu)* artysta podkreśla, jak ważny z punktu widzenia całego jego przedsięwzięcia estetycznego był element teatralno-widowiskowy:

Kiedy w marcu 1914 roku rozważałem swój zamiar utworzenia nowego teatru, pomyślałem sobie: [...] potrzebny jest teatr eksperymentalny, wykraczający poza zakres spraw codziennych, prozaicznych. [...]. Wystarczy

czerpać z podświadomości konteksty, kolory, słowa, a następnie ożywiać je, tak aby pochłonęły codzienną rutynę z całą jej nędzą (Ball 1927/1992, s. 18).

Można rzec, iż beztroska, wariacka i nihilistyczna destrukcja, z jaką na ogół (i nie bez podstaw) kojarzony jest dadaizm, dopiero w momencie wejścia Balla na scenę przeobraża się w prawdziwie rewolucyjne zdarzenie: w natchnione misterium, jednoosobową celebrę, totalne dzieło sztuki (*Gesamtkunstwerk*), w którym patos mgławicowej, kompletnie niezrozumiałej mowy fanatycznego proroka zderza się z komizmem cudaczego przebrania artysty.

Henri Béhar w swojej książce *Dada i surrealizm w teatrze* podkreśla właśnie widowiskową, pantomimiczną proveniencję sztuki dadaistycznej. Pomimo że postać Hugona Balla zostaje w tej pracy właściwie całkowicie zmarginalizowana, a palmę pierwszeństwa przyznaje się innemu członkowi zuryskiego kabaretu (Tristanowi Tzarze), to jednak fragment wprowadzenia nadzwyczaj dobrze oddaje unikalność dziwnego – śmiesznego, a zarazem wysoce niepokojącego – ceremoniału wierszy dźwiękowych (*Laut- und Klanggedichte*):

Nie zapominajmy, że pierwszym zbiorowym wystąpieniem Dada nie był przekazany nam przez legendę akt chrztu, ale przede wszystkim «wieczór poetycki» w zuryskim kabarecie, w którym dla zabicia czasu i nudy zbierała się przy kieliszku awangarda intelektualna miasta. Tak przynajmniej sądzili ci ludzie, jako że w kabarecie Voltaire’a malarstwo, muzyka, wiersze recytowane przy akompaniamencie kołatki czy wielkiego bębna nie prowadziły na wyżyny intelektu. Założyciel kabaretu, Hugo Ball, pochodził z Monachium, gdzie był asystentem Maxa Reinhardta. Jego właśnie dziełem była drobiazgowa organizacja sceniczna zuryskich wieczorów, które w potocznym wyobrażeniu pozostawiły wspomnienie o postaciach wbitych w ogromne rulony bristolu i przypominających biskupów przemienionych w słupy soli. On też jest twórcą fonetycznego wiersza *Gadji beri bimba*. Po raz pierwszy publicznie wyrecytowany, albo raczej wyśpiewany jak psalm, zapanował nad wrzawą tłumu, wprowadzając audytorium w drżenie i wibrując wraz z nim (Béhar 1967/1975, s. 7–8).

Umnieszanie roli i wkładu Balla w rozwój zuryskiego ruchu artystycznego, które niestety znamionuje skądinąd bardzo interesującą książkę Béhara, manifestuje się zwłaszcza w stwierdzeniu, jakoby poeta „przyłączył się do nowo utworzonego ruchu dadaistów” (Béhar 1967/1975, s. 8). Jakkolwiek pewne obszary działalności Cabaret Voltaire pozostaną już na zawsze owiane tajemnicą – wszak nie wszystkie ulotne wybryki artystyczne zostały

udokumentowane czy zarejestrowane – to dzięki pisemnym źródłom, sporządzonym przez członków zuryskiej cyganerii (Hansa Richtera, Richarda Huelsenbecka, a przede wszystkim samego Hugona Balla), wiemy jedno: Ball był inicjatorem, pomysłodawcą i liderem dadaizmu. A przynajmniej był nim w 1916 r., kiedy wariactwa zrzeszonych wokół niego artystów kabaretowych zaczynały mącić spokój na Spiegelgasse. Dopiero gdy po swym głośnym występie w kartonowym stroju biskupa Ball zaczął stopniowo odsuwać się od przyjaciół z ruchu dada – i gdy ostatecznie zerwał więzi z Zurychem w 1917 r. – wówczas rzeczywiście przywództwo trafiło w ręce Tristana Tzary.

Kabaretowy karnawał był w biografii Balla etapem bardzo intensywnym, a jednocześnie migawkowym, przelotnym, trwającym zaledwie kilkanaście miesięcy. Ten fakt bez wątpienia wpłynął na długo utrzymujące się przeświadczenie, iż dadaizm stanowił „krótki epizod w historii Balla”, natomiast sam Ball – „krótki epizod w historii dada” (Lewer 2009, s. 19). W rzeczywistości związki pomiędzy myślą Balla – jego estetyką, teologią i filozofią polityki – a dadaizmem są na tyle rozległe, że błędem byłoby redukować okres jego estetycznej rebelii do działalności w Cabaret Voltaire. Anarchistyczna postawa poety zostaje bowiem wielokrotnie wyartykułowana jeszcze przed przyjazdem do Zurychu, a gniew wymierzony w państwo, zastanę kulturę i społeczeństwo klasowe uzyskuje swój najgłębszy wyraz półtora roku po zerwaniu z ruchem dadaistycznym, kiedy Ball publikuje swoje najbardziej kontrowersyjne dzieło: *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (*Krytyka niemieckiej inteligencji*, 1919)¹. „Niezwykła kariera” Hugona Balla, jak pisze jeden z komentatorów, w ciągu zaledwie kilku burzliwych lat prowadzi poetę „od ekspresjonistycznej awangardy w Monachium, poprzez utworzenie ruchu Dada w Zurychu, poprzez teologiczny anarchizm i antywojenną politykę w Bernie, aż do [...] duchowej ucieczki w wiarę katolicką” (Rabinbach 1993, s. vii). Podkreślić należy, że na każdym z tych etapów uwidacznia się niekwestionowany indywidualizm lidera dada jako ideologa XX-wiecznej awangardy i oryginalnego myśliciela estetycznego, czerpiącego inspiracje z tak zróżnicowanych nurtów, jak gnoza, ortodoksyjny katolicyzm, radykalny

¹ Przykłady tytułów wszystkich dzieł H. Balla (w tym także rozdziałów) pochodzą od autorki (MK) – z dwoma wyjątkami. Pierwszym z nich jest *Krytyka niemieckiej inteligencji* (Ball 1919/1970). Fragment tej książki ukazał się w polskim przekładzie Jerzego Pabiana w „Przeglądzie Filozoficzno-Literackim” (Ball 1919/2007), w niniejszej publikacji zdecydowano się jednak konsekwentnie podawać tytuł oryginalny (*Zur Kritik der deutschen Intelligenz*) celem ujednolicenia zapisu (każdorazowo tytuły utworów Balla podawane są w języku niemieckim; pierwsze wystąpienie tytułu uzupełnione jest poprzez podanie w nawiasie przetłumaczonej na język polski nazwy utworu). Drugi wyjątek stanowi wiersz *Słońce* (*Die Sonne*), który ukazał się w przekładzie Kazimierza Karkowskiego (zob. rozdz. IV).

protestantyzm, średniowieczna mistyka, gotycki romantyzm czy apokaliptyczny mesjanizm.

Hugo Ball przychodzi na świat 22 lutego 1886 r. w miejscowości Pirmasens, znajdującej się w pobliżu niemiecko-francuskiej granicy (obecnie kraj związkowy Nadrenia-Palatynat)². Wychowywany w skromnej, umuzykalnionej i wielodzietnej rodzinie gorliwych katolików, sumiennie uczestniczy w nabożeństwach rzymskiego Kościoła i szybko zaczyna przejawiać skłonności do mistycznych uniesień: „głowę Balla wypełniały historie o świętych i aniołach, i już od najmłodszych lat zamartwiał się kwestiami wiary” (Elderfield 1996a, s. xv). Pomimo wielkiej pasji do muzyki i poezji, która zaczyna się objawiać już w wieku dziecięcym, rodzice nie decydują się wesprzeć edukacji syna w kierunku artystycznym – w rodzinie brakuje jakichkolwiek tradycji intelektualnych. Posłany w wieku 15 lat na praktyki zawodowe do lokalnej fabryki skór, Ball po godzinach ćwiczy swój warsztat pisarski i tworzy pierwsze utwory poetyckie, publikując je w regionalnym czasopiśmie „Pfälzerwald”. Zaczyna też interesować się filozofią: pilnie studiuje pisma Friedricha Nietzschego, jednak ta podjęta na własną rękę, niezwykle intensywna edukacja – niedająca się pogodzić z natłokiem obowiązków rzemieślniczych – doprowadza początkującego poetę do pierwszego poważnego załamania nerwowego, skutkującego interwencją medyczną. Otrzymawszy od rodziców zgodę na porzucenie szkoły zawodowej, Ball w wieku 19 lat udaje się na przyspieszony, roczny kurs edukacji gimnazjalnej w pobliskim Zweibrücken, co otwiera mu drogę do kształcenia uniwersyteckiego. Rozpoczęte w Monachium studia filozoficzne dają Ballowi okazję do pogłębienia wiedzy o Nietzschem. Równolegle poeta zaczyna interesować się filozofią polityki, a w szczególności – komunizmem i anarchizmem (Feuerbach, Marks, Engels, Lassalle, Lenin, Bakunin). W latach 1909–1910 przygotowuje rozprawę doktorską *Nietzsche in Basel. Eine Streitschrift* (*Nietzsche w Bazylei. Traktat polemiczny*), usiłując sportretować filozofa jako reformatora myśli niemieckiej i zatwardziałego ikonoklastę. Autor *Narodzin tragedii* fascynuje Balla nie tylko z uwagi na rozległą refleksję muzyczno-teatralną i powiązaną z nią ideę dionizyjskości, ale też z powodu rebelianckiej koncepcji kultury estetycznej. W późnych pismach Nietzschego poeta odnajduje także inspirującą figurę filozofa jako niszczycielskiego geniusza. „Ascetyczny kapłan” – podobny do zbuntowanego, średniowiecznego heretyka – to, zgodnie z interpretacją Balla, Zaratustra:

² Poniższy zarys biograficzny opracowany został na podstawie dwóch biografii intelektualnych Balla (Steinke 1967; Mann 1987) oraz wprowadzenia redaktorskiego do anglojęzycznego wydania *Die Flucht aus der Zeit* (Elderfield 1996a).

Nietzscheański filozof-artysta, który mając w swej dyspozycji twórcze moce, zwiastuje nowy moralno-estetyczny porządek (Taylor 1990, s. 166–168; Rabinbach 1993, s. xxii).

Koniec końców, zniechęcony formalizmem świata akademickiego, Ball porzuca swój projekt doktorski i przenosi się z Monachium do Berlina. Młody artysta chce wcielić w życie ideę estetycznej rewolty poprzez sztukę teatralną, a za najlepsze pole do burzenia skostniałych konwencji uznaje scenę ekspresjonistyczną. Jednak ścieżka wiodąca przez teatr również nie jest dla Balla najszcześniejsza. Chociaż udaje mu się rozpocząć kształcenie w szkole teatralnej słynnego austriackiego ekspresjonisty, Maxa Reinhardta, to ostatecznie brak talentu aktorskiego – a może po prostu niezdolność przełamania pewnych emocjonalnych barier – utrudnia pocie rozwijanie kariery scenicznej. Dramatopisarstwo również nie przynosi Ballowi artystycznego spełnienia; wprawdzie publikuje, nakładem Rowohlt Verlag, dwie sztuki – *Die Nase des Michelangelo* (*Nos Michała Anioła*, 1911) i *Der Henker von Brescia* (*Kat z Brescii*, 1914) – lecz nie jest w stanie zdyscyplinować się na tyle, by regularnie tworzyć kolejne dzieła i tym samym umacniać swoją pozycję ekspresjonistycznego dramaturga. Zamiast tego pochłania go żywioł pracy krytyka i dziennikarza. Napotykać problemy natury interpersonalnej i społecznej, Ball wraca w 1912 r. do Monachium, gdzie podejmuje współpracę z anarchistyczno-socjalistycznym czasopismem „Die Aktion”. W kręgach monachijskiej bohemy, gromadzącej się w lokalach Café Stephanie i Café Simplizissmus, poeta poznaje cztery osoby, które będą mieć fundamentalny wpływ na jego losy i dalszy artystyczno-intelektualny rozwój. Pierwszą z nich jest Emmy Hennings – ekstrawertyczna aktorka występująca na scenie Café Simplizissmus, która zostanie partnerką (a później żoną) Balla i współtwórczynią Cabaret Voltaire. Drugą jest Richard Huelsenbeck – student medycyny, przyszły członek zuryskiego kabaretu, podpisany jako współautor ważnego, przeddadaistycznego manifestu Balla z 1915 r. (*Ein literarisches Manifest*). Trzecia postać to Hans Leybold – początkujący poeta, anarchista, gorliwy orędownik nihilizmu i witalizmu, który wspólnie z Ballem założył monachijski periodyk „Revolution”. Wreszcie ostatnią poznaną osobą jest Wasilij Kandinsky: kolejny, po Nietzsche, intelektualny patron przyszłego lidera dadaizmu, realizujący poprzez swój teatr zmodernizowaną ideę totalnego dzieła sztuki. Ball dostrzega w rosyjskim malarzu kogoś w rodzaju duchowego przywódcy, mnicha, odnowiciela sztuki – artystę i metafizyka w jednej osobie. Z czasem, dzięki tej znajomości, poeta zostaje dopuszczony do kolektywu monachijskich ekspresjonistów, działających jako grupa *Der Blaue Reiter* (Błękitny Jeździec). Główną lekturą Balla staje się w tym

okresie świeżo wydana rozprawa teoretyczna Kandinsky'ego, *O duchowości w sztuce* (*Über das Geistige in der Kunst*), która później stanowić będzie niezwykle ważną inspirację dla wierszy fonetycznych.

Przejęty ideą totalnego dzieła sztuki Ball stopniowo odwraca się od nietzscheanizmu i w pełni angażuje się w nurt ekspresjonistyczny. Wspólnie z Kandinskim chce redagować książkę *Das neue Theater* (*Nowy Teatr*), w której wagnerowska restauracja teatru miałaby zostać przeciwstawiona innej – lepszej, bardziej nowoczesnej – koncepcji *Gesamtkunstwerk*. Dystansując się od irracjonalnej, dionizyjskiej formuły rewolucji estetycznej, Ball zaczyna rozglądać się za wyższą, ukrytą formą rozumu, na co wpływ ma właśnie fascynacja mistycyzmem rosyjskiego malarza (Taylor 1990, s. 171). Z hermetycznego snu, zamykającego ówczesne uniwersum poety w ścianach uduchowionego teatru, wybudza Balla w lipcu 1914 r. wybuch pierwszej wojny światowej. Początkowo artysta pragnie trafić na front – przypuszczalnie motywowany niepokojącą ideą wojny jako „oczyszczenia” (Taylor 1990, s. 173) – jednak aż trzykrotnie odmawia mu się wstąpienia do służby wojskowej z powodu lichego zdrowia³. Udawszy się nielegalnie jesienią tamtego roku w okolice belgijskiego rejonu walk, Ball przeżywa głęboką traumę, która powoduje jego gwałtowny zwrot ku antymilitaryzmowi. Nie mogąc otrząsnąć się po otrzymaniu wieści o śmierci Leybolda ani wyprzeć z pamięci drastycznego widoku skutków zmechanizowanej wojny, poeta odstępkuje od pierwotnego zamiaru powrotu do Monachium i jeszcze raz udaje się do Berlina. We wspomnieniach z tego okresu Ball pisze w dramatycznym tonie o żołnierskich grobach i roztaczającym się rumowisku; o uwolnieniu się diabelskiej maszyny i zachwianiu wszelkich fundamentów (Ball 1927/1992, s. 21). W trakcie pobytu w stolicy poeta odnawia swoje wcześniejsze zainteresowania filozofią polityki (Kant, Fichte, Hegel, Marks, Bakunin), wgryza się w historię niemiecką, publikuje tekst o XVI-wiecznej wojnie chłopskiej na łamach „Zeit im Bild” i zaczyna pisać apokaliptyczną powieść *Tenderenda der Phantast* (*Tenderenda fantasta*). Dnia 1 stycznia 1915 r. uczestniczy w antywojennej demonstracji w Berlinie, po której jego anarchistyczne nastroje się pogłębiają.

³ Entuzjazm wobec wojny, któremu chwilowo uległ Ball, nie był wśród intelektualistów niemieckich tamtego czasu rzadkością. Thomas Mann „w esaju *Gedanken im Kriege* (*Mysli czasu wojny*) z 1914 roku przekonuje, że uciekanie się do działań militarnych jest zupełnie usprawiedliwione, że wojna to wspaniałe twórcze wydarzenie, zdolne nie tylko zjednoczyć i udoskonalić (pod względem moralnym) naród, ale też uwypuklić przewagę autentycznej «kultury», reprezentowanej przez Schopenhauera, Nietzschego i Wagnera, nad płytką «cywilizacją» zepsutej Francji i Anglii” (Perloff 2018, s. 58).

Pod koniec maja, w akcie protestu przeciwko pruskiej polityce, Ball i Hennings opuszczają Niemcy. Ze sfalszowanymi paszportami udają się do Zurychu – kosmopolitycznego miasta, w którym stacjonują rosyjscy socjaliści, niemieccy ekspresjoniści i emigranci ze wschodniej Europy. Mimo nawiązania obiecujących kontaktów ze środowiskiem syndykalistycznego periodyku „Revoluzzer” Ball przeżywa najgorsze chwile w swoim życiu: nakryty przez szwajcarską policję na posiadaniu podwójnej tożsamości, najpierw ucieka do Genewy, a później trafia do zuryskiego więzienia, by po zwolnieniu z aresztu rozpocząć kilkumiesięczną tułaczkę. Pozbawiony pieniędzy i dachu nad głową Ball doświadcza kolejnego załamania nerwowego, tym razem prowadzącego go do – jedynej w jego życiu – próby samobójczej. Nie mogąc podjąć w Szwajcarii legalnej pracy, przyjmuje nieformalny etat pianisty w trupie wodewilowej Flamingo. Zarobek pozwala mu względnie ustabilizować sytuację egzystencjalną; mimo kilkunastogodzinnej pracy akompaniatora i choreografa znajduje czas na przystąpienie do pierwszych szkiców nad swoją antymilitarystyczną książką, która – po wojnie – ukaże się jako *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*. Jednocześnie jego polityczny anarchizm coraz silniej wtapia się w mistycyzm. Wiadomo, że w okresie wyczerpującej robinsonady po nocnych klubach (głównie w Bazylei), która jest stałym elementem życia grupy Flamingo, Ball spożywa silne substancje psychoaktywne i halucynogenne; wtedy też, pod wpływem narkotycznych doświadczeń, dokonuje się u niego kluczowy – z punktu widzenia jego estetyki – zwrot lingwistyczny, znajdujący swoje odzwierciedlenie w fascynacji tajemną „mocą żywego Słowa” (Ball 1927/1992, s. 74). Namietność do wyfantazjowanego języka czystych słów skłania go do nawiązania korespondencyjnego kontaktu z liderem włoskiego futuryzmu, Filippem Tommasem Marinettim, który w odpowiedzi posyła Ballowi egzemplarz *Parole in libertà* (*Słowa na wolności*) – co stanowi jeszcze jedno cenne źródło inspiracji dla przyszłych wierszy dźwiękowych. Poza futurystyczną poezją artysta w tamtym czasie studiuje także demoniczno-romantyczną literaturę Oscara Wilde’a i Charlesa Baudelaire’a.

Wreszcie na początku 1916 r., po powrocie do Zurychu, Ball wypatruje pewien niewielki lokal ze sceną i fortepianem, mieszczący się w jednej ze starych dzielnic miasta. Udaje mu się przekonać właściciela klubu, Jana Ephraima, że przekształcenie kawiarni w siedzibę artystycznego kabaretu przyciągnie do niej rzeszę miejscowych intelektualistów i przedstawicieli imigranckiej inteligencji. W następnym kroku poeta namawia Richarda Huelsenbecka do kontynuowania literackiej współpracy na scenie klubu Cabaret Voltaire. Nim jednak przyjaciel z Berlina dołączy do nowego przedsięwzięcia,

w progach lokalu przy Spiegelgasse zjawiają się inni, przygnani ciekawością, artyści: Hans Arp, Tristan Tzara i Marcel Janco (Hans Richter zgłosi akces do kabaretu nieco później). Sposób, w jaki Ball po kilku miesiącach relacjonuje inaugurację swego projektu, do pewnego stopnia wydaje się być stylizowany na opowieść z Księgi Rodzaju: opowieść o stworzeniu – w zaledwie kilka dni – świata z niczego (Lewer 2016, s. 21–22). Opublikowana w maju 1916 r. antologia *Cabaret Voltaire* zawiera słowo wstępne, w którym czytamy:

Zakładając Cabaret Voltaire byłem zdania, że znajdzie się może w Szwajcarii paru młodych ludzi, którzy na równi ze mną zechcą nie tylko delektować się swoją niezależnością, ale i ją zadokumentować. Poszedłem do pana Ephraima, właściciela lokalu *Meierei*, i powiedziałem: «Panie Ephraim, proszę udostępnić mi swoją salę, chcę w niej urządzić kabaret». Pan Ephraim zgodził się i dał mi salę. Ja zaś poszedłem do paru znajomych i poprosiłem ich: «Dajcie mi jakiś obraz, jakiś rysunek, czy rycinę. Chcę w połączeniu z moim kabaretem zorganizować małą wystawę». Potem zwróciłem się do przyjaźnie usposobionych redaktorów prasy zuryskiej i poprosiłem ich: «Zamieściecie parę notatek. Ma to być kabaret międzynarodowy. Chcemy robić piękne rzeczy». No i dostałem obrazy, zamieszczono też moje anonsy. Tym sposobem 5 lutego nasz kabaret stał się faktem (Ball 1916/1984a, s. 37; cyt. za: Richter 1964/1986, s. 15–17).

Tak właśnie wyglądały prapoczątki jedyne w swoim rodzaju, rebelianckiego, międzynarodowego ruchu artystycznego, który wyrósł z Cabaret Voltaire – i któremu wkrótce przydano miano *der Dadaismus*⁴. Okres działalności Balla w kabarecie nie będzie tutaj rekonstruowany, stanowi on przedmiot naszych szczegółowych rozważań w kolejnych rozdziałach niniejszej książki. W maju 1917 r. poeta zrywa z grupą zuryskich dadaistów i przenosi się do Berna, gdzie rozpoczyna współpracę z czasopiśmem

⁴ Artyści zrzeszeni w Cabaret Voltaire używali słowa *dada*. Termin „dadaizm”, który pojawił się nieco później, w ich gronie pełnił funkcję – jak byśmy dziś powiedzieli – „marketingową”. Słowo to wykorzystano z rozmysłem w reklamie prasowej, zachęcającej czytelników do wzięcia udziału w „Pierwszym Publicznym Wieczorze Dada”, jaki odbył się w czerwcu 1916 r. Magazyn „Der Sturm” opublikował anons z nagłówkiem: *Futurismus Dadaismus Cubismus*, co stanowiło ze strony członków kabaretu świadomą odpowiedź na utarty już w tamtym czasie slogan „Futuryzm, ekspresjonizm, kubizm”. Dodanie sufiksu *-ismus* do słowa *dada* miało na celu nie tylko podkreślenie statusu zuryskiej grupy jako odrębnego ruchu artystycznego, ale też zamanifestowanie dystansu względem hasła „ekspresjonizm”, pod które ówczesni krytycy sztuki zwykli byli „podpinać” wszelkiej maści zjawiska awangardowe (Lewer 2016, s. 26, 28).

politycznym „Die Freie Zeitung”. Centrum antypruskiej rebelii, jakim w czasie wojny staje się to szwajcarskie miasto, przyciąga wielu młodych – później nierzadko prominentnych – pisarzy i myślicieli, gromadzących się wokół antywojennego biuletynu. Tam właśnie Ball poznaje swych dwóch bliskich przyjaciół: Hermanna Hessego i Ernsta Blocha. Znajomość z tym drugim bez wątpienia oddziałuje na radykalny i anarchistyczny charakter kształtującej się wówczas teologii politycznej Balla. Niemalą rolę odgrywa również linia redakcyjna berneńskiego periodyku, z którą poeta bez reszty się identyfikuje, stając się jednym z jej najbardziej zacieklej i nieprzejednanych rzeczników. Politycznej orientacji czasopisma towarzyszy zresztą pewien szczególnie, bliski Ballowi i Blochowi, klimat filozoficzny, który określić można mianem „chiliastycznego i apokaliptycznego” (Rabinbach 1993, s. xvi). W tych warunkach wykuwa się ostateczna postać pierwszej teoretycznej rozprawy Balla, jaką jest *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (1919).

Po opublikowaniu historyczno-politycznego pamfletu następuje u Balla wygaszenie rewolucyjnych ambicji, a dziennikarstwo polityczne zostaje przez niego ostatecznie porzucone w połowie 1919 r. Po zerwaniu kontaktów z całym berneńskim otoczeniem (z wyjątkiem Hermanna Hessego), były lider dadaistów przenosi się na kilka miesięcy do północno-niemieckiego miasteczka Flensburg, gdzie Hennings dziedziczy rodzinny dom. Uwolniony od wieloletnich, przedłużających się prac nad demoniczną powieścią *Tenderenda der Phantast* (1920), Ball przechodzi w Niemczech konwersję na katolicyzm⁵. Wyciszony i pobożny jak nigdy wcześniej, sprzedaje dom we Flensburgu i po raz kolejny zmienia miejsce pobytu, tym razem osiedlając się z żoną w szwajcarskiej wiosce Agnuzzo. Włoskojęzyczny kanton Ticino, znajdujący się na południu kraju, okazuje się być miejscem niezwykle sprzyjającym uduchowionemu, nawróconemu poecie, który poświęca się teraz samodzielnym studiom teologicznym. Traktat *Byzantinisches Christentum* (*Chrześcijaństwo bizantyńskie*, 1923), będący owocem katolickiego zwrotu, jest unikalnym portretem ojców pustyni i zarazem książkowym odzwierciedleniem ideału ascetycznego żywota, któremu Ball pragnie się podporządkować. We wspomnieniu Hansa Richtera, który również rozstał się z zuryskim dadaizmem w 1917 r., nakreślony zostaje wyidealizowany obraz tego ostatniego, neokatolickiego etapu życia artysty:

⁵ Ball doświadcza gwałtownego zwrotu antykatolickiego we wczesnej młodości pod wpływem filozofii Nietzschego (ok. 1910 r.), a w 1920 r. przechodzi formalny proces konwersji (w jego wypadku właściwie „rekonwersji”, gdyż powraca do wyznania rodzinnego; zob. rozdz. III).

Dopiero wiele lat później, kiedy leżał już na cmentarzu w San Abbondio, małej miejscowości w kantonie Ticino, gdzie mieszkał wraz ze swą żoną, dowiedziałem się o dalszych kolejach jego życia. Ball odciął się całkowicie od egzaltowanych poczynań lat młodości, stał się bardzo pobożny, żył wśród ubogich wieśniaków, sam od nich uboższy, spieszący z pomocą, jak i gdzie tylko mógł. Jeszcze w czternaście lat po jego śmierci mieszkańcy Ticino mówili z podziwem i miłością o jego szlachetności i dobroci (Richter 1964/1986, s. 15).

Mimo pozornie odnalezionej stabilizacji duchowej również lata spędzone w Agnuzzo nie są wolne od trudności i niepokojów. Pogłębiające się problemy częściowo rozwiązuje przyjaźń Balla z Hessem, który decyduje się wspierać ekscentrycznego artystę nie tylko finansowo, ale też wizerunkowo (np. publikując przychylne recenzje jego rozpraw teoretycznych). Ball odwdzięczy się później autorowi *Gry szklanych paciorków*, pisząc na jego temat książkę *Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk* (*Hermann Hesse. Życie i dzieło*, 1927). W tym czasie poeta nawiązuje intelektualną i osobistą relację z twórcą konserwatywnej, katolickiej teologii politycznej, Carlem Schmittem. Ich przyjaźń rozpoczyna się jeszcze w 1919 r., w trakcie krótkiego pobytu Balla w Monachium, a punktem wyjścia tej relacji jest głęboka fascynacja poety *Politycznym romantyzmem* (1919) Schmitta. Względna sympatia, jaką Ball zyskuje w środowisku katolickim dzięki *Byzantinisches Christentum* – książce krytykowanej za heterodoksję i liczne nadinterpretacje, lecz chwalonej za literackie walory – pryska wraz z wydaniem *Die Folgen der Reformation* (*Skutki reformacji*, 1924), pracy stanowiącej katolicką rewizję historycznych i teologicznych spekulacji z wcześniejszej *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*. Chociaż publikacja ta inspirowana jest Schmittowską teologią polityczną i zastępuje anarchistyczny model chrześcijańskiej demokracji autorytarnym projektem teokratycznym, doprowadza ona do definitywnego zakończenia przyjaźni między Ballem a konserwatywnym teoretykiem. Schmitt, przewidujący fatalne konsekwencje opublikowania *Die Folgen der Reformation*, bezskutecznie odradza przyjacielowi druk książki; gdy zaś w prestiżowym katolickim periodyku „Kölnische Volkszeitung” ukazuje się dewastująca recenzja autorstwa jednego z seminarzystów Schmitta, poeta jest przekonany, że stanowi ona efekt zakulisowych i wrogich działań autora *Teologii politycznej*. Nie oczekując wyjaśnień i nie dając Schmittowi szansy na wyprowadzenie z błędu, Ball zrywa z nim wszelki kontakt (Stark 2013, s. 62–63).

Zniechęciwszy do siebie zarówno katolików, jak i protestantów, Ball musi zmierzyć się z wizerunkiem wyrzutka, zdziwaczałego teozofa i heretyka wygnanego na margines wspólnoty Kościoła chrześcijańskiego. W swoim niestrudzonym zapale planuje napisać trzecią rozprawę teologiczną, objaśniającą związki pomiędzy *Byzantinisches Christentum* i *Die Folgen der Reformation*. Określana przez Balla mianem *Exorzismenbuch* (*Księga egzorcyzmów*) lub *Die Therapie der Kirche* (*Terapia Kościoła*) książka ma być owocem zainteresowań teologicznych, psychoanalitycznych i demonologicznych. Praca ta nigdy jednak nie zostaje ukończona; Ballowi udaje się sporządzić jedynie kilkudziesięciostronicowy szkic *Der Künstler und die Zeitkrankheit* (*Artysta i choroba czasów*, 1926), który zostaje opublikowany w katolickim magazynie „Hochland”. W międzyczasie poeta realizuje jeszcze inne przedsięwzięcie, polegające na edycji i przygotowaniu do druku osobistych zapisków, prowadzonych w latach 1913–1921. Tym sposobem powstaje traktat w formie dziennika – *Die Flucht aus der Zeit* – zawierający estetyczne, polityczne i teologiczne przemyślenia artysty. Dzieło to, ukazując się w 1927 r., wieńczy pisarską karierę Balla. Po zdiagnozowaniu raka żołądka poeta poddaje się operacji w Zurychu, a następnie przechodzi kilkumiesięczną rekonwalescencję w Sant’ Abbondio. Leczenie zaawansowanej choroby nowotworowej nie przynosi jednak skutku. Ball umiera 24 września 1927 r., przeżywszy zaledwie 41 lat.

Kim, właściwie rzecz biorąc, był Hugo Ball? Czy oprócz pisarza, dziennikarza, mistyka, twórcy poezji dźwiękowej i animatora życia artystycznego możemy dostrzec w nim także filozofa lub teologa? Niewątpliwie trudno w sposób jednoznaczny odpowiedzieć na to pytanie. Jeśli dla jednych Ball jest „najbardziej oryginalnym i idiosynkratycznym myślicielem” w kręgu XX-wiecznej awangardy (Lewer 2023, s. 391), to drudzy całkowicie przemilczają intelektualny wkład lidera dadaizmu w teorię estetyczną⁶. Wielkość Balla – lub przynajmniej jego unikalność – z pewnością nie wyłania się z samych pism teoretycznych, które raczej

⁶ Na przykład Peter Bürger w swojej *Teorii awangardy* zupełnie ignoruje artystyczny i teoretyczny wpływ Balla na rozwój dadaizmu – nie mówiąc już o dostrzeżeniu jego szerszej roli w XX-wiecznej estetyce. Spośród członków zuryskiego ruchu w książce Bürgera wspomina się jedynie (zresztą bardzo zdawkowo) o Tristanie Tzarze (zob. Bürger 1974/2005, s. 66, 82, 140). Na temat niesprawiedliwego marginalizowania Balla we współczesnej humanistyce pisze autor monografii *The magic bishop. Hugo Ball. Dada poet* (zob. White 1998, s. 1–6).

trudno uznać za dzieła wybitne, dające się postawić w jednym rzędzie z rozprawami filozofów akademickich. Wprawdzie Jacob Taubes wymienia pośród świeckich teologów (piszących w trakcie pierwszej wojny światowej), niemal na jednym tchu: Martina Bubera, Franza Rosenzweiga, Waltera Benjamina, Carla Schmitta, Viktora von Weizsäckera czy wreszcie „postdadaistę” i „radykalnego bizantynistę”, Hugona Balla – stwierdzając przy tym, że *Byzantinisches Christentum* stanowi „jedno z bardziej niezwykłych dzieł w literaturze niemieckiej” (Taubes 1987/2010, s. 142) – jednak trudno znaleźć podobne słowa uznania w pismach innych wybitnych przedstawicieli XX-wiecznej filozofii czy humanistyki. Nawet jeśli Hermann Hesse wyraził przekonanie, że dzieła dadaisty „będą zaliczane do najlepszej literatury niemieckiej naszych czasów” (Hesse, cyt. za: White 1998, s. 1), to recepcja intelektualnej spuścizny Balla do dziś uobecnia się właściwie tylko w wąskim kręgu komentatorów jego pism⁷. Lecz i tu nie ma pełnej zgody co do zasług poety na polu filozoficznym: podczas gdy jedni dostrzegają w *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* „niebanalny przykład mesjańskiej polityki” oraz „fascynującą diatrybę przeciwko państwu niemieckiemu” (Rabinbach 1993, s. vii; Taylor 1990, s. 183) – doceniając również złożoność i szczegółowość wypracowanych przez Balla argumentów (Lewer 2023, s. 380) – drudzy ganią tę książkę za jej „szalony historyczno-teologiczny schemat” (Stark 2013, s. 49–50), za rażące uproszczenia w odczytaniu oświeceniowej filozofii niemieckiej oraz intelektualny solipsyzm autora (Rabinbach 1993, s. xxviii–xxxi), a także za liczne błędy (czy wręcz manipulacje) w cytowaniach i inne niedostatki metodologiczne. Podobnych zarzutów, warto dodać, nie brakuje pod adresem tak cenionej przez Taubesa, „amatorskiej” rozprawy teologicznej *Byzantinisches Christentum* (Mann 1987, s. 156–157).

A jednak, gdy rozpatrzymy projekt myślowy Balla jako pewną całość wykraczającą poza zapisane słowo – gdy wnikiemy w głęboko osobiste zapiski z jego dziennika, gdy przyjrzymy się rozlicznym kontekstom intelektualnym, jakie towarzyszyły występom w Cabaret Voltaire, gdy

⁷ Literatura anglojęzyczna (poza przekładami niektórych spośród dzieł Balla) oferuje na jego temat stosunkowo niewielką liczbę artykułów naukowych i zaledwie trzy monografie: *The Life and Work of Hugo Ball, Founder of Dadaism* Gerhardta Steinkego (1967), *Hugo Ball. An Intellectual Biography* Philippa Manna (1987) oraz *The Magic Bishop. Hugo Ball. Dada poet* Erdmunte’a White’a (1998). Naturalnie w kręgu niemieckojęzycznym recepcja myśli i twórczości poety jest znacznie szersza, czego dowodzą np. ukazujący się od 1977 r. „Hugo Ball Almanach” oraz działalność Hugo-Ball-Gesellschaft (Towarzystwo Hugona Balla) z siedzibą w Pirmasens. Z obszernym spisem literatury na temat Balla i zuryskiego dadaizmu, dokumentującym recepcję XX-wieczną, zapoznać się można w anglojęzycznym wydaniu *Die Flucht aus der Zeit (The Flight out of Time)*. Z kolei kompletny spis dzieł Balla (obejmujący również wiersze i artykuły prasowe) znajduje się w zbiorze listów poety: *Briefe. 1911–1927*. Zob. Ball 1927/1996, s. 256–266; 1957, s. 303–306.

prześledzimy dramatyczną, pełną zwrotów historię osamotnionego myśliciela – wówczas stanie nam przed oczami niezwykle, rewolucyjne przedsięwzięcie estetyczne, dające się komentować i analizować na równi z „fachową” estetyką filozoficzną. Jak pisał autor *Teologii politycznej*: „Ball jest architektem Dadaizmu, a tym samym również Surrealizmu, a więc pierwszym w dziedzinie estetyki, który słusznie zaatakował, który rozpaczliwie zaprotestował przeciwko terrorystycznemu charakterowi [*Terror-Charakter*] współczesnej «rzeczywistości»” (Schmitt, cyt. za: Stark 2013, s. 32). W rzeczy samej: unikalny, kipiący pomysłami, czerpiący z wielu różnych źródeł rebeliancki projekt Balla pod wieloma względami wyprzedził estetyczną krytykę XX-wiecznej nowoczesności, którą odnajdujemy w pracach tak prominentnych filozofów, jak Theodor W. Adorno, Martin Heidegger czy Jean-François Lyotard. Co więcej, artystyczno-teoretyczne przedsięwzięcie dadaisty jest także dowodem na to, że niesystematyczna i niezorganizowana myśl – a wręcz myśl manifestująca się na scenie: w głosie, dźwięku, postawie ciała, kostiumie – może zawrzeć w sobie niekiedy znacznie więcej bogactwa niż koncesjonowane przez akademię, ustandaryzowane teorie sztuki⁸.

Ball niejednokrotnie przejawiał wrogie nastawienie względem podpiętych pod łańcuch intelektualnego trawienia, reprodukowalnych tworów „patentowanych urzędników od filozofii” (Ball 1919/2007, s. 125). Ten lekceważący zwrot, użyty przez poetę w *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, można oczywiście odczytać jako przejaw niewątpliwej impertynencji: jako tupet znamionujący kogoś, kto sam, będąc zaledwie amatorem filozofii i teologicznym dyletantem, ma czelność ganić akademicką dyscyplinę za jej rzekome pustosłowie⁹. Tymczasem Ball

⁸ Pogląd, że sztuka pełni w istocie funkcję filozofii, zaś artysta jest tak naprawdę filozofem i teologiem, wielokrotnie został przez Balla wyartykułowany, np. w *Die Flucht aus der Zeit*: „[...] filozofia została przejęta przez artystów; [...] kiedy wymienialiśmy nazwiska Kandinsky’ego czy Picassa, nie mieliśmy na myśli malarzy, lecz kapłanów; nie rzemieślników, lecz twórców nowych światów i nowych rajów”; „Malarze i poeci stają się teologami” (Ball 1927/1992, s. 16, 143). W artykule *Die junge Literatur in Deutschland (Młoda literatura w Niemczech)*, opublikowanym w „Der Revoluzzer”, Ball domagał się z kolei „publicznego życia intelektualnego”, wykraczającego poza ramy „książek, czasopism i bibliotek” w kierunku „bezpośredniego wyrażania tego, co się myśli i czuje (na scenie, na spotkaniu, w prasie codziennej)” (Ball 1915/1984a, s. 32).

⁹ Szerszy kontekst przywołanej frazy jest następujący: „Można uznać, że nadmierne obżarstwo teorią poznania wpędziło od czasów Kanta cały naród w abstrakcyjne spekulacje, które okazały się nadzwyczaj trudne do strawienia dla zdrowego rozsądku. Słuchano niemieckiego wykładu logiki, przekartkowano teoriopoznawcze idiotyzmy (*Klitterungen*) naszych nieśmiertelnych patentowanych urzędników od filozofii [...]. Jakież to nadzwyczajne herkulesowe prace nie są dziś podejmowane, jakież to sofizmaty nie są z największą pilnością rozwałkowywane, aby tylko wykazać aktywność intelektualną tam, gdzie do powiedzenia jest bardzo niewiele albo zgoła nic. Jakaż wkoło celebrować i słodkawa rozwlekłość wywodów mająca ukryć brak nowych myśli” (Ball 1919/2007, s. 125).

posuwa się jeszcze dalej: oskarża filozofię niemiecką – kantowską i pokantowską – o atomizację rzeczywistości, oddzielenie intelektu od uczucia, degradację i instrumentalizację rozumu, barbaryzację kultury i powszechną demoralizację:

[K]ult nauki eksperymentalnej dzieli całkiem rzeczywistość, nie zważając przy tym na moralność i wymogi społeczne, a stosuje do tego ubóstwianą metodę analizy rozumowej, której efektem jest destrukcja. «Obiektywna nauka» panoszyła się w Niemczech jak nigdzie indziej. To tutaj abstrakcyjna wiedza była naprawdę jakby u siebie w domu, a kiedy nadszedł czas, to wówczas okazało się, że właśnie ten kraj, kraj najwyżej rozwiniętej teorii poznania i najbardziej wyspecjalizowanej techniki, bije także rekordy *niemoralności* (*Immoralität*). Nigdzie też w świecie utrata związku intelektu z odczuwaniem społecznym, humanizmu z teoretyczną krytyką nie ukazała swego zła tak wyraźnie, jak nastąpiło to w Niemczech. Intelektualista z profesji, czyli fachowo wyszkolony diabeł, to *non plus ultra* owej niemieckiej «kultury», która rozrastała się bez najmniejszego poczucia swej obrzydliwości – a wszystko to wynikało wprost z zasad głoszonych przez Kanta w *Krytyce czystego rozumu* (Ball 1919/2007, s. 122).

Można spytać: co takiego owa Ballowska „krytyka”, pastwiąca się nad „krytyką” Kantowską i nad mentalnością niemiecką, ma wspólnego z jego estetyką? Otóż wbrew pozorom, bardzo wiele. Jeśli towarzyszy nam głębokie przekonanie, że z pism i działalności artystycznej Balla da się wywieść całkiem kompletną (co nie znaczy, że systematyczną) estetykę – a konkretnie: teologicznie podszytą estetykę ocalenia, zatroskaną o pojedynczość językowego idiomu – to jednocześnie nie możemy abstrahować od jeszcze jednej podszewki tej estetyki, jaką jest jej warstwa anarchistyczno-polityczna. To właśnie ona nadaje owej specyficznej metafizyce języka, nad którą nadbudowuje się *d a d a i s t y c z n a* estetyka *o d k u p i e n i a*, apokaliptyczny rozmach i rewolucyjny impet. To w *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* – opublikowanej na początku 1919 r., w czasie upadku rewolucji niemieckiej i mordu na jej liderach (Karl Liebknecht, Róża Luksemburg, Kurt Eisner) – wyartykułowane zostaje surowe oskarżenie pod adresem zastanego porządku (polityczno-historycznego ładu militarystycznego państwa pruskiego), i to w niej ucieleśniają się wizje porządku nowego (w postaci demokratycznej międzynarodówki chrześcijańskiej, „królestwa bożego na ziemi”), którego nadejście musi zostać poprzedzone aktem dogłębnego zniszczenia struktur

państwa niemieckiego¹⁰. Kluczowym dla nas jest fakt, iż ta apokaliptyczna myśl, wyrażona *expressis verbis* na kartach politycznej „krytyki”, towarzyszy Ballowi również w odniesieniu do porządku językowego, a co więcej – właśnie w obszarze języka zostaje przez niego wypróbowana i urzeczywistniona. Praktykę artystyczną Balla, kulminującą się w strzelistych aktach recytacji fonetycznych wierszy, można odczytywać właśnie jako działanie apokaliptycznego podmiotu mesjańskiego: działanie niszcząco-ocalające, rewolucyjne, którego celem jest – mówiąc ogólnie – destrukcja skorumpowanej, upadłej rzeczywistości językowej oraz jej odnowienie: „Jeśli język faktycznie czyni nas przywódcami naszego narodu, bez wątpienia to my – poeci i myśliciele – jesteśmy winni tej krwawej łaźni i to na nas spoczywa obowiązek jej odkupienia [*sühnen*]”; „Oczyszczanie musi zacząć się od języka” (Ball 1927/1992, s. 46, 112). Rewolucjonizm i mesjanizm Balla biegnie w związku z tym dwutorowo, przenikając pozornie niezależne od siebie obszary jego radykalnej refleksji: z jednej strony myślenie polityczne, z drugiej zaś myślenie estetyczne.

Głównym źródłem wiedzy o poglądach estetycznych Balla jest jego przedśmiertnie zredagowany dziennik, *Die Flucht aus der Zeit*. Ta osobliwa hybryda, łącząca tekst konfesyjny z traktatem filozoficznym, odznacza się przemyślaną i symetryczną strukturą, dzielącą całość na dwie części główne. Pierwsza partia książki, składająca się z rozdziałów *Vorspiel* – *Die Kulisse* (Prolog – kulisy) i *Romantizismen* – *Das Wort und das Bild* (Romantyzm – słowo i obraz), przedstawia poglądy i wspomnienia Balla kolejno z fazy przeddadaistycznej (Monachium, Berlin, 1913–1915) i dadaistycznej (Zurych, Vira-Magadino, 1916–1917). Druga część, obejmująca rozdziały *Von Gottes- und Menschenrechten* (O prawach bożych i prawach człowieka) i *Die Flucht zum Grunde* (Ucieczka do fundamentów), rejestruje okres podadaistyczny, dzielący się na etap polityczny (Bern, 1917–1919) i etap neokatolicki (Flensburg, Agnuzzo, 1920–1921). Komentatorzy zwracają uwagę, że rewidując notatki sprzed lat i odpowiednio je modyfikując, Ball poddał swój rozwój intelektualny takiej autointerpretacji, która retrospektywnie dostraja treść wpisów oraz strukturę książki do logiki nawrócenia (Steinke 1967, s. 11; Lewer 2023, s. 384).

¹⁰ „Założeniem tej książki jest przekonanie, iż nowy niemiecki reżim [...] musi upaść, czy to w wyniku klęski wojennej, czy to załamania gospodarczego, czy wreszcie w wyniku zjednoczonej pracy sił rewolucyjnych. To upiorne państwo [...] powstałe na pietystycznym militarystycznym i despotycznym więzieniu [...], to państwo musi być osądzone i unicestwione, jeśli mamy mieć jakąś gwarancję na odbudowę ludzkości, na powstanie światowej republiki, na pokojową pracę dla dobra ludzkości” (Ball 1919/2007, s. 129).

Innymi słowy, traktat *Die Flucht aus der Zeit* podporządkowany został przemyślanemu, teleologicznemu schematowi, w ramach którego intelektualna biografia artysty kulminuje się w momencie jego (re)konwersji na katolicyzm. Zapewne można stwierdzić, że dokonana przez Balla edycja notatek pod kątem takiego właśnie klucza interpretacyjnego wskazuje na usilną potrzebę schronienia się w bezpiecznym linearyzmie – potrzebę wynikającą, najprawdopodobniej, z dramatycznych i nieprzewidywalnych okoliczności dziejowych, które przypadły na lata najbardziej owocnej aktywności poety – tym bardziej jednak trzeba zachować ograniczone zaufanie do tak „wygładzonej” wersji jego historii. Jeżeli więc w literaturze przedmiotu pojawiają się niekiedy schematy periodyzacyjne, które dają wiarę zarysowanej przez Balla logice – np. model etapowy (od estetyki, poprzez politykę, do teologii) bądź cyrkularny (katolickie dzieciństwo, antychrześcijańska anarchia, powrót do religijnych „fundamentów”) – to wydaje się, że punktem wyjścia krytycznej interpretacji powinna być próba rozbicia tego rodzaju ewolucyjnych lub teleologicznych wzorców¹¹. Kierując się zasadą „czesania historii pod włos” (Benjamin 1940/2012, s. 315), warto nieco zdekonstruować liniowy przebieg intelektualnej biografii Balla – tak, aby z rozproszonych czy też rozbitych fragmentów myśli skonfigurować układ kwestionujący katolicki *telos* dadaistycznej opowieści. Wydaje się bowiem, że tylko wyswobodzenie Ballowskiego projektu estetycznego od logiki konwersji i celu, którą próbował pod koniec życia narzucić sam autor, może odsłonić autentyczną złożoność, głębię i wielostronność dada-filozofii.

Zawarte w niniejszej książce odczytanie dadaistycznej estetyki jest propozycją, która wkomponowuje dzieło Balla przede wszystkim w rejestr apokaliptyczno-mesjański. Akcentując gnostyckie inklinacje twórcy, spróbuję wykazać, że droga do odkupienia pojedynczości wiedzy w jego estetyce poprzez napiętnowanie upadłych rejestrów języka, poprzez radykalny bunt przeciw zastanej rzeczywistości społeczno-językowej i wreszcie poprzez wejście w specyficzny pakt z „demonicznym” żywiołem skorumpowanej mowy. Jeśli soteriologiczne dążenia Balla, realizowane nie tylko w medium poezji fonetycznej, ale też na kartach diabolicznej prozy, obliczone są na ocalenie słowa – na zadośćuczynienie utraconemu idiomowi, które musi być poprzedzone zniszczeniem, destrukcją, językową apokalipsą – to w

¹¹ Na niebezpieczeństwa kryjące się w takich teleologicznych ujęciach biografii Balla zwracają uwagę Steinke i Mann. Obaj poddają krytyce w szczególności pierwszą biografię poety, autorstwa Eugena Eggera (*Hugo Ball. Ein Weg aus dem Chaos*), w której żywot Balla ujęty został w formułę „wielkiego koła”, zaczynającego się w Bogu i nawracającego do Boga (Egger 1951; Steinke 1967, s. 9–10; Mann 1987, s. 137).

estetyce dadaistycznej należy rozpoznać logikę językowego mesjanizmu¹². Odkupienie, o którym tu mowa, nie jest w żadnym razie samozbawieniem; nie podporządkowuje się pragnieniu ocalenia bądź odzyskania samego siebie. W związku z tym kategoria nawrócenia czy też konwersji nie służy interpretacji omawianej estetyki. Zbawienie, które mamy na myśli, zawdzięcza całą swoją podstawę trosce o ocalenie tego, co inne, transcendentne, niepodlegające absorpcji ze strony podmiotu – czymś takim jest właśnie idiom (imię, czysta nazwa, nieprzekładalna fraza). Jednocześnie przemijalność idiomu, doświadczenie jego utraty i świadomość daremności wszelkich językowych zabiegów rezurekcyjnych nadają estetyce Balla tonację melancholiczno-żałobną. Smutek przenikający się z żałobą (obydwa słowa są zawarte w niemieckim rzeczowniku *Trauer*, który w różnych kontekstach i konfiguracjach będzie powracał w niniejszej książce) stanowi niezbywalną podszewkę myślenia Balla, i to zarówno w wymiarze estetycznym, językowym, jak i politycznym.

Łącząc odkupieńczą strategię językową Hugona Balla z ideą „rewolucji smutku” (Scholem 1917/2011, s. 325) czy też „lewicowej melancholii” (Traverso 2020, s. 9–16), proponuję interpretację, która rozwija ugruntowane odczytania jego teologiczno-politycznej refleksji jako myśli lewicowej i anarchistycznej, a zarazem uwydatnia jej żałobno-lamentacyjny wymiar¹³. Ball jest, co należy podkreślić, postacią niezwykle złożoną i niejednoznaczną; wzajemnie znoszące się deklaracje i rozpiętość intelektualnych źródeł czynią jego filozoficzny projekt niezwykle podatnym na sprzeczne odczytania. Jak podkreślają biografowie Balla, żywot jego obfitował w zerwania, zwroty, ucieczki, porażki, a nawet w akty autosabotażu własnej artystyczno-intelektualnej kariery (White 1998, s. 2). Jediną przewidywalną rzeczą, pisze jeden z krytyków, jest tu nieprzewidywalność czy wręcz dwubiegunowość, odzwierciedlająca się zarówno we frywolności dadaistycznego kabaretu,

¹² Część komentatorów Balla zwraca uwagę na mesjański charakter jego artystycznej strategii. W opinii McCaffery’ego *Lautgedicht*, czyli wiersz dźwiękowy, góruje nad wszelką socjolingwistyczną krytyką zsekularyzowanego świata. Ukazuje on bowiem, w jaki sposób dokonać – mocą dźwięku czy też abstrakcyjnego fonemu, mocą alchemicznego oczyszczenia języka – samego „odkupienia słowa”. Ta językowa soteriologia determinuje mesjański cel artysty: „Poetycka misja Balla to zadośćuczynienie, [...] *Lautgedicht* jest dla Balla metodą zadośćuczynienia” (McCaffery 2009, s. 123, 127). Jak z kolei pisze Martina Groß, „wiersze dźwiękowe Balla [...] należy postrzegać nie tylko jako wyraz radykalnej estetyki, lecz również jako eksperyment językowy, który motywowany jest odkupieńczym impulsem [...]” (Groß 2019, s. 93).

¹³ Szczególnie wymownym jest fakt, że Ball stał się jednym z istotnych bohaterów pracy Setha Taylora, zatytułowanej *Left-Wing Nietzscheans. The Politics of German Expressionism 1910–1920*. Warto dodać, że autor nie tylko omawia w świetle nietzscheanizmu „lewicowe” poglądy Balla z okresu jego prac nad dysertacją doktorską, ale też odnajduje reminiscencje myśli nietzscheańskiej w fazie dadaistycznej i w *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*. Zob. Taylor 1990, s. 164–186.

jak i w głęboko pesymistycznym piśarstwie poety (Rabinbach 1993, s. x, xiii). W związku z tym, biorąc pod uwagę niebywałe wręcz nagromadzenie sprzeczności i antytez, należałoby zachować pewną ostrożność, jeśli chodzi o definitywne określanie politycznego bądź estetycznego stanowiska Balla – bez względu na to, czy wolelibyśmy nazywać je „lewicowym” bądź „rewolucyjnym” czy raczej „prawicowym” lub „konserwatywnym”¹⁴. Po pierwsze, w samych tylko przedsięwzięciach artystycznych (przede wszystkim w wierszach dźwiękowych) da się rozpoznać napięcie pomiędzy konserwatywno-romantycznym marzeniem o przywróceniu utopii czystych nazw a rewolucyjnym dążeniem do obalenia instrumentalnego, burżuazyjnego języka konwencji. Po drugie, o ile Ball odnajdywał wiele wspólnych myśli z niemiecko-żydowskimi filozofami lewicowymi, takimi jak Ernst Bloch czy Walter Benjamin, o tyle też był w stanie, mniej więcej w tym samym czasie, ulec fascynacji teologią polityczną Carla Schmitta, w której rozpoznał cenne dla siebie idee konserwatywno-katolickie. Kładąc w niniejszej książce akcent na anarchistyczne i rewolucyjne aspekty estetyki Balla, nie przekreślam znaczenia ujawniających się w jego pismach tendencji konserwatywnych, lecz przeciwnie: usiłuję pokazać, jak regresywne elementy myślenia o języku wpływają na dynamikę estetycznej rewolucji poety. Ostatecznie dadaizm Balla – niezależnie od wszystkich zwrotów i odnalezionej w ostatnim etapie życia katolickiej autarkii – zdaje się wpisywać ze znacznie większą mocą w nurt apokaliptyczny niż kontrrewolucyjny. W związku z tym dadaistyczna estetyka odkupienia znajduje swoje odbicie przede wszystkim w zwierciadle rewolucyjnego (nie zaś reakcyjnego) wycinka Ballowskiej „teologii politycznej”.

Rewolucyjny charakter estetyki Balla wymaga jednak na wstępie pewnych wyjaśnień. Jedną z nielicznych monografii, jakie dotąd poświęcono ściśle estetycznemu wymiarowi myśli poety, mianowicie *Zur Ästhetik der Provokation. Kritik und Literatur nach Hugo Ball* Olivera Rufa, przedstawia dadaistyczny projekt w optyce pojęcia „prowokacji”. Nie odmawiając słuszności takiemu ujęciu – zgodnie z którym wichrzycielska strategia Balla (zarówno w swoim wydaniu praktycznym, jak i teoretycznym) wywalcza sztuce prawo do krytyki mieszczańsko-kapitalistycznej rzeczywistości, jednocześnie torując drogę późniejszej estetyce postmodernizmu –

¹⁴ Wśród komentatorów Balla nie ma zgody, przykładowo, co do wymowy *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*. Podczas gdy jedni dostrzegają w tej pracy wyraz „konserwatywnej ideologii”, w ramach której Ball domaga się przywrócenia politycznego „Złotego Wieku” pod postacią odrestaurowanego cesarstwa średniowiecznego (Mann 1987, s. 109–110), drudzy akcentują jej „chrześcijański anarchizm i rewolucyjny gnostycyzm” (Rabinbach 1993, s. xxiii).

musimy zwrócić uwagę, że potencjał zawierający się w diskutowanym przedsięwzięciu jest szerszy i wykracza poza wywoławczy lub antagonizujący charakter *provocatio*. Nawet jeśli przyznamy rację autorowi, że retoryczno-prawnicza proveniencja terminu „prowokacja” (*próklesis*) nader trafnie zgrywa się z rebeliancką, polityczną, językową, a nawet pozawerbalną płaszczyzną artystycznej kontestacji Balla (Ruf 2012, s. 58), to taka perspektywa pozostaje wrażliwa jedynie na negatywne (anarchistyczne, krytyczne, polemiczne) aspekty, jakie leżą u podłoża tej osobliwej sztuki; natomiast nie pochyla się nad stojącym za nią impulsem utopijnym lub, w najlepszym wypadku, nie eksponuje go w sposób wystarczający. Tymczasem różnicę pomiędzy sztuką i estetyką Balla (oraz rozległym planem jego rozważań teoretycznych) a działaniem twórczym pozostałych dadaistów zgrupowanych w Cabaret Voltaire (z Tristanem Tzarą na czele) można próbować uchwycić poprzez przyjrzenie się rozbieżnościom, jakie wyłaniają się przy porównaniu zakresów semantycznych właściwych pojęciom „rewolucji” oraz „rebelii”.

Obydwa słowa są złożeniami; przedrostek *re-* odsyła do ‘cofnięcia, kroku w tył’, ale też do ‘czegoś, co zachodzi powtórnie lub na nowo’. Łaciński rzeczownik *bellum* oznacza ‘wojnę’, czasownik *rebellare* – ‘buntować się’. Rebelia jest zatem ponawianą, powtarzaną lub podejmowaną ciągle od nowa walką, protestem, buntem, wojną. Tzara w jednym ze swoich manifestów powiedział: „Artysta nowego typu protestuje, nie maluje już bowiem symbolicznych i iluzjonistycznych reprodukcji, lecz tworzy, bezpośrednio w kamieniu, drewnie, żelazie” (Tzara, cyt. za: Richter 1964/1986, s. 47). Sztuka dadaistyczna, uważał Huelsenbeck, jest tym, co nowe, „rozpoczynaniem od zera” (Huelsenbeck, cyt. za: Elderfield 1996b, s. 246). Dadaizm, pisze z kolei Richter, „zachęcał do nieporozumień, prowokował je i wspierał wszelkie formy zamętu: dla zasady, dla żartu, dla podkreślenia swojego sprzeciwu” (Richter 1964/1986, s. 9). I jeszcze:

[D]adaizm nie tylko nie miał żadnego programu, lecz miał charakter wręcz antyprogramowy. Programem dadaistów było nie mieć żadnego programu... i to właśnie nadało temu ruchowi w odpowiednim momencie historycznym ową eksplozywną siłę, która umożliwiła mu swobodny rozwój we wszystkich kierunkach, bez jakichkolwiek powiązań estetycznych i społecznych. To «absolutne nieuwarunkowanie» dadaizmu było istotnie czymś nowym w historii sztuki (Richter 1964/1986, s. 48).

Tymczasem estetyka Balla nie wyczerpuje się w sferze *provocatio* lub *rebellio*; nie jest dla niego w żaden sposób atrakcyjna „idea rewolucji jako

sztuki dla sztuki” (Ball 1927/1992, s. 38). Owszem, sztuka mistycyzującego poety ma swój moment anarchistyczny, niszczący, o ogromnej zresztą sile rażenia; lecz poza ową destrukcją roztacza ona również romantyczną wizję utopijnej krainy językowej: wyobrażenie nowego języka, który w istocie miałby być archaicznym, utraconym językiem. Zwrócić należy uwagę, iż łaciński rzeczownik *revolutio* oznacza nie tylko ‘przewrót’ – a więc nagłą zmianę, siłowe obalenie czy też przenicowanie zastanego porządku i ustanowienie nowego ładu – ale też ‘obrót’. Jeśli zaś pod tym słowem kryje się także ‘repetycja’ lub ‘powtórzenie’, to spotyka się ono z czasownikiem *revolvere*, który dosłownie oznacza ‘obrać z powrotem’. Dodatkowo, w języku włoskim wyraz *volta* to nie tylko ‘zwrot’ i ‘obrót’, ale też zdarzenie pojedyncze: ‘raz’. Ball zdaje się być pochłonięty doświadczeniami jednostkowymi – tym, co minione, utracone, przebrzmiałe, efemeryczne – tymczasem głos (*phônê*), a więc substancja poezji fonetycznej, jawi się w stosunku do przemijalności jako coś wręcz paradygmatycznego. Wydaje się, że bez uwzględnienia napięcia pomiędzy owym „raz” a jego powtórzeniem – pomiędzy tym, co zdarzyło się „po raz pierwszy” i potem już nigdy więcej, a samym echem tegoż „razu”, jego fonetyczną reminiscencją – nie da się w ogóle dotrzeć do siły napędowej, która wprawia w ruch sztukę Balla i jego estetykę. W takim kontekście prefiks *re-* nabiera u poety nie tylko repetytywnego, ale także regresywnego znaczenia: stawką jest bowiem zarówno powtórzenie doświadczenia, jak też pewna forma cofnięcia się do zamierzchłej przeszłości, od której pozostali dadaści z Cabaret Voltaire stanowczo się odżegnują. Należy ponadto zwrócić uwagę na spokrewniony ze słowem *revolutio* rzeczownik *volumen*, który oznacza ‘zwój pisma’ lub ‘księgę’. Bezdyskusyjnie Ball był pisarzem; jego zamiłowanie do słowa pisanego przewyższało abominację względem upadłego języka ludzkości. Jeśli Tzara mógł powiedzieć, że poezja „stanowi formę życia, dla której słowo pisane jest jedynie przygodnym i bynajmniej nie nieodzownym narzędziem” (Tzara, cyt. za: Béhar 1967/1975, s. 109), to wydaje się, że Ball – mimo iż był radykalnym poetą fonetycznym – nie mógłby takiego twierdzenia kontrasygnować. Choć wyraźne symptomy zwrotu ku sferze *gráphein* (γράφειν, ‘pisać’) zaobserwować możemy dopiero po zerwaniu Balla z ruchem dadaistycznym, to jednak graficzne predylekcje ujawniają się w trakcie całego okresu jego aktywności artystycznej, włączając w to ekspresjonistyczne dramatopisarstwo sprzed 1914 r.

Zdecydowanie wypada też podkreślić, że słowo „rewolucja” zawiera przede wszystkim konotacje polityczne – i taka właśnie, czyli polityczna, jest estetyka dadaizmu. Fascynację gwałtownymi zrywami społecznymi

(powstaniem chłopskim w XVI w. czy rewolucją francuską) oraz słynnymi anarchistami (zbuntowanym teologiem, Thomasem Müntzerem czy rosyjskim młodoheglistą, Michailem Bakuninem) można odczytywać jako świadectwo skłonności Balla do postrzegania historii przez pryzmat jej pęknięć i załamania. Sam ruch dadaistyczny ze względu na swój eksplozywny charakter stanowi zresztą jak gdyby zaprzeczenie ewolucyjnego obrazu historii. Jeśli łacińskie *evolutio* oznacza 'rozwiniecie (zwoju)' lub 'otwarcie (księgi)', tym samym splatając postęp z bliżej nieokreślonym momentem łagodnego odemknięcia *liber mundi* ('księgi świata'), to myślenie rewolucyjne wiąże początek z gwałtownym momentem zerwania, przeniebowania, a nawet zamknięcia lub zakończenia. Taka właśnie katastroficzna wizja dziejów – i ich równie katastrofalnego początku – będzie powracała w toku naszych rozważań. Da się zauważyć, że wbrew wypracowanemu przez Balla linearyzmowi jego osobistej historii, z wybranych notatek w *Die Flucht aus der Zeit* prześwieca nie ewolucyjny, lecz właśnie rewolucyjny sposób rozumienia czasu, zaburzający tradycyjną logikę miarowego, jednostajnego *tempus*. Sugeruje to choćby notatka z 18 kwietnia 1917 r., w której czytamy o eksplozji „zwykłego zegara” (*Normaluhr*), domyślnie: fizykalnego, mechanicznego i zunifikowanego czasu (Ball 1927/1992, s. 156). W innym wpisie (3 stycznia 1921 r.) poeta wspomina o trzech figurach rzucających wyzwanie burżuazyjnemu modelowi nauczania: socjaliście, estecie i mnichu. Choć kolejność elementów w tej sekwencji mogłaby nas zachęcić do odczytania życia i dzieła Balla właśnie jako taką trzyetapową ewolucję (anarchistyczno-socjalistyczna młodość, złoty okres estetyki dadaistycznej, ascetyczno-monastyczna dojrzałość), to sam autor sugeruje raczej anachroniczny, aniżeli chronologiczny, charakter własnego projektu: „Nowy ideał będzie czerpał dla siebie nowe elementy z wszystkich trzech [figur]” (Ball 1927/1992, s. 280); o żadnej hierarchii ani progresji czasowej nie ma tu mowy.

Co więcej, samą frazę „die Flucht aus der Zeit”, zapożyczoną od św. Ambrożego (*De fuga saeculi*), Ball rozumie właśnie jako coś anachronicznego – jako „ucieczkę z czasu” – choć, warto zauważyć, *saeculum* oznacza właściwie tyle, co 'wiek', 'stulecie' (*in saecula saeculorum*: 'na wieki wieków'). Taki właśnie sens, ukryty pod ascetycznym przesłaniem ambrożyjskiej formuły¹⁵, wyziera z wielu miejsc Ballowskiej prozy,

¹⁵ *Fuga* – 'ucieczka, odejście, porzucenie'. *Saeculum* – 'świat ziemski, życie doczesne, duch czasu, stulecie'. Wiersz zapisany w dzienniku pod datą 30 czerwca 1919 r. brzmi: „Der Heilige steht über und außerhalb der Zeit” – „Święty stoi ponad i poza czasem” (Ball 1927/1992, s. 248). W słowniku Balla za figurą „świętego” kryje się rebeliant, artysta nowego typu, dadaistyczny mistyk (asceta).

wyrażającej rozpaczliwe pragnienie wyswobodzenia się z piekielnego, wojennego czasu XX stulecia. Ból powodowany uwięzieniem w politycznym kryzysie – w momencie wielkiego załamywania się porządków i w dobie piętrzących się zwłok, które Ball ma okazję ujrzeć w Belgii na własne oczy – jednocześnie nie usuwa mu z pola widzenia innych, wcześniejszych katastrof, w trakcie których krew ofiar wsiąkała w europejską ziemię. *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* jest zresztą po części wielkim rejestrem aktów przemocy, wojen, powstań i klęsk, w których zapętlila się pruska historia; nad tą kroniką dopiero nadbudowuje się teologiczno-polityczna spekulacja na temat nowego, sprawiedliwego ustroju państwowego¹⁶. Wszelako projekcja chrześcijańsko-komunistycznej utopii – republikańskiego królestwa bożego na ziemi, opartego o zasady równości, wolności i demokracji – wydaje się być niczym więcej, jak tylko fantazją, co do której Ball raczej nie ma wątpliwości, iż się nigdy nie ziści. Pragnienie niemożliwej, „świętej rewolucji chrześcijańskiej” (Ball 1927/1992, s. 235) jest tu jak gdyby wkomponowane w melancholiczną świadomość nawracających, nieuniknionych kataklizmów i nieszczęść, a tym samym – można rzec – Ballowska wizja historii nie przekłada się na wyobrażenie postępu, lecz stanowi obraz cyrkularnej, zapętlonej destrukcji¹⁷. W ten sposób, łącząc elementy anarchizmu, demokracji i antydynastycznej polityki z językiem odkupienia, *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* oferuje w zasadzie „metafizykę lub «onto-teologię» historycznej katastrofy” (Rabinbach 1993, s. ix).

Literaturę i estetykę Balla należy czytać przez pryzmat takiego właśnie myślenia historycznego, wyartykułowanego na gruncie jego osobliwej teologii politycznej. W poszczególnych rozdziałach niniejszej książki będziemy śledzić, w jaki sposób impulsy pochodzące z radykalnego

¹⁶ Na takich właśnie dwóch poziomach proponuje odczytywać Ballowską „krytykę” Anson Rabinbach: po pierwsze, jako „historyczne ujęcie tego, jak niemiecka religia i filozofia przysięgły się z dynastycznym absolutyzmem i militarystką, aby doprowadzić do katastrofalnej zdrady w sierpniu 1914 roku”; po drugie, jako teologię polityczną, w której apokaliptyczne wizjonerstwo zaplata ze sobą anarchizm, romantyzm, chiliastyczną rewoltę i utracony ideał chrześcijańskiej sprawiedliwości (Rabinbach 1993, s. vii). W *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* Ball formułuje również krytykę pod adresem Hegłowskiej idei historii jako postępu. Na temat historiozoficznych spekulacji Balla, jego utopizmu politycznego i wątków regresywnych we wspomnianym dziele, zob. Mann 1987, s. 117–125.

¹⁷ Wniosek taki nasuwa się przy lekturze choćby tego oto fragmentu *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*: „Ta [tj. aktualna, rządząca państwem niemieckim] władza musi wcześniej czy później upaść. Zadaniem odpowiedzialnej inteligencji będzie powstrzymanie w tym momencie kraju przed przekształceniem się w jatkę, być może bardziej krwawą niż dotychczasowa wojna. Jest to niestety całkiem możliwe, zważywszy, że mamy obecnie do czynienia z narodem pozbawionym zasad. Żaden charakter, żadna osobowość nie wystarczy, aby powstrzymać narastającą w takiej sytuacji przemoc i może ona wówczas wystąpić we własnym kraju z energią nie mniejszą niż ta, jaka realizowała się podczas wojny tylko poza nim. Żadna jednostka, niezależnie od tego, jak olbrzymie nie byłyby jej siły moralne i fizyczne, nie zdoła sprostać zadaniu, które wstrząśnie ponownie światem” (Ball 1919/2007, s. 129–130).

protestantyzmu, katolickiej ortodoksji i gnostyckiej heterodoksji kształtują Ballowski projekt estetyczny, a także w jakich momentach zaplata się on z elementami apokaliptycznego mesjanizmu żydowskiego¹⁸. Fantazje poety o czystości źródłowej mowy („bożego prajęzyka”, *Ursprache Gottes*) i jego spekulacje na temat językowej substancji stworzenia zdają się umacniać związek dadaistycznej estetyki dalece bardziej z mistycyzmem żydowskim aniżeli z teologią chrześcijańską, dla której zagadnienie językowej deprawacji stanowi kwestię raczej marginalną. Troska o utraconą bezpośredniość słowa, o czystość i pojedynczość imienia (idiomu), w niekwestionowany sposób przybliży artystyczno-intelektualne przedsięwzięcie Balla do rejonów XX-wiecznej filozofii inspirowanej kabałą luriańską, a więc – przede wszystkim – do Benjaminowskiej „estetyki odkupienia”. Jak czytamy w pracy *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, „istnieje niezaprzeczalny i zasadniczy związek pomiędzy Benjaminowską koncepcją *Ursprache* (czystą, źródłową i niezakłóconą całością ekspresji językowej, utopijnym *Ursprung*, ku któremu skłania się jego myśl) a centralną rolą języka w kabalistycznej interpretacji biblijnego mitu o stworzeniu” (Wolin 1982, s. 37). Wkomponowanie przez Balla własnego projektu *Laut- und Klanggedichte* w rozległy plan soteriologiczny, obejmujący nie tylko elementy teologii chrześcijańskiej, ale też metafizykę rajskiego języka (o ewidentnie hebrajskiej proveniencji), jest ostatecznie tylko jednym z wielu powodów skłaniających do odczytania estetyki Balla w świetle wybranych pojęć i motywów, wokół których orbituje myśl autora *Pasaży*.

Pomysł, aby zestawić wybrane elementy Ballowskiego dadaizmu z pojęciami zaczerpniętymi ze słownika Benjamina, urzeczywistniony został we wspomnianej już monografii Olivera Rufa. Autor *Zur Ästhetik der Provokation...* odwołuje się w swoich analizach do takich tekstów, jak *Programm der literarischen Kritik* (1930), *Die Aufgabe des Kritikers* (1931), *Twórca jako wytwórca* (1934), *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1936), *O kilku motywach u Baudelaire’a* (1939) czy do rozprawy doktorskiej *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920). O szczególnego rodzaju „konstelacji intelektualnej”, jaka w Bernie zawiązuje się pomiędzy Ballem, Blochem i Benjaminem – zważywszy na wspólne im łącznie

¹⁸ Komentatorzy politycznej myśli Balla podkreślają, że gdyby nie ostantacyjnie antysemicki ładunek *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, jego teologia polityczna mogłaby egzystować „w produktywnym napięciu z żydowskim mesjanizmem Blocha i Benjamina” (Stark 2013, s. 48). Katolicki mesjanizm Balla, pisze autor wprowadzenia do anglojęzycznego wydania *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, wykazywał wiele wspólnych cech z ezoterycznymi, żydowsko-metafizycznymi „doktrynami katastrofy i odkupienia, typowymi dla ówczesnego momentu historycznego” (Rabinbach 1993, s. ix).

teologii z myśleniem historycznym i politycznym, a także na ich wkład w teorię awangardy – pisze Chryssoula Kambas w tekście *Ball, Bloch und Benjamin. Die Jahre bei der «Freien Zeitung»* (1996). Autorka wykazuje pewne powinowactwa pomiędzy teologiczno-anarchistycznymi elementami refleksji Balla i wczesnymi „politycznymi” tekstami Benjamina (*Fragmentem teologiczno-politycznym* z 1920 r. oraz *Przyczynkiem do krytyki przemocy* z 1921 r.), choć jednocześnie podkreśla różnice pomiędzy Ballowską apologią „kościół inteligencji” a Benjaminowską niechęcią względem upatrywania rewolucyjnego przywództwa w warstwie intelektualistów (Kambas 1996, s. 76, 90). Wreszcie idea odczytania dadaistycznej „teologii dźwięku” w odwołaniu do fragmentów dwóch „kabalistycznych” esejów Benjamina – *O języku w ogóle i o języku człowieka* (1916) oraz *Zadania tłumacza* (1921) – pojawia się w artykułach Nicoli Behrmann – *Words at War: Hugo Ball and Walter Benjamin on Language and History* (2011), oraz Franka G. Bosmana – *«Gottes Ursprache». Hugo Ball's Theology of Sound* (2014). Wierząc, że przyjrzenie się pokrewieństwu zachodzącym w myśleniu obu autorów uczyni interpretację estetyki dadaizmu szczególnie owocną, zamieścimy w orbicie Ballowskiego uniwersum jeszcze inne teksty Benjamina: przede wszystkim jego książkę habilitacyjną o baroku (*Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, 1925) wraz ze szkicami przygotowanymi do tej rozprawy (pisanymi jeszcze w 1916 r.), a oprócz nich również wybrane eseje (*Dwa wiersze Friedricha Hölderlina*, 1915; oraz *Karl Kraus*, 1931), słynne „tezy historiozoficzne” (*O pojęciu historii*, 1940), zbiór aforyzmów *Ulica jednokierunkowa* (1928), hermetyczny fragment *Agésilas Santander* (1933), wyimki z samych *Pasaży* (1927–1940), a także pomniejsze fragmenty korespondencji i wspomnień.

Warto podkreślić, że krótka, ledwie kilkumiesięczna relacja osobista, jaka połączyła Balla i Benjamina, pozostaje kwestią wysoce nieodgadnioną. Wspólne motywy filozoficzno-estetyczne, pokrywające się imaginaria, zaangażowanie w pisarstwo polityczne, a wreszcie też do pewnego stopnia podobne losy, które w 1919 r. krzyżują się w Bernie – to wszystko każe przypuścić, że jakiś rodzaj pobudzającego przepływu intelektualnego mógł pomiędzy obydwoma autorami się pojawić. Żaden z nich jednak nie utrwalił tych potencjalnych inspiracji czy zapożyczeń ani na kartach swoich wspomnień, ani w korespondencji¹⁹. Tylko dzięki świadectwu Gershoma

¹⁹ W jednym z listów do Gershoma Scholema (19 lipca 1919 r.) Benjamin wspomina jedynie o Emmy Hennings i jej trzynastoletniej wówczas córce, Anniemarie, której dziecięce obrazy filozof ocenia jako „wysoce interesujące” (Benjamin 1978/1994, s. 144). O tym i kilku innych śladach „spotkania” Balla z Benjaminem nieco szerzej pisze Nicola Behrmann (2011, s. 153–155).

Scholema zyskujemy informacje o pewnych berneńskich interakcjach, aczkolwiek ich charakter pozostaje bliżej niesprecyzowany.

Na początku 1919 roku Benjamin zawarł znajomość z Hugonem Ballem i Emmy Hennings, którzy mieszkali w sąsiednim budynku. Ball, jeden z pierwszych filarów dadaistycznego Cabaret Voltaire, był także jednym z głównych współautorów *Freie Zeitung*, czasopisma wydawanego przez niemieckich pacyfistów. Ball był skrajnym republikaninem, choć nie był ani socjalistą, ani komunistą. Fanatycznie nienawidził wszystkiego, co pruskie. Pod koniec zimy Benjamin wręczył mi gruby, płomienny pamflet zatytułowany *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* [Krytyka niemieckiej inteligencji]. Obu nam zaimponowało ostrze jego nienawiści, lecz inne partie, na przykład te zawierające niepohamowane ataki na Kanta, sprawiły jedynie, że pokręciliśmy głowami. Żona Balla, Emmy Hennings, była jedną z najbardziej żarliwych poetek w okresie rozkwitu ekspresjonizmu [...]. Benjamin często opowiadał mi o swoich wizytach w ich domu (Scholem 1975/1981, s. 78–79).

Choć w *Byzantinisches Christentum* pojawiają się ślady kabalistycznych inspiracji – być może zaczerpniętych właśnie od Benjamin, zaznajomionego z elementami żydowskiego ezoteryzmu dzięki swej przyjaźni z Scholemem – to ostatecznie Ball nie sympatyzował z tradycją hebrajską²⁰. Niemniej jednak podobieństwa zachodzące w obszarze fascynacji królestwem języka są w przypadku Balla i Benjamin niezaprzeczone. Będąc ludźmi bez reszty oddanymi swemu pisarstwu, obaj przejawiali wyjątkową wrażliwość w stosunku do sfery akustyczno-językowej. U Balla manifestowała się ona, rzecz jasna, w obszarze fonetycznej poezji, która miała przywrócić dostęp do mowy źródłowej (*Ursprache*); u Benjamin wynikała wprost z zanurzenia w mistycznej tradycji żydowskiej. Co ciekawe, przełożywszy fragment eseju *O języku w ogóle i o języku człowieka* na język hebrajski, Scholem miał zostać przez Benjamin poproszony o głośne odczytanie tego tłumaczenia, tak by ten mógł „usłyszeć brzmienie [*Klang*] swoich fraz w [...] prajęzyku [*Ursprache*]” (Scholem, cyt. za: Bosman 2014, s. 409). Tę głęboko osadzoną potrzebę słyszenia, jaką przejawiał autor *Pasaży*, podkreśla w swoim wspomnieniu Hannah Arendt:

²⁰ Ewidentny, ciążyący na wizerunku Balla antysemityzm nie tylko stał się przyczyną zerwania przyjaźni z Blochem (który określił judeofobię poety mianem „skandalicznej”), ale też skutkował cenzurowaniem niektórych partii niemieckich wydań *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*. Więcej na ten temat zob. Rabinbach 1993, s. xxv–xxviii.

[P]rawda uchodzi dlań za fenomen wyłącznie akustyczny: «nie Platon, lecz Adam», który nadał imiona rzeczom, jest dla Benjamina «ojcem filozofii». Tradycja była zatem formą, w której te słowa-nazwy zostały przekazane – to także fenomen w istocie akustyczny [...]. [Benjamin] od początku widział problem prawdy jako «objawienie», które musi zostać «usłyszane» (*vernommen*), to znaczy: tkwi w sferze metafizycznie akustycznej» (Arendt 1968/2007, s. 74, 75).

Powyższe słowa, zacytowane przez Arendt bezpośrednio z eseju *Stifter* z 1918 r., warto uzupełnić jeszcze jednym pojawiającym się w nim spostrzeżeniem, mianowicie, iż pokój „jest przede wszystkim nieobecnością jakiegokolwiek doznania akustycznego” (Benjamin 1918/1996, s. 112). A więc głuchy i niemy pokój – jak można domniemywać, biorąc pod uwagę specyficzny sposób rozumowania autora *Pasaży* – byłby stanem pogodzenia z dominacją złego, upadłego, językowego stanu immanencji (w słowniku Benjamina: mitu), w którym wszelkie jednostkowe imię boleśnie i niesprawiedliwie ginie. Tymczasem Benjaminowski podmiot mesjański – podmiot sprawiedliwy – nigdy nie zgodzi się na pokój panujący kosztem wygaszenia czy też wytłumienia rzeczy pojedynczych. Świadomy istnienia niszczących potęg historycznego żywiołu będzie usilnie dążył do tego, aby ocalić imię i przywrócić mu choćby namiastkę jego utraconego brzmienia, dźwięczącego niegdyś czystym dźwiękiem rajskiego logosu. Jeśli takie odczytanie intencji Benjamina jest słuszne, to właściwie bez większego trudu rozpoznać możemy wspólnotę zbawczych dążeń językowych autora *Pasaży* oraz niemieckiego dadaisty – i to pomimo dzielących ich konfesyjnych źródeł myślenia. „Wyostrzać zmysł na niepowtarzalność [*einzigartige Spezialität*] rzeczy”, pisał Ball kilka tygodni przed spektakularną recytacją swoich wierszy dźwiękowych. „Jeśli rzeczy dudnią, pozwólmy im dudnić [*rumpeln*]” (Ball 1927/1992, s. 90, 115).

Niniejsza książka powstała na podstawie apendyksu „Idiom *Gadji beri bimba*”, który załączony został do monografii *Wzniosłość, patos, lament. Typy jednostkowości muzyki* (Kraśńska 2023, s. 431–437). W związku z powyższym zawarte tu spekulacje, umieszczające poezję i estetykę Balla w polu skargi czy melancholii, można traktować jako uszczegółowienie wybranych kwestii, które wcześniej poddano analizie w części poświęconej

estetyce lamentacji²¹. Chociaż zasadnicza linia interpretacyjna, jaką zaproponowano w apendyksie, została tu podtrzymana, to jednak wypracowane konkluzje istotnie różnią się od tych zaprezentowanych na kartach dodatku. Tamten tekst, siłą rzeczy podejmujący zagadnienie fonetycznej poezji Balla w sposób telegraficzny, nie uwzględniał ani gnostycznej orientacji poety, ani ikonoklastycznych źródeł dadaizmu, ani jego historyczno-politycznych uwarunkowań. Nie było tam również miejsca na przywołanie detali biograficznych i opisanie kontekstu, jaki towarzyszył powstaniu zuryskiego kabaretu. Przedkładana książka tymczasem stawia sobie za cel, poza próbą uchwycenia specyficznego charakteru dadaistycznej estetyki, rzucenie światła na intelektualno-artystyczne środowisko, w jakim kształtowała się refleksja Balla, a także na jego wybrane filozoficzne i literackie fascynacje.

Należy również wspomnieć, że pisarstwo Balla cechuje się wysoce idiosynkratycznym charakterem. W jego refleksji znaczenie słów splata się z ich brzmieniem, a etymologiczne i akustyczne pokrewieństwa (np. *Vokabel – Vokal, berauschend – rauschend, gehören – hören*) pełnią kluczową rolę w pojmowaniu języka jako zjawiska fonicznego. Pomimo stosunkowo prostej składni, często zastępującej tradycyjne zdania krótkimi, nieomal hasłowymi konstrukcjami, lektura tekstów artysty sprawia niemałe trudności; stosowana przez niego poetyka obfituje bowiem w semantyczne niuansy, kryptocyty, autocyty, neologizmy, potoczny i archaiczny. Załączony na końcu książki wybór fragmentów estetycznych w polskim przekładzie ma za zadanie przybliżyć czytelnikowi zarówno specyficzny – zwięzły i intensywny – język założyciela Cabaret Voltaire, jak też jego unikalną refleksję o sztuce. Hugo Ball wprawdzie jest w Polsce kojarzony jako dadaistyczny artysta i autor osobliwych wierszy fonetycznych, natomiast pozostaje właściwie nieznany jako oryginalny myśliciel i estetyk. W każdym razie zarówno brak publikacji poświęconych Ballowi w rodzimym piśmiennictwie, jak też nadzwyczaj skromna liczba przekładów jego pism, wskazują na taki właśnie stan rzeczy²².

²¹ W toku pisania niniejszej książki konieczne było, aby niejednokrotnie przywołać kontekst towarzyszący wcześniejszym studiom nad kategorią skargi – a w szczególności nad rolą lamentu we wczesnej filozofii Benjamina i jego relacją do pojęć zawartych w *Źródle dramatu żałobnego w Niemczech*. Dlatego w kilku miejscach wykorzystane zostały powtórnie krótkie fragmenty pochodzące z rozdziałów *Trauerspiel: w świecie dramatu żałobnego* oraz *Bez końca. Sprawiedliwa mowa żałoby* (Krasińska 2023, s. 351–429), przy czym poddane one zostały modyfikacji i/lub skróceniu celem dostosowania do kontekstu związanego z estetyką Balla.

²² Wyjątek stanowi artykuł Krzysztofa Tkaczyka, *W poszukiwaniu nowego języka: rzecz o włoskich futurystach, rosyjskich kubofuturystach i niemieckich dadaistach* (2008). W tekście tym Ball przedstawiony zostaje nie tylko jako poeta fonetyczny, ale też jako teoretyk, który podejmuje namysł nad dezintegracją języka w dobie XX-wiecznej katastrofy historycznej. Autor ponadto zestawia

Wszystkie zamieszczone w niniejszej książce cytaty z pism Balla (z wyjątkiem *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*) przytaczam w autorskim tłumaczeniu. W wielu przypadkach zdecydowałam się na równoległe przywołanie niemieckiego oryginału, co wynika nie tylko z troski o filologiczną dokładność, ale także z przekonania, że język Balla – jego brzmienie, rytm, dobór słów – stanowi integralną część jego refleksji estetycznej. Próba dochowania wierności wobec tego języka – zarówno w praktyce cytowania, jak i w odczytaniu myśli Balla – nie oznacza jednak, że niniejsza książka ma charakter systematycznego studium filozoficznego²³. Jest ona raczej próbą interpretacji dadaistycznej estetyki przez pryzmat specyficznie rozumianej kategorii odkupienia, a zarazem propozycją mającą na celu prezentację sylwetki tego unikalnego myśliciela w formule swobodnej, eseistycznej narracji. Jeśli więc refleksja Balla spleciona została miejscami z nazbyt odległymi kontekstami filozoficznymi, to na swe usprawiedliwienie mogę powiedzieć – podpierając się autorytetem twórcy *Dialektyki negatywnej* – iż esej jako forma literacka „rozwija [...] myśli inaczej niż według zasad logiki dyskursywnej”, a jego interpretacje „są z zasady nadinterpretacjami” (Adorno 1958/1990, s. 98, 80). Sam artysta zresztą niejako dopomina się o utkanie opowieści (czy wręcz fantazji) na swój temat, pisząc w jednym z listów do Marii Hildebrand-Ball: „Może kiedyś będzie się mówiło o Twym bracie w taki sposób, w jaki się opowiada bolesną bajkę [*schmerzhaften Märchen*]” (Ball 1957, s. 73).

poetykę Balla z twórczością futurystów, nie tylko podkreślając podobieństwa w obszarze myślenia o materiale językowym, ale też wskazując na różnice, w tym na znacznie bardziej pozytywny czy też „optymistyczny” – w stosunku do eksperymentów dadaistycznych – wydźwięk poezji fonetycznej (symultanicznej) w awangardzie włoskiej i rosyjskiej (Tkaczyk 2008, s. 338–342). Dodatkowo ślad rodzimej recepcji twórczości Balla stanowią nieliczne przekłady jego tekstów na język polski: tłumaczenie krótkiego fragmentu *Die Flucht aus der Zeit* (Ball 1927/2009) oraz artykułu *Das Münchener Künstlertheater* (Ball 1914/2009), opublikowane w tomie *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*; tłumaczenie fragmentów *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, opublikowane w „Przeglądzie Filozoficzno-Literackim” (Ball 1919/2007); i wreszcie przekład kilku wierszy oraz końcowego fragmentu *Pierwszego manifestu dadaistycznego* (*Das erste dadaistische Manifest*), opublikowany w antologii *Poezja XX wieku. Austria, NRD, RFN, Szwajcaria* (Ball 1916/1980). Oprócz tego na temat artystycznej działalności Balla i początków Cabaret Voltaire przeczytać można w książce (wspomnieniu) Hansa Richtera, *Dada – Kunst und Antikunst* (*Dadaizm. Sztuka i antysztuka*), wydanej w tłumaczeniu na język polski w 1986 r. (Richter 1964/1986).

²³ W szczególności nie podejmuję się ocenienia tego, jak bardzo wartościowy jest Ballowski projekt teologii politycznej, ani też nie dokonuję jego porównania z innymi mesjanizmami politycznymi, powstałymi w podobnym czasie. Wszelkie odniesienia do politycznej myśli Balla, jakie poczyniono w niniejszej książce, służą jedynie nakreśleniu możliwie szerokiego kontekstu względem jego dadaistycznej estetyki.



Ilustracja 2. Hugo Ball w angielskim ogrodzie w Monachium, ok. 1912 r. Fot. autor nieznany.
Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Nachlass Emmy Hennings / Hugo Ball, Bern,
sygn. C-04-a-OP-02-01.



Ilustracja 3. Hugo Ball na scenie w kubistycznym kostiumie, Zurych, 1916 r.

Podpis: „Verse ohne Worte in kubistischem Kostüm”. Fot. autor nieznaný.
Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Nachlass Emmy Hennings / Hugo Ball, Bern,
sygn. C-04-a-OP-02-03.

R o z d z i a ł I

Wersy bez słów

Wieczorem 23 czerwca 1916 r. Hugo Ball uroczyście recytuje przed publicznością kilka fonetycznych wierszy. Występ ten, uznawany za szczytowy moment artystycznej działalności poety, zrealizowany zostaje w nieszablonowym, parateatralnym przebraniu. Tekturowa peleryna, dwie wielkie, cylindryczne nogawki, rękawice-szczypce i wysokie, pasiaste nakrycie głowy, nazwane przez poetę w jego dzienniku „kapeluszem szamana” (Ball 1927/1992, s. 105), tworzą dziwaczną, lekko asymetryczną całość, podporządkowaną geometrii walcowatych brył. Dwa elementy tego kostiumu wyraźnie nawiązują do liturgicznej celebracji: kartonowa peleryna w odcieniach szkarłatu i złota, spięta pośrodku małą kokardą, daje się odczytać jako rekwizyt parodiujący biskupią pellegrinę, natomiast komiczna, wysoka czapka, dopełniająca miary absurdałności stroju, służy artyście za odpowiednik infuły. Sceniczny performans odbywa się w założonym przez Balla zuryskim klubie Cabaret Voltaire, stanowiącym wówczas ośrodek nowo powstałego ruchu dadaistycznego. Nic więc dziwnego, że obrzędowe motywy tego jednoosobowego widowiska wydają się przełamane klimatem radosnej destrukcji spod znaku wczesnej awangardy.

A jednak, gdy wsłuchujemy się w poszczególne wiersze, urzeka przede wszystkim ich delikatna kolorystyka i czarująca łagodność. Pierwszy poemat z cyklu *Sechs Laut- und Klanggedichte* (*Sześć wierszy dźwiękowo-brzmieniowych*), zatytułowany *Wolken*, brzmi następująco:

elomen elomen lefitalominal
wolminuscalo
baumbala bunga
acycam glastula feirofim flinsi

elominuscula pluplubasch
rallalalaio
endremmin saxassa flumen flobollala
feilobasch falljada follidi
flumbasch

cerobadadrada
gragluda gligloda glodasch
gluglamen gloglada gleroda glandridi

elomen elomen lefitalominai
wolminuscaio
baumbala bunga
acycam glastala feirofim blisti
elominuscula pluplusch
rallabataio

(Ball 1963, s. 24).

Sześć nadzwyczajnych wierszy, tworzących coś w rodzaju rozbudowanej, poetyckiej suity, nie doczekało się publikacji za życia Balla; niemal cztery dekady po śmierci artysty ukazały się one w tomie wierszy zebranych (*Gesammelte Gedichte*, 1963) – w następującym układzie: *Wolken* (*Obłoki*), *Katzen und Pfauen* (*Koty i pawie*), *Totenklage* (*Lament żałobny*), *Gadji beri bimba*, *Karawane* (*Karawana*) oraz *Seepferdchen und Flugfische* (*Koniki morskie i latające ryby*) (Ball 1963, s. 24–33). Wszystkie utwory utrzymane są w takiej samej poetyce, co *Wolken*: „słowa” tworzą struktury rytmiczne i dźwiękowe, nie odnosząc się przy tym do żadnego konwencjonalnego znaczenia. Jednocześnie, pomimo „oczyszczenia” jednostek wyrazowych z ich zewnętrznych referencji, poematy Balla nie wydają się być wierszami abstrakcyjnymi – raczej roztaczają one przed słuchaczami rozległe, fantastyczne pejzaże, dźwięczące bębenkami, dzwonkami, chordofonami i odgłosami nieoswojonej natury. Ta jedyna w swoim rodzaju kompozycja fonetyczna kreuje, można rzec, pewien odrębny, nietknięty cywilizacją świat, w dodatku opowiedziany za pośrednictwem cyrkularnej historii: wszystko zaczyna się od migotliwego, efemerycznego obrazu wody, by na nim też się zakończyć. Stosunkowo łatwo bowiem da się rozpoznać, że bohaterem poematu *Wolken* jest oberwana chmura lub po prostu dudniący deszcz. Siapawica, która skrapla się z tytułowych obłoków („pluplubasch”, „flumbasch”), już w trzeciej strofie przemienia się w ulewną strugę, zatapiającą okoliczny krajobraz.

Moment gwałtownego wezbrania wody Ball zręcznie zaszyfrowuje poprzez wplecenie w utwór łacińskiego słowa *flumen* ('rzeka', 'strumień', 'prąd'). Z kolei finałowa sceneria (*Seepferdchen und Flugfische*) wprowadza nas w surrealistyczną, mieniającą się błękitem („blaulala” od *das Blau*), morską krainę. Efekt wypracowany przez Balla jest nadzwyczaj subtelny: odgłosy zwinnych, skrzydlatych ryb („fisch kitti bisch”) i dyskretne trele pławikoników („zack hitti zopp”) nieustannie wtapiają się w szum oceanicznych fal (trzykrotnie „ballubasch”). Tę wodną akustykę dodatkowo wzbogaca bulgoczący akompaniament, uzyskany za pomocą raz jasnych (samogłoski przednie), a raz ciemnych (samogłoski tylne) hydrosekwencji: „violabimini bimini bimini”, „bumbalo bumbalo bumbalo bambo” (Ball 1963, s. 33).

Łatwo też spostrzec, że czwarty poemat (*Gadji beri bimba*) jako jedyny opatrzony został przez Balla nieprzetłumaczalnym, całkowicie idiomatycznym tytułem. Utwór ten bywał zresztą na wiele sposobów wyróżniany przez autora, jak gdyby chciał on podkreślić wyjątkowość wiersza na tle pozostałych *Lautgedichte*. W kilku miejscach, np. w liście do Augusta Hofmanna z 26 czerwca 1917 r., czytamy o cyklu wierszy dźwiękowych, zatytułowanym po prostu *Gadji beri bimba*: „Dabei ist auch ein Zyklus «Gadji Beri Bimba» Lautgedichte” (Ball 1957, s. 82). Poemat ten, najwyraźniej uchodzący w mniemaniu Balla za nieoficjalną czy też alternatywną nazwę całej kompozycji dźwiękowej, jest także bez wątpienia najbardziej monumentalnym spośród wszystkich wierszy: to utwór potężnie zorkiestrowany, o wręcz symfonicznym rozmachu, rozbrzmiewający kaskadą gotyckich dzwonów. Ponadto *Gadji beri bimba* jako jedyny zostaje zacytowany we wspomnieniu Balla poświęconym recytacji wierszy dźwiękowych na scenie klubu Cabaret Voltaire. Łączący się z pewnym dziecięcym wspomnieniem – ze śpiewem kapłana w rodzinnej parafii – utwór okazuje się być jak gdyby scenicznym powtórzeniem mszalnego recytatywu i jego dzwonowej oprawy, zaś wejście Balla w rolę katolickiego duszpasterza właściwie wprost potwierdzone zostaje w rozbudowanej relacji na kartach *Die Flucht aus der Zeit*. W zapisku opatrzonym datą 23 czerwca 1916 r. czytamy, że poeta rozpoczął „wolno i uroczyście”, dążąc do wytworzenia nastroju absolutnej powagi, a jego ogłuszające, samogłoskowe *crescendo* zakończyło się – nieomal muzycznie – „prastarą kadencją kapłańskiego lamentu” („die uralte Kadenz der priesterlichen Lamentation”): stylizowanym śpiewem liturgicznym, który „rozbrzmiewa skargą [lamentuje, *wehklagt*] w kościołach katolickich Wschodu i Zachodu”. Kończąc swój wpis, artysta patetycznie wyznaje: „cały skąpany w pocie zostałem zniesiony ze sceny niczym magiczny biskup” (Ball 1927/1992, s. 105, 106).

W kolejnej notatce z dziennika, datowanej na 24 czerwca 1916 r., Ball rzuca dodatkowe, teoretyczne światło na swoje „biskupie” widowisko. Okazuje się, że zanim rozpoczął deklamować „wersy bez słów” (*Verse ohne Worte*) czy też „wiersze dźwiękowe” (*Lautgedichte*) – stanowiące, jego zdaniem, zupełnie „nowy gatunek poezji”¹ (Ball 1927/1992, s. 105) – odczytał kilka punktów programowych pierwszego dada-manifestu (*Das erste dadaistische Manifest*). W krótkim streszczeniu odezwy, zawartym na kartach *Die Flucht aus der Zeit*, padają następujące deklaracje:

Wraz z wprowadzeniem tego typu wierszy dźwiękowych [*Klanggedichte*] całkowicie wyrzekamy się języka zrujnowanego i wyjałowionego przez dziennikarstwo. Musimy cofnąć się do najskrytszej alchemii słowa, musimy też poświęcić samo słowo, by w ten sposób zachować dla poezji jej ostatni, najświętszy obszar. Odstępujemy od pisania wierszy z drugiej ręki, a więc od przyswajania słów (a tym bardziej zdań), których nie wynaleźliśmy na własny użytek (Ball 1927/1992, s. 106).

Jeśli potraktujemy powyższe *résumé* jako esencję dadaistycznego przesłania, wyłonią nam się co najmniej trzy istotne aspekty. Po pierwsze, przedmiotem namysłu i działania zuryskich dadaistów jest język. Po drugie, język współczesny rozwarstwia się na dwa, skrajnie odległe od siebie, rejestry: z jednej strony na mowę upadłą, uosabianą przez język prasowy; z drugiej strony na mowę świętą, utożsamianą z językiem poetyckim. Po trzecie, zdefiniowane zostaje mesjańskie zadanie uchronienia „ostatniego, najświętszego obszaru” poezji. W związku z tym, jak widzimy, misja dadaistyczna polega na ocaleniu czy wręcz odkupieniu czegoś, co zapewne określić można mianem „zapomnianego sanktuarium języka”. Fakt, że język

¹ Chociaż Ball jest uznawany za twórcę poezji dźwiękowej, to idea pisania wierszy bądź „rapsodii fonetycznych” zrealizowana została nieco wcześniej przez dwóch niemieckich pisarzy: Paula Scheebarta (1863–1915) i Christiana Morgensterna (1871–1914). Niezatytułowany utwór Scheebarta, zamieszczony w powieści *Ein Eisenbahnroman, ich liebe dich* (Powieść kolejowa, kocham cię, 1900), zaczyna się strofą: „Kikakoku! / Ekoralaps! / Wiao kollipanda opolôsa”. Z kolei początek sięgającego średniowiecznej poezji ludowej i tkwiących w tej tradycji francuskich «comptines» w rodzaju «am-stram-gram et pic et pic etcolégram», co odpowiada niemieckiemu: «eene, meene ming-mang ping pang, eia weia packe dich eia weia weg!» (Richter 1964/1986, s. 212). Warto wspomnieć, że równoległe do Balla własną poezję dźwiękową tworzył – w postaci tzw. zaumów – rosyjski futurysta, Wielimir Chlebnikow. Tradycja ta najpewniej nie była jednak Ballowi znana. Szczegółowo na temat „dźwiękowych krajobrazów” Chlebnikowa pisze Marjorie Perloff w pracy *Modernizm XXI wieku. «Nowe poetyki»*, zob. Perloff 2012, s. 160–196.

gazety – owo radykalne przeciwieństwo uświęconej mowy – stanowi w oczach Balla szczególnie upadłą i demoniczną postać „ziemskiej” *Sprache*, znajduje swoje potwierdzenie w innych pismach artysty. W *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* czytamy: „Klerykalne *collegium propaganda fide* zostało zastąpione przez dziennikarzy uprawiających *propaganda bello*, a radość i duma, z jaką służą oni temu niewolniczemu systemowi, oświećla w pełni diabelskie tendencje, dzięki którym zaczynają przegniwać resztki niemieckiej duszy” (Ball 1919/2007, s. 116). Tylko maszyna poligraficzna, pisze Ball we wstępie do *Die Flucht aus der Zeit*, „produkuje więcej rażących kłamstw niż gazeta, którą przez nią jest drukowana” (Ball 1927/1992, s. 12). Napiętnowanie takiego taśmowego, mechanicznego i manipulacyjnego języka publicystyki – tryskającego, w najlepszym wypadku, jedynie pianą pustosłowia – stanowi zaledwie pierwszy krok na drodze dadaistycznej emancypacji autentycznego języka: „Jaką drogą opędzić się od tego wszystkiego, co tchnie żurnalistyką, co jest śliskie jak węgorz [...]? Mówiąc Dada” (Ball 1916/1984b, s. 39). Kolejnym etapem jest wyswobodzenie świętej mowy, które dokonać się może tyleż drogą restauracji („musimy cofnąć się do najskrytszej alchemii słowa”), co drogą zniszczenia („musimy też poświęcić samo słowo”). Tym oto sposobem sprzeciw względem upadłych konwencji (owych słów „z drugiej ręki”, medialnie zapośredniczonych i odziedziczonych) jest dopełniony swoistym proroctwem odkupienia języka: jeśli tylko poeta odrzuci porządek zdaniowy, jeśli tylko zdecyduje się na rozbicie „upadłych” słów – z jednej strony pozostając na poziomie czystego fonemu, a z drugiej zanurzając się w „alchemiczne” głębiny języka – wówczas mowa odzyska swoją utraconą świętość.

Biorąc pod uwagę „biskupią” autocharakterystykę Balla, możemy również śmiało założyć, że jego występ z „wersami bez słów” traktowany jest przez autora w kategoriach religijnego objawienia mowy: oto bowiem, dzięki emisji samogłoskowych ułomków języka, w ekspresyjnie recytowanym wierszu dźwięczą jak gdyby same tylko imiona – a więc czyste nazwy – pozamykane, na skutek upadku, w skorupach syntagmatycznego dyskursu. W takim właśnie kontekście należałoby odczytać pewną osobliwą skargę Balla, która rozbrzmiewa w jego manifestie dopominającym się o utracony, onomatopeiczny język natury: „Dlaczego drzewo nie może nazywać się *pluplusch* – a w czasie deszczu *pluplubasch*?” (Ball 1916/1984b, s. 40). Pamiętając, że obydwie „słowa” pojawiają się w deszczowym poemacie *Wolken* – „pluplubasch” na początku (drzewo w czasie deszczu) i „pluplusch” na końcu (drzewo w czasie nie-deszczu) – widzimy jeszcze

wyraźniej, że *Lautgedichte/Gadji beri bimba* to wiersze mające na celu po prostu restytucję jakiejś formy naturalnego prajęzyka. Późniejszy traktat *Byzantinisches Christentum* z 1923 r. dowodzi, że poetyckie sanktuarium pierwotnej mowy nie było jedynie chwilowym obiektem zainteresowania ze strony Balla. Idea pradawnej, dźwięcznej *Ursprache Gottes* (Ball 1923/1958, s. 10) uzyskuje bowiem w tym amatorskim dziele teologicznym swoją właściwą artykulację, jakkolwiek wcześniej – jako niezwerbalizowana myśl – uobecnia się właśnie w trakcie występu na scenie klubu Cabaret Voltaire².

Literalnie rzecz biorąc, *Byzantinisches Christentum* jest książką traktującą o trzech „świętych” czy też „prorokach”: Janie Klimaku, Pseudo-Dionizym Areopagicie i Szymonie Słupniku. Tym samym bohaterami rozprawy są egipski pustelnik, wczesnochrześcijański teolog i eremita znany z zamieszkiwania na kamiennym słupie. Jednak w szerszym planie tematem tego traktatu jest również teologia utraconego „bożego prajęzyka” (*Ursprache Gottes*). Wskazuje na to częste nawracanie takich pojęć, jak „Raj” (*das Paradies*), „hieroglify” (*die Hieroglyphen*), „obezwładniająca moc słowa” (*die Wortgewalt*), „skarbiec języka” (*der Sprachschatz*), a także cała seria kategorii odsyłających do prazródłości, np. *Urwesen*, *Urseligkeit*, *Ursonne*, *Uniform*, *Urbild*, *Urtext*, *Urstoff* – „prastworzenie”, „prazbawienie”, „prasłońce”, „praforma”, „praobraz”, „pratekst”, „prasubstancja” (Bosman 2014, s. 404, 406). Ball nie posiadał kompetencji do zmierzenia się z tematem, którego się podjął – nie znał wystarczająco języków antycznych i nie konfrontował swoich ustaleń z aktualnymi badaniami filologicznymi. Niemniej jednak właśnie ta ignorancja dawała mu swobodę interpretowania „świętych tekstów” na modłę, która zbiegała się z wypracowanym wcześniej zamysłem estetycznym, zrealizowanym na scenie klubu Cabaret Voltaire w przebraniu „magicznego biskupa”. Przykładem może być wysoce niezobowiązujące streszczenie pewnego

² Na pojęcie *Ursprache Gottes* („boży prajęzyk”) zwrócił uwagę w swoim artykule Frank G. Bosman. Autor jest zdania, że w obszarze Ballowskiego mistycyzmu językowego panuje ciągłość pomiędzy niekatolickim okresem dadaistycznym (którego szczytowym punktem jest recytacja wierszy *Lautgedichte*) i neokatolickim okresem podadaistycznym (w trakcie którego opublikowany zostaje traktat *Byzantinisches Christentum*): „Być może Ball opuścił ruch Dada po swoim ekstatycznym doświadczeniu w Cabaret Voltaire z powodu rozpacz, jaka ogarnęła go w związku z nihilistycznymi eksperymentami wokół dekonstrukcji języka, które ostatecznie nie były zdolne do przewyższenia grozy materialistycznego świata. Jednak tak naprawdę [Ball] nigdy nie przestał być Dadaistą [...]. [J]edynym możliwym sposobem na to, aby pojąć życiowe dzieło Balla, jest łączenie dwóch konstytutywnych elementów jego egzystencji: elementów religijnych w okresie Dada oraz elementów dadaistycznych w okresie neokatolickim. Tradycja rzymskokatolicka pomogła Ballowi znaleźć ucieczkę od nihilizmu Dada, natomiast krytyka konwencjonalnego języka ze strony Cabaret Voltaire pomogła mu sformułować przemyślenia na temat pierwotnej *Ursprache Gottes*” (Bosman 2014, s. 410).

fragmentu *Pistis Sophia* – apokryficznej księgi gnostyków, napisanej w języku koptyjskim – które znalazło się w jednym z przypisów do *Byzantinisches Christentum* (Ball 1923/1958, s. 278; Bosman 2014, s. 401–402). Parafraza w wykonaniu Balla sprawia wrażenie, jak gdyby dadaistyczne dziedzictwo nakazywało mu wzbogacać hermetyczny przekaz z IV w. o motywy, których oryginalny tekst nie uwzględnia. W odczytaniu poety Chrystus odmawiający modlitwę nie tylko usytuowany zostaje „przy ołtarzu” (*am Altar*), co wbrew oryginałowi nadaje jego postaci rangę chrześcijańskiego kapłana, ale wręcz modli się przy użyciu – dodaje całkiem swobodnie Ball – „magicznych dźwięków i słów” (*Zauberklänge und -worte*). Treść tej fonetycznej modlitwy poeta dodatkowo transliteruje na alfabet łaciński, robiąc to błędnie i wplatając w tkaninę oryginalnego tekstu obce słowo *sabaoth* („zastępy aniołów”), które jest ściśle powiązane z liturgią katolicką (Bosman 2014, s. 403). Tymczasem, w notatce datowanej na 21 maja 1917 r. Ball przyrównuje nabożeństwo, czyli wspomnianą modlitwę „przy ołtarzu”, do poetyckiej recytacji: „Liturgia jest wierszem, który celebрую kapłani” (Ball 1927/1992, s. 165). Na podstawie tego zdania, odczytanego w kontekście *Byzantinisches Christentum*, można wyprowadzić dwa kluczowe wnioski: po pierwsze, Chrystus z *Pistis Sophia* jest poetą; po drugie, poeta jako taki jest kapłanem. Dopiero w tej perspektywie szczególnego znaczenia nabiera katolicki, „biskupi” strój Balla z występu na scenie klubu Cabaret Voltaire. Wcielając się bowiem w rolę kapłana, który wyśpiewuje swój samogłoskowy recytatyw, poeta jednocześnie realizuje językowe posłannictwo mesjańskie, do którego odsyła figura chrześcijańskiego, rozpoetyzowanego Mesjasza.

Wszelako, pomimo przywiązania do katolickiej ortodoksji, Ball wykazuje w *Byzantinisches Christentum* przejawy wysoce heterodoksyjnego myślenia. Nie tylko umacnia typowe dla gnostycyzmu opozycje – pomiędzy stworzeniem i Bogiem, materią i duchem – ale też przywołuje tradycję kabalistyczną, pisząc o bożych imionach i czyniąc w jednym z przypisów referencję do *Elemente der Kabbalah* Ericha Bischoffa (Ball 1923/1958, s. 306; Bosman 2014, s. 399, 408). Szczególnie symptomatyczny jest również sposób, w jaki Ball do swoich celów wykorzystuje postać Areopagity. W okresie, w którym poeta przygotowywał *Byzantinisches Christentum*, było wiadome, że autor *Hierarchii niebiańskiej* przywłaszczył sobie status pierwszego biskupa Aten: nie utrzymał się żaden argument dowodzący tego, by anonimowy teolog z VI w. miał cieszyć się autorytetem ucznia apostoła Pawła (stąd przedrostek *pseudo-* przed jego imieniem, który przez Balla jest konsekwentnie pomijany). Skłonność do idealizowania

swych licznych patronów duchowych nakazuje Ballowi trzymać się, najwyraźniej, hagiograficznej wersji z XIII-wiecznej *Złotej legendy* Jakuba de Voragine: „Dionizy, wielki filozof, którego zwano Teosofus, czyli taki, co zna Boga, ponieważ pełen był natchnienia i mądrości Boskiej” (de Voragine 2000, s. 489). W dużej mierze ignorując neoplatonickie podłoże teologii Areopagity, Ball przypisuje Pseudo-Dionizemu przynależność do sekty gnostyckiej, co w konsekwencji sprowadza na niego serię zarzutów dotyczących się nienaukowego, ahistorycznego i antykatolickiego charakteru *Byzantinisches Christentum* (Mann 1987, s. 152–153, 156). Niemniej jednak, łącząc wczesnochrześcijańskiego teologa z egipską i perską gnozą – zaś samą „hymniczą gnozą” z „początkami magicznego kapłaństwa”, figurą „Magos Philosophos” czy „muzyką pulsującą w pradawnych kadencjach” (Ball 1923/1958, s. 131, 116–118) – artysta nie tylko portretuje swego ezoterycznego Areopagitę jako pierwszego „magicznego biskupa”, ale przede wszystkim usiłuje dokonać interesującej syntezy filozoficznej, która retrospektywnie nadaje sens jego fonetycznej recytacji i pozwala nieco lepiej zrozumieć mistyczno-dadaistyczne przesłanie z czasów Cabaret Voltaire.

Otóż „boży prajęzyk” zdaje się odzwierciedlać rozwijaną przez Balla – w łonie jego heretyckiej pseudoteologii – ideę rajskiego języka imion czy też po prostu języka adamicznego (*lingua adamica*). W rozdziale *Die Sprache Gottes* czytamy, że „język boży nie potrzebuje języka ludzkiego, by stać się zrozumiałym [...]. Jego słowa są ponad dźwiękiem i pismem” (Ball 1923/1958, s. 215). W zapisku z 22 listopada 1916 r. Ball wprost wiąże język Boga z językiem Adama: z darem tworzenia imion (czystych nazw), wspomnianym na kartach Księgi Rodzaju (Ball 1927/1992, s. 133). Z tego powodu autora *Byzantinisches Christentum* można określić jako spóźnionego romantyka, owładniętego tą samą tęsknotą za komunikacją absolutną, jaką utrwalali na kartach swoich dzieł filozofujący mistycy, teozofowie czy romantycy jenajscy (Wackenroder, Tieck, Novalis i inni). Nieprzypadkowo zresztą drugi rozdział *Die Flucht aus der Zeit*, który poświęcony jest działalności Balla w zuryskim kabarecie, zatytułowany został *Romantizismen*. Jednym z bohaterów poety w tamtym okresie był XIX-wieczny filozof i mistyk, Franz von Baader (Ball 1927/1992, s. 152, 161, 179), za pośrednictwem którego Ball najprawdopodobniej dotarł do jeszcze odleglejszej tradycji teozoficznej, uosabianej przez duchowego patrona romantyków – Jakoba Böhmego. Ten protestancki gnostyk, żyjący na przełomie XVI i XVII w., znany był liderowi dadaistów co najmniej od 1917 r. i mógł – chociaż pewności co do tego nie mamy – dostarczyć mu inspiracji swoją koncepcją

*Natur-Sprache*³. W ekscentrycznym *Mysterium Magnum* z 1623 r. Böhme pisał: „Jak człowiek myśli, co stracił, niechaj pomyśli też, co zyska po powtórnych narodzinach, co nie na tej ziemi wszak nastąpi, ale w świecie ducha; w mowie tonem jednym brzmiącej wszystkie duchy jednym językiem mówią, a to j ę z y k n a t u r a l n y” (Böhme, cyt. za: Koyré 1929/2021, s. 516). W ten sposób pierwotna, rajska mowa Adama miała stanowić harmonijne medium komunikacji ze stworzeniem: medium gwarantowane dzięki czystej nazwie czy też czystemu słowu, w którym integrują się dźwięk, imię i duchowa istota rzeczy. W obszernym komentarzu Alexandre’a Koyrégo do filozofii Böhme czytamy nie tylko o esencji bytów zawierającej się w takim rajskim imieniu, nie tylko o „sygnaturach” czy „jakościach” (*Qualitäten*) ukrytych w naturalnym (nieświadomym) głosie stworzenia, ale także o „magicznych obrazach” Bożej ekspresji:

Według Księgi Rodzaju, kiedy Bóg stworzył świat, przyprowadził do Adama wszystkie istnienia, żeby Adam je ponazywał. «Nazywanie» miało głęboki sens [...] i było niezbędne, by stworzenie mogło osiągnąć doskonałość, odegrać swoją rolę i wypełnić misję. Ponadto akt nazywania świadczy również o tym, że Adam w stanie niewinności «znał» imiona «prawdziwe» [...]. Imię (nazwa własna) wyraża i znaczy samo przez się i przez brzmienie. Prawdziwe imię «wyraża» i ujmuje esencję (istotę) przedmiotu i dlatego znajomość imienia własnego, własnej nazwy przedmiotu, tak bardzo wiele znaczy [...]. Podstawowym prawem bytu jest prawo do wyrażenia się, czyli prawo do Słowa, prawo do wysłowienia. Bóg wyraża się i mówi do siebie przez idee-moce; wciela się w magiczne obrazy swojej Mądrości (Koyré 1929/2021, s. 516, 518).

Odnosząc się do tradycji niemieckiego mistycyzmu, tak ważnej z punktu widzenia intelektualnej formacji Balla, należy wspomnieć także o Johannie Georgu Hamannie. Zadziwiający jest fakt, że w żadnym ze swoich pism Ball nie przywołuje nazwiska słynnego niegdyś „Maga Północy” – równie

³ Warto odnotować, że według programu zuryskiej *soirée* z 12 maja 1917 r. (Galeria Dada), odbywającej się pod hasłem *Alte und Neue Kunst* (*Sztuka dawna i nowa*), Hans Arp miał recytować fragmenty tekstów Jakoba Böhme (Ball 1927/1992, s. 162). Ball w tamtym okresie już nie występował na scenie; opuścił zuryskich dadaistów pod koniec maja. Pojedyncze wzmianki o Böhmem pojawiają się także w korespondencji Balla: w liście do Augusta Hofmanna z 2 czerwca 1920 r. oraz w liście do anonimowego mnicha benedyktyńskiego z ok. 1926 r. (Ball 1957, s. 128; Hennings 1946/1996, s. lxi). W jednym z przypisów do *Byzantinisches Christentum* autor cytuje nawet fragment z *Mysterium Magnum, oder Erklärung über das erste Buch Moses* Böhme z 1623 r. (zob. Ball 1923/1958, s. 270). Przez cały ten okres Ball przejawiał ewidentne zainteresowania niemieckimi *Naturalphilosophen* (nie tylko Böhmem, ale też Paracelsusem), snując spekulacje o *spiritus phantasticus*, „naturalnym raju” czy „naturalnym początku” (Ball 1927/1992, s. lxi).

rozmiłowanego w koncepcji bożego, obrazowego języka i równie zaciekle zwalczającego filozofię Kanta. W jednym ze swoich najważniejszych tekstów, *Aesthetica in nuce*, Hamann łączył mowę poetycką z biblijną genezą języka:

Poezja jest ojczyzną mową rodzaju ludzkiego; jak ogrodnictwo jest starsze od uprawy pola: malarstwo – od pisma: śpiew – od deklamacji: parabole – od wniosków: wymiana – od handlu [...]. Zmysły i namietności przemawiają obrazami i rozumieją tylko je. Z obrazów składa się cała skarbnica ludzkiego poznania i szczęśliwości [...]. Wszelkie stworzenie [...] tęskni za tamtą wolnością, kiedy to zwierzęta oddawały cześć Adamowi, albowiem BÓG przyprowadził je do człowieka, aby je nazwał, gdyż miały nosić takie imiona, jakie nada im człowiek (Hamann 1762/2010, s. 211, 220).

Biorąc pod uwagę obecność w językowym mistycyzmie Balla takich idei, jak stwórcze nazywanie (mowa Adama), zmysłowa i onomatopeiczna nazwa („pluplubasch”) czy wreszcie „słowny obraz” (*Wortbild*) – a nawet „magiczny, kompleksowy obraz” – wolno przyjąć, iż nie tylko spekulacje Böhme’go, ale również nauki Hamanna mogły być dla niego bardzo inspirujące. W notatce z 17 sierpnia 1920 r. Ball wyklada swój pogląd o językowej substancji rzeczywistości: „Stworzenie można zrozumieć jedynie za pomocą języka i jako język” (Ball 1927/1992, s. 273). Podobnie więc jak teozofowie języka i mistrzowie kabalistyki, Ball zakłada, że motorem kreacji jest język jako dźwięczna *Ursprache*. Tu też odsłania się niezwykle istotne powinowactwo, jakie zachodzi pomiędzy Ballowskim mistycyzmem językowym a Benjaminowską metafizyką kabalistyczną. Obu myślicieli łączy przede wszystkim idea stworzenia świata „w” mowie Boga (w jego źródłowym dźwięku), nie zaś „poprzez” słowo (Bosman 2014, s. 410). Warto w tym kontekście zwrócić uwagę, że w swym wczesnym eseju o rajskich imionach (*O języku w ogóle i o języku człowieka*, 1916) Benjamin pisze nie tylko o słowach pneumatycznych – komunikujących „duchową istotę” – lecz także o niezapośredniczonym charakterze pierwotnego języka, który jest wyróżnioną postacią Bożego logosu: „To, że istota duchowa komunikuje się w języku, a nie za jego pośrednictwem, oznacza, że nie jest ona zewnętrznie tożsama z istotą językową” (Benjamin 1916/2012a, s. 2). Co ciekawe, w znacznie późniejszym dziele Benjamina, mianowicie w *Pasażach*, obraz dialektyczny staje się czymś, co niejako przechwytuje od imienia jego funkcję magiczno-epifaniczną; tym samym to właśnie obraz okazuje się być wyrazem językowym, który wolny jest od owej „zewnętrznej”, tzn. czysto konwencjonalnej, tożsamości rzeczy ze słowem. W obrazie

dialektycznym nie tylko bowiem gęstnieją mimetyczne relacje językowych podobieństw, lecz także rozbłyskuje – w momentalnym „«teraz» poznawalności” – to, co „byłe”, utracone, a „co w następnym okamgnieniu nieodwołalnie ginie” (Benjamin 1940/2005, s. 521). Doprawdy intrygujące jest, że terminem „słownych obrazów” (*Wortbilder*) posługuje się Ball już w 1916 r., i to właśnie w kontekście recytacji swych wierszy dźwiękowych. Jeszcze przed występem w klubie Cabaret Voltaire poeta dzieli się pewnym frapującym wyobrażeniem na temat swego cyklu *Lautgedichte/Gadji beri bimba*, opisując fonetyczne utwory jako zbudowane nie tyle ze słów, ile właśnie z obrazów. Składnik wierszy, czytamy w notatce z 18 czerwca 1916 r., nasycony jest „mocami [*Kräften*] i energiami, które pomogły nam odkryć na nowo ewangeliczne pojęcie «słowo» (*logos*) jako magiczny, kompleksowy obraz” (Ball 1927/1992, s. 102). W związku z tym pytanie, na ile Benjamin mógł zainspirować się takim właśnie rozumieniem dźwiękowo-językowego obrazu, wydaje się w tym miejscu całkiem uprawnione.

Nie jest wiadome, w jakim stopniu rozmowy prowadzone z ekscentrycznym artystą mogły oddziaływać na Benjamina, a następnie znaleźć odzwierciedlenie w niektórych spośród jego pism; z pewnością jednak możemy zaobserwować zdumiewające podobieństwo, chociażby w obszarze postrzegania języka żurnalistycznego. O ile Ball w swoim dzienniku zantagonizował świętą mowę poezji z upadłym językiem prasowym, o tyle Benjamin wypracował w *Karlu Krausie* całkiem podobny schemat, w którym zdeprawowane słowo gazety przeciwstawione zostaje utraconej mowie imion. W rezultacie, tak jak w ujęciu Balla zdegenerowana, współczesna mu kultura inteligencka Niemiec posiada swoje epicentrum w odartym ze świętości dziennikarskim języku, tak w oczach Benjamina arcyzłem językowym okazuje się pusty frazes gazetowego felietonu: „Dziennikarstwo to zdrada zawodu literata [...]. Jego prawdziwą substancją jest gadanina” (Benjamin 1931/2012, s. 196). Zaczerpnięte od Sorena Kierkegaarda pojęcie „gadaniny”, które wcześniej umieszczone zostało w teologiczno-językowym kontekście na kartach eseju *O języku w ogóle i o języku człowieka*, wskazuje na całkowicie zsekularyzowany – w oczach Benjamina – charakter gazetowej „papki”. W tekście tym, opisującym katastrofę upadku rajskiej mowy w świecką sferę codzienności, Benjamin łączył zepsutą paplaninę człowieka nie tylko z procesem semiotyzacji języka (a więc z przekształceniem go w wytwór konwencji), ale też ze złym rodzajem poznania: mianowicie, z odwróconą od objawienia, odbóstwioną i zdradziecką władzą sądzenia (Benjamin 1916/2012a, s. 13–14). Tymczasem domeną współczesnej prasy jest właśnie

osądzanie: wszak produkując zawrotną liczbę stereotypów i komunałów, publicystyka stara się jedynie ukryć prawdziwą naturę swego językowego procederu za bałamutnym pojęciem „opinii publicznej”. Innymi słowy: gazeta jest, podobnie jak w ujęciu Balla, miejscem dogłębnej profanacji języka i demonicznym „narzędziem władzy” (Benjamin 1931/2012, s. 177, 187).

Siła, z jaką reminiscencje językowej teologii Benjaminu dźwięczą w estetycznym projekcie Balla – wychodzącym z niemal identycznych założeń metafizycznych – jest uderzająca. Właściwie można bez wielkiego ryzyka postawić tezę, że językowy performans, który w czerwcu 1916 r. został wykonany na scenie klubu Cabaret Voltaire, wyrażał co do zasady te same przekonania czy też intuicje, jakie zawarte zostały w Benjaminowskim eseju o „bożym prajęzyku”; eseju, podkreślmy, napisanym w tym samym roku⁴. Pierwotna *Sprache* stanowi bowiem zarówno dla Balla, jak i dla Benjaminu, przeciwieństwo konwencjonalnych, zinstrumentalizowanych systemów znakowych, w których dźwięk (element znaczący) i sens (element znaczony) zostały nieodwracalnie rozerwane. W konsekwencji świat językowy zuryskiego dadaisty i berlińskiego filozofa jest światem skrajnie upadłym, w którym słowo zdegradowane zostało do postaci pękniętego znaku lub po prostu komunału: „Wszędzie panuje rozpacz powodowana bezbożnym [*entgötterte*] światem, który trzyma się klasycystycznego frazesu” (Ball 1927/1992, s. 122). Co znamienne, „język człowieka społecznego”, niezdolny już do komunikowania głębszych uczuć, poeta charakteryzuje w dzienniku (16 sierpnia 1916 r.) jako *öde, lahme, leere*: „jałowy, kulawy, pusty”; z kolei w *Byzantinisches Christentum* języki narodowe określone są mianem „bezglowych” (Ball 1927/1992, s. 113; 1923/1958, s. 217). Wyłaniający się stąd obraz rozpadu *Ursprache* na niezliczone, ułomne dialekty nie tylko wywołuje skojarzenia z przypowieścią o wieży Babel, ale też pozwala łączyć gnostyckie przekonanie Balla o upadku człowieka w materialny świat codzienności z toposem wygnania Adama, o którym opowiadają pierwsze rozdziały Księgi Rodzaju (Bosman 2014, s. 406). Tak się składa, że to właśnie na tej historii biblijnej Benjamin oparł własną opowieść o boskim darze nazywania, o zaprzepaszczeniu tego daru na skutek zjedzenia owocu z drzewa poznania, o przekształceniu się zdania w manipulacyjną formę sądu i

⁴ Na tę koincydencję czasową i ideową, jaka zachodzi pomiędzy Ballowskimi *Lautgedichte* a esejem Benjaminu *O języku w ogóle i o języku człowieka*, zwrócił uwagę Anson Rabinbach. Podkreśla on, że wiersze dźwiękowe dadaisty manifestują odwrót od konwencjonalnego języka znaków, by podjąć próbę dokonania rezurekcji „języka adamiczego” (Rabinbach 1993, s. xiii–xiv). Najszerzej na temat tych zbieżności pisze Nicola Behrmann, uwzględniając zarówno artystyczno-filozoficzne inspiracje obydwu myślicieli (Kandinsky, Baader, Baudelaire), jak i terminologiczne podobieństwa (Behrmann 2011).

wreszcie o smutku zdradzonej, lamentującej natury (Benjamin 1916/2012a, s. 15). Głębokie podobieństwo, jakie zachodzi pomiędzy koncepcjami Balla i Benjamina, zasadza się więc przede wszystkim na akcentowaniu dźwiękowej, magicznej i pneumatycznej natury adamicznego języka, na dostrzeżeniu we współczesnych językach (zwłaszcza w jego prasowej odmianie – jako języku władzy) najistotniejszego symptomu upadku i na głębokim zaniepokojeniu pokantowską autonomią rozumu instrumentalnego (Stark 2013, s. 40).

Jak czytamy w *Die Flucht aus der Zeit*, za językową i metafizyczną degradację zsekularyzowanej rzeczywistości odpowiedzialny jest przede wszystkim „kwantytatywny” rozum, który rękoma nowożytnych racjonalistów – takich jak Kartezjusz czy Kant – w sposób ostateczny przeciął węzeł spajający poznanie i doświadczenie. Filozofia średniowieczna, którą Ball ceni sobie znacznie wyżej od myśli nowożytnej, do pewnego stopnia jeszcze stawiała opór tyranii ze strony *ratio*, co wynikało z jej umiejętności hieroglificznego „czytania” świata: „symboliczne spojrzenie na przedmioty, jakie utrzymywało się w średniowieczu, jest próbą uniknięcia ich predykatywnego rozumienia” (Ball 1927/1992, s. 263). Ball nie jest w związku z tym myślicielem z gruntu irracjonalistycznym, nie odrzuca rozumu jako takiego. Krytyce z jego strony podlega rozum instrumentalny, działający za pośrednictwem przemocy, alienacji i reifikacji: „Kant [...] swoją teorią poznania oddał wszystkie przedmioty świata widzialnego pod zwierzchnictwo rozumu”; „musimy zerwać z systemem rozumu, albowiem istnieje wyższy rozum” (Ball 1927/1992, s. 21, 22). Ludzie średniowiecza, posługujący się taką wyższą formą rozumu, byli w stanie widzieć rzecz „aż do nagich kości”; ich umysł bowiem nie wchodził w kontakt z przedmiotem na drodze analizy: „Byli bez porównania bardziej szlachetni niż my dzisiaj. Ich obserwacje służyły innym celom. Okazywali szacunek przejawom świata, w tym zwierzętom i przedmiotom nieożywionym, jak gdyby były cudami Bożymi” (Ball 1927/1992, s. 263).

Zanurzony w filozofii wczesnochrześcijańskiej, zwłaszcza w neoplatonizmie Pseudo-Dionizego Areopagity, Ball jednocześnie fascynuje się demonologią, ezoteryką i gnozą⁵. Radykalny dualizm upadłej materii

⁵ Może być całkiem prawdopodobne, że bardzo osobliwy, chrześcijański gnostycyzm, który Ball zaprezentował przede wszystkim na kartach *Byzantinisches Christentum*, był inspirowany gnostycyzmem Ernsta Blocha z *Geist der Utopie* (1918). Bloch łączy w swojej pracy język marksistowskiego rewolucjonizmu z heterodoksyjną chrześcijańską teologią, tę zaś – z elementami apokaliptycznymi, a nawet kabalistycznymi, chasydzkimi czy wręcz sabataistycznymi (Lipszyc 2009, s. 62–63). Biorąc pod uwagę zażyłość, jaka łączyła Balla z Blochem w latach 1917–1919, wydaje się, że jego wysoce skontaminowana, heretycka wersja chrześcijańskiej teozofii (a przynajmniej skłonność do teologicznego synkretyzmu) po części zapożyczona została z eklektycznej myśli niemieckiego

i nieupadłego ducha doprowadza go do głębokiego pesymizmu, do utożsamienia świata materialnego tyleż z potęgami demonicznymi, co też z mechanicznymi. Maszyna oferuje bowiem zaledwie pozór życia, stąd „wiara w materię jest wiarą w śmierć” (Ball 1927/1992, s. 12). Ten antymaterializm wiedzie artystę do quasi-gnostyckiej odmiany idealizmu, mianowicie do przekonania o możliwości odkupienia świata oraz języka poprzez ich uduchowienie. Słowa *Geist* czy *geistig* należą więc do najczęściej powracających terminów w dzienniku oraz w korespondencji poety, zaś w *Byzantinisches Christentum* co rusz napotykamy zwroty typu *Pneuma*, *Pneumatiker* czy *pneumatische*. Stąd też zacytowana w *Die Flucht aus der Zeit* sentencja Novalisa zdaje się patronować pneumatycznemu mistycyzmowi Balla: „Teoria języka [*Sprachlehre*] to dynamika królestwa duchowego” (Novalis, cyt. za: Ball 1927/1992, s. 83). Fakt, że Ball uważał się za gnostyka lub pneumatyka, nie powinien budzić żadnych wątpliwości. W dzienniku pod datą 25 marca 1917 r. stwierdził, że „modernistyczni artyści” – a za takich uznawał on przedstawicieli mistycznej odmiany ekspresjonizmu i dadaizmu – „są gnostykami i kultuwują praktyki, które duchowni od dawna uważają za zapomniane”. Wcześniej, 13 czerwca 1916 r., pisał: „Istnieje gnostycka sekta, której adepci byli tak owładnięci obrazem *dzieciństwa* Jezusa, że kładli się do kołyski, a kobietom pozwalali karmić się i przewijać. Dadaści są podobnymi im niemowlętami nowej ery” (Ball 1927/1992, s. 149, 100). Pomimo licznych zwrotów intelektualnych i ciągłych przetasowań w obszarze ekspresji artystycznej, gnostyckie nastawienie do rzeczywistości wydaje się być pewnym stałym elementem biografii Balla, manifestującym się – jak jeszcze zobaczymy – zarówno na poziomie onto-teologicznym (radikalny dualizm Boga i stworzenia), kosmologicznym (świat jako więzienie, przepastny loch, koncentryczne kręgi), antropologicznym (skrajne przeciwstawienie ducha i materii), jak i społecznym (wyobcowanie, niechęć do świata społecznego, pogłębiający się ascetyzm)⁶.

Spośród współczesnych intelektualistów, u których Ball zaciągnął istotny dług w obszarze swego mistycyzmu językowego, kluczową postacią był bez wątpienia Wasilij Kandinsky, spotkany po raz pierwszy w Monachium w 1912 r. Dziełem, które uwrażliwiło Balla na kwestię samego

neomarksisty. Niemniej jednak gnostycki sposób myślenia wyziera już z notatek datowanych na listopad 1915 r. (Ball 1927/1992, s. 70–71). Na temat zbieżności zachodzących pomiędzy średniowieczną teozofią i alchemią a gnostycyzmem Balla, zob. Steinke 1967, s. 146–149.

⁶ W nieco tylko zmienionym porządku (teologia, kosmologia, antropologia, eschatologia, moralność) te główne wierzenia czy też przekonania gnostyckie omówione zostają w *Religii gnozy*, zob. Jonas 1958/1994, s. 58–62.

słowa i – najwyraźniej – zainspirowało do tworzenia poezji dźwiękowej, była książka malarza *O duchowości w sztuce* (1910), podejmująca m.in. zagadnienie „wewnętrznego dźwięku” (*innerer Klang*). Szczególnie ważny musiał wydać się Ballowi poniższy fragment, stawiający nowej poezji konkretne cele emancypacyjne:

Słowo jest dźwiękiem uwewnętrznionym. Ów głos wewnętrzny pochodzi częściowo (może głównie) od przedmiotu, który słowo oznacza. Kiedy jednak nie widzimy przedmiotu, a słyszymy tylko brzmienie nazwy, w umyśle powstaje odruchowo abstrakcyjne przedstawienie, odmaterializowany przedmiot wzbudzający poruszenie w «sercu». Tak więc *zielone, żółte, czerwone drzewo* na łące jest realnym przedmiotem, przypadkowo zmaterializowaną formą drzewa, którą czujemy w sobie, kiedy słyszymy oznaczające je słowo. Ale gdy słowa szczęśliwie użyjemy (według poetyckiego wyczucia), lub w sposób uzasadniony wewnętrznie powtórzymy, dwa, trzy i więcej razy kolejno, możemy nie tylko spotęgować jego wewnętrzny głos, lecz także ujawnić inne, nieprzeczuwane nawet właściwości. W końcu, przy częstym powtarzaniu (ulubiona zabawa dzieciństwa, później zapomniana) słowo traci przyporządkowaną mu przedtem zewnętrznie funkcję oznaczania. Ów «czysty» dźwięk słowa słyszymy chyba nawet nieświadomie, najpierw, gdy towarzyszy przedmiotowi realnemu, później abstrakcyjnemu. W ostatnim przypadku jego czysty głos brzmi na pierwszym planie i oddziaływa bezpośrednio na naszą duszę, która reaguje na to wibracją bezprzedmiotową, co jest zjawiskiem jeszcze bardziej skomplikowanym, rzekłbym bardziej «nadmysłowym», niż wrażenie wywierane przez dźwięk dzwonów, brzmienie struny, hałas upadającej deski itd. Otwierają się tu wspaniałe możliwości przed literaturą przyszłości [...]. *Słowo*, które posiada dwa znaczenia – jedno bezpośrednie i drugie wewnętrzne – jest więc czystym materiałem *poezji* i literatury, jest tworzywem, które tylko ta sztuka umie odpowiednio zastosować i tylko przez słowo poezja może przemówić do duszy (Kandinsky 1910/1996, s. 45–46).

Na podstawie powyższego cytatu należy odnotować co najmniej kilka elementów, które ukształtowały myślenie Balla o zadaniu fonetycznej poezji. Po pierwsze, akcent przeniesiony zostaje ze znaczenia na dźwięk: „słowo jest dźwiękiem uwewnętrznionym”, zawiązującym tajemną, akustyczną korespondencję z przedmiotem. Ukryte właściwości słowa ujawniają się, gdy tylko wypowiedziane ono zostaje z „poetyckim wyczuciem”: wówczas „słowo traci przyporządkowaną mu przedtem zewnętrznie funkcję oznaczania”, a w zamian objawia „inne, nieprzeczuwane nawet właściwości”. Słowa okazują

się w ten sposób posiadać znaczenia dwojakiego rodzaju: wewnętrzne, a więc czysto dźwiękowe (poetyckie), oraz zewnętrzne, czyli arbitralnie nadane (semantyczne). Technika poetycka wzorowana na dziecięcej zabawie słowem – na nieprzerwanej repetycji, na wywoływaniu efektu echa – uwalnia słowo od zewnętrznego znaczenia i pozwala mu dźwięczyć czystym sensem: owym abstrakcyjnym i bezprzedmiotowym *innerer Klang*, którym następnie rezonuje „nasza dusza”. Wyławianie wewnętrznego dźwięku z języka, czy też raczej wydobywanie go spod zeschniętych skorup zewnętrznego znaczenia, jest wobec tego zadaniem „literatury przyszłości”, zobowiązanej do ocalania i przywracania tego, co Ball dopiero na kartach *Byzantinisches Christentum* określać będzie mianem *Ursprache Gottes*.

Uwielbienie dla rosyjskiego plastyka i jego mistycyzmu językowego poeta wyraża w artykule z 1917 r., zatytułowanym *Kandinsky*. Zestawiając awangardowe kompozycje malarza z dziełami kubistycznymi, Ball podkreśla radykalizm Kandinsky’ego, który odrzuca nie tylko realistyczne obrazowanie rzeczywistości, ale też samą logikę reprezentacji. Dostrzegając w konwencjonalnym przedstawieniu obecność czegoś „nieczystego”, autor *O duchowości w sztuce* ma wyrażać – w interpretacji dadaisty – nieomal ikonoklastyczne pragnienie puryfikacji: chce powrócić do „prawdziwej formy, dźwięku rzeczy, jej istoty, jej esencjalnej krzywizny”. Ball upatruje w związku z tym w dziełach Kandinsky’ego obecności nie tylko obrazów wizualnych, ale też obrazów akustycznych: poprzez kontakt z jego malarstwem słyszymy „święteczny zgiełk”, „fugę archaniołów”, „żółte i niebieskie fanfary” (Ball 1917/1984a, s. 44). Artykuł kończy się żarliwymi wyrazami uznania dla tomiku *Klänge* (*Dźwięki*, 1913): tak jak w malarstwie, tak też w poezji Kandinsky „jest pierwszym, który obrazuje czysto duchowe procesy”. Nawet futuryści, czytamy, nie podjęli się równie odważnej próby „oczyszczenia języka”; to Kandinsky „odkrył i zastosował najbardziej abstrakcyjną ekspresję dźwiękową, na którą składają się wyłącznie zharmonizowane samogłoski i spółgłoski”. Puryfikacja języka, dokonująca się w eksperymentalnej prozopoezji na kartach *Klänge*, polega bowiem na „zestawianiu iluzjonistycznych elementów”, które – będąc zaczerpniętymi z „konwencjonalnego języka” – redukują się wzajemnie i dzięki temu pozwalają nam usłyszeć czysty, uwewnętrzniony dźwięk (Ball 1917/1984a, s. 53). Co ważne, fraza *harmonisierten Vokalen und Konsonanten*, służąca do opisania poetyckiego wyrazu w artykule *Kandinsky*, zostaje przez Balla powtórzona w jego liście do Augusta Hofmanna z 26 czerwca 1917 r. (Ball 1957, s. 81). Tu jednak uwaga o fonetycznej ekspresji odnosi się już nie do twórczości Kandinsky’ego, lecz do jego własnych „wersów bez słów”.

Cytowany zwrot, użyty dwukrotnie w różnych kontekstach, zdaje się więc stanowić dobitne potwierdzenie faktu, że cykl *Lautgedichte/Gadji beri bimba* inspirowany jest poezją z tomiku *Klänge* i mistyczną teorią „wewnętrznego dźwięku”.

Koniec końców, pewne ideowe i formalne wzorce dla swoich fonetycznych wierszy Ball czerpie także z włoskiego futuryzmu, który swą awangardową poezją, wymierzoną przeciwko wszelkim regułom syntaktycznym i gramatycznym, wyprzedza dadaizm o kilka dobrych lat. Marinetti, z którym autor *Byzantinisches Christentum* nawiązuje listowny kontakt po przybyciu do Zurychu, postuluje – pod sztandarem autorskiego programu *parole in libertà*, a więc „słów wyzwolonych” – wyemancypowanie *verbum* z krępujących praw języka tradycji, nieadekwatnego względem postępu i technicyzacji XX-wiecznej rzeczywistości. Futurystyczne apele Marinettiego, dyktowane rewolucyjnym dążeniem do zburzenia zachodniej gramatyki (owego symbolu starego ładu), nawołują do likwidacji przecinka, przysłówka i przymiotnika; do tworzenia nowego języka z szeregów niepowiązanych składniowo rzeczowników i bezokoliczników. Fragmenty *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) wyrażają ten program następująco:

Siedziałem w samolocie na zbiorniku benzyny i wygrzewałem brzuch na głowie lotnika, czułem śmieszną pustkę starej składni, odziedziczonej od HOMERA, burzliwą potrzebę, by wyswobodzić słowa z więzienia łacińskiej budowy zdania [...]. Po wolnym wersie, wreszcie WOLNOŚĆ DLA SŁÓW! [...]

1. ZNISZCZYĆ SKŁADNIĘ, PORZĄDKOWAĆ RZECZOWNIKI NA CHYBIŁ-TRAFIŁ, TAK, JAK POWSTAJĄ.
2. UŻYWAĆ CZASOWNIKÓW W BEZOKOLICZNIKU [...].
3. POZBYĆ SIĘ PRZYMOTNIKÓW [...].
4. POZBYĆ SIĘ PRZYSŁÓWKÓW [...].
5. KAŻDY RZECZOWNIK MUSI ZNALEŻĆ SWOJĄ PODWÓJNOŚĆ [...].
6. ZNIEŚĆ PRZESTANKOWANIE.

(Marinetti, cyt. za: Döhl, 1971/2007 s. 258).

Ta rzecz niezwykle przypada Ballowi do gustu: „Ocalenie słowa kosztem zdania rozpoczęło się od śmiałego hasła «Parole in libertà», jakie na sztandary wynieśli poeci skupieni wokół Marinettiego. Wyjęli oni słowo z ramy zdania (obrazu świata), która wcześniej została mu bezmyślnie i automatycznie przypisana” (Ball 1927/1992, s. 102). Sprzeciw wobec estetyki czy literatury mieszczańskiej, opartej na konwencjonalnym języku i narracyjnych

linearyzmach, Ball wyraża zarówno w manifestie dadaistycznym, jak i w zapiskach z dziennika: „Dada-literatura, Dada-burżuazja – i wy, najznamienitsi poeci, którzy zawsze tworzyliście za pomocą słów, ale nigdy nie stworzyliście samego słowa, którzy poetyzujecie sobie wokół nagiego punktu”; „[Z]rezygnowaliśmy z dzieła sprawozdawczego (które jako takie zaistnieć może tylko dzięki czasochłonnemu grupowaniu zdań w logicznie uporządkowaną składnię)” (Ball 1916/1984b, s. 39; 1927/1992, s. 101). Zamiłowanie do słowa – słowa uwolnionego od propozycjonalnego stelaża – bez wątpienia jest czymś, co zbliża projekt dadaistyczny do literackiego programu futurystów. Jeśli dla Benjamin, przypomnijmy, dziennikarstwo jest „zdradą zawodu literata”, to dla Balla „literatem jest ten, kto pielęgnuje słowo tylko dla niego samego [...]. Byłoby dobrze, gdyby poeci i uczeni na powrót stali się literatami (artystami słowa)” (Ball 1927/1992, s. 113, 114). To tak, jak gdyby realizacja ideału *Wortkünstler* była jedynym sposobem na to, żeby zawrócić fatalne skutki językowego upadku, przekształcającego rajskie „słowo na wolności” w słowo zniewolone zewnętrznym znaczeniem: „Słowo powinno komunikować coś (poza samym sobą). Oto prawdziwy Upadek ducha językowego” (Benjamin 1916/2012a, s. 13).

Jednak ostatecznie zamysł poetycki Balla jest dalece bardziej radykalny względem zamierzeń literatów-futurystów, co wyartykułowane zostaje raptem kilka dni przed „biskupim” widowiskiem (18 czerwca 1916 r.): „nadwątlone wielkomiejskie słowa [futuryści] ożywili światłem i powietrzem, przywrócili im ich ciepło i ruch, ich pierwotną i beztrudną wolność. My, inni, poszliśmy jeszcze o krok dalej” (Ball 1927/1992, s. 102). W istocie sztuka Marinettiego nie wykracza poza destrukcję porządku zdaniowego: słowo pozostawia się tu nietknięte. Natomiast niszczycielski projekt dadaisty nie oszczędza nawet słów, które w wierszach fonetycznych, recytowanych na scenie Cabaret Voltaire, wprost zostają „rozłupane” na dźwięczące ułamki mowy. Słowne obrazy wiersza, pisze Ball, nabierają magicznej mocy wyłącznie poprzez działania destrukcyjne: „kosztem zrozumiałego, logicznie skonstruowanego zdania” (Ball 1927/1992, s. 101). Stosowanie środka wyrazu w postaci rozdrobnienia słowa na elementy subleksykalne (samogłoski, fonemy, morfemy) właściwie deklarowane jest wprost w *Das erste dadaistische Manifest*: „Spuszczam z uwięzi koziołkujące samogłoski. Pozwalam dźwiękom – niczym pomiauukujący kot – sytać się prosto z ust...” (Ball 1916/1984b, s. 40). Co więcej, gest polegający na rwaniu językowej tkaniny i twórczym kompilowaniu jej skrawków przywołany zostaje w notatce z 1 marca 1916 r.: „Artysta [...] posługuje się materiałem, który został już wcześniej uformowany, a zatem

może jedynie rozdzierać go i łątać [*Klitterungen*⁷]” (Ball 1927/1992, s. 82). Jeśli więc odkupienie poetyckiego idiomu wymaga dokonywania aktów przemocy na języku, tak aby w refrakcjach mowy wyławiać utraconą pojedynczość imion, to fonetyczna rujnacja syntaksy i słowa wychodzi naprzeciw tak rozumianej misji artystycznego zadośćuczynienia.

Jak widzimy, w centrum językowej apokalipsy dadaizmu stoi zdewastowane *vocabulum*: słowo rozsypane na kawałki, które ulatnia się jak kamfora, pozostawiając po sobie jedynie pył brzęczących głosek i sylab. Granica totalnej atomizacji języka, która nigdy nie została przekroczona przez Marinettiego, u Balla miała wyznaczać właściwy początek, zwiastujący organizację nowego ładu i restytucję zapomnianej *Ursprache*. W tym sensie rewolucja dadaistycznego artysty faktycznie wiodła przez „wersy bez słów” (*Verse ohne Worte*): przez mowę, która w prawdziwie suicydalnym geście tnie własną tkankę i zrzuca się sensu, by ocalić najgłębszy, zagłuszony pustym gadulstwem rdzeń duchowego logosu. Jak czytamy w komentarzu do filozofii Böhme: „na pomieszaniu języków z powodu wieży Babel najmniej z całą pewnością ucierpiały dźwięki, bo choć słowa różnią się w rozmaitych językach, to jednak dźwięki pozostały prawie wszędzie takie same” (Koyré 1929/2021, s. 521).

W teologii negatywnej Pseudo-Dionizego, która nie bez powodu staje się dla Balla źródłem inspiracji, mówienie przybiera formę *hymnèin*: liturgicznego śpiewu i eklezjalnego języka, w którym człowiek włącza się w chór stworzeń – wybierając obrazy zamiast pojęć, chwałę zamiast refleksji. Pisanie wierszy w formule „biskupiej” glosolalii – charyzmatycznej i całkowicie niezrozumiałej mowy proroka – jest w tym świetle nie tylko artystyczną stylizacją, ale też formą chronienia tego rejestru języka, który pozostał nietknięty upadkiem i który wciąż zawiera w sobie potencjał pneumatycznej komunikacji. Dadaistyczna droga do uwewnętrznionego brzmienia (*Klang*) wiedzie wszelako poprzez niszczenie – estetyczną autoanihilację, językowy kollaps – w którym ostatecznie, jak się wydaje, do głosu dochodzi najczystsza ekspresja smutku: lament (*Klage*).

⁷ Czasownik *klittern* oznacza dosłownie ‘wyrwać z kontekstu’, ‘fałszować’, ‘przekłamywać’. Zastosowany przez Balla wyraz *Klitterungen* jest jednak w tym kontekście dalece bardziej wieloznaczny. *Klittern* oznacza tyle, co *zerteilen* (‘rozdzielać’, ‘rozrywać’), ale też *zusammenstellen* (‘zestawiać’, ‘formować’). Tym samym *Klitterungen* w odniesieniu do dadaistycznej poezji należałoby rozumieć jako dialektykę rozdzielenia i łączenia jednostek subleksykalnych. Dodatkowo w dawnym użyciu czasownik *klittern* odnosił się do sfery aktywności akustycznej i znaczył tyle, co dzisiejsze *klappern* (‘klekotać’, ‘brzęczeć’) czy *klatschen* (‘klaskać’, ‘pluskać’), innymi słowy: ‘wydawać nieokreślone dźwięki, hałas’ (*die Geräusche*).

Revolution

Auflage 3000

Zweiwochenschrift

Preis 10 Pfg.

Jahrgang 1913

Verlag: Heinrich F. S. Bachmair

Nummer 1

München

15. Oktober



Richard Serwald: Revolution
(Original-Druckabzug)

Inhalt:

Richard Serwald: Revolution — Johannes R. Becher: Freiheitlied — Friedrich Wühlam: Revolution — Hugo Ball: Der Fenster — Leonhard Frank: Der Krotomane und diese Jungfrau — Klabund: Drei Gedichte — Fritz Reetz: Das endlose Sein — Emmy Hennings: Ich bin zu gleicher Zeit — Hans Harsd: Georg Büchner — Franz Weil: Über Maurice Barrès — Kurt Hiller: Alfred Kerr — Klabund: Die katholischen Gegenüber — Reginald: Der Vortragende reisende Rada Rada — Klabund: Das Gerg der Dämonen — Bachmair: Die Aufregung in Wien — Notizen.

Mitarbeiter:

Klabund, Hugo Ball, Johannes R. Becher, Gottfried Benn, Franz Weil, Max Brod, Friedrich Eisenlohr, Angert, Leonhard Frank, John R. v. Horstleben, Emmy Hennings, Kurt Hiller, Friedrich Markus Hödner, Philipp Reiter, Klabund, Elise Lötter-Schüler, Iwan Razang, Friedrich Wühlam, Heinrich Riwol, Karl Otten, Sebastian Schornagl, Richard Serwald und andere.

Ilustracja 4. Okładka pierwszego numeru czasopisma „Revolution”, Monachium, 1913 r.

Reprodukcja na podstawie: White 1998, s. 26.

Oryginał: Schiller-Nationalmuseum, Marbach.

Rozdział II

Dada-treny

Gwałtowną intruzję dadaizmu w historię sztuki przyrównać można chyba jedynie do karnawałowej cezury – momentu bezkrólewia, temporalnego wyłomu, wywrócenia porządku na opak. Duch radosnej rewolucji, przywołujący na myśl festynową atmosferę rzymskich Saturnaliów, odzwierciedlał się przede wszystkim w teatralnym żywiole zuryskich artystów. Kostiumy, maski, tańce, parodie czy sceniczne żarty, z których słynęły ich występy, znajdowały swoje dopełnienie w otwartych nawiązaniach do średniowiecznej tradycji karnawału. Richard Huelsenbeck we wprowadzeniu do *Dada Almanach* cytował słowa Friedricha Nietzschego o „karnawale w wielkim stylu”, „najuduchowniejszym śmiechu i szaleństwach zapustnych”, „wyżynach najszczytniejszego błazeństwa i arystofanicznym wyszydzeniu świata” (Nietzsche 1886/2015, s. 128), prowokacyjnie dodając: „«No więc» – słyszę, jak mówi człowiek, który wygodnie siedzi w jakimś światopoglądowym fotelu – «Dada jest więc tylko destruktywne. Bolszewizm w sztuce. Po co to wszystko w czasach, gdy potrzeba ciszy i porządku [*Ruhe und Ordnung*]?»” (Huelsenbeck 1920, s. 7). Kilka lat wcześniej, w okresie rozkwitu swego kabaretu (12 czerwca 1916 r.), Ball opisał *dada* jako „powstałą z nicości błazenadę [*Narrenspiel*], w którą uwikłane zostały wszystkie fundamentalne pytania” (Ball 1927/1992, s. 98). Obydwa rzeczowniki tworzące złożenie *Narrenspiel* – zarówno *Spiel* (‘gra’, ‘zabawa’), jak też *Narr* (‘głupiec’, ‘błazen’) – każą odczytywać zapissek poety w rejestrze karnawałowym. Figura błazna, spowinowacona z pojęciami *Karneval*, *Fasching* czy *Fastnacht* (‘karnawał’, ‘zapusty’, ‘ostatki’), pojawia się również we wspomnieniu z 11 kwietnia 1916 r., w którym Ball odnotował wizytę niderlandzkich muzykantów. Wędrowni artyści zawitali o północy do Cabaret Voltaire, wywołując zamęt przy akompaniamencie banjo i mandoliny: „zachowują się jak kompletni głupcy [*Narren*] [...] Tańczą i w końcu

wywracają cały lokal do góry nogami [...]. Bazarowy zgiełk [*klimpernde Kirmes*] rozlewa się aż na ulicę” (Ball 1927/1992, s. 91).

Motyw karnawału podjęty zostaje także przez Benjamina w tekście z 1935 r., *Rozmowa nad Corso. Echa nicejskiego karnawału*. Czytamy w nim, że cechą charakterystyczną, która pozwala odróżnić karnawał od cyrku bądź jarmarku, jest wyjątkowość: „Karnawał to stan wyjątkowy. Potomek starożytnych Saturnaliów, kiedy doły stają się górą i panowie usługują niewolnikom. Stan wyjątkowy odróżnia się ostro tylko od czegoś zwykłego” (Benjamin 1935/2018, s. 255). Radykalizm, anarchia i rewolucja – a więc obrót, stawianie rzeczy na głowie, wypowiadanie posłuszeństwa „zwykłemu” porządkowi – wydają się być punktami stycznymi dadaizmu i karnawału, o ile w jednym i drugim ujrzymy zespół działań wytwarzających obrazy innego (czasem archaicznego, a czasem utopijnego) świata społecznego. Samo pojęcie „stanu wyjątkowego”, zaczerpnięte ze słownika Schmittowskiej teologii politycznej, skłania natomiast do odczytywania dadaistycznej „błazenady” w kontekście historyczno-politycznym. Tragedia pierwszej wojny światowej i porażka rewolucji listopadowej (1918–1919) znajdowały bowiem swoją sublimację właśnie na scenach kabaretowych niemieckich ruchów dadaistycznych. Ich lewicowa i prokomunistyczna orientacja polityczna nakazywała szydzić – w iście karnawałowym stylu – z kontrrewolucyjnej propagandy państwowej, proklamującej hasła „ciszy i porządku”, *Ruhe und Ordnung* (Lewer 2012, s. 111–113).

Wspomniane okoliczności dziejowe uprawomocniają tezę, iż sama historia dadaizmu zaczyna się od katastrofy: od wybuchu wojny w 1914 r., której bolesny odłamek trafia również przyszłego lidera dadaistycznej rewolucji. Jakkolwiek zuryski ruch oficjalnie ukonstytuował się w lutym 1916 r., to jego prapoczątków należałoby upatrywać w okolicach 1913 r., kiedy Ball spotyka w Monachium dwudziestoletniego studenta filologii germańskiej, Hansa Leybolda. Bezkompromisowy poeta i anarchista, zaprzysięgły wróg literatury mieszczańskiej, polityczny radykał zafascynowany Nietzscheańskim witalizmem – a z czasem „ktoś więcej niż przyjaciel” (Ball 1957, s. 41) – przyciąga uwagę młodych monachijskich ekspresjonistów, w tym Balla i Huelsenbecka (Faul 1989, s. 149). We wspomnianym okresie Leybold jest bojowym redaktorem lewicowego czasopisma „Die Aktion”, wydawanego przez teoretyka ekspresjonizmu, Franza Pfemferta. Ze względu na polityczny charakter tego periodyku, skąpą obecność treści artystycznych i orientację materialistyczną (Ball zarzuci Pfemfertowi brak ducha, *Geist*), obaj przyjaciele – zainteresowani przede

wszystkim buntem estetycznym – decydują się założyć własny biuletyn, nadając mu wymowny tytuł: „Die Revolution”. Programowo wroga względem mieszczańskiej kultury niemieckiej, z widniejącym na winiecie anarchistycznym hasłem „Lasst uns chaotisch sein” („Bądźmy chaotyczni”), „gazeta sławiła dionizyjską destrukcyjność i negację wszelkich wartości, lecz w przeciwieństwie do innych czasopism ekspresjonistycznej awangardy, teksty Balla kładły również akcent na duchową rewitalizację za sprawą «wewnętrznej konieczności» dzieł ascetycznych artystów” (Rabinbach 1993, s. xi). W liście z 4 listopada 1913 r., adresowanym do Marii Hildebrand-Ball, poeta wyjaśnia siostrze, że „Revolution” to „dwutygodnik dla gustu nad wyraz nowoczesnego i polemicznego” (Ball 1957, s. 22). Łącznie ukazuje się pięć numerów czasopisma – ostatni wychodzi we wrześniu 1914 r. – przy czym już kolportaż pierwszego numeru wstrzymany zostaje przez niemiecką cenzurę. Niepokój urzędników wywołuje obsceniczny, bluźnierczo-erotyczny wiersz *Der Henker (Kat)*, który został przez Balla z pełnym rozmysłem wyeksponowany na drugiej stronie magazynu. Prowokacja osiąga zaplanowany skutek: założyciele „Revolution” odczytują konfiskatę biuletynu jako sukces swej antypaństwowej rebelii (Steinke 1967, s. 82). W międzyczasie publikują w „Die Aktion” kilka wspólnie napisanych wierszy, sygnowanych chiazmatycznym pseudonimem „Ha Hu Baley”.

Zaraz po wybuchu wojny Leybold trafia na belgijski front; Ballowi odmawia się powołania do wojska ze względu na zły stan zdrowia. Zraniony na polu walki, Leybold przechodzi rekonwalescencję w szpitalu polowym, jednak po powrocie do jednostki wojskowej, w nocy z 7 na 8 września 1914 r., popełnia samobójstwo przy użyciu broni palnej (Faul 1989, s. 149). Ani w dzienniku Balla, ani pośród jego listów datowanych na 1914 r., nie sposób odnaleźć słów, które wprost dokumentowałyby ból powodowany utratą przyjaciela. Jedynie w liście do Augusta Hoffmanna z 23 listopada poeta bardzo lakonicznie wspomina o śmierci Leybolda. Wzmianka ta – jakby od niechcenia – wpleciona zostaje w gąszcz trywialnych wieści z Berlina: „Czy pisałem Ci, że Leybold zginął? Już we wrześniu” (Ball 1957, s. 35). Dopiero kilka miesięcy później, w kolejnym liście do Marii (13 marca 1915 r.), Ball otwarcie skarży się z powodu śmierci Hansa, wyrażając głęboką tęsknotę za monachijskim kompanem: „Nie jestem w stanie Ci powiedzieć, jak mi go brakuje! Był dla mnie kimś więcej niż przyjacielem” (Ball 1957, s. 41). Nieco wcześniej, 12 lutego 1915 r., Ball wspólnie z Huelsenbeckiem organizuje w berlińskim Architektenhaus wieczór wspomnieniowy ku czci poległych poetów

(Ball 1927/1992, s. 28), gdzie wygłasza pamfletyczną, antywojenną mowę, zatytułowaną *Totenrede* (Mowa żałobna)¹.

W całym *Die Flucht aus der Zeit* Ball tylko raz wspomina Leybolda – w słowie wstępnym, sporządzonym prawdopodobnie po 1924 r. – i to wyłącznie w kontekście swojej monachijskiej działalności prasowej. Symptomatyczne jest, że w oryginalnym zapisie nazwisko skrócone zostaje do jednej litery, jak gdyby imię własne utraconego przyjaciela obłożone było surowym zakazem wymawiania:

Wśród naszych czasopism były «Der Sturm», «Die Aktion», «Die Neue Kunst», a wreszcie też, na jesieni 1913 roku, «Die Revolution». Tytuł tego ostatniego wydrukowano na gazetowym papierze wyraźnymi czerwonymi literami; poniżej znajdował się mały drzeworyt autorstwa Seewalda, przedstawiający miotane wiatrem, pochyłe domy. Cele pisma były raczej artystyczne [*stilistisch*] niż polityczne; większość autorów, a zwłaszcza redaktor, przyjaciel L., nie miała bladego pojęcia o polityce. Tym niemniej pierwszy numer został skonfiskowany; w drugim numerze znalazł się mój list w sprawie cenzury teatralnej (Ball 1927/1992, s. 15).

To wczesne doświadczenie, nieomalże źródłowe (prahistoryczne) z perspektywy dziejów zuryskiego dadaizmu, musiało wywrzeć ogromny wpływ na cały projekt filozoficzny Balla i jego późniejszą działalność artystyczną. Gest odcięcia się od świata politycznego, służący koncentracji na rewolcie „czysto” estetycznej, ostatecznie wikła Balla w politykę – w zmagania z niemiecką cenzurą – i daje boleśnie odczuć skutki wojny w związku ze śmiercią przyjaciela i współwydawcy „Revolution”. Rozdarcie pomiędzy chęcią anarchistycznego zaangażowania a pragnieniem odnalezienia estetycznej autarkii przebiega przez późniejszy żywot Balla i jego literacką twórczość, zaś traumatyczne dla całej generacji doświadczenie pierwszej wojny światowej znajduje oddźwięk w poezji i licznych zapiskach w dzienniku. Właściwie można postawić tezę, iż zuryski ruch dada, współtworzony przez imigrantów przybyłych z różnych regionów Europy, ufundowany został na owym sprzecznym pragnieniu bycia w centrum aktualnej polityki (w dziejowym *hic et nunc*) i zarazem ucieczki z niej (*fuga saeculi*). Po zaangażowaniu w pacyfistyczny protest w Berlinie (styczeń 1915

¹ Ten *epitaphios logos* ku czci Leybolda opublikowany został w kwietniu 1915 r. na łamach „Die Weissen Blätter”. Przedruk tekstu znajduje się w pismach zebranych Balla, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften* (Ball 1915/1984b).

r.), Ball opuszcza Niemcy i przenosi się na neutralny teren Szwajcarii, by z dala od wojennej zawieruchy poświęcić się tworzeniu swej antyburżuazyjnej sztuki.

Dziennik Balla, stanowiący nieocenione źródło wiedzy na temat początków zuryskiego dadaizmu, warto czytać równoległe ze wspomnieniem sporządzonym przez innego członka ruchu, Hansa Richtera². W pewnym podanym bez atrybucji cytacie, którego autorem mógł być Ball (choć z kontekstu wynika, że równie dobrze słowa te mogły pochodzić od Hansa Arpa), czytamy:

Odwracając się z obrzydzeniem od jatek 1914 roku zajmowaliśmy się w Zurychu sztukami pięknymi. Gdy w oddali przetaczał się grzmot armat, my ze wszystkich sił oddawaliśmy się śpiewom, malowaniu, klejeniu i poezji. Szukaliśmy sztuki elementarnej, zdolnej wyleczyć człowieka z ówczesnego obłądłu, i nowego ładu, który przywróciłby równowagę pomiędzy niebem a piekłem (Richter 1964/1986, s. 34–36).

Negatywny program dadaizmu, manifestujący się w próbie ucieczki od wojennego *Zeitgeist* i w estetycznej destrukcji, dopełniany był celami pozytywnymi, nieomal mesjańskimi – takimi, jak odkupienie języka czy duchowa odnowa człowieka – za co odpowiadał przede wszystkim Ball, „poeta i myśliciel w jednej osobie” (Richter 1964/1986, s. 20). Rewolucyjny i gwałtowny charakter przewrotu, jaki dokonał się w sztuce na skutek działań zuryskiej grupy, Richter podkreśla już we wstępie do swojej książki: „Dadaizm nie był kierunkiem artystycznym w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, był burzą, która spadła na sztukę w tym samym czasie, gdy wojna światowa zwała się na narody” (Richter 1964/1986, s. 9). Chociaż artystyczna rebelia wybuchła w podobnym czasie na terenie wielu ośrodków, zaś pod hasłem *dada* historycy sztuki zgromadzili całe mrowie najprzeróżniejszych nazwisk, raczej nie ulega wątpliwości, że to właśnie Zurych był miejscem rewolucyjnego zapłonu. Innymi słowy, to twórcy przynależący do Cabaret Voltaire jako pierwsi odpalili lont, napoczynając tym samym łańcuch przewrotu estetycznego nie tylko w Europie (Berlin, Kolonia, Paryż), lecz także po drugiej stronie Atlantyku (Nowy Jork). Koniec końców, pisze Richter, tylko jeden

² O samym dzienniku Balla pisze Richter: „nie znam dokumentów, które dawałyby lepszy pogląd na estetyczne, etyczne i filozoficzne źródła dadaistycznej rebelii, zapoczątkowanej przez Cabaret Voltaire” (Richter 1964/1986, s. 20).

spośród wszystkich „dadaizmów” przybrał postać autentycznego ruchu – mianowicie dadaizm w Zurychu: „W tym właśnie mieście, położonym w samym centrum «nie-wojny», ukształtowała się pewna konstelacja, złożona z bardzo różnych indywidualności, która doprowadziła do powstania «ruchu»”; „a stało się to za sprawą magicznej siły osobowości i idei, bez której widocznie żaden ruch nie może się obejść” (Richter 1964/1986, s. 13). Użycie przymiotnika „magiczny” pozwala domniemywać, że liderem, którego ma na myśli Richter, był biskup Ball – co zresztą niejako potwierdzone zostaje na kartach pewnego małego, aczkolwiek renomowanego kompendium dadaizmu: „Impresariem zuryskiej grupy był Tristan Tzara, jej ideologiem – Hugo Ball” (Sanouillet 1969/1978, s. 5). Na kolejnych stronicach Richterowskiego wspomnienia znajdujemy taką oto charakterystykę autora *Byzantinisches Christentum*:

W roku 1915, w początkach pierwszej wojny światowej, przybył do Szwajcarii pewien dość wygłodniały, nieco ospowaty, wysoki i bardzo chudy pisarz i reżyser teatralny. Był nim Hugo Ball, który zawitał tu razem ze swoją przyjaciółką, piosenkarką i recytatorką Emmy Hennings. Należąc do zajętego wówczas zupełnie czym innym narodu filozofów i poetów Ball pozostał jednym i drugim: był filozofem, powieściopisarzem, artystą kabaretowym, poetą, dziennikarzem i mistykiem [...]. Nie można zrozumieć dada, nie będąc świadomym napięcia intelektualnego towarzyszącego jego rozwojowi, nie śledząc jego pierwszych kroków, nie podążając śladem myśli owego dziwnego sceptyka, jakim był Ball (Richter 1964/1986, s. 14).

Cabaret Voltaire, w którym Ballowi udało się zrzęczyć grupę niepokornych, a zarazem zróżnicowanych (artystycznie i osobowościowo) charakterów, powołano do życia 5 lutego 1916 r. Klub miał swoją lokalizację w Niederdorf, „owej cieszącej się nie najlepszą sławą dzielnicy Zurychu, miasta cieszącego się sławą jak najlepszą” (Richter 1964/1986, s. 15), dziedzicząc miejsce po knajpie o wymownej nazwie „Meierei” („Folwark”). Na ironię zakrawa fakt, że po drugiej stronie ulicy Spiegelgasse mieszkał w tamtym czasie inny rewolucjonista, Włodzimierz Lenin, którego członkowie hałaśliwego kabaretu widywali czasem w pobliskiej bibliotece, ślęczącego w ciszy nad książkami. Jak wspomina Richter: „Miałem wrażenie, że władze szwajcarskie z daleko większą nieufnością odnoszą się do dadaistów, mogących w każdej chwili wyskoczyć z czymś nieoczekiwanym, niż do tych spokojnych uczonych Rosjan..., mimo że to oni właśnie planowali rewolucję światową i nawet ją w końcu ku zdumieniu owych władz

przeprowadzili” (Richter 1964/1986, s. 20). Ball w dzienniku wyraża przekonanie, że Lenin musiał słyszeć wydobywającą się z klubu muzykę i dadaistyczne tyrady. W swoich rozważaniach kreśli on nawet pewną analogię pomiędzy rewolucjonistami bolszewickimi i dadaistycznymi: „Ciekawie będzie obserwować, co dzieje się tu i tam” – tu, czyli w Zurychu, i tam, czyli w Rosji. Poeta podkreśla przy tym, że należy mówić raczej o kontrastach, nie zaś o podobieństwach (Ball 1927/1992, s. 167). Wydaje się, że o ile przystałby w tamtym czasie na słowa Huelsenbecka, iż dadaizm domaga się „międzynarodowej unii rewolucyjnej [...] opartej na radykalnym Komunizmie”, o tyle z pewnością nie zgodziłby się z twierdzeniem, że „Dada to niemiecki bolszewizm” (Huelsenbeck 1920/1971, s. 48, 51)³.

Tuż przed otwarciem klubu Ball sporządził notatkę prasową dla „Neue Zürcher Zeitung”, w której zachęcał młodych artystów z Zurychu do współudziału w muzycznych i recytatorskich występach (Ball 1927/1992, s. 79). W „Zürcher Post” pisano, że „podium recitalowe w Cabaret Voltaire jest otwarte dla wszystkich”, w „Volksrecht” – że ilość zgłoszonych występów w *Künstlerkneipe Voltaire* przekroczyła ramy programu (Lewer 2016, s. 25). Istotnie, otwartość Balla na każdego rodzaju ekspresję sprawiła, że między planowanymi recitalami członków kabaretu przetoczyła się niezliczona ilość gościnnych, spontanicznych, nieudokumentowanych występów anonimowych twórców (White 1998, s. 88). Poziom zainteresowania nową cyganerią ze strony mieszkańców Zurychu był tak wysoki, że spotkania artystyczne zaczęto organizować każdego wieczoru. Lokalny, stworzony „z niczego” kabaret imigrantów raptem w kilka miesięcy przeistoczył się z ekscentrycznego klubu nocnego w rozpoznawalny pośród artystów i krytyków ruch awangardowy. W pierwszej publikacji dadaistycznej z 15 maja 1916 r., zatytułowanej *Cabaret Voltaire*, Ball nie tylko określił cele stojące przed klubem („Ma to być kabaret międzynarodowy. Chcemy robić piękne rzeczy”), ale też zaraportował o minionych, udanych w jego ocenie, przedsięwzięciach

³ Ball był radykalnym przeciwnikiem bolszewizmu, dostrzegał w nim bowiem naturalną kontynuację Marksowskiego materializmu, który całkowicie zaprzepaścił w jego ocenie sferę ludzkiego ducha. U Marksa, pisze poeta w notatce z 25 listopada 1914 r., metafizyka sprowadzona została „do kalkulowania zysku”; programowo filozofia marksistowska zwraca się przeciwko „pracy umysłowej” (27 października 1915 r.). Dodatkowo (14 czerwca 1917 r.) Ball wini marksizm („radykalny socjalizm”) za dążenie do „destrukcji teologii” (Ball 1927/1992, s. 23, 59, 168). W stosunku Balla do tradycji komunistycznej da się rozpoznać kolejne koincydencje z myślą Blocha, który ganiąc ustrój kapitalistyczny, jednocześnie uznawał Marksowski projekt rewolucji za dalece niewystarczający z racji ograniczenia planu przemiany do sfery gospodarczej (Lipszyc 2009, s. 70). Być może wolno więc powiedzieć, że dla Balla przekonująca byłaby swego rodzaju „uduchowiona” czy też „pneumatyczna” wersja marksizmu-gnostycyzmu – do pewnego stopnia urzeczywistniona zresztą w ostatnim rozdziale *Geist der Utopie* (Bloch 1918/2000, s. 233–278).

artystycznych, jakie już zrealizowano na scenie kabaretu: „Dwudziestego szóstego lutego przybył z Berlina Richard Huelsenbeck, trzydziestego marca zaprezentowaliśmy cudowną muzykę murzyńską [*Negermusik*] (toujours avec la grosse caisse: boum boum boum – drabatja mo gere drabatja mo bonoooooooooooo)”. Przesłanie opublikowane w *Cabaret Voltaire* kończy się słowami: „Następnym celem stowarzyszonych tu artystów jest wydawanie czegoś w rodzaju Revue Internationale. La revue paraîtra à Zurich et portera le nom «Dada». («Dada»). Dada Dada Dada Dada” (Ball 1916/1984a, s. 37, 38; cyt. za: Richter 1964/1986, s. 17). Zapowiedziany tymi słowami międzynarodowy magazyn „Dada” redagowany był przez drugą potężną osobowość przynależącą do zuryskiego klubu, mianowicie Tristana Tzarę. Ten niebywale charyzmatyczny poeta pochodzenia francusko-rumuńskiego zawitał w lutym 1916 r. do lokalu przy Spiegelgasse wraz z malarzem Marcellem Janco – Rumunem o korzeniach żydowskich – i obaj z miejsca stali się artystycznymi współpracownikami Balla.

Rozwadze, głębi i rezerwie Balla rumuński poeta Tristan Tzara mógł przeciwstawić płomienny wigor, niewiarygodnie ruchliwy umysł i wielką agresywność [...]. Czymże byłby dadaizm bez wierszy Tzary, bez jego nienasyconej ambicji, jego manifestów, nie mówiąc już o skandalach, które potrafił wywoływać w sposób mistrzowski. Deklamował, śpiewał i mówił tak samo dobrze po francusku jak po niemiecku, przerywał swoje wystąpienia okrzykami, łkaniem i gwizdami (Richter 1964/1986, s. 25).

Według Richtera to właśnie od Tzary i Janco mogło wziąć swój początek dziwne słowo *dada*, jakkolwiek – w przeciwieństwie do innych twórców (także tych spoza Zurychu), którzy bardzo chcieli sobie przypisywać wynalezienie tego terminu – nie dbali oni o udokumentowanie swego autorstwa. „[N]arodziło się słowo, lecz nie wiem, jak”, miał rzec Tzara w kwietniu 1916 r. Przytakując często w ojczystym, bałkańskim języku „da, da”, dwaj rumuńscy ekscentrycy ukuli nazwę całego międzynarodowego ruchu artystycznego: „Żadne inne słowo nie wyraziłoby lepiej naszego optymizmu, poczucia świeżo zdobytej wolności ducha na tej wyspie życia pośród morza śmierci, jak owo energicznie powtarzane «da, da» – «tak, tak»” (Richter 1964/1986, s. 44). Energetyczny i afirmatywny wymiar zuryskiego dadaizmu w ocenie Richtera wypływał – nie mniej niż jego negatywno-destruktywny rys – z potężnego witalnego impulsu, jaki legł u podstaw tego estetycznego zamieszania: „Energia ta skłaniała nas do niszczenia wszelkich form artystycznych, do rebelii dla rebelii, do anarchistycznej negacji wszystkich

wartości... Była to bańka powietrza, która przekłuwała sama siebie, wściekle nie, nie, nie, połączone z równie namiętym tak, tak, tak!” (Richter 1964/1986, s. 50).

Kombinacja gniewnej negatywności i radosnej ekstatyczności znajdowała swoje szczególne odzwierciedlenie w szaleńczej, prowokacyjnej i agresywnej praktyce poetyckiej Tzary. Ball pod datą 30 marca 1916 r. pisał o niej następująco:

Wczoraj spotkały się wszystkie style ostatnich dwudziestu lat. Huelsenbeck, Tzara i Janco wyszli na scenę ze swoim *poème simultan* [wierszem symultanicznym]. Jest to recytatyw kontrapunktowy na trzy lub więcej głosów, w którym wszyscy wykonawcy naraz mówią, śpiewają, gwiżdżą itp.; jednocześnie te wielogłosowe kombinacje nadają takiemu poematowi elegijny, pogodny bądź też komiczny ton [...]. Jazgot (trwające minutę, przeciągle *rrrrr*, łomot, wycie syren itp.) góruje swoją energią nad siłą ludzkiego głosu (Ball 1927/1992, s. 87).

Z kolei Richter hałaśliwą poezję Tzary wspomina takimi oto słowami: „Kołatki, bębny, krowie dzwonki, łomotanie w stół lub w puste skrzynki ożywiało dzikie zasady nowej mowy w nowej formie i podniecało, już czysto fizycznie, publiczność, która początkowo siedziała w całkowitym oszołomieniu przy kuflach z piwem” (Richter 1964/1986, s. 25). Artystyczne dziwowiska dadaistów wymierzone były bowiem przeciwko zastygłej – i bezkrytycznie akceptującej zastaną rzeczywistość – publiczności mieszczańskiej: „organizowali [oni] w salce kabaretu wieczory, początkowo zupełnie skromne, ale z czasem przybierające postać prowokacji notorycznie kierowanych przeciw ustrojowi burżuazyjnemu” (Sanouillet 1969/1978, s. 4). Ball nie omieszkiał np. obrazić własnej publiczności, kiedy odczytywał manifest dadaistyczny: „Słowo, słowo, słowo poza waszym zasięgiem i ponad waszą stęchlizną; poza tą groteskową impotencją, waszym ogłupiałym samozadowoleniem, poza papugującą gadką, poza ewidentną ciasnotą waszych umysłów” (Ball 1916/1984b, s. 40). Estetyczny protest nie mógł dokonywać się inaczej niż w atmosferze skandalu – poprzez gwałtowne gesty niszczenia konwencji – co nie uszło również uwadze Benjamin: „Dadaistyczne demonstracje rzeczywiście gwarantują gwałtowne odwrócenie uwagi, czyniąc z dzieła sztuki przedmiot skandalu. Za cel stawiało ono sobie przede wszystkim wywołanie publicznej irytacji” (Benjamin 1936/1996b, s. 233).

Już w swoim wczesnym tekście o Goethem autor *Pasaży* wskazywał potrzebę ocalenia samego słowa poetyckiego przed zewnętrznym *telosem*:

„Poezja (*Dichtung*) we właściwym sensie powstaje dopiero wtedy, gdy słowo uwalnia się od zadań, nawet największych” (Benjamin 1922/2012, s. 133). Tymczasem, jak czytamy w *Dziele sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, to właśnie twory dadaistów wykazywały wyjątkową wręcz niezdolność pełnienia „roli obiektów kontemplacyjnej zadumy”. Dadaści „[n]ieprzydatność tę starali się osiągnąć przez gruntowne upodlenie swego tworzywa. Ich wiersze stanowią *Wortsalat* [sałatkę słowną], bezładną paplaninę, pełną sprośnych skojarzeń i wszelkiego językowego śmiecia, jakie tylko można sobie wyobrazić” (Benjamin 1936/1996b, s. 232). Dwa lata po śmierci Balla, w eseju poświęconym surrealizmowi, Benjamin podkreślał jednak nie tyle bałaganiarski rys poezji dadaistycznej, ile jej głęboki związek z magią:

I owe namiętne fonetyczne i graficzne przemienianki, jakie już od piętnastu lat przewijają się przez całą literaturę awangardy – obojętnie, czy nazywa się ona futuryzmem, dadaizmem czy surrealizmem – to nie ekwilibrystyczne, lecz magiczne eksperymenty ze słowem [...]. [P]rzenikają się tu wzajemnie hasło, zaklęcie i pojęcie (Benjamin 1929/1996a, s. 63).

Taki właśnie magiczny sposób myślenia o słowie przejawiał Ball, pisząc kilka dni przed swym wielkim występem w czerwcu 1916 r.: „Odizolowanym słowom próbowaliśmy nadać pełnię zaklęć, energię gwiazd. A co dziwne: napełnione magią słowa wyczarowały i urodziły *nowe* zdanie, które nie było uwarunkowane żadnym konwencjonalnym sensem” (Ball 1927/1992, s. 102). Jednocześnie – zarówno w wierszach zuryskich przyjaciół (*Negermusik*), jak też w swojej własnej poezji fonetycznej (*Lautgedichte*) – Ball doszukiwał się struktur muzycznych. Znamienne jest, że we wspomnieniu „biskupiego” spektaklu poeta nadaje poematowi *Wolken* zmieniony, bardziej rozbudowany tytuł: *Labadas Gesang an die Wolken* (*Pieśń Labady do obłoków*); w taki sam sposób „umuzyczniony” zostaje wiersz o konikach morskich i latających rybach (*Gesang der Flugfische und Seepferdchen*), do którego zresztą Sophie Taeuber wykonała swój „abstrakcyjny taniec” w Galerii Dada (Ball 1927/1992, s. 105, 149–150). Ewidentna skłonność do zestawiania faktur dadaistycznych wierszy z kontrapunktem czy polifonią („*poème simultan* [...] to recytatyw kontrapunktowy na trzy lub więcej głosów”) bez wątpienia stanowiła pokłosie zamiłowania Balla do muzyki sakralnej i miała swoje korzenie, jak można się domyślić, w dziecięcej fascynacji katolicką liturgią.

Właściwie można rzec, iż Cabaret Voltaire cały przeniknięty był muzyką, a być może nawet – parafrazując tytuł słynnego dzieła Nietzschego – narodził się z ducha muzyki. Wieczory artystyczne, poza samymi recytacjami, były

„wypełnione zarówno muzyką dawną, jak i współczesną”, a cały zespół artystów składających się na kabaret Balla stanowił „sześćoosobową «orkiestrę» Voltaire”: „Każdy, tak niepodobny do pozostałych, był sobie własną melodią, własnym tekstem, własnym rytmem. Każdy ze wszystkich sił wyśpiewywał swoją własną pieśń” (Richter 1964/1986, s. 24, 38). Taką muzyczną formę wyrazu w przypadku Balla stanowił bez wątpienia lament, tren czy też elegia (*Klage, Klagelied, Totenklage*). Krótko przed publiczną recytacją wierszy dźwiękowych na scenie kabaretowej (15 czerwca 1916 r.) poeta notuje: „gryzmołę i spoglądam w dół na podwórze, gdzie stolarz zajęty jest wyrabianiem trumien. Aby być precyzyjnym: dwie trzecie cudownie zawodzących słów [*wunderbar klagenden Worte*], którym nie może oprzeć się żadne ludzkie serce, pochodzi z prastarych tekstów magicznych” (Ball 1927/1992, s. 100). Chociaż bardziej rozbudowane wzmianki na temat takich właśnie antycznych tekstów pojawiają się dopiero w *Byzantinisches Christentum*, można domniemywać, że pewne rozeznanie w tajemnych pismach apokryficznych Ball miał już na etapie tworzenia cyklu *Lautgedichte/Gadji beri bimba*. Szczególnie interesujące są nawiązania do *Pistis Sophia* (Ball 1923/1958, s. 112, 128, 167) – koptyjsko-gnostycznej „ewangelii”, datowanej na przełom III i IV w. Uwagę zwraca fakt, że w tej apokryficznej księdze dominują „ciągnące się bez końca lamentacje” i że wschodnie źródła, z których tak ochoczo czerpał Ball, wykazują „charakterystyczny [...] ton lamentacji” (Jonas 1958/1994, s. 79, 81).

W gruncie rzeczy wszystkie fonetyczne wiersze Balla są poematami lamentacyjnymi⁴. Żałobny ton rozpoznać możemy przede wszystkim w dźwięczącym donośnymi dzwonami *Gadji beri bimba*, który był wzorowany, jak już wspomniano, na „prastarej kadencji kapłańskiego lamentu” (Ball 1927/1992, s. 106). Znamienne jest, iż sam utwór *Wolken*, otwierający cały cykl fonetycznej kompozycji, zaczyna się od słów *elomen elomen lefitalominal*, co bezsprzecznie kojarzy się z agonálním zawołaniem Chrystusa: *Eli, Eli, lema sabachthani?* („Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?”) – przy czym fraza ta pojawia się nie tylko w ewangelii, lecz także w lamentacyjnym Psalmie 22 (Mt 27, 46; Ps 22, 2). Również marynistyczny utwór *Seepferdchen und Flugfische*, który swą łagodną tonacją i kolorystycznymi kompleksami wywołuje skojarzenia z kojącym

⁴ Philip Mann dokonuje podziału na „figlarne, onomatopeiczne wiersze zwierzęce” oraz na „ponure i pesymistyczne” utwory z elementami lamentacji. Do pierwszych należą w jego ocenie *Karawane, Katzen und Pfauen* i *Seepferdchen und Flugfische*. Do drugich: *Gadji beri bimba, Totenklage* i *Wolken*. Dalsze analizy pokazują jednak, że autor nie trzyma się tak ściśle tego podziału i dopatruje się mrocznych, a nawet żałobnych tonów również w wierszach „zwierzęcych”. Zob. Mann 1987, s. 88–90.

Morzem Claude'a Debussy'ego (1905), w ostatecznym rozrachunku kreuje nastrój bezgłośnego smutku natury. Milczący świat ryb powraca bowiem na kartach *Byzantinisches Christentum*, gdy mowa jest o wymarłej czy też zatopionej, jęczącej niemocie ryby – „die versunken ächzende Stummheit der Fische” (Ball 1923/1958, s. 215; White 1998, s. 115). Znamion gatunku elegijnego upatrywać można nawet w pozornie komicznym wierszu *Karawane* – lub, jak gdzie indziej nazywa go Ball, *Elefantenkarawane* (*Karawana słoni*)⁵. Chociaż słowo „karawana”, wywodzące się od perskiego *kârvân*, oznacza po prostu gromadę podróżnych lub orszak jucznych zwierząt, to krótszy o ostatnią literę wyraz „karawan” posiada karnawałową, a jednocześnie funeralną etymologię. Z jednej strony istnieje związek pomiędzy karawanem i *Karneval*, o czym możemy przeczytać w *Rozmowie nad Corso*: „Pokazano tam wszelkie formy wozów i furmanek, w Aneksie nawet wóz w kształcie okrętu – *carrus navalis*, od którego często wywodzone bywa sporne słowo «karnawał»” (Benjamin 1935/2018, s. 258). Z drugiej strony, archaiczny rzeczownik *Karrenwagen* lub *Karrwagen* stosowano przed wiekami w odniesieniu do długiego wozu ładownego lub po prostu wozu pogrzebowego (Brückner 1927/1998, s. 219). Tymczasem właśnie w kontekście ceremonii pogrzebowych pokrewne słowo *Leichenwagen* (‘karawan’, dosłownie: ‘wóz ze zwłokami’) występuje w X rozdziale powieści *Tenderenda der Phantast* (Ball 1920/2016, s. 32), podczas gdy sąsiadujący z nim XI rozdział to raptem kilka zdań wstępu i cały wiersz *Karawane*.

Fakt, że Ball miał skłonność do wplatania w swoją prozę autorskich utworów lirycznych, to jedna rzecz; osobną kwestią jest to, że w samych wierszach szmuglował pewne pojedyncze, obce wyrazy, o czym świadczy jeszcze jedna elegia z cyklu *Lautgedichte/Gadji beri bimba*. Wiersz *Totenklage*, którego tytuł można przełożyć jako *Lament nad zmarłymi*, *Pieśń żałobna* lub *Tren*, ma taki oto początek:

ombula
take
bitdli

⁵ Tytułem *Karawane* wiersz opatrzony został w *Dada Almanach*: antologii przygotowanej i opublikowanej przez Huelsenbecka w 1920 r. w Berlinie. Był to zresztą jedyny utwór z cyklu *Sechs Laut- und Klanggedichte*, który ukazał się za życia Balla; koszt wydania całego tomiku z wierszami dźwiękowymi przekraczał ówczesne możliwości finansowe poety (Ball 1957, s. 66). Później, w *Gesammelte Gedichte* również użyto nazwy *Karawane* (Ball 1963, s. 28). Natomiast w *Die Flucht aus der Zeit* Ball posłużył się tytułem *Elefantenkarawane* (Ball 1927/1992, s. 105).

solunkola
tabla tokta tokta takabla
taka tak
Babula m'balam
tak tru – ü
wo – um
biba bimbél

(Ball 1963, s. 26).

W przeciwieństwie do *Gadji beri bimba*, który jest wierszem – by tak rzec – barokowym i monumentalnym, *Totenklage* kojarzy się raczej z cichym, żalosnym mamrotaniem, wydającym z siebie ascetyczną melodię głosek. Tak samo jak w przypadku pozostałych *Lautgedichte*, językowe ułamki tego lamentacyjnego wiersza dostarczają nam wyłącznie materiału brzmieniowego, bez jakiegokolwiek referencji w kierunku sensu. *Totenklage* zrywa wszelkie powiązania syntagmatyczne i semantyczne; jego fragmenty układają się po prostu w posągową kolumnę czystych imion. Mimo to da się zauważyć, że w wierszu kilkakrotnie pojawia się sylaba „kla”, od której przecież zaczyna się wyraz *Klage* („o kla o auw / kla o auwa / la – auma / o kla o ü”). Na szczególną uwagę zasługuje też jednowyrazowy wers „ombula”, od którego rozpoczyna się utwór; dźwięczy w nim bowiem pojedyncze słowo *omboleza*, oznaczające w języku suahili ‘opłakiwanie’ bądź ‘lamentowanie’ (Ruf 2012, s. 179)⁶. Warto w tym kontekście przypomnieć, że nieco inną technikę fonetycznego przetwarzania słów Ball stosował już w 1914 r., sygnując pseudonimem „Ha Hu Baley” wiersze pisane wspólnie z Hansem Leyboldem (Ball 1957, s. 305). Czy chiazmatyczne imię, w które stopiły się nazwiska obydwu poetów – imię wydrukowane kilkakrotnie w czasopiśmie „Die Aktion” – nie potwierdza szczególnie bliskiej więzi z założycielem „Revolution”? Czy śmierć przyjaciela, a zarazem partnera w

⁶ Fascynacja prymitywizmem, językami afrykańskimi i *Negermusik* była czymś charakterystycznym dla wszystkich członków zuryjskiego kabaretu, nie wyłączając Balla. Właściciel lokalu przy Spiegelgasse, Jan Ephraim, wiele lat spędził w Afryce, dzięki czemu dadaści zyskali kontakt z językiem suahili (Ruf 2012, s. 179). W jednej ze swoich notatek (30 marca 1916 r.) Ball potwierdza te afrykańskie wpływy na sztukę kabaretu. Pewien żalobny wiersz symultaniczny, zwany *Chant nègre (oder funèbre) N. I*, wykonany został na scenie klubu Cabaret Voltaire w „czarnych habitach” i z akompaniamentem „bębnow egzotycznych” (Ball 1927/1992, s. 87–88). Z pewnością przebadanie fonetycznych oraz symultanicznych wierszy dadaistycznych pod kątem obecności śladów (morfemów) afrykańskich dialektów mogłoby dostarczyć niezwykle ciekawego klucza do odczytania tej bełkotliwej poezji. Nie brakuje natomiast interpretacji, w których badacze rozpoznają ukryte, przekształcone słowa francuskie czy łacińskie. Szczegółowe analizy, uwzględniające swoistą polijęzyczność cyklu *Lautgedichte/Gadji beri bimba*, znajdują się w monografii *The magic bishop. Hugo Ball. Dada poet* (White 1998, s. 103–120).

sympoetycznym pisarstwie, nie jest wtedy ukrytym tematem dadaistycznych lamentacji? Zauważmy, że tytuł elegijnego wiersza nie brzmi *Trauerklage*, lecz *Totenklage*, co nie pozostawia wątpliwości, że ta konkretna pieśń żałobna jest odpowiedzią na czyjąś śmierć – być może właśnie na śmierć poety.

Wokół motywu „śmierci poety” krąży myśl Benjamin w jego wczesnym eseju *Dwa wiersze Friedricha Hölderlina*, pisanym w latach 1914–1915. Wypróbując autorską metodę poetyckiej hermeneutyki, opartej na enigmatycznym pojęciu „związanego poetycko” (*das Gedichtete*), Benjamin poddaje interpretacji dwa Hölderlinowskie utwory: *Dichtermut* (*Męstwo poety*) i *Blödigkeit* (*Bojaźń/Otępienie*). Pierwszy wiersz, czytamy, „[o]piewa [...] źródła męstwa wobec tej śmierci. Ta śmierć to centrum, z którego winien powstać świat poetyckiego umierania. Istnieć w owym świecie – to byłoby męstwo poety”. I nieco dalej: „Przemiana dwoistości śmierci i poety w jedność martwego świata poetyckiego [...] jest tym odniesieniem, w którym pozostaje związane poetycko obu wierszy”; śmierć „została przeniesiona w centrum wiersza”, dodatkowo zaś „w tym centrum jest źródło śpiewu” (Benjamin 1915/2012, s. 41, 58). Jakkolwiek hermetycznie nie brzmiałyby te wszystkie sentencje, należy uznać, iż źródłem *das Gedichtete* (i w ogóle wszelkiej poezji) jest z perspektywy tego esaju śmierć, zaś przeznaczeniem – samounicestwienie wiersza, w którym odzwierciedla się heroiczny, suicydalny akt poety (Sauter 2014, s. 207–208).

Na wymowę tego zawilego tekstu istotne światło rzuca fakt, że został on napisany stosunkowo krótko po samobójczej śmierci Friedricha „Fritza” Heinlego. Z jakiegoś powodu Benjamin skrzętnie ukrywał to, że esej o Hölderlinie był w jego zamyśle dedykowany właśnie Heinlemu; ślad tej intencji zachował się jedynie w postaci wykreślonego zapisku na manuskrypcie tekstu z 1928 r., poświęconego Stefanowi Georgemu (Sauter 2014, s. 206–207). Fritz Heinle był bliskim przyjacielem autora *Pasaży*, poznanym w trakcie studiów we Fryburgu. Razem z nim, po swoim powrocie do Berlina, Benjamin zakłada wolne stowarzyszenie studentów i jednocześnie klub dyskusyjny, zwany „Domem”. Szczątkowe wspomnienie tamtego okresu można znaleźć w *Kronice berlińskiej*: „Berlin Heinlego był zarazem Berlinem «Domu». W tym ostatnim okresie mieszkał tuż obok w pokoju na czwartym piętrze przy Klopstockstraße” (Benjamin 1932/2021, s. 322). To właśnie tam 8 sierpnia 1914 r. Heinle wraz ze swoją przyjaciółką, Riką Seligson, popełnia samobójstwo w akcie protestu przeciwko rozpoczętej pod koniec lipca pierwszej wojnie światowej. W 1915 r. Benjamin

przystępuje do pisania własnych wierszy – tworzy łącznie 73 sonety – i są to wiersze oplakujące śmierć przyjaciela, „śmierć poety”. Bardzo wymowny w tym kontekście jest nieco wcześniejszy zapis z *Kroniki berlińskiej*: „w rozważaniach o istocie liryki próbowałem zaprzysiąc postać mojego przyjaciela Fritza Heinlego [...]. Fritz Heinle był poetą i pośród wszystkich jedynym, którego nie spotkałem «w życiu», lecz w jego poezji. Zmarł w wieku dziewiętnastu lat i nie można go było spotkać inaczej” (Benjamin 1932/2021, s. 321–322). Dowiadujemy się w ten sposób, że Heinle został upamiętniony czy też uobecniony „w rozważaniach o istocie liryki” – a więc w tekście o Hölderlinie – i że jedynym miejscem spotkania z poetą były w istocie jego wiersze. Tym samym, wkraczając w medium Heinlego, czyli w język poetycki, Benjamin wychodzi przyjacielowi na spotkanie bądź też próbuje ocalić resztki minionego, lirycznego spotkania (Sauter 2014, s. 211). To odkupienie dokonuje się niejako na dwa sposoby: poprzez podjęcie teoretycznej refleksji nad językiem poetyckim i poprzez tworzenie czy też komponowanie własnych wierszy. Benjamin dodatkowo umacnia związek pomiędzy esejem o Hölderlinie i zbiorem żałobnych sonetów zamieszczając fragment hymnu *Patmos* jako motto wierszy. Ten zabieg pozwala wnioskować, że Fritz Heinle z pewnym prawdopodobieństwem uchodził w oczach Benjamina za uosobienie Empedoklesa – poety-samobójcy, który stał się heroicznym bohaterem Hölderlinowskiej tragedii (*Śmierć Empedoklesa*, 1826) – jak i za alter ego samego Friedricha Hölderlina, posiadającego dokładnie te same inicjały: F.H. (Sauter 2014, s. 209, 210).

Sonety Benjamina są zatem elegiami ku czci zmarłego przyjaciela; stanowią żałobną poezję upamiętniającą śmierć poety, wpisując się w gatunek trenów lub lamentacji (*Totenklagen*). Biorąc pod uwagę fakt, że wiersze te powstawały w czasie, gdy filozof pisał nie tylko esej o liryce Hölderlina, ale też hermetyczny tekst o rajskim języku (*O języku w ogóle i o języku człowieka*, 1916), należałoby przywołać także pewien szczególnie fragment autorstwa Gershoma Scholema, sporządzony przez niego w ramach prac nad przekładem Księgi Lamentacji, a jednocześnie – w odpowiedzi na Benjaminowski esej o językach. Tłumacząc starotestamentowe treny Jeremiasza z języka hebrajskiego na język niemiecki, Scholem zamierzał opatrzyć swoje translatorskie dzieło posłowiem, któremu nadał tytuł *Skarga i tren* (*Über Klage und Klagelied*, 1917). Zawarta w tym fragmencie refleksja o lamencie i pieśni żałobnej wykazuje szereg powiązań z tekstem Benjamina, poczynawszy od nietypowej, idiosynkratycznej nomenklatury pojęciowej, a skończywszy na stawianym problemie, jakim jest utrata niezapośredniczonej ekspresji językowej i wysiłek podejmowany przez

skargę, aby tę blokadę wyrazu ominąć bądź przezwyciężyć. Lament (*Klage*), który w tekście Benjamina ostatecznie zostaje wkomponowany w znacznie szerszy temat językowego upadku, u Scholema zostaje potraktowany jako centralne zagadnienie. W wielkim skrócie, skarga to język graniczny, sytuujący się na granicy sfery mówienia i sfery milczenia; jest ona przeciwieństwem symbolu i jako taka nic nie wyraża lub – w najlepszym razie – wyraża samą granicę języka, zmierzając ku samounicestwieniu. W skardze bowiem, pisze Scholem, „wszelki język ginie prawdziwie tragiczną śmiercią, ponieważ teraz nie wyraża już nic, także więc absolutnie nic pozytywnego, a jedynie czystą granicę”. Lament stanowi w związku z tym mowę pustą, niesymboliczną, beztreściową, a zarazem niejako kipiącą żałobnym uczuciem: „istota duchowa, której językiem jest skarga, to smutek” (Scholem 1917/2011, s. 323). Smutek lub żałoba (*Trauer*) jest w konsekwencji jedynym możliwym – a zarazem, paradoksalnie, niemożliwym – wyrazem języka skargi; jest także jego jedynym źródłem, gdyż lament wyłania się z „rewolucji smutku” (*Revolution der Trauer*). Sam smutek z kolei wykazuje konieczny związek z milczeniem; należy on bowiem do tego, „co bezjęzykowe, przemilczane”. Powstając ze smutku i milczenia, skarga jednocześnie zmierza ku ciszy, ku samounicestwieniu: jej przeznaczeniem jest akt suicydalny. Nie przekraczając jednak nigdy granicy samozniszczenia, lament trwa na językowej krawędzi, zawisa nad przepaścią, by w sposób rewolucyjny stać się ekspresją niewyraźnego uczucia żałoby: „Wyrazem tego, co w najściślejszym sensie wyrazu pozbawione, językiem milczenia, jest właśnie skarga” (Scholem 1917/2011, s. 325). A ponieważ w istotę lamentu wpisany jest moment okrucieństwa bądź też „gwałtowność” (*Gewalt*), którą skarga stosuje na samej sobie, przeto – można rzec – jej rewolucyjne milczenie sytuuje się jak najdalej od reakcyjnego *Ruhe und Ordnung*, „ciszy i porządku”. W języku lamentacji manifestuje się bowiem „najprawdziwsza anarchia” (Scholem 1917/2011, s. 324); lub też, by odwołać się do politycznej terminologii Schmitta, lament jest jakby stanem wyjątkowym języka: „pojęciem granicznym”, które „nie odnosi się do zwykłych przypadków, lecz do przypadków wyjątkowych, krańcowych” (Schmitt 1922/2012, s. 45).

W tym kontekście warto przywołać jeden z najbardziej znanych wierszy Balla, *Totentanz 1916* (*Taniec śmierci 1916*). Ten pięciostrofowy utwór, stanowiący parodię pruskiego marszu wojskowego – znanego jako *So leben wir* (*Tak żyjemy*) – opublikowany został na okładce socjalistycznego periodyku „Der Revoluzzer”, stając się w tamtym czasie nadzwyczaj popularnym i cenionym protest-songiem wśród niemieckich anarchistów. Jako wyraz antywojennej i antypruskiej postawy poety wiersz

odzwierciedla upiorną maskaradę w „domu rozpusty” (*Freudenhaus*), do którego przyrównana zostaje arena zmechanizowanej rzezi⁷. Spod ironicznego aktu dziękczynnego, którym kończy się piosenka, wyziera surowe oskarżenie: akt inkryminacji wymierzony w niemieckiego cesarza („Herr Kaiser”), rzucającego odhumanizowanych żołnierzy w zapętlony rytm umierania. Repetytywny charakter wiersza, wypracowany dzięki refrenowej strukturze, bez wątpienia służy więc zobrazowaniu cykliczności zniszczenia. Monotonia marszowej pieśni dopełniona zostaje efektem echa: „So sterben wir, so sterben wir / Wir sterben alle Tage”, „So morden wir, so morden wir / Wir morden alle Tage”, „Wir danken dir, wir danken dir / Herr Kaiser, für die Gnade”⁸ (Ball 1963, s. 21). Można rzec, iż, wpisując swoje antywojenne przesłanie w taką „okólną” kompozycję wiersza, Ball wypracowuje utwór jednocześnie rebeliancki i rewolucyjny. Jego tematem jest wojna (*bellum*), wobec której poeta wyraża swój dogłębny protest (*rebellio*), zarazem przyoblekając ów bunt w formę *revolutio*, a więc – w formę obrotową. Jeśli teraz przyjmiemy, że *Totentanz 1916* jest nie tylko wierszem rewolucyjnym, wymierzonym w zastany porządek (w państwo cesarskie i jego suwerena), ale jest też – podobnie jak wiersze z cyklu *Lautgedichte* – skargą żałobną, wyrastającą prosto z milczenia (z zablokowanej mowy, bezradnej wobec niewyrażalnego zniszczenia), to możemy ujrzyć tę pieśń w tym samym rejestrze, w jakim Scholem umieścił kategorię lamentu, mianowicie: w rejestrze „rewolucji smutku”⁹. Zapisek Balla z 6 lutego 1916 r. informuje, że utwór został wykonany w klubie Cabaret Voltaire „przy wsparciu rewolucyjnego chóru [*Revoluzzerchors*]” (Ball 1927/1992, s. 80). Tak oto, wzmocniona chóralnym rezonansem, pieśń poety wypracowuje fundamentalny w lamentacjach efekt polifonii lub echa.

⁷ Rok 1916 stanowił apogeum destrukcyjnych walk z użyciem nowoczesnej broni maszynowej, gazów bojowych, czołgów itp. Generacja Balla była więc pierwszą, która stała się świadkiem śmiertelności przemysłu wojennego w skali globalnej. W tym świetle należy też odczytywać notatkę z 14 kwietnia 1916 r., w której poeta wprost określa wojnę mianem *Schlachtfest*, a więc „rzezią” czy też „świniobiciem” (Ball 1927/1992, s. 92). Warto dodać, że utwór *Totentanz 1916* wykorzystany został przez aliantów do działań propagandowych w ramach akcji ulotkowej na terenie Niemiec latem 1918 r. Ball w jednym z listów do Hennings przyznał, że sam uczestniczył w politycznych konsultacjach dotyczących tej *Luftpartie* – „rozgrywki powietrznej” (Ball 1957, s. 95).

⁸ „Tak umieramy, tak umieramy / Umieramy każdego dnia”, „Tak mordujemy, tak mordujemy / Mordujemy każdego dnia”, „Dziękujemy ci, dziękujemy ci / Panie Cesarzu, za łaskę”. Tłumaczenie interlinearne.

⁹ Pod kątem „niemieckiej poezji rewolucyjnej” i wojennego lamentu rozpatruje ten utwór Erdmute White, przywołując rozległe konteksty historyczne i polityczne. Zob. rozdział „*Totentanz 1916*” – *Theme and Variation*, w: White 1998, s. 47–60.

Z wielu względów za prozatorski odpowiednik wiersza *Totentanz* 1916 można uznać mowę żałobną (*Totenrede*), którą Ball wygłosił w Berlinie gwoli upamiętnienia Hansa Leybolda. Wieczór literacki, odbywający się pod hasłem „Gedächtnisfeier für gefallene Dichter” („Obchody dla uczczenia pamięci poległych poetów”), stał się dla artysty okazją, aby wyrazić zarówno bunt wobec imperialnej polityki Rzeszy Wilhelmińskiej, jak też gniew powodowany wojennym entuzjazmem niemieckiej inteligencji. Utwór *Totenrede* – który notabene zainspirował siedemnastoletniego Scholema, by w awangardowo-pamfletycznej formule samemu wypowiedzieć się przeciwko zaangażowanej w wojnę syjonistycznej młodzieży¹⁰ – jest tekstem niebywale cierpkim i sarkastycznym; właściwie w niczym nie przypomina tradycyjnego panegiryku żałobnego. Parodiując patos żurnalistycznej propagandy wojennej, a jednocześnie wspominając przyjaciela z wręcz nienaturalnym chłodem i obojętnością, Ball w gruncie rzeczy poszukuje nowej poetyki, nowego języka wyrazu dla niewysłowionego doświadczenia utraty¹¹. Podobnie jak w *Totentanz* 1916, tak i tutaj skarga (*Klage*) przekształca się w bezsilne oskarżenie (*Anklage*), tym razem skierowane pod adresem zgromadzonych na sali słuchaczy: „Wszyscy, jak tu siedzicie, przyczyniliście się do jego śmierci” (Ball 1915/1984b, s. 28). Lapidarność i jadowitość, którymi cechuje się berlińska elegia, najwyraźniej stanowią w tamtym czasie dla Balla jedyny możliwy sposób na wyartykułowanie tego, czego w istocie wypowiedzieć się nie da. Jak czytamy w notatce z 5 maja 1917 r.: „Zbrodnie, do jakich zdolne jest państwo i społeczeństwo, są niewyraźne i smutne [*unnennbar und traurig*]” (Ball 1927/1992, s. 159).

Tak się składa, że niewyraźność i smutek stały się w międzyczasie przedmiotem językowego namysłu Benjamina. Przywołując pojęcie „objawienia” (łac. *revelatio*), autor *Pasaży* umieszcza problem języka w polu teologii: „W obrębie każdej językowej formy toczy się spór między

¹⁰ Pewien mało znany tekst Scholema z 1915 r., zatytułowany *Jugendbewegung* (*Ruch młodzieżowy*), jest bodaj jedyną jego próbą literacką, w której zastosowany został język awangardy. Jako motto tego tekstu figuruje cytat z Ballowskiej *Totenrede*, co wyraźnie sugeruje, skąd młody Scholem czerpał inspirację i na czyjej poetyce się wzorował. Więcej na ten temat zob. Engel 2021.

¹¹ Bardzo trafnie tę strategię językową opisał Amir Engel: „[J]ęzyk [Ball]a ledwo maskuje potężne emocje. To właśnie poprzez pozorną obojętność Ball jest w stanie wyrazić swoją miłość i ból w sposób tak przejmujący [...]. Oto pytanie Balla: jak oddać cześć przyjacielowi, który porzucił artystyczną i poetycką rewolucję dla cesarza i jego armii, dla jego haubic i pozostałych maszyn do zabijania? Sama tylko ironia nie była wystarczająca. Nawet sarkazm nie mógł w pełni oddać mieszaniny zdrady i utraty, jakich doświadczył Ball [...]. Pozostając formalnie związany z gatunkiem mowy żałobnej, Ball oferuje coś zupełnie innego. Sarkastyczny aż do stopnia zubożenia, napisał anty-mowę żałobną, kontr-pamięć. Tylko w ten sposób mógł wyrazić to, co niewyraźne: próbę refleksji nad bezsensownością [wojny] i utratą drogiego przyjaciela. Wkrótce te same środki literackie rozwina się w dadaizm” (Engel 2021, s. 124, 127).

tym, co wypowiedziane i wypowiadalne, a tym, co niewypowiadalne i niewypowiedziane [...]. Dzięki pojęciu objawienia najwyższy duchowy wymiar religii jest zarazem jedynym, który nie zna tego, co niewypowiadalne” (Benjamin 1916/2012a, s. 7). Objawienie sytuuje się w związku z tym po stronie tego, co wypowiadalne – lub wyrażalne – i to stwierdzenie Scholem uzupełnia tezą, iż lament stanowi odwrotność objawienia: „Przeciwieństwem skargi jest tylko samo Objawienie” (Scholem 1917/2011, s. 322). Potwierdza się tym samym, że lament przynależy do strefy niewypowiadalnego i niewyrażalnego; innymi słowy, że mowa smutku sytuuje się na antypodach epifanicznego i symbolicznego wymiaru języka. Nie oznacza to jednak, że skarga sama w sobie nie jest ekspresją; lament, pisze Benjamin, jest „najbardziej nieodróżnicowanym, bezsilnym wyrazem języka, zawiera niemal wyłącznie zmysłowe tchnienie” (Benjamin 1916/2012a, s. 16). W ujęciu Scholema ten lapidarny i surowy charakter lamentacji ujawnia się w jej rytmicznej strukturze, stanowiącej swego rodzaju *residuum* wygaszonej treści symbolicznej: „Milczący rytm, monotonia skargi jest wszystkim, co po niej pozostaje” (Scholem, 1917/2011, s. 326). Ostatecznie więc lament, będąc językiem minimalnym, ogołoconym i pustym – językiem, który rzeka się treści, by niebezpiecznie stąpać po krawędzi samobójczej autoanihilacji – w sposób paradoksalny wyraża to, co niewyrażalne. W dodatku, balansując na granicy unicestwienia, okazuje się być językiem prawdziwie poetyckim:

K a ż d ą skargę można wyrazić w postaci literackiej, ponieważ umożliwia to właśnie jej osobliwa, graniczna pozycja pomiędzy językowymi królestwami, jej tragiczna paradoksalność [...]. Być może języki przedmiotów symbolicznych mogą stać się językami poezji tylko dzięki temu, że przyjmą postać skargi [...]. [N]ieskończoność samego smutku, unicestwiającego się w skardze jako rytm – wszystko to ukazuje jej poetycką naturę (Scholem 1917/2011, s. 326).

Zatem, jeśli formę skargi stanowi wiersz, jeśli lamentacja jest wręcz szczególną – może nawet najwyższą – postacią poezji, wreszcie też, jeśli w centrum liryki, w jej *Gedichtete*, stoi sama śmierć, to możemy przypuścić, iż suicydalny popęd języka wyraża samą istotę języka poetyckiego. Albo inaczej: że przeznaczeniem poezji jest przeistoczenie się w mowę skargi, która lamentuje tyleż nad śmiercią poety, co nad swym własnym losem, dopełniającym się w autoanihilacji – w poetyckiej śmierci języka (Sauter 2014, s. 207). Przypomnijmy, że według eseju o Hölderlinie tanatyczne „centrum”, z którego wyłania się „świat poetyckiego umierania”,

to miejsce, w którym heroicznie trwa sama poezja („Istnieć w owym świecie – to byłoby męstwo poety”). Skoro więc, inaczej mówiąc, sfera objawienia bądź symbolu całkowicie rozmija się ze skargą (owym lirycznym wyrazem niewyraźnego), to zrodzony z letalnego centrum język poetycki wślizguje się dokładnie w tę granicę, wzdłuż której niespokojnie bytuje sama lamentacja – i na tej granicy, granicy milczenia i mówienia, stara się następnie wytrwać. Zarazem jednak „centrum wiersza”, do którego przeniesiona zostaje śmierć, Benjamin nazywa „źródłem śpiewu”, jakby akcentując w ten sposób wspólny, liryczny rdzeń pieśni i poezji. W tym kontekście warto odnotować, że w dwunastym sonecie filozofa mowa jest o „bezsłownych pieśniach”, *Wortloses Lied* (Benjamin, cyt. za: Sauter 2014, s. 212), co tworzy interesującą koincydencję z notatką Balla z 11 kwietnia 1915 r.: „słowa pieśni nie mają znaczenia [*die Worte des Gesanges sind gleichgültig*]; ważniejsze są prawa rytmu” (Ball 1927/1992, s. 28).

Ball również miał w swoim dorobku sonety: był autorem posępnego cyklu *Sieben schizophrene Sonette*, przez który przewija się temat grozy, śmierci i smutku. W jego repertuarze znajdziemy też inne elegijne utwory, czego przykładem są choćby *Threnodie* czy *Epitaph* (Ball 1963, s. 34–40, 62, 108). Szczególnie interesujący wydaje się być jednak najwcześniejszy cykl wierszy, któremu badacze nadali miano *Pfälzerwald* (*Lasy Palatynatu*). W 1905 r., w regionalnym magazynie pod tą właśnie nazwą, ukazały się pierwsze utwory poetyckie Balla, inspirowane wędrowką po sosnowych lasach i górach wokół rodzinnego Pirmasens (White 1998, s. 21). Te subtelne, romantyczne poematy dziewiętnastoletniego gimnazjalisty pod wieloma względami zdają się antycypować późniejsze o dekadę wiersze dźwiękowe. Pomijając fakt, że w jednym i drugim przypadku kolekcja obejmuje po sześć utworów, należy odnotować przede wszystkim muzyczną fakturę wierszy, ich rytmiczność i bogactwo rymów, co stanowi wczesne świadectwo akustycznego i lirycznego wyczucia Balla. Uwagę zwraca także temat, kolorystyka i atmosfera tej poezji – powraca w niej figura samotnego wędrowca lub chłopca wpatrującego się w okno, dokoła zaś niezmiennie szepczą zamglone krajobrazy: lasy Palatynatu, górskie szczyty, srebrzyste księżycy, uprawne pola. Barwy, które spowijają te efemeryczne pejzaże, są zasadniczo takie same, jak w *Lautgedichte* – dominuje przede wszystkim błękit: „blaues Feuerwerk”, „blauen Vorhang”, „Blau irrt am Fensterchen flimmernder Schein” (Ball 1905/1998, s. 201, 202, 204). Inaczej też niż w przypadku gwałtownych wierszy z fazy ekspresjonistycznej (1913–1914), nastrój łagodnego smutku przeplata się z baśniowością cichej, leśnej krainy. Da się zauważyć, że zamiast anarchistycznej rebelii, do głosu

dochodzi prostolinijne uczucie względem natury: przemykających zwierząt, szumiących roślin czy świszczącego wiatru.

Ta miłość wobec stworzenia swój szczególny wyraz uzyskuje w czwartej strofie utworu *Nachtidyll (Nocna idylla)*, w którym mowa jest o pewnym rzadkim darze poety: „Wenn es Wahrheit, dass dem Dichter / Es vergönnt, in solchen Stunden / Auch verschwiegne Sprach zu hören / Und im Innern mitzufühlen...”¹² (Ball 1905/1998, s. 202). Zwróćmy uwagę, że zdolność poety (*Dichter*) do współczucia zostaje bezpośrednio powiązana z darem słyszenia „milczącej” czy też „przemilczanej” (*verschwiegne*) mowy. Ta kolejna już zbieżność z mistycznym uniwersum Benjamina, w którym tak istotną rolę odgrywa bezgłosny język natury – a jest nim zarówno rajska niemota stworzenia, jak też poupadkowe milczenie lamentujących zwierząt i roślin¹³ – pozwala przypuścić, że jeszcze jedno źródło „bezsłownych pieśni” tkwi w samej wrażliwości poety na krzywdę natury: zdradzonej i porzuconej przez upadły język. Widzimy to na przykładzie fonetycznych wierszy „zwierzęcych”, które mimo pozornie komicznego charakteru, są w swoim wyrazie niesłychanie smutne. W *Katzen und Pfauen* słyszymy skarżącego się kota: „mâ mâ / piaûpa / mjâma” (Ball 1963, s. 25). Wiemy, że jest to zwierzę lamentujące, ponieważ ten sam wiersz – wpleciony w powieść *Tenderenda der Phantast* – opatrzone zostaje komentarzem, w którym kota przyrównuje się do *Klagefrau*, czyli ‘kobiety lamentującej’ (Ball 1920/2016, s. 41). Smutne są też słonie z *Elefantenkarawane*. Odgłosy ciężkich kroków gasną w końcowym, podwójnym „ba-umf”, który przywodzi na myśl nie tylko pochód oddalających się zwierząt, ale też jakąś formę „procesji słów” (Mann 1987, s. 89). Czy tematem tych bezsłownych pieśni nie są więc istoty zdradzone, pozbawione swych rajskich nazw? Czy poeta nie rejestruje tu „przemilczanych” skarg natury, które dają się usłyszeć tylko w głębi lasów Palatynatu? Czy wreszcie zwierzęta nie odchodzą w ciszy i smutku, wykluczone z językowej wspólnoty z człowiekiem? Nie ma tu, zauważmy, drapieżnych czy wygłodniałych bestii; są za to małe i niewinne słoniatka – *éléphanteau* wtopione w *jolifanto* (Ball 1963, s. 28; White 1998, s. 113) – domagające się już tylko współczucia poety.

¹² „Jeśli to prawda, że poecie / jest dane w takich godzinach / także przemilczany język słyszeć / i wewnątrz współodczuwać...”. Tłumaczenie interlinearne.

¹³ „Natura smuci się, ponieważ jest niema. Jeszcze głębiej w istotę natury wnika jednak odwrotność tego zdania: smutek natury czyni ją niemą”. Nieco wcześniej czytamy: „[...] po Upadku, gdy słowo Boga przekleło ziemię, wygląd natury uległ głębokiej zmianie. Teraz rozpoczyna się inna jej niemota, ta, którą mamy na myśli, mówiąc o głębokim smutku natury. Jest metafizyczną prawdą, że cała natura poczęłaby się skarżyć, gdyby użyczono jej języka” (Benjamin 1916/2012a, s. 16, 15).

Bez względu na to, ile racji bądź nadinterpretacji zawiera się w powyższych spekulacjach na temat przesłania utworów Balla, jedno wydaje się całkiem prawdopodobne. Otóż, gdyby bezsłowna pieśń miała stanowić najwyższą postać antyrewelacyjnego i zarazem rewolucyjnego języka poetyckiego, to ten Benjaminowski ideał zdaje się być osiągnięty właśnie w poezji fonetycznej. Wszak dada-treny to utwory absolutnie minimalistyczne i kenotyczne – „wersy bez słów” (*Verse ohne Worte*) lub „wiersze dźwiękowo-brzmieniowe” (*Laut- und Klanggedichte*) – które demonstracyjnie wręcz zrzekają się wszelkiej treści symbolicznej. Na tym jednak poetyckie powinowactwa się nie kończą. Zauważmy, że tak jak w przypadku sonetów Benjamin, tak też w przypadku trenów Balla liryka wyrasta wprost z centrum śmierci, niewyrażalnej „śmierci poety” (przypomnijmy słowa Balla do siostry: „Nie jestem w stanie Ci p o w i e d z i e ć [*sagen*], jak mi go brakuje!”). Co więcej, wyrasta ona z aktu suicydalnego, popełnionego w podobnym kontekście i niemalże w tym samym czasie (Heinle – sierpień 1914 r.; Leybold – wrzesień 1914 r.). Tyle że, można rzec, w uniwersum Balla ta śmierć jest podwójna: z jednej strony mamy samobójstwo redaktora „*Revolution*”, z drugiej – rozpad figury o pseudonimie „*Ha Hu Baley*”. W takim suicydalnym kontekście spróbujmy rzucić jeszcze inne światło na karawaniarski tren – na wiersz stąpający po bezspornie cienkiej granicy autoanihilacji.

Zauważmy, że powłóczysty pochód słoni, oczyszczony z wszelkiego werbalnego przekazu, jawi się jako szczególnie radykalny wyraz niewyrażalnego: posępny śpiew, zawierający (by powtórzyć za Benjaminem) „niemal wyłącznie zmysłowe tchnienie”. Można spytać: czyją trumnę wiezie ten poetycki karawan? Otóż, jeśli weźmiemy pod uwagę fonetyczną wrażliwość Balla, a zarazem popuścimy wodze własnej językowej fantazji, wówczas okaże się, że ten dziwny tren faktycznie może być językowym medium, w którym poeta oplakuje śmierć dwóch innych poetów: Hansa Leybolda i „*Ha Hu Baley*”. Czy możliwe jest, że Ball słyszał w nazwisku przyjaciela echo słów *Leib* (‘ciało’) i *bleiern* (‘ciężko’)? Czy jego poetycka wyobraźnia, wyczulona na wewnętrzne, fonetyczne życie słowa (*innerer Klang*), mogła z ciężko posuwającym się ciałem słonia skojarzyć „stary pojazd” (*Oldtimer*)? Czy w zbitce „*Leib-Old*”, która dźwięczy czystą nazwą „*Leybold*”, nie kryje się wtedy długi ładowny wóz (*Karrenwagen*) lub dawna furmanka ze zwłokami (*Leichenwagen*) – ta sama, która w *Tenderenda der Phantast* antycypuje właściwą słoniową karawanę (*Elefantenkarawane*)? I wreszcie: czy w samym karawaniarskim wierszu – brzęczącym bezznaczeniowymi wyrazami i porozrywanymi sylabami – nie dokumentuje się rozpad sympoetycznej figury, „*Ha Hu Baley*”?

Zwróćmy uwagę, że Ball realizuje – świadomie lub nie – taktykę wysoce sugestywnego odwrócenia: odcięte od końcowych spółgłosek fragmenty imion poetów („Ha”, „Hu”) teraz wtapiają się w odrębne, asemantyczne słowa („habla”, „huju”), podczas gdy nazwisko „Baley”, wcześniej powstałe w wyniku syntezy, zostaje w wierszu bezceremonialnie przepełowione: „ba-”. Co więcej, temu jednosylabowemu „kikutowi”, który ostał się po rozszczepionym nazwisku – po jednostkowej nazwie o absolutnie niezastępowalnej referencji – poeta doczepia dywiz, jak gdyby chciał oznaczyć sam akt rozdarcia imienia. Dzięki temu widzimy, że kiedyś, w miejscu graficznego znaku, coś było; i że, mimo wszystko, coś jeszcze zostaje: sama pokruszona mowa, język na progu samozagłady, słowo zredukowane do *punctum minimum*. Być może w takim sensie należy rozumieć stwierdzenie Scholema, iż lament „pragnie śmierci i nie potrafi umrzeć, a jedno i drugie łączy się zawsze w wyrazie, który nie jest pusty, lecz wygaszony”. W tej bezradnej ekspresji Balla – w żałobnym wygaszeniu – faktycznie słychać już tylko minimalny rytm, stukot wolno obracających się kół: „tabla tokta tokta”, „taka tak”, „tak tru” (*Totenklage*). Być może jest to odgłos kłokoczącego zaprzęgu, na którym poeta wiezie ciężar niewyraźnego smutku: coś, co stanowi – mimo wszystko – bezpośredni wyraz skargi, co „w unicestwieniu oznacza nieskończone Nic, Zero nieskończonego stopnia” (Scholem 1917/2011, s. 325).

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla

grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bosso fataka

ü üü ü

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

eschige zunbada

wulubu ssubudu uluw ssubudu

tumba ba- umf

kusagauma

ba - umf

Ilustracja 5. Hugo Ball, *Karawane*. Poemat dźwiękowy, 1916 r.

Reprodukcja na podstawie: Ball, Hennings 1978, s. 85.

Brak danych o właścicielu oryginału.

R o z d z i a ł I I I

Magiczny biskup, wściekły radykał

D oświadczenia wyniesione z okresu współpracy z Wasilijem Kandinskim i monachijską grupą *Der Blaue Reiter* zaczęły przynosić owoce, gdy Ball zyskał okazję kierowania swym własnym „małym teatrem” w Zurychu. Radykalny projekt sceniczny, jaki rosyjski artysta zamierzał zrealizować w ramach nowoczesnego, ekspresjonistycznego *Gesamtkunstwerk*, został przerwany z powodu wybuchu wojny w lipcu 1914 r. (Ball 1927/1992, s. 17–18; White 1998, s. 73–76). Niecałe dwa lata później Ball zaimplementował pewne elementy tej koncepcji we własnej, przedziwnej sztuce – ni to oratorium pasyjnym, ni to burlesce – zatytułowanej *Simultan Krippenspiel* (*Symultaniczne jasełka*). Spektakl, wykonany na scenie klubu Cabaret Voltaire 31 maja 1916 r., łączył elementy dramatu, muzyki i tańca; w nowatorskim scenariuszu nie tylko rozpisano role dla poszczególnych członków kabaretu, ale też uwzględniono osobliwą choreografię, a nawet akompaniament świateł. Tym, co w szczególności przykuwa uwagę w owym *Concert bruitiste*, jest polifoniczna stylizacja dzieła: głosy recytujące ustępy ewangelii przeplatają się z partiami muzyczno-fonetycznymi, z jednej strony antycypującymi cykl wierszy *Lautgedichte/Gadji beri bimba*, z drugiej – prefigurującymi późniejszą o kilka dekad *musique concrète*. Instrumentarium złożone z dzwonków czy dziecięcych grzechotek oraz fonetyczne fragmenty dramatycznego tekstu wskazują na kolorystyczne wyczucie Balla i na jego namiętność do kompleksów dźwiękowych, które pozostają wyswobodzone ze struktur składniowych i odniesień semantycznych. W „partyturze” oratorium nie brakuje więc gwiazdnych melodii („Zcke, zcke, zcke, zzecke, zzzzzcke, zzzzzzzcccccccke zcke psch, zcke ptsch, zcke ptsch, zcke ptsch”), emocjonalnych lamentacji („Ahhhhhhhhh”), partii dzwonów lub gongów („Bim bam bum, bim bam, bum, bim bam, bum. Gong gong”), a także innowacyjnych klasterów i „dysonansów” (White 1998, s. 88–92).

Widownia, rzecz jasna, nie była jeszcze na te artykulacyjne dziwaczności przygotowana; mimo to, jak czytamy w lakonicznym wspomnieniu poety, „nikt nie odważył się śmiać” (Ball 1927/1992, s. 97).

O ile w quasi-sakralnym spektaklu *Simultan Krippenspiel* wystąpili niemal wszyscy członkowie Cabaret Voltaire (Hugo Ball, Emmy Hennings, Marcel Janco, Tristan Tzara, Hans Arp), tym samym dzieląc między sobą uwagę zdumionej publiczności, o tyle w trakcie widowiska *Gadji beri bimba* wszystkie oczy skierowane były na głównego i jedyne go aktora, występującego w roli „magicznego biskupa”. Ze źródeł pozostawionych przez Richtera, jak i samego Balla, wynika, że po tamtym recitalu (23 czerwca 1916 r.) nastąpił pewien zagadkowy przełom, po którym nic nie było już takie samo – i po którym drogi Balla oraz zuryskich dadaistów zaczęły nieodwracalnie się rozchodzić¹. Wieczór z recytacjami *Lautgedichte*, pisze Richter, „dał początek formie artystycznej, będącej ostateczną konsekwencją lingwistycznych przymysłów Balla”. Niezwykła noc, którą ożywiały „tańce, muzyka, teorie, manifesty, wiersze, obrazy, kostiumy i maski”, miała swoją kulminację w chwili wygłoszenia przez mistrza ceremonii „pierwszego abstrakcyjnego wiersza fonetycznego”. Jakkolwiek „[p]ośród oszałamiającego mnóstwa rzeczy nieznanych i zaskakujących nowość ta została bardziej odnotowana niż doceniona” (Richter 1964/1986, s. 61, 62), oczywiście jest, że występ natchnionego, porwanego entuzjazmem poety powinien wyrzucić na kabaretowej widowni potężne wrażenie. W notatce Balla, jak też we wspomnieniu Richtera, na pierwszy plan wybijają się frazy podkreślające majestatyczność występu i monumentalność samego artysty: „Moje nogi umieszczone były w walcowatych kolumnach, które wykonano z lśniącego, błękitnego kartonu; obie rury sięgały mi do bioder, co sprawiało, że od pasa w dół wyglądałem jak obelisk. Ponieważ tekturowe kolumny krępowały mój ruch, pozwoliłem się wnieść na pogrążoną w ciemnościach scenę” (Ball 1927/1992, s. 105).

¹ Pośród badaczy zuryskiego dadaizmu istnieją rozbieżne opinie co do miejsca i czasu recytacji cyklu *Laut- und Klanggedichte* (Lewer 2016, s. 27). Jedna z wersji zakłada, że wiersze zostały wygłoszone przez Balla w jego słynnym rulonowym kostiumie podczas tzw. Pierwszego Publicznego Wieczoru Dada, który odbył się 14 czerwca 1916 r. w zabytkowym domu cechowym Zur Waag. Na rzecz tej hipotezy przemawia zachowany dokument z programem pierwszej dadaistycznej *soirée*, w którym widnieje zapowiedź występu Balla z *Verse ohne Worte* („wersami bez słów”). Jednak relacja z tego widowiska, zawarta w dzienniku poety, opatrzona jest datą 23 czerwca 1916 r., a wiadome jest, że akurat tego dnia recitalowy wieczór odbywał się w klubie Cabaret Voltaire. Ball potwierdza odczytanie manifestu w Zur Waag, nie wspominając jednak o recytacji utworów fonetycznych (Ball 1927/1992, s. 109). Jeszcze większe zamieszanie wprowadza Richter, który twierdzi, że wydarzenie miało miejsce 5 czerwca 1917 r. w „Galerii dada na Bahnhofstrasse” (Richter 1964/1986, s. 61). Ta ostatnia relacja wydaje się jednak całkowicie nieprawdopodobna, gdyż pod koniec maja tego roku Ball bezpowrotnie opuścił Zurych.

Unieruchomiony w błyszczącym kartonie, zaklęty w kamień niczym żywy posąg, Ball z namaszczeniem wyśpiewał wiersz *Gadji beri bimba*, grzmiąc przy tym jak przynajświętszy prorok. Jednak, mimo wysiłków zmierzających do wykreowania dostojnej atmosfery („zacząłem wyśpiewywać korowód samogłosek na podobieństwo kościelnego recytatywu, nie tylko próbując zachować powagę, ale wręcz ją na sobie wymusić”), zuryska widownia tym razem odpowiedziała na glosolalię Balla wyłącznie kaskadą śmiechu:

Tego było już za wiele! – Po chwilowej konsternacji wywołanej pierwszym zetknięciem się z czymś tak niesłychanym publiczność eksplodowała. Pośród orkanu, który się teraz rozszalał, Ball stał niewzruszony niczym wieża (bo w tekturowym kostiumie nie mógł się poruszać). Górując nad tłumem ładnych dziewcząt i poważnych mieszczuchów, wybuchających co chwila śmiechem i śmiechem wyrażających swój aplauz, stał nieruchomo jak Savonarola, fana-tyczny i niewzruszony (Richter 1964/1986, s. 63).

Tyle pozostało ze wspomnień po tym nadzwyczajnym występie, który był „szczytowym punktem dadaistycznej kariery Balla” (Richter 1964/1986, s. 66). Poza samymi słowami zachowała się jeszcze jedna fotografia – jeden jedyny obraz – uwieczniająca monumentalną postać autora *Byzantinisches Christentum* w jego absurdalnym, kartonowym stroju biskupa.

Innym dziełem, dokumentującym wczesny okres działalności zuryskiego klubu, była zredagowana przez Balla antologia *Cabaret Voltaire* – „pierwsze kompendium współczesnych kierunków sztuki i literatury” (Ball 1927/1992, s. 98). Zawierała ona, poza jego własną przedmową – oraz fragmentem nieukończonej jeszcze powieści *Tenderenda der Phantast* – teksty i grafiki zuryskich dadaistów (Tzary, Huelsenbecka, Janco, Arpa i Hennings), a także utwory literackie lub kompozycje prominentnych artystów europejskiej moderny: Guillaume’a Apollinaire’a, Wasilija Kandinsky’ego, Pabla Picassa czy Filippa Tommasa Marinettiego. Ten nowatorski, pieczołowicie przygotowany almanach doczekał się niebawem miazdzącej recenzji ze strony socjalistycznego pisarza, Henriego Guilbeaux. W tekście opublikowanym na łamach „La Guerre Mondiale” francuski krytyk napisał: „Należy zwalczać tę publikację, albowiem jest ona symptomem dezintegracji artystycznej i literackiej – równoległej do dezorganizacji współczesnego społeczeństwa” (Guilbeaux, cyt. za: Mann 1987, s. 92). Ball, podłamany tą recenzją, opuścił Zurych na kilka miesięcy i po raz pierwszy udał się na południe Szwajcarii, do kantonu Ticino, w którym znalazł schronienie i do którego w następnych latach stale powracał. Medytując nad swoją działalnością artystyczną

w alpejskiej wiosce Vira-Magadino, dotarł w końcu do szokujących wniosków. W listach do Tzary podzielił się niepokojącymi przemyśleniami: mianowicie, że Guilbeaux ma słuszność, odmawiając zuryskiemu kabaretowi jakiegokolwiek wartości. W perwersyjnym i nieco masochistycznym tonie (list z 7 października 1916 r.) Ball przytakuje francuskiemu recenzentowi, że – jako Niemiec (tu poeta pisze o samym sobie w trzeciej osobie gramatycznej) – jest też „bluźniercą, a to oznacza, że jest dekadentem, a ta dekadencja jest skutkiem opresyjnego militarizmu”. Nieco wcześniej (list z 27 września 1916 r.) poeta pisze: „Pan Guilbeaux [...] ma rację. «Cabaret Voltaire» jest bezużyteczny, zły, dekadenski, militarystyczny [...]. Nie chcę już czegoś takiego robić” (Ball 1957, s. 66, 63). Recenzja wytykająca Ballowi jego narodowość, jego przynależność do państwa i tradycji intelektualnej, którą później z całą mocą potępił w *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* – od Lutra, poprzez Kanta i Hegla, po Marksa – każe mu spojrzeć na kabaret jak na wylęgarnię nihilistycznej przemocy estetycznej, która ma swoje korzenie w pruskim absolutyzmie: w tym samym złu, które odpowiada za wybuch wojny światowej (Taylor 1990, s. 181). To wstrząsające odkrycie, odbierające wiarę w sens Cabaret Voltaire, nie pozostaje bez istotnych następstw dla dalszych losów zuryskiego dadaizmu.

Po powrocie z Vira-Magadino jesienią 1916 r. Ball podejmuje jeszcze kilka wspólnych przedsięwzięć z Tzarą – przede wszystkim obaj otwierają zuryską Galerię Dada, w której organizują głośną wystawę obrazów Wasilija Kandinsky’ego i Paula Klee. Jednak ogólne nastawienie do dadaistycznych przyjaciół i zuryskiego otoczenia ulega tak drastycznemu pogorszeniu, że w maju 1917 r. poeta wraz z Hennings ostatecznie przenosi się do Berna. Zrywając w ten sposób więzi z artystami Cabaret Voltaire, Ball zrzuca się nieformalnej funkcji lidera dadaizmu na rzecz Tzary, a osieroconej przez siebie grupie pozwala bez reszty oddać się sekularnemu nihilizmowi awangardy. „Semar twierdził podobno, że Tzara «wygryzł» rzeczywistego inicjatora dadaizmu, czyli Balla. Tymczasem prawda jest taka, że Ball sam miał już dadaizmu powyżej uszu, a do Berna wyjechał z zamiarem włączenia się w nurt tamtejszego życia politycznego” (Richter 1964/1986, s. 216, 217). Rzeczywiście, Ball podjął w Bernie współpracę dziennikarsko-polityczną z pismami „Die Freie Zeitung” oraz „Weisse Blätter”; tam nawiązał też znajomość z Benjaminem, a w szczególności zbliżył się do Ernsta Blocha, z którym podzielał poglądy polityczne, jak również zainteresowanie gnozą i teologią chrześcijańską. W pierwszym wpisie, jaki Ball sporządził po przybyciu do Berna (7 września 1917 r.), czytamy nie tylko o samotności w „obcym mieście”, lecz także o akcie porzucenia estetyki na rzecz polityki,

który wprost wynika ze zmiany miejsca pobytu: „W Zurychu połowa estetyczna, tutaj – polityczna” (Ball 1927/1992, s. 191).

W rzeczywistości Cabaret Voltaire nie ograniczał się do pełnienia jedynie funkcji estetycznej; dadaistyczne zapiski Balla zawierały bezsprzecznie elementy anarchistycznego programu politycznego: „Obalać światowe porządki, torpedować państwowe działania – tak, by przemieniać je we frazę lub pociągnięcie pędzlem” (Ball 1927/1992, s. 86). Elementy polityczno-artystycznej strategii nieco szerzej zostały wyłożone przez poetę w jego artykule *Die junge Literatur in Deutschland* (*Młoda literatura w Niemczech*), opublikowanym w sierpniu 1915 r. na łamach szwajcarskiego periodyku „Der Revoluzzer”. Czytamy w nim nie tylko o potrzebie utworzenia partii opozycyjnej młodych pisarzy niemieckich, nie tylko o sprzeciwie względem mieszczańskiej i materialistycznej postawy w sztuce, polityce czy prasie, lecz także o konieczności społecznego (i zarazem scenicznego) zaangażowania literatury: „Od wierszy, rozpraw i wszelkiego rodzaju dramatów ważniejsze jest wyrażanie pewnych myśli *coram publico*” (Ball 1915/1984a, s. 34). Niespełna dwa lata później, zbliżając się do końca swojej dadaistyczno-zuryskiej przygody, Ball w taki oto sposób wyartykułuje problem politycznego zaangażowania artysty: „Nie mogę odnaleźć równowagi pomiędzy socjalizmem a sztuką [...]. Zdaje się, że moje artystyczne i polityczne studia zaprzeczają sobie, lecz mimo to próbuję znaleźć [między nimi] pomost” (Ball 1927/1992, s. 146). Co istotne, już w notatce z 3 lipca 1915 r. poeta łączy „krąg estetyczny” z tym, co „irracjonalne”, „fantastyczne”, „utopijne” i „poetyckie”, wprowadzając przeciwstawiając sztuce „polityczno-racjonalistyczne studia”, ale też jednocześnie przyznając, że sam jako artysta stale oscyluje pomiędzy tymi dwoma biegunami (Ball 1927/1992, s. 40).

Faktem pozostaje, że estetyczny konflikt z Tzarą stopniowo narastał jeszcze w czasie pobytu Balla w Zurychu. Różnice osobowościowe i programowe były bowiem nie do pogodzenia: dźwiękowe wiersze hałaśliwego i skandalizującego Rumuna miały charakter czysto destruktywny, podczas gdy poezja uduchowionego performerera wkomponowana była w szerszy projekt teologiczno-polityczny. Na tle pozostałych twórców zrzeszonych wokół Cabaret Voltaire Ball musiał wyróżniać się jako artysta o nieporównanie bogatszych horyzontach intelektualnych i pogłębionej autorefleksyjności. Monastyczne usposobienie, w połączeniu z zamiłowaniem do szperactwa w fałdach zamierzchłej przeszłości (wczesnochrześcijańscy ojcowie pustyni, gnostycy i teozofowie, średniowieczni mistycy), uczyniło go w końcu twórcą niezwykle osamotnionym, a wręcz usytuowanym w kontrze do nurtu dadaistycznego, który pragnął radykalnie odcinać się

od wszelkich starych porządków. „Ten wyjątkowy człowiek”, wspomina Richter, „wychodząc ze świata teatru [...] przywędrował do dada [...], a następnie odszedł na pozycje poszukiwacza boga i konwertyty”. Biorąc to wszystko pod uwagę, nie może dziwić fakt, iż skrajnie zsekularyzowany i nietzscheański kierunek, jaki zuryskiemu kabaretowi chciał nadać Tzara, okazał się dla Balla nieakceptowalny: „Ball i Tzara reprezentowali dwa skrajnie przeciwstawne bieguny dadaizmu” (Richter 1964/1986, s. 66). Już w 1915 r., we wspomnianym artykule *Die junge Literatur in Deutschland*, Ball bezceremonialnie odrzucił *Tako rzecze Zaratustra* jako „najbardziej bezużyteczną książkę, jaką kiedykolwiek napisano” (Ball 1915/1984a, s. 32), co pozwala zrozumieć, dlaczego Tzara – pozdrawiany przez Johanna Baadera wymownymi słowami „Lieber Tzara Tustra!” (Baader, cyt. za: Lewer 2012, s. 99) – stał się w końcu skrajnym adwersarzem mistycznego poety. Można zatem powiedzieć, iż to samo, co przyciągało Balla do Leybolda w latach 1913–1914 – a więc ekstrawertyczność, witalizm, nihilizm, nietzscheanizm – odrzucało go od Tzary w latach 1916–1917. Wydaje się, że jedną z przyczyn, dla których tamta przyjaźń nie mogła się już w żadnej formie (i z nikiem podobnym) powtórzyć, była zmiana, jaka w międzyczasie zaszła w samym Ballu. Przed 1915 r. lider dadaistów był przede wszystkim antykatolickim rebeliantem i anarchistą; natomiast po 1915 r. widział się już raczej w roli „magicznego biskupa” i gnostyckiego teozofa, kultywującego ezoteryczne tradycje chrześcijańskie.

Dnia 31 lipca 1916 r. stosunki Balla i Tzary były jeszcze na tyle poprawne, że założyciel kabaretu wysłał rumuńskiemu artyście pocztówkę z urokliwego Vira-Magadino. Kartka ta, zadrukowana na przedzie wspomnianą już fotografią z wizerunkiem kartonowego biskupa, pod wieloma względami dokumentuje moment duchowego przełomu poety. Na samym zdjęciu możemy zobaczyć w całej okazałości nieoczywisty kostium, zaprojektowany oraz własnoręcznie wykonany przez Balla i Marcela Janco. Poza tekturową (według relacji Balla: złoto-szkarłatną) peleryną, pasiastym „kapeluszem szamana” i wielkimi cylindrowymi nogawkami, uwagę przykuwa jeszcze para rękawic, przypominających szczypce robota lub skorupiaka, a także pulpity nutowe, pomiędzy którymi stoi unieruchomiony mistrz „słownych obrazów” (*Wortbilder*). Tym samym, można rzec, magiczno-muzyczna łagodność wizerunku poety przełamana zostaje drapieżnością pazurzastych narzędzi, służących – jak można sobie wyobrazić – do rozszarpywania językowej materii i wydłubywania z niej resztek uświęconej mowy. W rezultacie utrwalone na zdjęciu przebranie skrywa elementy dwojakiego rodzaju: z jednej strony

aspekt burzycielski i rozłamowy (dadaistyczny anarchizm), z drugiej zaś wymiar archaiczny i duchowy (katolicki mistycyzm).

Ten swoisty dualizm, wpisany w estetyczno-teologiczny projekt artysty, ostatecznie manifestuje się nie tylko na samej fotografii, ale wręcz na całej pocztówce – łącznie z jej rewersem, na którym widnieje krótka notatka sporządzona dla Tzary. Ball wspomina w niej o małym kościele, w którym zamieszkał razem z Hennings w trakcie swojego pierwszego pobytu w kantonie Ticino. Odpoczynek od dadaistycznych szaleństw w Vira-Magadino, zlokalizowanym nad jeziorem Maggiore i oferującym doskonały widok na katolickie sanktuarium Madonna del Sasso, daje pocie okazję nie tylko do rozkoszowania się krajobrazem, ale też – jak sam dramatycznie relacjonuje – słuchania „rozpaczliwych dzwonów kościelnych” (*verzweifelten Kirchenglocken*), wydających z siebie „upiorną muzykę” (*erschreckende Musik*). Tu – jak pisze Ball – śpiewa się *Quanto è bella, quanto è nobile*; tu się czyta Dostojewskiego i wygłasza kazania do ryb. Przede wszystkim zaś, jak wyznaje poeta, „Vira-Magadino jest piękniejsze niż Zurych, Dada i wszystkie pokrewne tematy” (Ball, Hennings 1978, s. 87). Rozdźwięk pomiędzy fotografią umieszczoną na pocztówce a notatką na jej odwrocie zdaje się więc kapitalnie odzwierciedlać antynomię, z jaką wiąże się wyjątkowość Balla na tle historii awangardy: z jednej strony mamy tu obraz uwieczniający „jeden z najbardziej doniosłych przykładów destrukcyjnej rewolty Dada”, a z drugiej – opis „zanurzenia w atmosferze duchowego wycofania” (Stark 2013, s. 37). Wobec perspektywy, jaką wprowadza rewers pocztówki – wklajający anarchistyczną estetykę poety w regresywną fantazję o katolickim, rozdzwonionym Raju – należy stwierdzić, że dziwny kostium z tektury nie jest zwyczajnym, dadaistycznym amalgamatem przypadkowych części ani scenicznym odpowiednikiem poetyckiego *Wortsalat*; przeciwnie, rulonowe przebranie stanowi głęboko przemyślany i starannie skompletowany zestaw, odsyłający do figury katolickiego arcypasterza.

Stosunek Balla do tradycji łacińskiej nie zawsze był tak jednoznacznie afirmatywny. Choć artysta przyszedł na świat w ortodoksyjnej rodzinie katolickiej, odrzucił wyznanie rzymskie w akcie swej młodościowej rebelii. Jego ateistyczne czy wręcz antyklerykalne stanowisko umacniało się wraz z fascynacją żywioną wobec filozofii Nietzschego, która skłoniła go nawet do zerwania więzów z rodzinnym Pirmasens (Steinke 1967, s. 20–26). Późniejszy, kilkuletni etap gloryfikowania radykalnej teologii Thomasa Müntzera był naturalną konsekwencją tego antyburżuazyjnego i antykatolickiego zwrotu, a postać protestanckiego buntownika zajęła – mniej

więcej w 1914 r. – miejsce autora *Wiedzy radosnej* w panteonie duchowych patronów poety². Rebeliancka postawa Balla mogła manifestować się także w nadaniu kabaretowi imienia Voltaire’a, przy czym – trzeba zaznaczyć – artysta nigdzie nie wyjaśnia genezy tej nazwy. Wiadomo, dzięki relacji „Neue Zürcher Zeitung” z 9 lutego 1916 r., że w trakcie wieczoru otwarcia klubu przy Spiegelgasse recytowane były urywki z dzieł oświeceniowego filozofa (Mann 1987, s. 83). Pewnej istotnej wskazówki dostarcza również wpis figurujący pod datą 16 czerwca 1916 r.: „Ideały kultury i sztuki jako program rewii – to nasz «Kandyd» przeciwko tym czasom” (Ball 1927/1992, s. 101). W istocie, filozoficzna i satyryczna opowieść Voltaire’a oskarżana była o wicherzycielstwo, a nawet bluźnierstwo: o praktykę, która na scenie kabaretu Balla stała się właściwie codziennością. Umieszczenie nazwiska francuskiego filozofa w nazwie klubu mogło zatem wskazywać przede wszystkim na rewolucyjny i odnowicielski charakter dadaistycznej sztuki; jak bowiem czytamy w *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*: „Rousseau i Voltaire byli tymi, którzy jako pierwsi podjęli próbę zbudowania nowej rzeczywistości po chaosie moralnym, jaki pozostawił po sobie na świecie Ludwik XIV” (Ball 1919/2007, s. 118). Poza tym Balla łączy z Kandydem scenariusz losu wygnańca: obaj żyją, do czasu, w swoim własnym „raju ziemskim” (Voltaire 1759/1985, s. 93) – Kandyd na zamku w Westfalii, gdzie raczony jest optymistyczną filozofią Leibniza, Ball natomiast w rodzinnym Pirmasens, w którym schronienia dostarczają mu lasy Palatynatu i parafialny kościół. Później obydwaj zostają ekspatriantami: Kandyd tuła się po świecie, odkrywając w końcu ułudę Leibnizjańskiej teodycei, Ball natomiast wędruje po Niemczech i Szwajcarii, pograżając się w druzgocącej atmosferze wojennego *Zeitgeist*.

Kultowy stosunek, jaki Ball co najmniej przez kilka lat żywił względem antykatolickiego teologa Müntzera – „chrześcijańskiego anarchisty, demokraty, republikanina i rewolucjonisty zarazem” (Ball 1919/2007, s. 128) – może stanowić dla nas jeszcze jeden symptom rozdarcia wpisanego w estetyczno-teologiczny projekt poety. Z jednej strony, w notatce z 9 sierpnia 1920 r., artysta wyraża nadzieję na integrującą rolę katolicyzmu w zdekomponowanym świecie drugiej dekady XX w.: „Istnieje tylko jedna siła, która może sprostać rozpadającej się tradycji: katolicyzm. Lecz nie katolicyzm

² Zasadniczy powód, dla którego Ball prawdopodobnie porzucił swoje nietzscheańskie stanowisko estetyczne, podany jest w zapisku z 18 grudnia 1916 r. Czytamy w nim, że według Nietzschego chrześcijaństwo neguje wartości estetyczne. Tymczasem zdaniem Franza von Baadera, na którego Ball się powołuje, religia jako taka – a w szczególności chrześcijaństwo – jest niczym innym jak „wyższą sztuką poetycką” (Ball 1927/1992, s. 139).

przedwojenny i wojenny, tylko nowy, głębszy, integralny katolicyzm” (Ball 1927/1992, s. 273). Z drugiej strony, niemal w tym samym czasie – w *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* – Ball ujawnia swoje zamiłowanie do rebelii i zniszczenia, które odzwierciedla się w entuzjazmie względem chłopskiej rewolty, zainicjowanej właśnie przez Müntzera. Pierwszy rozdział książki nosi tytuł *Thomas Müntzer przeciw Martinowi Lutrowi* (Ball 1919/1970, s. 49–82). Co więcej, z ducha katolickie, pełne spokoju wycofanie eremickiego artysty w wiosce Vira-Magadino (przypominające, być może, samotność Szymona Słupnika lub innych świętych pustelników), wyraźnie kontrastuje z porywczym okresem wycofania szwajcarskiego („Flucht in die Schweiz”), które artysta retrospektywnie ocenia jako „protestanckie, buntownicze” (Ball 1957, s. 234). Tę wewnętrzną schizmę, powodowaną względami politycznymi i środowiskowymi, w sposób szczególny oddaje zapisek z 16 października 1915 r.: „jako Niemiec jestem również zaciekłym [*enragierter*] protestantem; nie z urodzenia, ale ze względu na otoczenie [...]. Jako Niemiec i protestant jestem jednak przeciwny protestantyzmowi; zatem osobiste pytanie, przed którym stoję, brzmi: jak wyrwać się z tego błędnego koła” (Ball 1927/1992, s. 54–55).

Pierwszym kluczowym dokumentem, świadczącym o czerpaniu inspiracji z XVI-wiecznego rozłamu w Kościele chrześcijańskim, jest *Ein literarisches Manifest* (*Manifest literacki*), którego treść sygnowana była wspólnie z Richardem Huelsenbeckiem. Obaj poeci sporządzili tekst z okazji wieczoru ku czci poległych poetów, który odbył się 12 lutego 1915 r. w berlińskim Architektenhaus – mniej więcej rok przed otwarciem Cabaret Voltaire. Fragment odezwy brzmi następująco:

Chcemy: prowokować, burzyć, blefować, dręczyć, łaskotać na śmierć, do szaleństwa, bez ładu i składu, być awanturnikami i negacjonistami. [...] Będziemy zawsze «przeciw». [...] Wypowiemy wojnę mózgowcom, jajogłowym i aparaczykom. Aktywistom i lirycznym tenorom. [...] Stoimy po stronie ikonoklastów [*Bilderstürmer*] i wszelkich radykałów. [...] Nie jesteśmy aż tak naiwni, by wierzyć w postęp. Interesuje nas tylko «dzisiaj». Chcemy być: mistykami detalu, wiercicielami i jasnowidzami, antykonceptualistami i literackimi wichrzycielami. Chcemy obrzydzić wszelkie piękno, kulturę, poezję, wszelki intelekt, smak, socjalizm, altruizm i synonimizm. Występujemy przeciwko wszelkim «izmom», partiom i «mądrościom». Chcemy być negacjonistami (Ball, Huelsenbeck 1915/2012, s. 26).

Poza radykalnym „negacjonizmem” i apokaliptyczną wymową manifestu (wyrażającą się zwłaszcza w zdaniu: „Nie jesteśmy aż tak naiwni, by wierzyć w postęp”), uwagę przykuwa deklaracja: „Stoimy po stronie ikonoklastów i wszelkich radykałów”. Z całą pewnością fraza ta nie pojawiła się w tym wczesnym tekście przypadkiem; Ball miał bowiem historyczne rozeznanie co do politycznych skutków *Bildersturm* (Lewer 2009, s. 27). Obrazoburcza rewolta, która przetoczyła się przez ziemie niderlandzkie w 1566 r., była konsekwencją najbardziej radykalnych postulatów ikonoklastycznych, głoszonych przez Kościół kalwiński. Wściekły atak na wizerunki świętych, połączony z niszczeniem wszelkiego materialnego dobytku świątyń katolickich, dokonywał się rękoma pospółstwa, któremu przewodzili charyzmatyczni protestanci kaznodzieje. Z kilku powodów ten antyklerykalny szturm na obrazy wywołuje skojarzenia z rewoltą Müntzerowską – *Bauernkrieg*, a więc „chłopską wojną” lub po prostu „powstaniem antyfeudalnym” – która rozszalała się 40 lat wcześniej na terenach niemieckich. Obie rewolucje, ikonoklastyczna i chłopska, były w swoim charakterze głęboko polityczne; kierowały swe nienawistne ostrza przeciwko bogactwu Kościoła katolickiego, którego potężny majątek kontrastował z ubóstwem gminu. Tym samym teologiczny spór o obrazy i reprezentację, stanowiący jeden z węzłowych zatargów pomiędzy stroną katolicką a reformacyjną, stał się zapalnikiem masowego buntu i pretekstem do podjęcia próby wywalczenia gruntownych zmian w obszarze stosunków społecznych. Wojna chłopska miała bowiem na celu zniesienie systemu feudalnego oraz nierówności majątkowych oddzielających lud od Kościoła, zaś środkiem prowadzącym do zmian nie mógł być – zgodnie z przekonaniem dowództwa – „postęp”, lecz wyłącznie rewolucja.

Tak się składa, że temat wojny chłopskiej stał się przedmiotem artykułu Balla, który opublikowany został w styczniu 1915 r. (w przeddzień wieczoru literackiego w Architektenhaus) na łamach „Zeit im Bild”. Tekst zatytułowany *Der große Bauernkrieg 1525* (*Wielka wojna chłopska 1525 roku*) stanowi w związku z tym drugi kluczowy dokument, wskazujący na zaangażowanie Balla w problematykę radykalnej teologii protestanckiej. Sam Müntzer stanowił dla autora *Byzantinisches Christentum* postać na tyle ważną, że – jak czytamy w notatce sporządzonej 28 września 1917 r. – zwykł był wszędzie nosić ze sobą grawerunek zbuntowanego anabaptysty. Dodaje on przy tym: „W 48 numerze F. Z. [„Freie Zeitung”] znajduje się mój komentarz w sprawie Reformacji: «Radykalne rozwiązanie kwestii politycznej nie jest możliwe bez rozwiązania kwestii religijnej». O Mün[t]zerze

pisałem już w 1914 roku w Berlinie” (Ball 1927/1992, s. 197)³. Na powiązanie pomiędzy młodzieńczą fascynacją XVI-wieczną teologią radykalną a etapem zuryskiej rebelii wyraźnie wskazuje również fragment listu z grudnia 1925 r., który adresowany był do wydawcy katolickiego czasopisma „Hochland”, Karla Mutha (Lewer 2009, s. 28–29). W trakcie przygotowywania dziennika do publikacji poeta pisze o zawartości dzieła w takich oto słowach: „Anarchia w myśleniu, w sztuce, w polityce ujawni się w toku tej książki jeszcze mocniej i stanie się jej kluczowym tematem. Jak Pan wie, odnajduję źródło tej anarchii w Reformacji” (Ball 1957, s. 234). Co ciekawe, to właśnie w Zurychu – miejscu późniejszej dadaistycznej rewolty – Müntzer umocnił odłam anabaptystyczny, wykazujący skrajną wrogość względem chrześcijańskiej idolatrii⁴. Dowodzona przez radykalnego teologa rewolucja chłopska nie zwracała się wyłącznie przeciwko hierarchom Kościoła, książętom i ziemskim posiadaczom; jej ostrze było wymierzone także w katolickie pretensje do reprezentacji: w święte obrazy i w tych, „którzy w tak bluźnierczy sposób uczynili z Boga malowaną figurkę” (Müntzer, cyt. za: Engels 1850/1981, s. 45). O ile protestantyzm luterński ostatecznie zaakceptował obrazy we wnętrzach kościołów, kapitulując tym samym (w ocenie radykałów) wobec starego sekularnego porządku, o tyle Müntzer do końca pozostawał zwolennikiem skrajnego ikonoklazmu. Swój radykalizm ów „teolog rewolucji” (Taubes 1947/2016, s. 128) demonstrował nie tylko poprzez wygłaszanie żarliwych kazań przeciwko idolatrii czy podżeganie chłopstwa do ataków na uświęcony majątek Kościoła, ale też poprzez osobiste stawianictwo na polu przegranej bitwy pod Frankenhausen. Torturowany i ostatecznie stracony za szerzenie herezji, Müntzer sytuowany był przez zwolenników radykalnej reformacji w opozycji do Lutra, któremu zarzucano konserwatyzm i zdradę protestanckich postulatów. Dokładnie taki punkt widzenia przyjął też Ball, pisząc we wspomnianym artykule o wojnie chłopskiej: „Pewnym jest, że to właśnie z powodu swojego politycznie zubożonego, a nawet reakcyjnego stanowiska, [Luter] uwięził się w konflikt z ówczesnymi rewolucjonistami, z Thomasem Müntzerem, anabaptystami, wizjonerami i ikonoklastami” (Ball, cyt. za: Lewer 2009, s. 25).

³ Zdanie oznaczone cudzysłowem jest autocytatem z artykułu *Aufgabe für einen deutschen Philologen. Zur Reformationsfeier*, który został opublikowany w „Die Freie Zeitung” (Ball 1917/1984b, s. 171).

⁴ „Anabaptyzm wybuchł w Zurychu, gdzie reformacja [Ulricha] Zwingliego prędko skarlłowiała, a następnie rozprzestrzenia się niebawem prędko, gdyż skupia wokół siebie niezadowolonych i rozczarowanych reformacją. Anabaptyzm szerzący się z Zurychu jako swego ośrodka spotyka się z Mün[t]zerem w południowych Niemczech [...]” (Taubes 1947/2016, s. 142).

Pierwsza wzmianka o zbuntowanym teologu z Allstedtu pojawia się na kartach dziennika Balla jeszcze w grudniu 1914 r. Pisząc o rosyjskich filozofach-rebeliantach („heretyckich kaznodziejach”), takich jak Michaił Bakunin, Piotr Czaadajew i Władimir Sołowjow, poeta przyrównuje ich walkę z instytucjami bizantyńskiej ortodoksji właśnie do rewolty Müntzera (Ball 1927/1992, s. 25). W tym kontekście niezwykle istotny jest fragment artykułu *Aufgabe für einen deutschen Philologen. Zur Reformationsfeier (Zadanie dla niemieckiego filologa. Na obchody Reformacji)* – pierwszego tekstu Balla, który opublikowany został na łamach berneńskiej „Die Freie Zeitung” w 1917 r.: „wiemy, że Tomasz Mün[t]zer swoją walkę z «bezdusznym cielskiem z Wittenbergi», jak on sam nazywał Lutra, prowadził z taką samą zawziętością, z jaką Bakunin toczył bój przeciwko bezdusznemu cielsku etatystycznych Socjalistów. Wiemy też, że mamy tu do czynienia z przypadkiem teologicznej racji stanu o kluczowym znaczeniu historycznym” (Ball 1917/1984b, s. 171). W ten sposób, zestawiając XIX-wieczną rosyjską rebelię z radykalną reformacją Müntzera, Ball umieszcza chłopski bunt – jak również pośrednio powiązaną z nim rewoltę ikonoklastów – w planie politycznym (Lewer 2009, s. 25). Podobny sposób rozumowania Ball przedstawia dwa lata później w *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, gdzie XVI-wieczny zryw zostaje spowinowacony, dla odmiany, z rewolucją francuską: „Francja odkryła ponownie ideę komunizmu, która wydawała się zaginioną od czasów taborytów i Tomasza Mün[t]zera” (Ball 1919/2007, s. 128). Przypomnienie i rehabilitacja postaci protestanckiego buntownika z okazji 400-lecia reformacji jest więc w opinii poety szczególnie pilnym „zadaniem dla młodego filologa”: „Mało kto zdaje sobie sprawę z tego, jak gorliwie walczył o wolność ten człowiek, o którym konsystorska, imperialna historiografia niemiecka ma tak niewiele do powiedzenia” (Ball 1917/1984b, s. 170). Padające pod adresem Lutra oskarżenie o zawarcie paktu z książętami, udaremnienie plebejskiej rewolucji i stworzenie podwalin pod zepsute cesarstwo niemieckie służy wzmocnieniu kontrastu względem niezłomnej, prawdziwie egalitarnej postawy Müntzera, domagającego się likwidacji państwa i kościoła hierarchicznego. Co istotne, echo tego antyfeudalnego i anarchistycznego dziedzictwa daje się usłyszeć w jednym z ostatnich tekstów politycznych Balla, mianowicie w *An unsere Freunde und Kameraden (Do naszych przyjaciół i towarzyszy)* z marca 1919 r., w którym autor bez ogródek postuluje decentralizację Prus, wsparcie ruchów separatystycznych, sprawiedliwy podział ziemskich posiadłości oraz umocnienie „chłopstwa względem fabryki” (Ball 1919/1984, s. 254).

Radykalnie polityczną, komunistyczną interpretację antyfeudalnego powstania zaproponował – znacznie wcześniej niż Ball – Friedrich Engels na kartach *Wojny chłopskiej w Niemczech* (1850): „Luter dał ruchowi

plebejskiemu do ręki potężną broń w postaci przekładu Biblii”; później jednak „skierował tę samą broń przeciw chłopom i ułożył na podstawie Biblii hymn pochwalny na cześć ustanowionej przez Boga władzy”. Tak oto tekst Pisma posłużył ojcu protestanckiego Kościoła za legitymizację monarszej władzy i narzędzie dalszego ucisku gminu: „Luter wyparł się w ten sposób nie tylko powstania chłopskiego, ale nawet całego swego buntu przeciw władzy duchowej i świeckiej, zdradził przez to na rzecz książąt nie tylko ruch ludowy, ale i mieszczański” (Engels 1850/1981, s. 37–38). Co innego Müntzer, ów „plebejski rewolucjonista”, sportretowany przez Engelsa jako wyzbyty iluzji demokrata i świecki odkupiciel⁵. Kierując się politycznymi aspiracjami, nie zaś religijnym entuzjazmem, ten skryty wróg chrześcijaństwa upominać się miał – właśnie „w chrześcijańskiej powłoce” – o demokratyczne prawo do równości:

Jak filozofia religii Mün[t]zera zbliżała się do ateizmu, tak jego program polityczny zbliżał się do komunizmu [...]; program ten żądał natychmiastowego urzeczywistnienia królestwa bożego na ziemi [...]. A przez królestwo boże Mün[t]zer rozumiał nie co innego, jak ustrój społeczny, w którym nie ma ani różnic klasowych, ani własności prywatnej, ani też niezależnej od członków społeczeństwa i obcej im władzy państwowej (Engels 1850/1981, s. 42).

Fascynacja Müntzerem była szczególnie wyrazistym punktem, w którym spotykały się teologiczno-polityczne namiętności Blocha i Balla w okresie ich berneńskiej przyjaźni. U autora *Geist der Utopie* zaowocowała ona napisaniem w 1918 r. książki *Thomas Münzer als Theologe der Revolution* (*Thomas Müntzer jako teolog rewolucji*). Praca, co nie bez znaczenia, ukończona została w Monachium, które było w tamtym czasie jednym z wielu miast objętych krwawymi walkami socjalistycznej rewolucji. W

⁵ Jak czytamy na kartach *Zachodniej eschatologii*, w sporze Lutra z Müntzerem „przejawia się decydujący konflikt między dwiema zasadami: reformacją i rewolucją” (Taubes 1947/2016, s. 129). Zgodnie z takim ujęciem Luter może w najlepszym wypadku uchodzić za „reformatora”, nawołującego – poprzez przybicie swych 95 tez na drzwiach kościoła w Wittenberdze – do niczego więcej, aniżeli uniwersyteckiej dyskusji. Müntzer, przeciwnie, nie uciekał się do „spokojnych dysput i pokojowego postępu, lecz kontynuował dawniejsze gwałtowne kazania Lutra i wzywał książąt saskich i lud do zbrojnego wystąpienia przeciwko klechom rzymskim” (Engels 1850/1981, s. 40). Wittenberski doktor, który początkowo chciał rozejmu pomiędzy zwalczającymi się stronami, ostatecznie wstąpił do obozu możnowładców, sporządzając nawet pamflet *Przeciwko morderczym i zbójczym bandom chłopskim*. W tekście tym, zrównując zbuntowanych chłopów z „wściekłymi psami” i diabelską czeredą (a samego Müntzera z „arcydiabłem”), Luter nie tylko broni przed plebejuszami książęcego prawa własności, ale wręcz nawołuje kontrewolucjonistów do mordowania powstańców, obiecując im w zamian królestwo niebieskie (Luter 1525/1967, s. 169). W kwestii obecności Müntzera w tradycji marksistowskiej, zob. Friesen 1965.

cieniu tej jeszcze jednej powstańczej klęski, stłumionej na początku 1919 r. i niejako powtarzającej schemat zrywu chłopskiego sprzed kilku stuleci, ukształtowało się spojrzenie Blocha na postać Müntzera, które przyznawało mu jeszcze bardziej radykalne – apokaliptyczne i utopijne – znaczenie historyczne, niż czynili to ortodoksyjni marksiści pokroju Engelsa (Lewer 2009, s. 33). W tym wielkim politycznym kryzysie ukończona została także *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, której jednym z nielicznych pozytywnych bohaterów jest anabaptysta z Allstedtu, zaś kluczowym wydarzeniem politycznym – właśnie chłopska wojna:

Od czasów Lutra rozpoczęło się kształtowanie nowego uniwersalistycznego państwa, w którego centrum nie stała już całkiem klerikalna, ale całkiem świecka przemoc. W wielkich wojnach chłopskich z lat 1524–1525 chodziło w istocie o to, czy uda się przełamać prastarą feudalną tradycję Niemiec. Ówczesna niemiecka rewolucja (ważniejsza dziś niż reformy, w których utonęła) nie powiodła się. Wzmocnił się natomiast feudalizm, a z pojawieniem się Hohenzollernów można nawet powiedzieć, że się jeszcze odmłodził [...]. A dziś widzimy, jak pozbawiony własności proletariat ponownie podejmuje wysiłek, aby odnowić w Berlinie uniwersalistyczne państwo średniowiecza (Ball 1919/2007, s. 115–116).

W ostatnim zdaniu, czyniącym aluzję do przetaczającej się przez Niemcy rewolucji socjalistycznej przełomu 1918 i 1919 r., Ball nie tylko wskazuje na historyczną analogię pomiędzy ówczesną walką proletariatu a XVI-wiecznym powstaniem antyfeudalnym, ale też wprost wiąże rewolucję z celami restauracyjnymi. W ten sposób polityczny anarchizm poety przeplata się z silnymi impulsami konserwatywnymi, manifestującymi się w fantazjach o sanacji średniowiecznego „Złotego Wieku” (Mann 1987, s. 109–110). Wielki zryw i równie wielka porażka Müntzera – które w oczach Balla krążą niczym widmo nad upadłą Germanią – zostają umieszczone niejako w centrum trójrytmicznego, historyczno-teologicznego planu *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, obejmującego kolejno przeszłość, teraźniejszość i przyszłość państwa niemieckiego. O ile, według tego schematu, przed wiekami istniała archaiczna utopia w postaci katolickiego Cesarstwa Rzymskiego – gwarantująca równość i wolność wszystkich jednostek – o tyle wraz z chwilą rozłamu Kościoła i zwycięstwem Lutra nad Müntzerem rozpoczęło się stadium upadku, które ostatecznie doprowadziło do katastrofy Rzeszy Wilhelmińskiej w 1914 r. Ukoronowaniem tej politycznej historiozofii jest zapowiedź wielkiej duchowej rewolty, która

w przyszłości doprowadzi do autentycznej reformacji i przywrócenia chrześcijańskiej utopii (socjaldemokratyczna rewolucja 1918 r. nie sprostafa, według Balla, restauratywnemu zadaniu; nie była ona dość radykalna⁶). W tym kontekście apokaliptyczny protest XVI-wiecznego „teologa rewolucji” jawi się Ballowi nie tylko jako porażka w wysiłkach odzyskania utraconego ładu społecznego, ale też jako nieprzedawnione wezwanie do ponowienia próby rezurekcji dawnego, sprawiedliwego świata. Rewolucyjna, a nie tylko rebeliancka, wymowa *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* wypływa zatem z postulatu unicestwienia zastanego porządku politycznego i ustanowienia w jego miejsce nowego, utopijnego ustroju, jakim miałyby być „kościół wolnych jednostek” – uwolniony od „wyuzdanej finansjery”, jak też od „teokratycznych roszczeń ze strony jakiegokolwiek państwowej metafizyki” (Ball 1919/2007, s. 138). Takie wyśnione „królestwo boże na ziemi” nie może – podobnie jak w interpretacji Engelsa – nadejść drogą historycznego postępu; potrzebna jest rewolta, apokalipsa, całkowita destrukcja państwa w jego dotychczasowej postaci. Nie chodzi więc o to, aby „ograniczać się tylko do narzekania i przeklinania dzisiejszego niemieckiego systemu państwowego”; chodzi o to, „by go zaatakować i zniszczyć” (Ball 1919/2007, s. 128).

W tym miejscu można postawić pytanie, czy analogicznego schematu odkupienia nie da się rozpoznać w językowo-estetycznym obszarze aktywności poety. Czy już w zapiskach dadaistycznych z 1916 r. nie zarysowują się kontury językowej historiozofii, którą determinują trzy paralelne stadia: rajska przeszłość, upadła teraźniejszość i (poprzedzona artystyczną rewoltą) utopijna przyszłość? Innymi słowy: czy archaiczna kraina średniowiecznego cesarstwa nie jest politycznym parawanem dla utraconego prajęzyka – metonimią fantazji o rozdzwonionym estetycznym raju, inspirowanej krajobrazem katolickiego Vira-Magadino?⁷ Czy podobnej analogii nie da się utkać

⁶ We wspomnianym już artykule *An unsere Freunde und Kameraden*, który opublikowany został w „Die Freie Zeitung” w momencie dogasania socjalistycznej rewolucji, Ball podkreśla fasadowość tego antypaństwowego przewrotu i upatruje przyczyn jego klęski w zachowawczej postawie przedstawicieli opozycji socjaldemokratycznej. „Rewolucja światowa przeciwko Niemcom” okazała się załedwie rewolucją przeciwko „międzynarodowemu kapitalizmowi”; nawet samo słowo „rewolucja”, pisze Ball, zastępowane jest pojęciem „ewolucji”. Powstańcy nie doprowadzili do autentycznej restauracji państwa niemieckiego, lecz jedynie do umocnienia centralizmu państwowego i gospodarczego, do „załatania starego systemu”: „Czym był dzień 9 listopada [1918 r.]? Strajkiem generalnym żołnierzy. Stara maszyna nagle się zatrzymała, a przegrzane cylindry pękły [...]. Niemiecki żołnierz wrócił do ojczyzny w ramach strajku, zastał ludzi machających czerwonymi flagami i krzyczących «rewolucja», podczas gdy w rzeczywistości po prostu zacięła się maszyna” (Ball 1919/1984, s. 254).

⁷ Warto zwrócić uwagę, że idea sanacji średniowiecza pojawia się także w rozdziale o bożym języku w *Byzantinisches Christentum*. Gdy średniowiecze odrodzi się na nowo, pisze Ball, świat językowy nabierze innego – z powrotem uniwersalnego – oblicza: „Bezgłowe języki wszystkich narodów ponownie odnajdą swoją głowę [...]” (Ball 1923/1958, s. 217).

między upadkiem Germanii, uosabianym przez chrześcijański rozłam, a degradacją *lingua adamica*, dokonującą się w znakowym rozwarstwieniu konwencjonalnego słowa? I wreszcie: czy występ na scenie klubu Cabaret Voltaire w stroju „magicznego biskupa” – prawdziwego zastępcy Chrystusa, swoistego dada-mesjasza, który w akcie powtórzonego *Bildersturm* rozszarpuje upadły język przy użyciu swych pazurzastych rękawic – nie byłby również manifestacją wymierzoną przeciwko fałszywemu biskupowi Rzymu, który tak jak obraz lub „bałwan” rości sobie pretensję do reprezentacji tego, co absolutne? Warto bowiem podkreślić, że w ocenie Balla papieżstwo jest „ostatnim refugium militarystycznego systemu krępowania woli, które wywodzi swą aktywność z domniemanego błogosławieństwa bożego i uroszczenia do reprezentowania Boga na ziemi” (Ball 1919/2007, s. 137). Biorąc pod uwagę fakt, że artysta podjął wstępne prace nad szkicami do *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* już w 1915 r., być może wolno upatrywać w kapłańskim spektaklu właśnie takiego, ikonoklastycznego i radykalnie protestanckiego, przesłania. Wejście w rolę nowego, autentycznego biskupa byłoby w tej optyce aktem zobrazowania anarchistycznej rebelii, wymierzonej przeciwko językowej idolatrii, jak również projekcją nieistniejącej utopii, która w mglistej przyszłości zniesie semiotyczny rozłam reprezentacji („nowy, głębszy, integralny katolicyzm”).

Z pewnością współpraca Balla z polityczno-rewolucyjnym środowiskiem „Die Freie Zeitung”, jak też bliska relacja z utopijno-apokaliptycznym filozofem Blochem, mogły ukształtować język *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* w duchu politycznego chiliazmu. Jednak sama idea apokaliptycznego odkupienia języka, dokonującego się na mocy „rewolucyjnej siły dadaizmu” (Benjamin 1934/1996, s. 173), uformowała się oraz wybrzmiała na scenie kabaretowej jeszcze przed przyjazdem poety do Berna i jego pełnym zaangażowaniem w antypruską publicystykę. Jak objaśnia Scholem, w judaizmie doktryna apokaliptycznego mesjanizmu zakłada odkupienie stworzenia poprzez zerwanie, katastrofę, destrukcję, przyspieszenie radykalnego upadku: „Biblia i apokaliptycy nie znają postępu w dziejach prowadzącego ku odkupieniu. Odkupienie [...] [j]est raczej «wtargnięciem» transcendencji w dzieje – wtargnięciem, po którym same dzieje ulegają zagładzie” (Scholem 1970/2015, s. 186–187). Dokładnie taki sposób myślenia o powtórnym nadejściu politycznego bądź językowego raju – o skokowym (apokaliptycznym) przejściu od niezbanionej historii do spełnionej posthistorii – rozpoznać można w spekulacjach autora *Byzantinisches Christentum*. O ile jednak teologia odkupienia politycznego wyartykułowana zostaje na kartach teoretycznej

rozprawy o państwie niemieckim, o tyle teologia odkupienia estetycznego zdaje się być urzeczywistniona w artystycznym działaniu: z jednej strony w proteście przeciwko konwencjonalnej reprezentacji w języku, z drugiej zaś w próbie ocalenia resztek archaicznej *Ursprache Gottes*. W pierwszym dada-manifeście, wygłoszonym przed recytacją cyklu *Lautgedichte/Gadji beri bimba*, jak również w notatce z 24 czerwca 1916 r., sporządzonej nazajutrz po quasi-liturgicznym występie, dźwięczą całkiem wyraźne echa ikonoklastycznej skargi na nieadekwatność pomiędzy „znaczeniem” i „obrazem” we współczesnych językach mieszczańskich⁸:

Nie chcę żadnych słów, które wynaleźli inni. Wszystkie słowa wynaleźli inni. Chcę własnych psot i własnego rytmu; samogłosek i spółgłosek, które mu odpowiadają, które pochodzą ode mnie samego. Jeśli ta wibracja mierzy siedem łokci, to chcę dla niej znaleźć odpowiednie słowa: słowa o siedmiu łokciach długości. Słowa pana Schulze mają tylko dwa i pół centymetra (Ball 1916/1984b, s. 40)⁹.

Odstępujemy od pisania wierszy z drugiej ręki, a więc od przyswajania słów (a tym bardziej zdań), których nie wynaleźliśmy na własny użytek. Nie chcemy już osiągać poetyckiego efektu za pośrednictwem środków, które w ostatecznym rozrachunku są wyłącznie powielonymi wzorcami; nie chcemy czerpać z królestwa tych ideowych i obrazowych szablonów, które ukradkiem się nam podsuwa (Ball 1927/1992, s. 106).

Nie ulega zatem wątpliwości, iż podstawowym estetycznym zamysłem poety jest językowa rewolucja, a intelektualnym zapleczem tego przewrotu – gnostycki mistycyzm i teologiczny anarchizm. Ten postsekularny kontekst

⁸ W eseju o rajskich imionach Benjamin objaśnia znaczenie „mieszczańskiej koncepcji języka”: „[...] człowiek komunikuje pewną sprawę innym ludziom, to bowiem dokonuje się za pośrednictwem słowa, którym określam jakąś rzecz. Taki pogląd to mieszczańska koncepcja języka, której fałsz i pustka będą się poniżej stawać coraz bardziej oczywiste. Koncepcja ta głosi, że środkiem komunikacji jest słowo, jej przedmiotem – jakaś sprawa, jej adresatem – jakiś człowiek. Natomiast ta druga [tj. rajska] koncepcja języka nie zna żadnego środka, przedmiotu ani adresata komunikacji. Głosi ona, że w imieniu duchowa istota człowieka komunikuje siebie Bogu”. Tym samym w rajskim czy też kabałistycznym rozumieniu języka „nie ma już miejsca na wyobrażenie – właściwe mieszczańskiej koncepcji języka – że słowo odnosi się do rzeczy przypadkowo, że jest ono znakiem (lub poznaniem) rzeczy ustanowionym mocą jakiejś konwencji. Język nigdy nie składa się z s a m y c h znaków” (Benjamin 1916/2012a, s. 4–5, 11).

⁹ Zwrot „pan Schulze” należy rozumieć jako odpowiednik polskiego uogólnienia, jakim jest „Jan Kowalski”; w manifestach dadaistycznych postać pana Schulze występuje w charakterze typowego przedstawiciela mentalności mieszczańskiej, a więc – również użytkownika języka mieszczańskiego. Por. manifest berliński; Huelsenbeck i in. 1918/1977, s. 312–313.

zdecydowanie odróżnia dadaistyczną sztukę Balla od rebelianckiej, symultanicznej poezji Tzary, a przy okazji nadaje szczególny sens jednoosobowemu, „biskupiemu” spektaklowi. Albowiem odrzucając ideę sanacji języka na drodze postępu, Ball decyduje się na heroiczny i samotny skok rewolucji – skok na zuryskiej scenie, na szwajcarskiej ziemi anabaptystów – a przy okazji daje się smagać, w odpowiedzi na swój komicznie brzmiący wiersz, gromkim mieszczańskim śmiechem. Pomimo braku zrozumienia dla powagi ceremoniału, pomimo grubiańskiej reakcji „jajogłowej” publiczności, Ball nie cofa się, lecz stoi w bezruchu na podium, zachowując spokój niestrudzonego eremity: „Można się z tego śmiać: język pewnego dnia podziękuje nam za nasz zapal” (Ball 1927/1992, s. 101–102). Wyrasta wręcz ze swych cylindrycznych nogawek niczym kielich kwiatu z podwójnej, protestancko-katolickiej łodygi, grzmiąc przy tym jak zakamieniały, wściekły prorok: „bluku terullala blaulala loooo...”.

Prawdziwy *der Revolutionär*. Fanatyczny i fonetyczny. Apokaliptyczny.



Ilustracja 6. Thomas Müntzer, grawerunek anonimowy, ok. 1701 r.

Reprodukcja na podstawie: Mann 1987, s. 122.

Oryginał: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin.



Ilustracja 7. Emmy Hennings i Hugo Ball na schodach w Agnuzzo, 1921 r.
Na odwrocie: „Hugo u. Emmy 1921 in Agnuzzo während der Entstehung
des Byzanzbuches [*Byzantinisches Christentum*]”. Fot. autor nieznany.
Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Nachlass Emmy Hennings / Hugo Ball, Bern,
sygn. C-04-c-OP-16-02.

Rozdział IV

Złocista roślina

Studiując pisma Balla, da się zauważyć, że wraz z neokatolickim zwrotem jego mistyczne uniwersum zaczyna nieomal ociekać złotem i drogocennymi kruszcami. Lecz do bogactwa, tak samo jak do obrazów, poeta ma stosunek ambiwalentny. Dowodzi tego notatka z 7 czerwca 1920 r., poświęcona filozofom średniowiecza: „Chcieli, aby ich studia służyły duszy, nie zaś szkatułom. Pragnęli zdobyć złoto duszy [*Gold der Seele*], a nie [złoto] sakiewki [*der Börse*]” (Ball 1927/1992, s. 263). Tym samym widzimy, że autor *Byzantinisches Christentum* – zgodnie ze swoim gnostyckim nastawieniem – wyraźnie oddziela skarby duchowe od dóbr doczesnych, pierwszym nadając polor metalu szlachetnego, zaś drugie łącząc z upadłym charakterem materialnego świata. Nietrudno domyślić się, że w ogólnym rozrachunku pierwszy rodzaj złota powiązany zostaje z głębią doświadczeń religijnych oraz natchnioną, rozmodloną poezją dźwięków. Gdy 24 maja 1921 r. Ball wspomina pierwszomajowe nabożeństwo, w którym wziął udział wspólnie z Hennings, układa przy okazji krótki wiersz na cześć widniejącej za ołtarzem Czarnej Madonny i jej koronowanego dzieciątka: „Schwarze Madonna [...] / Eine goldene Krone trägt dein Kind...”. Ten „złoty” motyw sąsiaduje ze skargą Balla na głuchotę drobnomieszczańskich społeczeństw, zniewolonych żądzą posiadania: „Posłuszeństwo [*Gehorsam*] to wyrzeczenie się własności. Usłyszeć może tylko ten, kto nie słucha samego siebie. Nie twierdzę, że to wielka mądrość, ale jednak: usłyszeć [*hören*] może tylko ten, kto nic nie posiada i nie należy [*gehört*] nawet do siebie” (Ball 1927/1992, s. 292). Spytałibyśmy: ale co usłyszeć? Zapewne, biorąc pod uwagę nawracające fantazje poety na temat czystości i źródłowości języka, chodzi o usłyszenie samej *Ursprache Gottes*, zagłuszanej tyleż

żurnalistyczną gadaniną, co również pustym pobrzękiwaniem monet¹. Co istotne, z tej samej notatki dowiadujemy się, że Hennings ofiarowała Ballowi swoje cztery wiersze: „Jakby to nie była żadna własność ani majątek” (Ball 1927/1992, s. 293). Słowa te dają do zrozumienia, że poetycka mowa – spleciona ze złotem wiary – stanowi doskonałą odwrótność materialnego dobytku, owego „złota sakiewki” czy też „złota giełdy” (*Gold der Börse*). Rzecz ta znajduje zresztą swoje potwierdzenie w treści zuryskiego manifestu: „Wiersz jest okazją, żeby odchwaścić język. Ten przeklęty język, który klei się cały od brudu, od potu maklerskich rąk, obmacujących monety” (Ball 1916/1984b, s. 40).

Jakże więc inne od złota brzęczących monet jest owo „czyste złoto duszy” (*das lautere Gold der Seele*), o którym przeczytać możemy w *Byzantinisches Christentum*. Rozpisując się na temat odosobnienia Jana Klimaka w górskim zaciszu, Ball obwieszcza: „obrazy topnieją, a słowa się żarzą. Sądy zmieniają kształt i istotę” (Ball 1923/1958, s. 14). Można przez to rozumieć, że w wyniku alchemicznego procesu językowego – tego samego, o którym Ball wspomina w *résumé* pierwszego dada-manifestu („Musimy cofnąć się do najszybszej alchemii słowa, musimy też poświęcić samo słowo, by w ten sposób zachować dla poezji jej ostatni, najświętszy obszar”) – wytwarza się donośne (*laut*) złoto duchowe, zaś upadła mowa sądenia („ten przeklęty język”), obfitująca w rozdwojone znaki i słowa, przekształca się w *Lautgedicht*: uduchowiony wiersz, złożony z magicznych obrazów dźwiękowych i inkrustowanych, rajskich samogłosek: „Wtedy język krzepnie pod delikatnymi młotami. [...] Święty opowiada o szmaragdach, które wplata w diadem swojej mowy”. Uzyskane w ten sposób „metaliczne dzieło sztuki” (*metallisches Kunstwerk*) jest w pełni integralne: nie zawiera już w sobie żadnego dającego się oddzielić „ornamentu bądź akcesorium”, wszystko bowiem jest w nim „istotą, krawędzią i sklepieniem” (Ball 1923/1958, s. 14). To tak, jakby fonetyczny utwór nie był zapisanym na kartce linearnym ciągiem znaków, lecz „klasztorną celą” (*Klosterkarzer*) lub starodawną komnatą, wewnątrz której dudni echo czystych, utraconych imion. W każdym razie taki „architektoniczny” czy też

¹ W *Byzantinisches Christentum* Ball pisze: „Święci należą do bożego skarbcza języka [*Die Heiligen aber gehören zum Sprachschätze Gottes*]” (Ball 1923/1958, s. 216). Niemieckie *gehören* (‘należeć’) i *hören* (‘słyszeć’) łączy nie tylko wspólna etymologia, lecz także głębokie znaczenie duchowe: przynależność do Boga uwarunkowana jest „posłusznym słuchaniem”. Jeśli dla Balla słuchanie jest aktem rezygnacji z własności (z tego, że coś do nas „należy”), to zarazem jest ono podstawą duchowego podporządkowania się Bogu-Logosowi. W tym kontekście bizantyńscy święci (asceci) są tymi, którzy w swym „posłuszeństwie” (*Gehorsam*) słyszą pierwotną mowę (*Ursprache Gottes*) i całkowicie zatracają się w jej zmysłowym „bogactwie” (*Sprachschätze*). Ball, wyczulony na fonetyczne napięcia zachodzące pomiędzy słowami, świadomie korzysta z tego rodzaju paronomastycznych związków, łączących ze sobą motywy ekonomiczne, teologiczne i estetyczne.

przestrzenny charakter gnostyckiej magii dźwiękowej przywołany zostaje w rozdziale o Pseudo-Dionizym, w którym Ball opisuje mitraistyczne obrzędy², odprowadzane w pomieszczeniach wyłożonych siedmioma różnobarwnymi metalami (Ball 1923/1958, s. 119). Co więcej, dzieło werbalnej i samogłoskowej alchemii (*Wort- und Vokal-Alchimie*) – pochłaniającej imiona boskie i anielskie (*Götter- und Engelnamen*) – rodzi się w dźwiękowym zaklęciu (*Zauberklänge*), w magicznej formule (Ball 1923/1958, s. 278). Czy nie w takiej właśnie magiczno-alchemicznej scenerii Ball chciał widzieć swoje biskupie misterium *Lautgedichte/Gadji beri bimba*? Czy sylaby „bin beri ban”, „bling blong” i „pinx” nie są wtedy dźwiękami liturgicznych dzwonków, brzęących czystym mosiądem lub złotem, bez pośrednictwa semiotycznego obrazu? Czy nie dźwięczy w nich pierwotna *Ursprache*, wyśpiewywana przez złotoustego poetę? Czy wreszcie nie przywracają one, mocą sekretnych językowych pokrewieństw, szczęśliwej obfitości Złotego Wieku, owego wypatrywanego przez Balla „królestwa bożego na ziemi”?

W notatce datowanej na 30 marca 1917 r. zawiera się jeszcze jedna, przywołująca niezwykle bogate konteksty, aluzja do złota duszy. Jej treść brzmi:

Noś suknię dandysów i dadaistów: a więc taką, jaką nosił Karol Orleański, na której rękawie wyhaftowano słowa pieśni, rozpoczynającej się od: «Madame, je suis tout joyeux» [Pani, jestem pełen radości]. Akompaniament wykonany był złotymi nićmi, podczas gdy w każdej z kwadratowych wówczas nut znajdowały się cztery perły (Ball 1927/1992, s. 150).

Fragment ten jest w istocie łatwym do przeoczenia kryptocytatem z *Portretu Doriana Graya* (Wilde 1890/2015, s. 149), którego nie oznaczył w tekście ani Ball, ani wydawca dziennika. Tymczasem powieść Oscara Wilde’a to nie tylko historia naczelnego romantycznego dandysa; to prawdziwie nawiedzona proza, która wręcz kipi czarnoksięskimi zaklęciami, a przy okazji swym głównym tematem czyni... właśnie magiczny obraz. Lektura tej irlandzkiej książki – a w szczególności XI rozdziału, z którego pochodzi kryptocytat – pozwala nam zrozumieć, dlaczego Ball mógł się fascynować postacią Doriana Graya. Po pierwsze, tytułowy bohater przejawia takie preferencje muzyczne, które wydają się

² Mitraizm (od imienia solarnego bóstwa, Mitry) był wschodnioazjatyckim i rzymskim kultem misteryjnym, wywodzącym się prawdopodobnie od zaratustraizmu. Ceremoniały wtajemniczenia dokonywały się wyłącznie w przestrzeniach zamkniętych, zwanych mitreami.

zbiegać z hałaśliwym, rytmicznym i obskuranckim charakterem poezji dada: „Dziwne przeskoki i jaskrawe dysonanse barbarzyńskiej muzyki czarowały go wówczas, gdy wdzięk Schuberta, cudowny smutek Chopina i potężne harmonie Beethovena nie czyniły na nim wrażenia” (Wilde 1890/2015, s. 144–145). Zamiłowanie Balla do apokryficznej księgi *Pistis Sophia* i jej nieprzetłumaczalnych wersetów, zwanych *nomina barbara* (Bosman 2014, s. 407) – jak też do egzotycznej *Negermusik*, wspomnianej w antologii *Cabaret Voltaire* – dodatkowo umacnia związek estetycznych upodobań poety z osobliwym gustem Doriana Graya. Po drugie, wyrafinowany dandys oddaje się muzycznym rozkoszom „w długiej witrażowej sali, o szkarłatnozłotawym suficie”, tak jak Ball daje się porwać swemu lamentacyjnemu recytatywowi w złoto-szkarłatnej pelerynie biskupa. Wreszcie po trzecie, bohater Wilde’a zmierza ku łacińskiej konwersji: „pragnie przyjąć obrządek rzymskokatolicki; istotnie rzymski rytuał miał dla niego zawsze wielki urok”. Mistyczne i diaboliczne usposobienie Doriana Graya każe mu też szczerze zachwycać się estetyką łacińskiej liturgii: „[d]ymiące kadzielnice, kołysane przez poważnych chłopców w koronkach i szkarłacie, niby duże złociste kwiaty, wprost go oczarowywały”. Nie mniejsze wrażenie niż czarne konfesjonały lub wysadzana klejnotami monstrancja robi na bohaterze suknia kapłana: klęcząc na kamiennej posadzce, podpatruje on księdza poruszającego się „w sztywnej szacie kształtem przypominającej kielich kwiatu” (Wilde 1890/2015, s. 143). Strój liturgiczny do tego stopnia fascynuje Dorianą Graya, że postanawia zebrać drogocenną kolekcję rzadkich szat kapłańskich – szytych z czerwonego jedwabiu bądź zielonego atlasu, przetykanych złotymi nićmi i zdobionych w klamry, perły, medaliony lub hafty: „[m]istyczne obrzędy, do których wszystkie te skarby służyły, pobudzały i podniecały jego wyobraźnię” (Wilde 1890/2015, s. 151).

Kto wie, być może lektura *Portretu Dorianą Graya* odegrała swoją istotną rolę w ideologicznej ewolucji Balla – od ikonoklastycznej negacji do katolickiej afirmacji obrazów? Wzmianka o demonicznym bohaterze Wilde’a pojawia się na kartach *Die Flucht aus der Zeit* już pod datą 7 listopada 1915 r.³ Kilka dni przed pamiętnym biskupim wystęпом w *Cabaret Voltaire* (15 czerwca 1916 r.) Ball określa się mianem jednego z „romantyków”, medytując zarazem: „Nie wiem, czy pomimo wszystkich naszych starań uda nam się wyjść poza Wilde’a i Baudelaire’a”. Niecały rok

³ Ball używa tu samego tylko imienia Wilde’owskiego dandysa, kontekst wskazuje jednak, że może istotnie chodzić o Dorianą Graya. Zob. Ball 1927/1992, s. 67.

później (15 maja 1917 r.) autor nazywa Wilde’a, Baudelaire’a i Nietzschego „heroicznymi estetaami”, jednocześnie przypisując im tak bliską samemu sobie „estetyczną gnozę” (Ball 1927/1992, s. 100, 164). Jednak czytając rozpoetyzowaną prozę XI rozdziału *Portretu Doriana Graya*, można zaobserwować, jak zarysowana przez Balla gnostycka dialektyka pomiędzy złotem duchowym i złotem materialnym gnie się pod ciężarem zmysłowej obfitości katolickiego ceremoniału: całej jego przebogatej muzyki, inkrustowanych szat i welonów oraz relikwiarzy zdobionych drogimi kamieniami. Warto też zauważyć, że według jednego z fragmentów książki złoto-szkarłatna peleryna kapłańska – która w oczach radykalnego ikonoklasty jest przecież takim samym bałwanem, co święty obraz – wykazuje, podobnie jak klejnoty i szlachetne metale, działanie cudotwórcze:

Clericalis Disciplina wspominała o wężu, mającym oczy z prawdziwego hiacyntu, a w romantycznej historii Aleksandra zwycięzca z Emathii widział podobno w dolinie Jordanu węże, «których grzbiety okryte były sznurami szmaragdów». «W mózgu smoka – opowiada Filostratos – znajduje się kamea, a potwora można zabić lub wprawić w sen magiczny za pomocą czerwonej szaty ze złożonymi literami» (Wilde 1890/2015, s. 147).

Wąż – zwierzęce przebranie szatana i symbol ludzkiego upadku – zostaje w tej przypowieści obłaskawiony przy użyciu magicznej szaty kapłańskiej. Pewien analogiczny motyw odnajdujemy w *Byzantinisches Christentum*, kiedy to Szymon Słupnik dokonuje „uzdrowienia węża” samą tylko mocą swojej pokuty (*Bußgewalt*), tak jakby była ona zdolna przezwyciężyć skazę grzechu pierworodnego (Ball 1923/1958, s. 249). W jakimś sensie obraz satanicznego gada ulega tu interesującemu odwróceniu: wąż, który przypelza do pustelnika, nie jest drapieżnym zwierzęciem, lecz wymagającą współczucia, bezbronną istotą, proszącą się o ratunek i modlitwę (Bosman 2014, s. 407). Taki koegzystujący z człowiekiem, dobrotliwy wąż – być może wąż „pneumatyczny”, znany sektom ofickim i naaseńczykom (Jonas 1958/1994, s. 107) – pojawia się również na kartach dziennika Balla, stając się elementem jednej z fantazji odnotowanych w trakcie pobytu w Vira-Magadino. Dnia 4 sierpnia 1916 r. przebywający w swej pustelni poeta pisze o pragnieniu uzdrowienia: „Trzy razy dziennie zanurzam moje nagie, białe kończyny w srebrzystoniebieskiej wodzie [...]. Wszystkie moje ubrania leżą na brzegu, strzeżone przez węża ze złotą koroną” (Ball 1927/1992, s. 107). To tak, jakby Ball widział się w roli samego Szymona Słupnika, dopuszczającego do siebie łagodnego węża, a być może też jako

ascetycznego kapłana, którego chudą sylwetkę otula, w momencie rytuału, złoto-szkarłatna suknia: „strój oblubienicy Chrystusowej noszącej purpurę, klejnoty i najdelikatniejsze płótna, by ukryć blade, wymęczone ciało, zamierające z cierpienia, którego sama szuka” (Wilde 1890/2015, s. 150).

Figurę węża można odczytywać na wiele innych sposobów, także poza kontekstem chrześcijańskim. Przykładowo motyw tańca węzowego w kulturach Indian posłużył Aby’emu Warburgowi do opisanie granicznej pozycji przednowoczesnej mentalności, sytuującej się pomiędzy magią i logosem – „kulturą dotyku” i „kulturą myśli”. Dopóki działanie węża, powracającego po ceremonii pogańskiej w formie błyskawicy, postrzegane było przez pryzmat mimetyczno-magicznego pokrewieństwa, dopóty zachodziło jeszcze religijne wiązanie elementów, w którym ujawniała się cała „potworna konkretność” zwierzęcia (Warburg 1939/1995, s. 17, 49). Gdy zaś w wyniku postępu kulturowego wąż przekształca się w zwykły emblemat, „w hieroglif o charakterze alegorycznym”, wówczas mamy do czynienia z ogólnym, wyabstrahowanym symbolem – a więc z zapośredniczoną przez znak reprezentacją (Rampley 2010, s. 60). Ball, który podobnie jak Warburg czy Benjamin fascynuje się przednowoczesnym myśleniem magicznym – i który, tak jak ikonoklasta, trzeźwo dostrzega pęknięcie w każdym nowoczesnym znaku symbolicznym – być może chce poprzez „węzową” aluzję wyrazić pragnienie uzdrowienia popsutego języka: pragnienie powrotu do rajskiej rzeczywistości językowej, w której adamiczne imiona zdolne były harmonizować z pojedynnością stworzenia na takiej zasadzie, na jakiej spokojny wąż w Vira-Magadino może koegzystować z rozebrany (niczym Adam) człowiekiem. Może zatem wolno powiedzieć, że przywołana fantazja Balla, w której oczyszcza on swe cherlawe ciało poprzez zanurzenie w „srebrzystoniebieskiej wodzie” – otoczony rajską pustelnią, dźwięczącą mosiężnym lub złotym dzwonem pobliskiego sanktuarium – w istocie koduje puryfikację samego upadłego słowa. Tym sposobem poeta uzyskuje językowe złoto, odbijające się czy to w blasku korony na węzowej głowie, czy też w lśniącem hafcie liturgicznej szaty.

Co ciekawe, niektóre z kosztownych tkanin, jakie sprowadzał do swojej kolekcji demoniczny dandys, nie tylko zostały wyszyte we wzory zwierzęce (np. w „połyskliwe skrzydełka chrabąszczy”), ale też były „haftowane w złote gałęzie” (Wilde 1890/2015, s. 150). Klasyczna praca z zakresu antropologii ludów pierwotnych, jaką jest *Złota gałąź* Jamesa Frazera – napisana w tym samym roku, co *Portret Doriana Graya* – pozwala nam poprowadzić jeszcze jedną złocistą nić, mianowicie: od magii opartej na prawie podobieństw

do uobecniającego się w pisarstwie Balla motywu solarne⁴. Gałązka jemioli, a więc mały drzewny pasożyt, była przez rozmaite wczesne kultury (np. przez Aryjczyków) wiązana z określonymi właściwościami magicznymi, obronnymi i homeopatycznymi. Dociekając przyczyn, dla których jemiolę nazywano właśnie „złotą gałęzią”, Frazer stwierdza:

Nazwy tej nie tłumaczą białozółte jagody jemioli, Wergiliusz bowiem mówi, że cała gałąź była złocista, łodyga i liście. Być może, nazwę zawdzięcza bogatej złotej żółtości, którą okrywa się gałązka jemioli ścięta i przechowywana przez kilka miesięcy [...].

Żółty kolor uschłej gałęzi może też częściowo wytłumaczyć przypisywaną jemioli moc ujawniania skarbów znajdujących się w ziemi. Na zasadzie bowiem magicznego powinowactwa istnieje naturalny związek między żółtą gałęzią a żółtym złotem. Potwierdza to analogia z cudownymi właściwościami mitycznego «kwiatu» paproci [...].

Tak więc na zasadzie podobieństwa kwiat paproci ma wykrywać złoto, ponieważ sam jest złocisty, i dla tego samego powodu wzbogaca swego właściciela niewyczerpanym zasobem złota. Ale kwiat paproci bywa nie tylko złoty, lecz również ognisty [...]. Potwierdza to przypuszczenie baśń niemiecka o myśliwym, który zdobył kwiat paproci strzelając do słońca w południe dnia św. Jana; trzy krople krwi spadły, złapał je w białe płótno, a te krople krwi były kwiatami paproci. Krew jest tu oczywiście krwią słońca, z którego kwiaty paproci bezpośrednio się wywodzą. Można więc uważać za prawdopodobne, że kwiaty paproci są złote, ponieważ pochodzą ze złotego ognia słońca (Frazer 1890/1962, s. 502–503).

Jeśli przyjmiemy, że Ball w swojej tekturowej pelerynie upodabnia się do złocistej rośliny – zgodnie ze spostrzeżeniem Wilde’a, piszącym o „sztywności [kapłańskiej] kształtem przypominającej kielich kwiatu” – to tym samym, właśnie na mocy magicznego prawa korespondencji, poeta zyskuje zdolność wykrycia złota, „ponieważ sam jest złocisty”. W rezultacie alchemia języka poprzedzona być musi alchemią samego podmiotu poetyckiego: jego transmutacją w złotą gałąź, która będzie posiadała moc wydobywania złocistych bryłek szlachetnej mowy spośród potężnych grud upadłej, publicystyczno-mieszczkańskiej paplaniny.

⁴ Studia antropologiczne Frazera, dotyczące świata „animizmu i magii”, były Ballowi znane, zostają one bowiem przywołane na kartach *Der Künstler und die Zeitkrankheit* (Ball 1926/1984, s. 105).

„Ale kwiat paproci bywa nie tylko złoty, lecz również ognisty”. Jak pamiętamy, w *Byzantinisches Christentum* Ball pisał, że o ile obrazy topnieją, o tyle słowa (domyślnie: słowa dźwiękowej poezji) żarzą się czy wręcz rozpalają: „Bilder zerschmelzen und Worte erglühén”. Jeśli zatem kwiaty paproci, zgodnie z relacją Frazera, wylatują wprost ze „złotego ognia słońca”, krwawiącego i oślepiającego swoją jasną żółcią, to warto w takim właśnie kontekście spróbować odczytać fragmenty wczesnego wiersza *Słońce* (*Die Sonne*), opublikowanego w 1914 r. na łamach „Die Aktion” – a więc jeszcze w fazie anarchistyczno-ekspresjonistycznej.

Moje uszy to olbrzymie różowe muszle, otwarte na oścież,
Ciało mi nabrzmiwa dźwiękami, co w nim się uwikłały.
Słyszę beczenie wielkiego Pana. Słyszę cynobrową
muzykę słońca. Stoi ono w górze na lewo.
Cynobrowoczerwone strzępy bryzgają w noc świata.
Gdy spadnie, zmiażdży miasto i wieże kościelne,
i wszystkie ogródki pełne krokusów i hiacyntów
i zagrzmi jak blacha trąbek dziecięcych.
Ale w powietrzu wieje przeciwny wiatr purpury,
żółci jajecznej i butelkowej zieleni: kołysania,
które pomarańczowa pięść trzyma na długich niciach,
Zwiewny płótek z chorągiewek dziecinnych.
[...]
Chcę stworzyć nowe słońce. Chcę oba słońca
zderzyć ze sobą jak cymbały i podać rękę mej pani.
Uniosą nas w fioletowej lektyce
ponad dachami waszego jasnożółtego
miasta jak abażury z bibułki na wietrze.

(tłum. K. Karkowski; Ball 1914/1980, s. 193–194).

Jeśli wolno potraktować ten utwór jako mowę natchnionego proroka – jako zapowiedź przyszłej rewolucji estetycznej – to należałoby podjąć próbę odczytania go za pośrednictwem kilku „złotych kluczy”, jakich dostarcza pisarstwo Balla. Przede wszystkim więc, zauważmy, poeta jest tym, który ma uszy otwarte na oścież – k t ó r y s ł y s z y – „Słyszę cynobrową / muzykę słońca”. Przyjmijmy teraz, że solarna muzyka jest muzyką złotą, ową *Ursprache Gottes*, której zwykli mieszczanie nie słyszą, albowiem zagłusza ją brzęczenie żółtych monet. Ale ta muzyka jest zarazem cynobrowa – czyli

czerwona – a ze słońca „[c]ynobrowoczerwone strzępy bryzgają w noc świata („Zinnoberrot sprühen die Fetzen hinaus in die Weltnacht”). To tak, jakby wielka złota gwiazda tryskała (*sprühen*) w stronę ziemi krwistymi kroplami albo gałęziami jemioly: owymi detektorami skarbów języka (*Sprache*)⁵. Wszelako słońce samo z siebie, nieprovokowane, nie strzela; najpierw musi je ugodzić baśniowy „myśliwy”, czyli – rewolucjonista. Cynobrowa czerwień słońca odsyłałaby zatem do rewolty, do językowego przewrotu, na co wskazuje również lewostronne usytuowanie gwiazdy.

Nadejdzie jednak moment, w którym (zapewne właśnie na skutek rewolucji) słońce spadnie; a może po prostu natrze na ziemię strumień złotych strzał – nawał ognistych kwiatów paproci – który „zmiażdży miasto i wieże kościelne”. Ofiarą rewolty będzie w związku z tym zarówno głuchy lud mieszczański, jak też katolicka eklezja: ci, którzy pozwolili, by „lepszy” pieniądz poetycki został wyparty przez „gorszy” pieniądz publicystyczny; oraz ci, którzy w czasach upadłych kolportują fałszywą, idolatryczną wiarę w spoistą strukturę znaku symbolicznego. Rewolucja „zagrzmie jak blacha trąbek dziecięcych” – dokona się ona zatem siłą udźwiękowionej mowy dziecka, recytującego czy też wyśpiewującego fonetyczne wiersze: „Dadaści są [...] niemowlętami nowej ery”; „Dziecko będzie oskarżycielem na Sądzie Ostatecznym” (Ball 1927/1992, s. 100, 108). Nazwa, jaką Ball przydaje podstawowym jednostkom leksykalnym swojej poezji dźwiękowej – *Sternbilder*, czyli gwiazdozbiory, konstelacje, dosłownie: ‘obrazy gwiazd’ – jeszcze bardziej podkreśla gwieździsty czy wręcz meteoryczny charakter dadaistycznych pieśni⁶. Jednak w odpowiedzi na ognisty *Klanggedicht* z naprzeciwną zawieje wiatr koloru „żółci jajecznej”: będzie to lekceważący śmiech ogłuszonych mieszczan, niemających dostępu do szlachetnej żółci złota, a w zamian znających jedynie żółć monety. Jak miał powiedzieć jeszcze jeden artysta z Cabaret Voltaire, Hans Arp:

Mieszczuch widział w dadaście rozwiązłego potwora, rewolucyjnego złoczyńcę, nieokrzesanego Azjatę, dybiącego na jego dzwony, kasy i cnoty [...].
«Jajecznicza», sportowa i towarzyska gra elity, której uczestnicy opuszczają

⁵ Paronomazja zachodząca pomiędzy *sprühen* i *Sprache* może sugerować eksplozywną, dynamiczną naturę języka, wyrzucanego w przestrzeń jak iskry („cynobrowe strzępy”). Fonetyczna bliskość tych słów wzmacnia dadaistyczną wizję języka jako siły pierwotnej i spontanicznej, niezależnej od gramatycznych lub logicznych struktur.

⁶ W notatce z 15 czerwca 1916 r. Ball wspomina, że zaproponował Huelsenbeckowi sporządzenie „alfabetycznych list najbardziej charakterystycznych konstelacji dźwiękowych [*Sternbilder*] i fraz”, jakich obaj używali w swoich dadaistycznych poematach (Ball 1927/1992, s. 100).

pole walki umazani od stóp do głów żółtkiem; [...] przeciętny mieszczuch [...] zamiast serca ma odcisk nadnaturalnej wielkości, który dokucza mu tylko w wypadku załamania pogody, czyli krachu na giełdzie (Arp, cyt. za: Richter 1964/1986, s. 55–56).

W obliczu wszechobecnego rozwarstwienia – na złoto duszy i złoto sakiewki, na święte bogactwo języka i sprofanowany pieniężny kapitał – poeta chce „stworzyć nowe słońce”, innymi słowy: pragnie wyśpiewać pieśń językowego odkupienia. Chce on „oba słońca / zderzyć ze sobą jak cymbały”, a więc doprowadzić do spotkania rewolucyjnego idiomu *Gadji beri bimba* ze źródłową muzyką *Ursprache Gottes*. Takie zderzenie nowej sztuki z archaiczną mową imion – jaśniejącą „złotem chwały” bizantyńskich mistyków (Ball 1923/1958, s. 217) – wyda z siebie perlistą sekwencję cymbalicznych dźwięków: „beri bin blassa”, „binban”, „bimbala”, „bling blong”. Po wszystkich poeta „poda rękę swej pani”, udając się z nią w „fioletowej lektyce” („viola laxato viola zimbrabim viola uli paluji malooo”) do rajskiej pustelni Vira-Magadino: do miejsca, gdzie wąż zasypia ze złotą koroną na głowie, a dachy jajecznego, „jasnożółtego miasta” (najpewniej Zurychu) oglądane są już tylko z niebiańskich wysokości.

Tyle, jeśli chodzi o interpretację *Słońca*. Aby jednak właściwie naświetlić kwestię opuszczenia przez Balla finansowej stolicy Szwajcarii, powinniśmy przyrzeć się jeszcze kilku dodatkowym okolicznościom, jakie towarzyszyły jego zerwaniu z grupą wchodzącą w skład Cabaret Voltaire. Otóż zainteresowanie dadaistycznymi recitalami, o których rozpisywały się zuryjskie gazety, musiało być dla Balla w gruncie rzeczy dość gorzkim sukcesem. Nie bez powodu anarchistyczne środowisko „Der Revoluzzer” zaczęło w pewnym momencie dystansować się od Cabaret Voltaire, szydząc w swoim periodyku z popularności Ballowskiego „teatru” wśród wielkomiejskiej widowni (Mann 1987, s. 83–84). W końcu jednak ci sami mieszczanie doprowadzili do upadku artystycznego klubu: „kabaret został wyeksmitowany z knajpy, w której się dotąd mieścił, bowiem jej właściciel, pan Ephaim, dał wreszcie posłuch skargom czcigodnych mieszczan, którzy nie zamierzali dłużej tolerować ekstrawagancji uprawianych na Spiegelgasse w imieniu Woltera” (Richter 1964/1986, s. 57–58). W marcu 1917 r. Ball razem z Tzarą znajdują nową siedzibę dla zuryjskiej bohemy: przejmują wnętrza galerii przy Bahnhofstrasse, przemianowując lokal na „Galerię Dada”. Awangardowy salon, czytamy w *Die Flucht aus der Zeit*, stanowi „kontynuację idei kabaretu”: jest „klubem najbardziej nieortodoksyjnych filozofii [*entlegensten Philosophien*]”, miejscem imprez o takim „blasku

i szaleństwie, jakich Zurych wcześniej nie widział” (Ball 1927/1992, s. 147, 161). W tym nowym ośrodku artystycznym, zlokalizowanym w centrum ekskluzywnej, handlowo-finansowej dzielnicy miasta, obaj poeci wkrótce organizują głośną wystawę dzieł Wasilija Kandinsky’ego i Paula Klee. Wernisaż, pomimo wysokich cen biletów, przyciąga tłumy; zarazem wydarzenie nie obywa się bez pewnych skandali towarzyskich. Ball w swoim wpisie z 14 kwietnia 1917 r., poświęconym w całości owej *Sturm Soirée*, relacjonuje:

Oto jeden z niemieckich poetów obraża przybyłych gości, nazywając ich «tumanami» [...]. Inny poeta zarzuca nam, że zbijamy na galerii «horrendalne pieniądze» i wycofuje zgodę na odczytanie swojej pacyfistycznej nowelki *Der Vater* [*Ojciec*]. Ogólnie rzecz biorąc, panuje niezadowolenie, częściowo z powodu naszego «radykałizmu», a częściowo z powodu zazdrości (Ball 1927/1992, s. 155).

Richter poniekąd łączy to wydarzenie z opuszczeniem przez Balla szeregów zuryskiego dada: „Nader ludzkie cechy, zawiść i próżność, coś, z czym Ball najmniej się liczył, bowiem sam tych cech nie posiadał, przysparzały mu niemało trosk i doprowadziły wreszcie do tego, że zniechęcony odsunął się od dadaizmu” (Richter 1964/1986, s. 61). Oskarżenie o zbijanie majątku na wystawie obrazów uduchowionego mistrza („mnicha”) Kandinsky’ego musiało wyjątkowo zboleć Balla, gardzącego posiadaniem własności i piszącego w swym manifestie – przypomnijmy – o brudzie „maklerskich rąk, obmacujących monety”. Być może więc, pragnąc uniknąć kojarzenia z tego rodzaju zarzutami, rozstał się z artystami dawnego Cabaret Voltaire, co nastąpiło w maju 1917 r. Kto wie zresztą, czy to właśnie stosunek do możliwości zarobkowania na sztuce nie poróżnił ostatecznie Balla i Tzarę?⁷ We wspomnieniu Richtera na temat finałowej *soirée* zuryskich dadaistów, po której grupa ostatecznie się rozpadła (kwiecień 1919 r.), czytamy wszak o wielkiej awanturze, jaka wywiązała się pomiędzy artystami i publicznością,

⁷ Tezę mówiącą o konflikcie na tle finansowym uprawdopodobnia fakt, że Galeria Dada szybko popadła w długi (Ball 1927/1992, s. 164). Biorąc pod uwagę abominację Balla względem spraw materialnych, można założyć, iż zarządzanie zadłużoną galerią artystyczną dalece nie było mu na rękę. Co więcej, Ball mógł podejrzewać Tzarę o defraudację środków, o czym świadczy z kolei fakt, że przez pewien czas rozważał wytoczenie procesu przeciwko rumuńskiemu artyście (Mann 1987, s. 95).

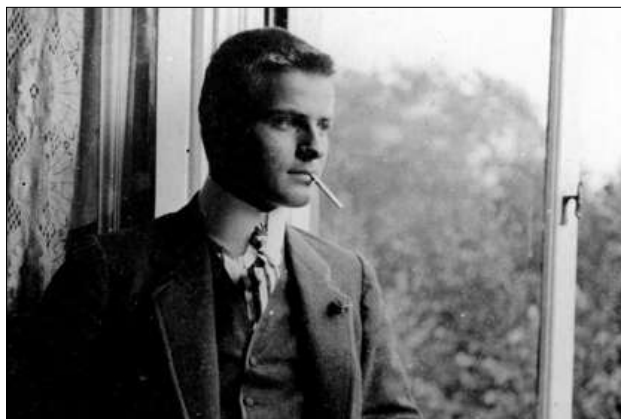
a także o wyjątkowo mieszczańskim, zgoła nierewolucyjnym zachowaniu Tzary w trakcie całego tego dantejskiego zajścia:

[...] kiedy widownia jeszcze wrzała w najlepsze, zaczęliśmy szukać Tzary obawiając się, że został rozerwany na strzępy. Istotnie, nigdzie nie można było go znaleźć. Okazało się, że w ogóle nie był obecny przy całym zdarzeniu. Odkryliśmy go wreszcie w restauracji, gdzie z całym spokojem i zadowoleniem obliczał nasze wpływy. Zdaje się, że zebrało się tego około 1200 franków, co było największą sumą, jaką dadaści kiedykolwiek widzieli (Richter 1964/1986, s. 129).

W tym świetle szczególnego znaczenia nabiera fakt, że Ball już w liście z 27 września 1916 r. posądził kabaret – a pośrednio Tzarę, bo to on był adresatem listu – o „bluźnierstwo”. Nieco wcześniej, 15 września, wyrzucił z siebie: „Niniejszym oświadczam, że ekspresjonizm, dadaizm i inne «-izmy» są najgorszym [typem] burżuazji. Wszystko jest burżuazją, wszystko. Zło, zło, zło” (Ball 1957, s. 64, 62–63). Istotnie, z perspektywy natchnionego mistyka, o ewidentnie komunizujących inklinacjach, taka kapitalistyczna i burżuazyjna postawa ze strony rumuńskiego artysty musiała ocierać się o świętokradztwo. Niespełna dwa tygodnie przed swoim biskupim spektaklem Ball pisał: „Dadaista [...] wie, że świat systemów legł w gruzach i że te czasy, żądające płatności gotówkowej, otworzyły kiermasz bezbożnych filozofii”. Miesiąc przed otwarciem Galerii Dada skarżył się na postępujące utowarowienie sztuki, na przeistoczenie się handlu dziełami w „transakcję giełdową” (*Börsengeschäft*), obracającą tyleż „zamalowanym płótnem”, co i „zadrukowanym papierem” (Ball 1927/1992, s. 99, 143). Być może więc wolno zaryzykować twierdzeniem, że to właśnie bunt przeciwko spieniężaniu antysztuki dada był decydującym powodem, dla którego Ball ostatecznie postanowił opuścić pogrążone w „jajecznej żółci” miasto i przenieść się do Berna, gdzie mógł do woli deliberować z Blochem – swoim „utopijnym przyjacielem, E.B.” (Ball 1927/1992, s. 206) – o rewolcie Müntzera, sekretach gnozy bądź o „mieszczańsko-feudalnej ideologii państwowej” (Bloch 1918/2000, s. 245). Czy jednak kiedykolwiek udało mu się choćby zbliżyć do utopijnego, rajskiego złota? Czy możliwe jest, że doświadczył czegoś w rodzaju konturu pojednanego życia – owego przeblysku Blochowskiej, mesjańskiej ojczyzny (*Heimat*)? W *Byzantinisches Christentum* Ball pisał o „pragnieniu powrotu do początków”, o zanurzaniu się w „dawno utraconych rajach nadświata i pradziejów”, uzależniając to mistyczne przeżycie od słyszenia tonów pradowej, śpiewnej mowy: „[...] prymitywna mieszanka zwierzęcych i dziecięcych dźwięków, muzyka pulsująca w dawno zapomnianych kadencjach – wszystko to wstrząsa duszą i przypomina jej o praojczyźnie [*Urheimat*]” (Ball 1923/1958, s. 118–119). Czym jednak miałyby być owa rajska prahistoria, kryjąca się niekiedy pod nazwą „Złotego Wieku”?



Ilustracja 8. Tristan Tzara, Zurych, 1917 r.
Reprodukcja na podstawie: Richter 1964/1986, s. 31. Brak danych o właścicielu oryginału.



Ilustracja 9. Hans Leybold, 1909 r.
Reprodukcja na podstawie: White 1998, s. 44. Brak danych o właścicielu oryginału.



Ilustracja 10. Hugo Ball jako dziecko, ok. 1890 r. Fot. G. Reinhard, atelier w Pirmasens.
Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Nachlass Emmy Hennings / Hugo Ball, Bern,
sygn. C-04-a-OP-01-06.

Rozdział V

Złoto podszyte szkarłatem

Klasyczny obraz „złotej epoki” – ery największego szczęścia i obfitości, która panowała, według greckiej historiozofii, pod rządami Kronosa – utrwalałony został na kartach Platońskiego *Polityka*:

[T]o, że się ludziom wszystko rodziło samo z siebie, to bynajmniej nie jest cechą obecnej epoki, ale i to należało do poprzedniej. Bo wtedy naprzód nad całym obrotem panował Bóg i o cały obrót dbał, [...] nie było ani żadnego zwierzęcia dzikiego, ani żadne zwierzę nie było pastwą drugiego, ani wojny między nimi nie było, ani w ogóle rozterki [...]. A o tym, czemu życie ludzi było takie łatwe, opowiadają, co następuje. Bóg ich pasał i czuwał nad nimi sam [...]. Pod laską pasterską Boga ani państw nie było, ani posiadania kobiet i dzieci [...]. [A] owoców mieli pod dostatkiem z drzew i z wielu innych roślin; one nie rosły z pracy rolników, tylko ziemia wydawała je sama z siebie. Bez ubrania i bez pościeli paśli się pod gołym niebem przeważnie, bo klimat mieli łagodny, a posłania mieli miękkie, bo z ziemi szło trawy dość [...]. Więc jeżeli wychowankowie Kronosa, skoro mieli tak dużo wolnego czasu i umieli się porozumiewać słowem nie tylko z ludźmi, ale i ze zwierzętami, korzystali z tych wszystkich darów dla postępu filozofii i rozprawiali ze zwierzętami i z sobą nawzajem [...] (Platon 1999, s. 521–522).

Co najmniej kilka elementów powyższego opisu upodabnia grecką wersję przedhistorycznej utopii do jej hebrajskiego odpowiednika. Boska opieka, nagość człowieka, dostatek pokarmu z drzew czy wreszcie pokojowe współistnienie ze światem zwierzęcym – znajdujące swój najwyższy wyraz we wspólnocie językowej – składają się na wyobrażenie doskonałej, komunijnej krainy, w której nie zaznano jeszcze traumatycznego rozdarcia między Bogiem a stworzeniem. Drugi rozdział Księgi Rodzaju, który roztacza do pewnego

stopnia analogiczną wizję rajskiej prahistorii, mówi, że człowiek miał tak długo sprawować pieczę nad złocistym Ogrodem Rozkoszy, jak długo był w stanie powstrzymać się od skosztowania owocu z drzewa poznania:

A zasadziwszy ogród w Eden na wschodzie, Pan Bóg umieścił tam człowieka, którego ulepił. Na rozkaz Pana Boga wyrosły z gleby wszelkie drzewa miłe z wyglądu i smaczny owoc rodzące oraz drzewo życia w środku tego ogrodu i drzewo poznania dobra i zła.

Z Edenu zaś wypływała rzeka, aby nawadniać ów ogród, i stamtąd się rozdzielała, dając początek czterem rzekom. Nazwa pierwszej – Pizon; jest to ta, która okrąża cały kraj Chawila, gdzie się znajduje złoto. A złoto owej krainy jest znakomite; tam jest także wonna żywica i kamień czerwony [...].

Pan Bóg wziął zatem człowieka i umieścił go w ogrodzie Eden, aby uprawiał go i doglądał. A przy tym Pan Bóg dał człowiekowi taki rozkaz: «Z wszelkiego drzewa tego ogrodu możesz spożywać według upodobania; ale z drzewa poznania dobra i zła nie wolno ci jeść, bo gdy z niego spożyjesz, niechybnie umrzesz» (Rdz 2, 8–17).

To właśnie na kanwie tej starotestamentowej przypowieści Benjamin wniósł gmach swej posępnej filozofii języka, w której mówi się o akustycznych początkach ludzkiego słowa i jego epistemiczno-semiotycznym upadku. Jak czytamy w eseju o rajskich imionach: „Wyjątkowość ludzkiego języka polega na tym, że jego wspólnota z rzeczami jest niematerialna i czysto duchowa, co symbolizuje właśnie dźwięk. Ten symboliczny fakt wyraża Biblia, gdy mówi, że Bóg wypełnił tchnieniem nozdrza człowieka: owo tchnienie jest zarazem życiem, duchem i językiem” (Benjamin, 1916/2012a, s. 8). Szczególna więź z bożym logosem, ujętym tu w postaci pneumatycznego tchnienia, stanowiła dla Adama gwarancję doskonałej harmonii językowej z naturą. Zdolność nadawania stworzeniu imion dana bowiem mu była dopóty, dopóki zamieszkiwał on Raj i władał „rajskim językiem człowieka”, „językiem doskonale poznającym” (Benjamin 1916/2012a, s. 13). Dopiero owoc z drzewa poznania, którym skusił Adama szatan w przebraniu węża, uwikłał mowę człowieka w sidła zepsutej i odbóstwionej wiedzy, wyrażanej odtąd w logicznych konstrukcjach zdaniowych. Drzewo poznania, przeciwstawiane w tradycji żydowskiej drzewu życia, stało się przeto „drzewem ograniczeń i zakazów [...], jakie pojawiły się dopiero po grzechu pierwotnym” (Scholem 1960/1996, s. 78), a więc – po ukonstytuowaniu się podziału na dobro i zło. W ten sposób owoc z drzewa poznania nie tylko zaszczerpił w człowieku pospolitą wiedzę „o tym, co dobre i złe” (ontologia rajska nie

uwzględniała zła; w Raju wszystko „było bardzo dobre” [Rdz 1,31]), lecz przede wszystkim wyposażył go we władzę sądzenia, która praktycznie nie zna już imion. W rezultacie władza ta stanowi zaledwie „poznanie z zewnątrz, niestwórcze naśladownictwo stwórczego słowa” (Benjamin 1916/2012a, s. 13), oddzielone od Boga i odwrócone od objawienia. Co istotne, na skutek tego językowego upadku ucierpiał nie tylko język, ale też samo stworzenie – dawniej obdarzone przez człowieka dobrym, rajskim imieniem, a teraz pogrążone w smutku nieczystego nazywania: „natura odkrywa naraz, że język ją zdradził, a owo niebываłe pohamowanie uczucia przeradza się w smutek”; „O ile jednak głębszy musi być ten smutek, gdy jest się nazywanym nie w błogim, rajskim języku imion, lecz w setkach języków ludzkich, w których imię już zwiędło” (Benjamin 1916/2012b, s. 20; 1916/2012a, s. 16).

Język sądzenia, według tej opowieści, powstaje na skutek znakowej intruzji – wdarcia się semiotycznej zapory, która oddziela istotę od słowa – dlatego to właśnie w wyrokach, opiniach i sądach szukać trzeba językowych „źródeł abstrakcji”. Innymi słowy, propozycjonalna komunikacja „tego, co abstrakcyjne, zjawiała się w osądzającej postaci, gdy w wyniku Upadku człowiek utracił bezpośredniość komunikacji tego, co konkretne, imienia, i stoczył się w otchłań pośredniości wszelkiej komunikacji, słowa instrumentalnego i błahego, w otchłań gadaniny” (Benjamin 1916/2012a, s. 14–15). Echo upadku czystego słowa w ciemnicę zła rozbrzmiewa również w pewnym krótkim wierszu z *Die Flucht aus der Zeit* (16 lipca 1915 r.), w którym poeta obwieszcza nie tylko fakt porzucenia czy wręcz zdradzenia słowa, ale również utracenia przezeń „wszelkiej godności”: „Das Wort ist preisgegeben; [...] Das Wort hat jede Würde verloren” (Ball 1927/1992, s. 42). Podobny kontekst możemy rozpoznać w jednym z listów autora *Pasaży* do Martina Bubera (lipiec 1916), gdzie wspomina się o utraconej „godności” języka, a także w eseju o rajskich imionach: „U [Friedricha] Müllera Adam mówi o zwierzętach, które opuszczają go po tym, jak je nazwał: «a po godności, z jaką umykały ode mnie, widziałem, że człowiek nadał im imiona»” (Benjamin 1978/1994, s. 80; 1916/2012a, s. 15). Benjamin, podobnie jak Ball, jedynej nadziei na ujawnienie się dostojęstwa słowa upatruje w poezji i prorocztwie – a więc w tych rejonach języka, które sytuują się na przeciwległym biegunie względem konwencjonalnej gadaniny, „zdegradowanej do czystego narzędzia” (Benjamin 1978/1994, s. 80); i które, przypomnijmy, stanowią „najszybszą alchemię słowa”, „ostatni, najświętszy obszar [poezji]” (Ball 1927/1992, s. 106).

Powrót do językowego raju, do ogrodu rozbrzmiewającego poetycką *Ursprache Gottes*, byłby wobec tego niczym innym jak powtórnym

ustanowieniem językowego sensu (dźwiękowego obrazu): bezpośredniego i nieoddzielnego od rzeczy samej, a w rezultacie niezdolnego do wydania „zewnątrznego” osądu. W notatce z 23 kwietnia 1917 r. Ball wyraźnie formułuje swój reparacyjny cel, który należałoby odczytywać zarówno w kontekście fonetycznych wierszy, jak i przez pryzmat tęsknoty za językową praoczyzną: „Konieczne jest przede wszystkim stapianie imion i rzeczy [*die Verschmelzung der Namen und Sachen*]” (Ball 1927/1992, s. 157). Poetycka sanacja czystego prajęzyka (*lingua adamica*) polegać miałyby zatem na przewyciężeniu lub wręcz cofnięciu semiotycznego rozziw: owego językowego odpowiednika upadku, swoistego *peccatum originale*, ciężącego na każdym pojedynczym słowie. Jednak czy przywrócenie takiej złotej utopii, dźwięczącej bożą mową imion, jest w ostatecznym rozrachunku w ogóle możliwe? Benjamin raczej nie był w tym względzie optymistą. Wydaje się, że jego stosunek do restytucji rajskiej całości dobrze oddaje ironiczny fragment burleski *Louis-Bronze et le Saint-Simonien* (1832), umieszczony jako epigraf do „pasażowego” *Exposé (Paryż, stolica XIX wieku)*:

O tak, gdy świat od Paryża po Chiny
Do twej, boski Saint-Simonie, przystąpi doktryny,
Świetny wiek złoty będzie niedaleki:
Herbatą i czekoladą wtedy spłyną rzeki,
Po łakach będą hasać pieczone barany,
Szczupak w szarym sosie wpluśnie w nurt Sekwany,
Szpinak na świat przyjdzie już całkiem gotowy
W wianuszkach grzanek chrupkich i brązowych,
Drzewa będą rodzić jabłeczne kompoty,
Niw, miast snopów, surduty i boty,
Deszcz z win i kurcząt spadnie nam na głowy,
Kaczki zaś z nieba — w *garni* rzodkiewkowym.

(Langlé, Vanderburch, cyt. za: Benjamin 1940/2005, s. 37).

Absurd, do jakiego sprowadzona zostaje wizja pokojowej koegzystencji człowieka z naturą, zdaje się pełnić w przytoczonej rymowance rolę pierwszoplanową. Jednak w ostatecznym rozrachunku ten pastoralno-kulinary obrazek jest czymś znacznie więcej niż tylko krotocwilną satyrą. Czy w perwersyjnej fantazji o upieczonych baranach i drobiowym deszczu

nie zawiera się w gruncie rzeczy ilustracja zwierzęcego piekła? Czy rajskie tło, które akompaniuje takiemu instrumentalizowaniu stworzenia, nie obnaża fałszu wszelkiej archaicznej utopii? Czy nie kompromituje ono samej idei pozytywnego obrazowania raju? Tego rodzaju obiekcjami względem regresywno-romantycznego wyobrażenia Złotego Wieku podzielił się Adorno w liście do Benjamin z 2 sierpnia 1935 r., wyrażając swój niepokój w związku z mitologizacją „obrazu bezklasowego” i proponując w jej miejsce „fantasmagorię piekła”:

[W]ydaje mi się, że kategorią, w ramach której archaiczne rozplywa się w nowoczesnym, jest nie tyle wiek złoty, ile raczej katastrofa. Kiedyś odnotowałem, że najnowsza przeszłość zawsze wygląda jak unicestwiona przez katastrofy. *Hic et nunc* dodałbym: zarazem jawi się jako prahistoria. I tu właśnie stwierdzam zgodność mego poglądu z najśmielszym ustępem książki o tragedii barokowej (Adorno 1935/2005, s. 1048).

Pomijając kwestię dialektycznego napięcia pomiędzy tym, co archaiczne, i tym, co nowoczesne, kontekst wypowiedzi nakazuje zwrócić uwagę na powinowactwa wiążące ze sobą prahistorię (*Urgeschichte*), prajęzyk (*Ursprache*) oraz upadek człowieka w zsekularyzowane przyrododzieje (*Naturgeschichte*). Wydaje się, że według logiki Adorna projekt Balla – integrujący nowoczesny dadaizm z chrześcijańską archaicznością – urzeczywistniałby w istocie nie tyle restaurację Złotego Wieku, ile właśnie katastrofę języka. Biorąc zaś pod uwagę fakt, iż Adorno deklaruje w cytowanym liście przywiązanie do cyrkularno-katastroficznej idei przyrododziejów z „książki o tragedii barokowej” – czyli z Benjaminowskiego *Źródła dramatu żałobnego w Niemczech* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1925) – być może wolno dodać, że estetyka dadaizmu odznacza się w istocie głębokim rysem alegorycznym; innymi słowy, że Złoty Wiek faktycznie zostaje tu powtórzony, ale wyłącznie jako pęknięcie, rujnacja czy katastrofa. To z kolei musi oznaczać, że metal, który próbuje pozyskać poeta, nie jest już w żadnym razie adamicznym złotem, lecz co najwyżej piekielną parodią tego szlachetnego kruszcu, w myśl zasady: „Złoty wiek [...] jest może prawdziwym przejściem do piekła” (Adorno 1935/2005, s. 1052). Zgodnie z taką dialektyką *Lautgedichte* nie byłyby wcale obrazem zapomnianej utopii ani dziełem udanej rezurekcji prajęzyka, lecz jakąś formą groteskowej parafrazy, odsłaniającej nic innego jak dramatyczną niemożliwość wydobywania z ziemi językowych skarbów. A ponieważ, jak poucza Benjamin, alegoryczny spektakl żałobny (*Trauerspiel*)

zawsze podszyty jest warstwą komiczną¹, przeto nie może dziwić fakt, iż „katastroficzny” ceremoniał Balla – mimo ogromnego ze strony poety wysiłku utrzymania powagi – skutkuje eksplozją diabolicznego śmiechu publiczności.

W związku z powyższym być może należałoby stwierdzić, że to nie ognista żółć słońca poprowadzi nas ku właściwemu odczytaniu widowiska *Gadji beri bimba*, lecz czarna żółć melancholii, tak charakterystyczna dla nastroju spowijającego barokowy świat dramatu żałobnego. Taka perspektywa wydaje się być tym bardziej zasadna, że Kronos – patron zarówno melancholii, jak i Złotego Wieku – jest bogiem nieprawdopodobnych wręcz skrajności, co w istotnym stopniu odpowiada dualizmowi wpisanemu w teologiczno-estetyczny projekt Balla. Fragment pracy Erwina Panofsky’ego i Fritza Saxla, w którym mowa jest właśnie o antytetyczności melancholii, zostaje zacytowany w jednym z rozdziałów *Źródła dramatu żałobnego*...

Z jednej strony [Kronos] jest władcą złotej epoki [...] – a z drugiej strony jest bogiem smutnym, zdezonizowanym i zhańbionym [...] Saturn, siłą swej jakości – bo jest planetą ciężką jak padół ziemski, zimną, suchą – wytwarza ludzi całkowicie materialnych, nadających się tylko do znoej pracy na roli, siłą swego położenia natomiast – jako planeta usytuowana najwyżej – odwrotnie: ludzi nadzwyczaj spirytualnych, stroniących od wszelkiego życia ziemskiego *religiosi contemplativi* (Panofsky, Saxl, cyt. za: Benjamin 1925/2013, s. 191–192).

Rozdarty pomiędzy niedosiężnym duchowym złotem a materialnością ziemskiej egzystencji, pomiędzy utopią czystych nazw a gruzowiskiem świeckiej mowy, Ball jako artysta sytuuje się też na granicy dwóch językowych królestw: tego, co symboliczne, i tego, co alegoryczne. Jeśli bowiem estetyczny symbol jest rozumiany jako „stopień” idei z materiałem zmysłowym, jeśli uzyskuje on status znaku domkniętego – jak gdyby nadzmysłowa istota przeświecała przez tworzywo, oferując tym samym przejrzysty i ustabilizowany sens – to mamy tu do czynienia, zauważa Benjamin, z romantycznym zaadaptowaniem koncepcji bezpośredniej reprezentacji, wywiedzionej wprost z tradycji teologicznej. Estetyka wykoślawia jednak oryginalny symbol w coś, co daje jedynie złudzenie

¹ „Komizm – a ściślej: czysta uciecha – to niezbywalna strona wewnętrzna żałości, coś jak podszywka ubrania, którą od czasu do czasu widać na obszyciu czy rewersie”; „dramat żałobny osiąga najwyższy poziom nie w swoich regularnych formach, lecz wtedy, gdy dzięki widowiskowym przejściom porbmiewa w nim dramat komiczny” (Benjamin 1925/2013, s. 156, 158).

kontakty z Absolutem, spłaszczając tym samym doświadczenie sztuki do bezbolesnej kontemplacji idei (Benjamin 1925/2013, s. 208–209). Dlatego restauracyjny romantyzm, który demonstruje się u Balla w najbardziej „eremickich”, „katolickich” i „złotych” momentach jego autorefleksji, przypomina w istocie to, co Benjamin łączy z renesansową kontrereformacją: „Nic nie było jej bardziej obce niż oczekiwanie końca świata, ba, choćby jakiegoś epokowego przełomu [...]. Jej historiozoficznym ideałem była *akme*: złota epoka pokoju i sztuki, wolna od wszelkich znamion apokaliptycznych, epoka, której status i trwałość *in aeternum* gwarantował miecz Kościoła”. Uderzający jest jeszcze jeden aspekt: romantycy, czytamy nieco dalej, tęsknili „za geniuszem spętanym złotymi łańcuchami autorytetu i oddającym się refleksji wolnej od odpowiedzialności” (Benjamin 1925/2013, s. 85, 91) – podobnie jak Ball w swojej najbardziej pokojowej (i zarazem najmniej apokaliptycznej) odsłonie ciążył ku roztopieniu się w błogiej złocistości katolickiej monstrancji, gwarantującej kontakt z *Ursprache Gottes* i uwalniającej od konieczności zaciągania rewolucyjnych zobowiązań. A jednak, zwróćmy uwagę, poza czystym złotem duszy i skażonym złotem sakiewki – poza „złotem religijnej wiary” i „kapiącym złotem uniformem” kapitalistycznego najemnika (Benjamin 1936/1996a, s. 255; 1937/1996, s. 296) – istnieje jeszcze trzeci rodzaj złota: „złote runo barokowej alegorezy”, o którym Benjamin wspomina w liście do Scholema z 19 lutego 1925 r., gdy prace nad *Źródłem dramatu żałobnego...* mają się już ku końcowi (Benjamin 1978/1994, s. 260).

Radykalna i upadła figura barokowej alegorii, wychodząca naprzeciw wszelkim niepokojącym, niejednoznacznym momentom Ballowskiego projektu estetycznego – i ostatecznie chyba bardziej niż symbol odpowiadająca duchowi jego przedziwnej poezji – daje się połączyć z co najmniej dwoma „złotymi” artefaktami trauerszpilowego uniwersum: zegarem i koroną. Pewien fragment cytowanej w *Źródle dramatu żałobnego...* partii chóru ze sztuki Johanna Christiana Hallmanna (odnalezionej w zbiorze *Trauer-, Freuden- und Schäfer-Spiele* z 1684 r.) brzmi: „Moje złote światło zapalił sam Bóg / Gdy ciało Adama stało się jako chodzący zegar” (Hallmann, cyt. za: Benjamin 1925/2013, s. 110). Ten i inne „zegarowe” cytaty z niemieckich dramatów żałobnych służą Benjaminowi do zwrócenia uwagi na mechaniczny, doskonale regularny i powtarzalny charakter czasu, jaki wyłania się z królującego w baroku matematycznego przyrodoznawstwa. Mowa więc jest o rytmie, w którym „nie tylko toczy się organiczne życie człowieka” (Benjamin 1925/2013, s. 111), ale w którym również pogrąża się całe trauerszpilowe królestwo. Jak jednak czytamy w

innych partiach książki, barokowy dwór miażdżony jest przez młyńskie koła historii: przez powtarzające się, niczym bicia wskazówki zegara, przyrododziejowe katastrofy, rządzone czasem diametralnie odmiennym od tego, jakim jest linearny *chronos* czystego przyrodoznawstwa.

Na tę rozbieżność istotne światło rzuca esej z 1916 r., zatytułowany po prostu *Trauerspiel und Tragödie (Dramat żałobny i tragedia)*. Ten krótki szkic, stanowiący kilkustronicowy zarys przyszłej pracy habilitacyjnej o dramatach żałobnych, wskazuje na nieprzewidywalną różnicę pomiędzy regularnym *continuum* czasu mechanicznego („mierzonego poruszającymi się wskazówkami zegara”) a bezładem czasu historii, obejmującego „znacznie więcej niż możliwość zmian przestrzennych o określonej wielkości i regularności” (Benjamin 1916/2019, s. 262). Z tekstu dowiadujemy się, że to właśnie odzwierciedlany w trauerszpilu czas historyczny jest czasem alegorycznym i niespełnionym: rozbita forma dramatu ilustruje zarówno upiorne poszatutowanie oraz bezplanowość przyrododziejów, jak też upadłą kondycję nowożytnych języków, radykalnie oddzielających brzmienie słowa od sensu (istoty, desygnatu). Taki z gruntu katastroficzny czas, toczący się nieubłagany rytmem zapętlonych klęsk, wchodzi we frapującą interakcję ze złotym zegarem, przywołanym na kartach *Ulicy jednokierunkowej* – alegorycznej miniatury, składającej się nieomal z samych fragmentarycznych zapisków („złotych myśli”). Pewien urywek, zatytułowany *Zegarki i wyroby ze złota*, nie tylko odsyła do przeraźliwego „znacznie więcej” czasu historycznego (na „zegarze życia”, pisze Benjamin, „sekundy po prostu mkną przed siebie”, a zerką się ku niemu „przelotnie, z przestrachem”), ale też podsuwa nam niepokojący obraz kobiecego popiersia ze snu autora: „Usta w złotej głowie są otwarte, a nad zębami dolnej szczęki rozmieszczono w stosownych odstępach biżuterię, która częściowo zwiesza się z ust. Nie miałem wątpliwości, że jest to zegar” (Benjamin 1928/1997, s. 42).

Niezależnie od tego, jak dziwny i surrealistyczny wyda nam się obraz złotego zegara z *Ulicy jednokierunkowej* – i jak bardzo otwarte usta złotej głowy skojarzą nam się z wyszczerzonymi zębiskami barokowej „trupiej czaszki” – zachęca nas on do zasocjowania czasu trauerszpilowego (niespełnionego i niezbanionego) ze „złotym runem barokowej alegorezy”. Albowiem w przeciwieństwie do znaku symbolicznego, który odsyła do wieczystości absolutu i niezmienności idei manifestującej się w jego obrazie, alegoria stanowi znak historyczny – żałobny, nieudany wariant symbolu – zrywający z głębią, koniecznością i beczasowością, by na powierzchni języka odzwierciedlać samą przypadkowość i przemijalność

stworzenia². Fakt, że zgodnie z przekonaniem Benjamina historia rozpoczyna się w momencie zerwania owocu z drzewa poznania, nie jest tu bez znaczenia: wszak nie istnieje czas historyczny wolny od posępnego rytmu przyrododziejów, pochłaniających wszelkie ludzkie i nie-ludzkie istnienie. Nieunikniony związek, jaki zachodzi pomiędzy historią a zwyrodnieniem rzeczywistości, cyrkularnością czasu i wyswobodzeniem piekielnych sił natury, zasugerowany zostaje także przez Platona, według którego koniec złotej epoki jest równocześnie początkiem powtarzającej się katastrofy:

Więc kiedy się dokonał czas tego wszystkiego i miała się odbyć przemiana, [...] wtedy sternik wszechświata jakby ster z ręki wypuścił i odszedł rozglądając się naokoło, a światem zaczęło w przeciwną stronę kręcić przeznaczenie i wrodzona żądza [...]. Świat zaś zaczął się obracać wstecz i nastąpiły zderzenia, kiedy początek i koniec w przeciwnym kierunku ruszyły, zrobiło się wielkie wstrząśnienie wewnętrzne w świecie i stąd inna znowu zagłada wielorakich istot żywych [...]. Ludzie zostali pozbawieni opieki tego ducha, który nas posiadał i pisał, a wiele zwierząt, mających natury niebezpieczne, zdziczało, więc ludzie byli słabi i niestrzeżeni, zwierzęta rozszarpały ich, a oni w pierwszych czasach byli bezradni i nie umieli się bronić [...] (Platon 1999, s. 523–524).

Gwałtowne przejście z rajskiej prahistorii do poupadkowej historii zachodzi więc na drodze rewolucji: mamy tu „obrót”, który każe światu kręcić się w przeciwną stronę. Skutkuje to, jak można się domyślić, zupełnym odwróceniem dotychczasowego porządku oraz degradacją rzeczywistości, która kieruje się teraz przeciwko osamotnionemu – a więc oddzielonemu od natury – człowiekowi. Jeśli według Platona „wychowankowie Kronosa” z czasów złotej ery byli w stanie „porozumiewać [się] słowem nie tylko z ludźmi, ale i ze zwierzętami”, to możemy założyć, iż to właśnie rozpad językowej więzi z naturą stanowi przyczynę, dla której stworzenie zwraca się przeciwko faryzeuszom słowa. Bardziej lub mniej odległe reminiscencje takiego właśnie myślenia o naturze uobecniają się w notatce Balla z 13 listopada 1915 r., która obrazuje rzeczywistość z perspektywy „okrutnych

² „Używając decydującej kategorii czasu, którą wielka romantyczna myśl [...] wniosła w tę dziedzinę semiotyki, można wnikliwie i formalnie ustalić relację symbolu i alegorii. Podczas gdy w symbolu, wraz z przeobrażeniem upadku, ulotnie objawia się poddane transfiguracji oblicze natury w świetle zbawienia, w alegorii oczom patrzącego ukazuje się *facies hippocratica* historii jako zakrzepły pierwotny pejzaż. Historia wraz ze wszystkim, co od początku jej towarzyszy jako to, co niewczesne, związane z cierpieniem, chybione, odciska się na obliczu – nie, w trupiej czaszce” (Benjamin, 1925/2013, s. 217).

potworów” i „ofiar niezaspokojonych apetytów”. Wizja upadłej i rozszalałej natury, której jedynym celem jest wzrastanie i walka o przeżycie, implikuje nie tylko śmiertelność wszelkiego stworzenia, ale też bezpowrotną utratę komunijnej więzi: „Istnienie w harmonii z naturą jest tym samym, co istnienie w harmonii z szaleństwem” (Ball 1927/1996, s. 46). W ostatecznym rozrachunku upadek człowieka w historię jest równoznaczny ze skazaniem całej natury na śmierć: „...z drzewa poznania dobra i zła nie wolno ci jeść, bo gdy z niego spożyjesz, niechybnie umrzesz” (Rdz 2, 17); „Jeśli jednak natura od zawsze jest śmiertelna, to od zawsze też jest alegoryczna” (Benjamin 1925/2013, s. 218). Temu bezlitosnemu prawu przemijania ulega, koniec końców, nie tylko świat naturalny; również sfera rzeczywistości politycznej poddaje się prawidłowościom nieuniknionych katastrof, co najpełniej odzwierciedla właśnie fabuła i język barokowego dramatu żałobnego. Ponure widowiska historyczno-polityczne (zwłaszcza marionetkowe *Haupt- und Staatsaktionen*) właściwie za każdym razem kończą się nieodwracalnym upadkiem rachitycznej monarchii oraz klęską stojącego na jej czele króla: saturnicznego władcy, który może jedynie biernie obserwować rozgrywający się na jego oczach finał, a w ostatecznym rozrachunku – poddać się detronizacji i królobójstwu.

Z takiego właśnie żałobnego kontekstu wyłania się drugi złoty artefakt, czyli korona. W jeszcze jednym trauerszpilowym esej z 1916 r., jakim jest *Znaczenie języka w dramacie żałobnym i tragedii* (*Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*), czytamy: „Tak więc za sprawą podwójnego sensu słowa, jego znaczenia, natura została powstrzymana i choć stworzenie chciało znaleźć ujście w czystości, jego koronę otrzymał człowiek. Takie jest znaczenie postaci króla w dramacie żałobnym i taki jest sens *Haupt- und Staatsaktionen*” (Benjamin 1916/2012b, s. 20). Fragment ten domaga się kilku słów wyjaśnienia. Rajski dar nazywania, jak czytamy w *O języku w ogóle i o języku człowieka*, ofiarowany został człowiekowi nie jako władcy podporządkowującemu sobie naturę, lecz jako „koronie stworzenia”, pozostającej z ową naturą w relacji błogiej harmonii: „człowiek, którego nie stworzono ze słowa, otrzymuje dar języka i zostaje wyniesiony ponad naturę” (Benjamin 1916/2012a, s. 9). Ten sam motyw pojawia się u Balla, który postrzegał nazywanie jako formę uczestnictwa w akcie kreacji: „Było czymś wspaniałomyślnym włączenie Adama w dzieło stworzenia; wówczas to Bóg przyznał mu prawo do nadawania imion poszczególnym istnieniom” (Ball 1927/1992, s. 133). Ten językowy dar – zamiast przekształcać mowę w narzędzie osądu i manipulacji stworzeniem – stanowić miał namiastkę Bożego (dobrego) poznania, jako

że w imieniu komunikowała się duchowa istota rzeczy, język jako taki: „imię stanowi najbardziej wewnętrzną istotę samego języka”; „Tylko to, co zostało nazwane, istnieje i posiada istotę” (Benjamin 1916/2012a, s. 5; Ball 1927/1992, s. 160). Harmonijna koegzystencja człowieka i natury, spełniająca się przede wszystkim w wymiarze językowym (w nazywaniu), znajdowała swoje idealne odzwierciedlenie we wspólnocie korony, noszonej przez zwierzęta i ludzkiego władcę. Tego rodzaju wyobrażenie przedstawił – cytowany przez Benjamina – Pedro Calderón w *Księciu niezłomnym*:

I tak: pomiędzy zwierzęty
Lwu się królestwo należy,
Ten kiedy grzywę najeży
I kudłami stanie wzdęty
Jak ogromna fala złota,
Co zwierzę przed sobą goni:
To mu królewska istota
Pastwić się nad jeńcem broni.
A patrz na morz błękit siny;
Tam królami są delfiny.
Bowiem kiedy akwilony
Napędzą fale gromadą:
Fale te delfinom kładą
Srebrne i złote korony: – [...]
Tak więc szlachetność błyszczy,
Wszędy w królewskich sumieniach,
W zwierzętach, w rybach i ptakach
I w roślinach i w kamieniach;
Więc i w ludziach po tych znakach
Mają być znani królowie:
Nie tylko że z wielmożności,
Nie tylko z koron na głowie,
Ale, Panie, i z litości.

(Calderón de la Barca, tłum. J. Słowacki, cyt. za: Benjamin 1925/2013, s. 92–93).

Złoty Wiek jako czas szczęśliwej prahistorii i komunijnego prajęzyka musi jednak znaleźć swój kres w postaci katastrofy upadku, od której rozpoczyna się właściwa historia. W metafizyczno-teologicznych spekulacjach Benjamina upadek w historię wiąże się nie tylko z upadkiem w śmierć, lecz także z upadkiem we władzę sądzenia – oto bowiem język propozycjonalny, w którym nazwa traci łączność z istotą duchową, zyskuje

status rozwarstwowanego, referencyjnego znaku, rozpadającego się na ton i desygnat. Według *Źródła dramatu żałobnego...* ta właśnie „antytetyka dźwięku i znaczenia” (Benjamin 1925/2013, s. 281) staje się niejako ukrytym tematem barokowego widowiska, którego kliszowe, zmartwiałe sekwencje niejednokrotnie wybrzmiewają ledwie pustym echem, pogłębiającym rozziew pomiędzy tonem a sensem. Sama korona z kolei ulega w świecie trauerszpilu niejako alegorycznemu przemieszczeniu: jej symboliczna treść wprowadzie wciąż odnosi się do „królewskiego” statusu człowieka w świecie przyrody, lecz nie ma się tu już na myśli owej błogosławionej rangi darczyńcy imienia. W upadłym słowie dramatu żałobnego rysuje się bowiem „nowy świat, świat znaczenia, czasu historycznego wolnego od uczuć, król zaś jest zarówno człowiekiem – kresem i zwieńczeniem natury, jak i królem – nosicielem i symbolem znaczenia” (Benjamin 1916/2012b, s. 21). Tym sposobem oderwane od imienia znaczenie wpisuje się w tę samą, alegoryczną i tanatyczną perspektywę, co sam czas historyczny: „Historia pojawia się równocześnie ze znaczeniem w ludzkim języku, ten język zastyga w znaczeniu, tragiczność czyha, a człowiek, korona stworzenia, może zostać zachowany dla uczucia jedynie dzięki temu, że zostanie królem: symbolem noszącym tę koronę”; „[z]naczenie i śmierć tak jak są wytworami rozwoju historycznego, tak też przenikają się nawzajem jako zarodki w nieobjętym łaską stanie grzeszności stworzenia”; „słowo wygłaszane, by tak rzec, zaraża się jedynie od znaczenia nieuchronną chorobą; wybrzmiewając, słowo urywa się, a spiętrzenie uczucia, które już miało się rozlać, budzi żal [Tauer]. Znaczenie jawi się tu i nadal będzie się jawić jako przyczyna smutku” (Benjamin 1916/2012b, s. 21; 1925/2013, s. 218; 281).

Widzimy zatem, że językową przyczyną trauerszpilowej melancholii jest obce stworzeniu, referencyjne znaczenie, jakie nieuchronnie wkrada się w upadłe słowo. Tymczasem dramat żałobny w interpretacji Benjamina to widowisko, które w sposób typowy dla rzeczywistości poupadkowej traci łączność z językiem imion, ponieważ wszystko w nim jest niczym innym jak właśnie znaczeniem. W dodatku symbol owego znaczenia – melancholiczny monarcha, bohater sztuki – sam okazuje się być od wewnątrz rozdarty, stojąc jednocześnie na czele państwa (jako król) i na czele natury (jako człowiek, „korona stworzenia”): „Jakkolwiek jego tron góruje nad poddanymi i państwem, status suwerena mieści się w granicach świata stworzenia; suweren jest panem stworzeń, ale też sam stworzeniem pozostaje” (Benjamin 1925/2013, s. 92). Status „korony stworzenia” w upadłym świecie historii obraca się więc teraz przeciwko suwerenowi: podlegając temu samemu bezwzględnemu prawu śmierci, co reszta stworzenia, król

bezradnie ogląda upadek swego tekturowego królestwa, by następnie dać się pochłonać przyrododziejowym młynom śmierci. Monarchia przedstawiona w trauerszpilu jest w związku z tym odbiciem rzeczywistości politycznie i językowo upadłej: z jednej strony zapętloną fabułę dramatu napędza seria morderstw, z drugiej strony jego rozkruszone słowo radykalizuje dezintegrację popsutej mowy. W ten sposób ponure widowisko barokowe skupia w sobie wszystkie cechy estetyki alegorycznej: w piekielnym i szalonym odbiciu czasu historycznego „natura dramatu żałobnego pozostaje torsem bez kończyn, a smutek wypełnia świat zmysłowy, gdzie natura spotyka się z językiem” (Benjamin 1916/2012b, s. 21).

Przesłanie, jakie wypływa z tak zarysowanego, językowo-dziejowego pejzażu jest dramatycznie złe: otóż z tego przeraźliwie smutnego świata nie sposób żadną drogą się wydostać. Benjamin swoim odczytaniem baroku szczelnie zamyka przestrzeń dramatu żałobnego, przedstawiając go jako pozbawioną eschatologicznej nadziei, grobową komnatę historii, po której niesie się jedynie echo spiętrzonych lamentów³. Wolno więc może stwierdzić, że ów ponury, spaczalny obraz alegorycznego języka stanowi poniekąd rewers architektonicznego, komnatowego wyobrażenia dźwiękowej magii, jaki wcześniej odnaleźliśmy w *Byzantinisches Christentum*. Tym samym odczytanie wierszy fonetycznych w perspektywie alegorycznej, nie zaś symbolicznej, nie tylko wzmacnia ich lamentacyjno-elegijny charakter, nie tylko umieszcza je w kontekście katastroficznych dziejów (wojenny *Zeitgeist* zamiast ambrozjańskiej *fuga saeculi*), ale też prowadzi do odromantycznienia całego Ballowskiego przedsięwzięcia estetycznego – albowiem to nie restauracji językowego Złotego Wieku winniśmy upatrywać w cyklu *Lautgedichte*, lecz znacznie bardziej trzeźwej (i adekwatnej dla historycznego czasu) fantasmagorii językowego Piekła. W tym kontekście warto zwrócić uwagę, że pod koniec trauerszpilowej książki Benjamina to właśnie rozdział „piekielny” (*Groza i obietnice szatana*) – paradoksalnie – technicznie nadzieją na jakąś formę odkupieńczego przewrotu: „nagły zwrot, ocalenie nie są wykluczone”, o ile „intencja alegoryczna jest ukierunkowana [...] na to, co obumarłe lub najwyżej półżywe”. Innymi słowy: o ile „Ilgne ona wyłącznie do emblematów” (Benjamin 1925/2013, s. 307), rozumianych jako znaczenia puste i pozbawione symbolicznego sensu. Trzymając się tak zaprojektowanego finału barokowej estetyki odkupienia możemy stwierdzić, że to nie w katolickich fantazjach o językowym złocie zawiera się potencjał

³ W kwestii szczegółowych analiz, wiążących barokową immanencję Benjamina z kategorią lamentu, zob. rozdział *Komnata dźwięcząca echem*, w: Krasieńska 2023, s. 379–394.

ocalania poetyckiej mowy, lecz właśnie w rewolucyjnej, piekielno-allegorycznej dekompozycji słowa, która w odpowiedzi na pętlę katastrofy – i w akcie melancholicznej repulsji – smętnie pogłębia rozkład skorumpowanej mowy człowieka.

Powodów, dla których należałoby – nawet wbrew samemu Ballowi – zetrzeć nieco złotego poloru z takiej alegoryczno-barokowej estetyki *Lautgedichte*, jest co najmniej kilka. Po pierwsze, jak już wcześniej zwróciliśmy uwagę, złoto wiary blokuje wszelką rewolucję: „Średniowieczna droga buntu, herezja, była zabarykadowana; po części właśnie dlatego, że chrześcijaństwo z całą mocą utwierdzało swój autorytet, [...] ani rebelia, ani podporządkowanie nie mogły się ziścić w wymiarze religijnym” (Benjamin 1925/2013, s. 84). Spośród wszystkich epok upływających w cieniu dominacji chrześcijaństwa jedynie barok, z uwagi na poreformacyjne zapadnięcie się horyzontu transcendencji i wizję załamania linearnej historii zbawienia, stanowi w ocenie Benjamina okres temporalnego wyłomu, w trakcie którego mógł ujawnić się wywrotowy impuls⁴. Po drugie, alchemia, w której barok lubuje się nie mniej niż renesans, nie wytwarza już złota, lecz jedynie znaczenie – owo językowe piętno śmierci: „Wszystko, czego [epoka baroku] dotyka swoją midasową ręką, przeobraża się w coś znaczącego. Przemiana wszelkiego rodzaju, oto jej żywioł; a schematem tej przemiany była alegoria” (Benjamin 1925/2013, s. 311). Zarazem wspomniane już artefakty zegara i korony, dzięki ich zetknięciu się w polu „złotego runa barokowej alegorezy”, pozwalają nam niejako zachować złocistą powłokę smutnej rebelii. Przysnione kobiece popiersie, które Benjaminowi zdało się podobne do Flory Leonarda z Muzeum Berlińskiego, może być w gruncie rzeczy podobizną złotowłosej i złotoustej Aurory (od łacińskiego *aurum*, czyli ‘złota’), na co wskazuje dopisek: „rannej godzinie złoto z ust płynie” (Benjamin 1928/1997, s. 42). Co więcej, Aurora „personifikuje Jutrzenkę (*Morgenröte*); według łacińskiej sentencji *aurora habet aurum in ore*. Za polski odpowiednik znaczeniowy uchodzi powiedzenie: «Kto rano wstaje, temu Pan Bóg daje»” (Kopacki, cyt. za: Benjamin 1928/1997, s. 42). Istotnie,

⁴ Taubes na kartach *Zachodniej eschatologii* w taki oto sposób objaśnia teologiczno-metafizyczne konsekwencje zmiany paradygmatu katolickiego („ptolemejskiego”) na protestancki („kopernikański”): „W epoce przejścia od ptolemejskiego do kopernikańskiego światopoglądu Zachodem wstrząsa demoniczna gorączka, albowiem wiedza o utracie nieba, niegdyś bezpośrednio danego, skutkuje nieustannymi próbami skonstruowania mostów na tamtą stronę, aby magicznie przywrócić metafizycznie zerwane połączenie między niebem i ziemią. Chrześcijaństwo kopernikańskie, które uznało sytuację ziemi pozbawionej nieba, zaatakowało sakrament charyzmatyczno-ptolemejskiego Kościoła, zakładającego jedność góry i dołu, za każdym razem ustanawianą podczas mszy. Na kopernikańskiej ziemi msza jest obrzędem magicznym, dziełem Szatana” (Taubes 1947/2016, s. 129–130).

na początku „zegarowego” fragmentu czytamy: „A kogo wschód zastał przy pracy, ten około południa czuje się tak, jakby sam wsadził sobie koronę na głowę” (Benjamin 1928/1997, s. 41). Motyw złotoustej Jutrzenki, zwiastującej światło dnia – a może i poranną czerwień (*Morgenröte*) rewolucji – zaplata się zatem z motywem proletariackiego przewrotu, a dalej: z motywem chłopskim, połączonym złotym (lub też słomianym) ściegiem z samą melancholią. Ta bowiem, tak się składa, przypisywana była w tradycji orientalnej przede wszystkim rolnikom i chłopom, co wynikało z faktu, że ziemia uchodziła za właściwy żywioł zimno-suchego Saturna⁵.

W tym kontekście być może warto zwrócić uwagę na pewien renesansowy szkic Albrechta Dürera, obrazujący właśnie temat „chłopskiej melancholii”. Drzeworyt *Victoria*, zamieszczony w *Pouczeniu o mierzeniu cyrklem i linijką* (1525), nie tylko jest frapującym projektem pomnika ku czci chłopów zgładzonych w antyfeudalnym powstaniu Müntzera, ale też wizerunkiem, który zawiązuje wysoce interesujące relacje zarówno ze słynnym miedziorytem *Melancholia I* (1514), jak też z mniej znanym frontyspitem *Małej Pasji* (1511). Wszystkie trzy Dürerowskie postacie – chłop, *Melancholia* i Chrystus frasośliwy – przyjmują tę samą, strapioną postawę, wyrażającą smutek w geście oparcia podbródka o dłoń; wszystkie wnoszą też coś istotnego do wyłonionej już konstelacji melancholicznych motywów. Zrezygnowany chłop, pokonany od miecza wbitego w zgarbione plecy, zaprezentowany zostaje w iście alegorycznej scenerii: zajmuje on miejsce na szczycie absurdałnego pomnika, który skomponowany został z przypadkowych, agrarno-wiejskich elementów (motyki, łopaty, kocioł, garnek, talerz, snop siana, klatka na koguta itp.). W efekcie odbiorca nie może jednoznacznie rozstrzygnąć – podobnie z *Lautgedichte/Gadji beri bimba* – czy projekt ma wywoływać odczucie żalości czy komizmu⁶. Znacznie

⁵ W przedmowie do *Nauki nowej* Giambattisty Vica wyraźnie poprowadzona zostaje linia, która łączy Złoty Wiek Grecji z motywem rolnym, erą Saturna-Kronosa oraz cyrkularną naturą czasu (*chronos*): „[...] historia Greków zaczyna się w wieku złotym, o którym poeci twierdzą stanowczo, że był pierwszym wiekiem Grecji. Otóż zarówno wtedy, jak też i w ciągu wielu następnych stuleci obliczano lata według zbiorów zboża, które w tej prymitywnej epoce było pierwszym złotem świata. Temu złotemu wiekowi odpowiadał u Latynów wiek Saturna (nazwa ta pochodzi od *sata* – «zasiewy»). [...] W ten sposób od Saturna, owego Χρόνος Greków (χρόνος znaczy dla nich «czas»), zostały ustalone zasady chronologii, czyli nauki o datach” (Vico 1725/1966, s. 5). Na temat związków melancholii z rolnictwem, zob. Klibansky, Panofsky, Saxl 1964/2009, s. 77, 231–232.

⁶ W tekście «*Chłopska melancholia*» Albrechta Dürera Jan Białostocki skłania się ku takiej oto interpretacji drzeworytu: „Nie triumfator, lecz pokonany wyniesiony jest na piedestał, jakby aktem dziejowej sprawiedliwości. Nędza, tragedia, które stały się udziałem chłopstwa niemieckiego, znalazły wyraz w nieszczęsnej postaci ukazanej z wysoka oczom zwyczajców. Jakby wstrząsający obraz *Ecce Homo* przedstawia Dürer całemu narodowi wizerunek klęski uciśnionego stanu. Od bujnej, pełnej plonów i owoców, pastoralnej i sielankowej podstawy piętrzą się ku górze coraz bardziej kruche elementy, jakby artysta pragnął zobrazować nietrwałość, kruchość podstaw, na których oparta była organizacja

bardziej przejrzysta (pod względem wymowy i nastroju) Melancolia sportretowana zostaje w swojej smutnej graciarni, kipiącej wielowarstwową symboliką i odsyłającej do całej gamy atrybutów, jakie przydawano w baroku temperamentowi melancholicznemu⁷. Należałoby podkreślić, że uwagę Benjamina przykuwa pewien szczególny, pomijany przez współczesnych jemu badaczy, „ziemisty” element miedziorytu: kamień, w obrazie którego dostrzec można „rzucającą się w oczy postać zimnego, suchego królestwa ziemskiego”. Wszak melancholik uchodzi w tradycji kalendarzowo-astrologicznej za postać uwiązaną do ziemi: „wszelka mądrość melancholika należy do głębi; została zaczerpnięta z kontemplacji życia rzeczy stworzonych, a żaden głos objawienia do niej nie przenika. Wszystko, co saturniczne, odsyła w głąb ziemi, tam uwierzytelnia się natura starego boga zasiewów” (Benjamin 1925/2013, s. 199, 195).

Tak oto chłopsko-agrarny motyw melancholii zostaje zasocjowany zarówno z miłością do natury, jak też z upodobaniem do poszukiwania skarbów. Człowiek saturniczny, czytamy, „wzorkiem przewierca ziemię”, zaś „[n]atchnienia w darze od Matki-Ziemi wschodzą przed melancholikiem jak jutrzienka [...], wyłaniają się jak skarby z wnętrza ziemi” (Benjamin 1925/2013, s. 195). Jednakże, biorąc pod uwagę wiekuiłą porażkę, z jaką wiązano postać melancholika – jak również poczucie zamknięcia w szczelnej immanencji, odgradzającej od „głosu objawienia” – nie wydaje się, aby owe ziemskie skarby okazać się miały dźwięcznym złotem, wytopionym dzięki magii Złotej Gałęzi. Wspomniane wyobrażenie „suchego królestwa ziemskiego”, które jest domeną melancholii, ustanawia bowiem surowy kontrast nie tylko względem „królestwa bożego na ziemi” – owej niespełnionej obietnicy, która napędzała rewolucję Müntzera, by później nawiedzać buntownicze pisma Engelsa, Blocha i Balla – ale też względem chrześcijańskiej utopii Królestwa Bożego w niebie. Do tej ostatniej odsyła trzecia Dürerowska postać: strapiiony Mesjasz, który jako Bóg wcielony wprowadzie buduje pomost między niebem a ziemią, lecz zarazem – doznawszy ziemskiej krzywdy – jeszcze bardziej pogłębia zarówno gnostycki dualizm czystego ducha i upadłej materii, jak i chrześcijańskie napięcie

powstania chłopskiego. Kogut, skulony w klatce u stóp pokonanego bohatera przywodzi na myśl ideę zdrady” (Białostocki 1955/2008, s. 221–222). Interpretację łączącą ten specyficzny hołd, który oddany został przez Dürera przegranym rewolucjonistom, z Benjaminowską filozofią historii odnaleźć można w artykule *Pomnik chłopca – przystanki sensu, stacje rozpadu*, zob. Cembrzyńska 2021.

⁷ Z przebogatym odczytaniem poszczególnych detali składających się na ten najsłynniejszy wizerunek melancholii można zapoznać się w książce *Saturn i melancholia*, zob. Klibansky, Panofsky, Saxl 1964/2009, s. 311–388.

między życiem monastycznym (*religiosi contemplativi*) a życiem ziemskim (*vita mundana*). Cierniowy wieniec Chrystusa dodatkowo wplata się w sieć przywołanych już koron: korony robotnika, pojawiającej się w „zegarowym” fragmencie *Ulicy jednokierunkowej*; korony węża, który w katolickiej fantazji Balla zasypia na brzegu jeziora w Vira-Magadino; i wreszcie korony trauerszpilowej, zdobiącej głowę saturnicznego władcy.

Ta gęsta konstelacja melancholicznych i alegorycznych motywów każe nam docelowo zatrzymać się właśnie przy postaci barokowego monarchy, który – jako ofiara państwowego przewrotu i reprezentacja upadłego królestwa – ustanawia dialektyczne napięcie z buzującą pod jego nosem rewolucją. Ta jednak, wpisana w ciąg historycznych, zapętlonych katastrof, musi zakończyć się spektakularnym fiaskiem, nawet jeśli przy okazji pociągnie za sobą do grobu zdekapitowanego suwerena. Warto więc podkreślić, że rewolta rozgrywająca się w zamkniętym uniwersum dramatu żałobnego koresponduje z otwarciem polityczną kategorią „lewicowej melancholii”⁸:

[...] melancholia i rewolucja idą ze sobą w parze. Niczym cień melancholia podąża śladami rewolucji, zachowując dyskrecję w okresie jej rozwoju, ujawniając się ponownie po jej wyczerpaniu i spowijając ją w całun po klęsce. Ucieleśniana przez pokonanych, wpisuje się w historię wszystkich ruchów, które od dwóch stuleci usiłowały zmienić świat (Traverso 2020, s. 272–273).

Rewolta Müntzera, choć przemilczana w książce Enzo Traversa, zdaje się być – z racji gwałtowności zrywu i rozmiaru swojego upadku – paradygmatyczna dla tak rozumianej idei smutnej rebelii. A skoro tak, to właśnie jej blaskiem – blaskiem tego, co autor *Dialektyki negatywnej* określił kiedyś mianem *traurige Wissenschaft*, a więc „smutną wiedzę” (Adorno 1951/1999, s. 7) – należałoby doświetlić wywodzącą się z fascynacji chłopską rewoltą estetykę dadaistyczną. Jak bowiem czytamy w zapisku z 16 sierpnia 1916 r.: „Czy ten, kto na powrót zharmonizuje rzeczy, musi najpierw się z nimi zderzyć? Właśnie to czyni mnie smutnym [*traurig*]” (Ball 1927/1992, s. 113). Da się zauważyć, że zdecydowana większość fotografii, na których uwieczniono wizerunek Balla (łącznie ze zdjęciem dokumentującym performans *Lautgedichte/Gadji beri bimba*),

⁸ Autor *Lewicowej melancholii* wprost przyznaje, iż podstawą rozumienia tego filozoficzno-politycznego terminu nie jest wcale ortodoksyjny marksizm, lecz właśnie historiozofia Benjamina (zob. Traverso 2020, s. 219–268). Kategoria „lewicowej melancholii” pojawia się także w tytule jednego z rozdziałów biografii intelektualnej *Świadek epoki: Walter Benjamin*, zob. Mayer 1992/2019, s. 27–32.

przedstawia poetę z wyraźnie odmalowującym się smutkiem na twarzy. Ta widoczna gołym okiem melancholia „magicznego biskupa”, frasobliwego dada-mesjasza, budzi skojarzenie ze strapieniem jeszcze jednego Bożego pomazańca, jakim jest trauerszpilowy król. Cytowany w *Źródle dramatu żałobnego...* fragment opracowania Franza Horna, obejmującego poezję niemiecką od czasów Lutra do współczesności, powiada na temat *Haupt- und Staatsaktionen* rzecz następującą: „Tu królowie i księżta pokazują się w swoich koronach ze złotego papieru jako bardzo strapieni i smutni” (Horn, cyt. za: Benjamin 1925/2013, s. 153). To marionetkowe, komiczno-żałobne, obfitujące w krwawe sceny widowisko polityczne – nie tylko przewidujące wydatny udział harcujących błaznów, ale też przetaczające się przez terytorium Niemiec niczym rozbłyskujące i gasnące ogniska chłopskiej rewolucji – wykazuje pewną istotną cechę wspólną ze spektaklem Balla. Chodzi mianowicie o tekturowy materiał, z którego wykonana jest zarówno scenografia niemieckiego teatru wędrownego, jak też złocista korona króla. Jak pamiętamy, z kartonu wykrojony został również cały kostium Balla: począwszy od tekturowej peleryny, poprzez cylindryczne nogawki, a skończywszy na absurdalnie długim, lekko przekrzywionym „kapeluszu szamana”.

Warto w tym kontekście przywołać pewną krótką notatkę Benjamina z 29 czerwca 1938 r., w której wspomina on swój odbiór jednej ze sztuk teatralnych, określonej przez niego niezbyt pieszczotliwie mianem „szmiry”: „Przypominam sobie genewskie przedstawienie *Cyda*, kiedy na widok krzywo nasadzonej korony króla pierwszy raz zaświtała mi myśl o tym, co dziewięć lat później opisałem w książce o tragedii” (Benjamin 1938/2006, s. 317). Dziewięcioletni okres, jaki upływa pomiędzy pierwszymi szkicami na temat dramatów żałobnych (1916 r.) a ukończeniem książki habilitacyjnej o baroku (1925 r.), pokrywa się z treścią przytoczonego wspomnienia. Taką samą spójność da się zaobserwować pomiędzy odnotowaną przez Benjamina krzywizną papierowej korony, która zainspirowała go do podjęcia studiów nad zapomnianym gatunkiem niemieckiego trauerszpilu, a ogólnym wydźwiękiem *Źródła dramatu żałobnego...*, opowiadającego przecież właśnie o wszechobecnych przemieszczeniach, zwichrowaniach, wykoślawieniach czy odkształceniach – zarówno tych dziejowych, jak i językowych. W każdym razie pytanie, jakie się nasuwa w związku z przytoczoną reminiscencją teatralną, jest następujące: czy Ball, razem ze swoją przekrzywioną infulą i płaszczem z papieru, nie jest aby jeszcze jednym wcieleniem trauerszpilowego króla lub saturnicznego władcy, bezradnie spoglądającego na rozpad wszelkich pozornie stabilnych struktur? Czy nie występuje on w roli melancholicznego świadka, który swoją pokruszoną, alegoryczną mową niejako odtwarza

upadek wielkich porządków: zarówno językowych, jak i politycznych? Czy jednoosobowy, samotniczy spektakl w stolicy głuchych maklerów nie jest też beznadziejną rewolucją, podjętą przeciwko rzeczywistości, z której nie sposób wyjść, i przeciwko czasom, z których – wbrew tytułowej frazie „die Flucht aus der Zeit” – nie da się uciec?

Pewne motywy zawarte na kartach Ballowskiego dziennika dają się zinterpretować właśnie w duchu alegorycznym, odsyłają one bowiem dość jednoznacznie do głębokiego poczucia dekompozycji, jakim prześlągnięta jest świadomość barokowego melancholika. Przypomnijmy, że już na okładce pierwszego numeru „Revolution” widniał „mały drzeworyt autorstwa Seewalda, przedstawiający miotane wiatrem, pochyłe domy” (Ball 1927/1992, s. 15). W takim posępnym, komiczno-żałobnym nastroju spowite było również pewne wydarzenie w lokalu przy Spiegelgasse, które Ball opisał w notatce z 24 maja 1916 r. Dokładnie wtedy, miesiąc przed recytacją cyklu *Lautgedichte*, Marcel Janco dostarczył do kabaretu kilka swych świeżo wykrojonych, tekturowych masek. Wytwory rumuńskiego plastyka, który mniej więcej w tamtym okresie pomógł Ballowi skomponować jego kartonowy strój „magicznego biskupa”, bez wątpienia miały w sobie coś niepokojącego: „Arp nazywał je «zygzakowatymi abstrakcjami»” (Richter 1964/1986, s. 70). Takie właśnie prymitywne, pokrzywione maski dały początek grupowemu tańcu zebranych w klubie artystów, tworzących wówczas jeszcze zgraną i głośną orkiestrę Cabaret Voltaire:

Gdy Janco zjawił się z nimi, wszyscy byliśmy na miejscu; każdy z nas przymierzył sobie jedną maskę do twarzy. Naraz wydarzyło się coś dziwnego. Maską nie tylko bezzwłocznie domagała się kostiumu; dyktowała też precyzyjnie określony, patetyczny gest, wręcz ocierający się o szaleństwo. Pomimo że pięć minut wcześniej nikt nie mógł tego przewidzieć, zaczęliśmy wykonywać najdziwniejsze figury, udrapowani i obwieszani niesamowitymi przedmiotami. Rozpoczął się między nami wyścig pomysłów, a motoryczna siła tych masek spływała na nas nieodparcie. W ułamku sekundy zdaliśmy sobie sprawę z tego, jakie znaczenie ma taka maska dla mimiki i dla teatru. Maską po prostu żądała, aby każdy, kto ją przywdział, ruszył do tragicznie absurdalnego tańca (Ball 1927/1992, s. 96–97).

Tekturowe maski dadaistycznego artysty nie tylko więc nakazują – jakby za sprawą zewnętrznej siły – przywdziać dziwaczny, alegoryczny strój (innymi słowy: skomponować naprędce amalgamat przypadkowych części, zbitkę „niesamowitych przedmiotów”), ale też przynaglają, by puścić się

w oszalały, „tragicznie absurdalny” płas. Dalsza część notatki obfituje w szczegółowy opis groteskowych tańców, wyrażających – jak stwierdza Ball pod koniec wpisu – rozpacz swoich czasów:

Następnie przyjrzelśmy się bliżej tym wyciętym z tektury, pomalowanym i obklejonym przedmiotom. Wieloznaczne właściwości masek sprawiły, że dla każdej z nich wymyśliliśmy taniec, do którego na poczekaniu skomponowałem krótki utwór muzyczny. Pierwszy taniec nazwaliśmy «Fliegenfangen» [Łapanie much]. Jedyne, co pasowało do tej maski – oprócz niezdarnych, powłóczyстых kroków – to kilka szybkich, zamasztych gestów chwytania, zaś wszystkiemu akompaniowała nerwowa, przeszywająca muzyka. Drugi taniec zatytułowaliśmy «Cauchemar» [Koszmar]. Tańcząca postać wychodzi z pozycji kucznej, następnie wyprostowuje się i pochyla do przodu. Usta maski są szeroko otwarte, nos rozłożysty i nie na swoim miejscu. Ramiona aktorki, groźnie uniesione, wydłużono specjalnymi rurami. Trzeciemu tańcowi nadaliśmy miano «Festliche Verzweiflung» [Odświętna Rozpacz]. Wycięte [z kartonu] złote dłonie zwisają tuż przy wygiętych w łuk ramionach. Postać kręci się parokrotnie w lewo i w prawo, a następnie wykonuje powolny obrót wokół własnej osi, by ostatecznie gwałtownie runąć i stopniowo wrócić do pozycji wyjściowej [...]. Oczom ukazała się groza naszych czasów, paraliżujące tło rzeczywistości (Ball 1927/1992, s. 97).

Poza obrotowym, cyrkularnym ruchem frasobliwego tańca – zwłaszcza powtarzalnym gestem upadania, w którym odzwierciedla się, oprócz nawracalności katastrof, również całe bogactwo znaczeń słowa *revolvere* – uwagę przykuwają papierowe „złote dłonie”. Element ten, wyrastający z przybranych w cylindryczne rury ramion tancerki, zdaje się zawiązywać interesującą relację z fragmentem wygłoszonego miesiąc później manifestu dada: „Wynurzają się słowa, ramiona słów; nogi, barki, ręce słów” (Ball 1916/1984b, s. 40). Można rzec, iż fonetyczny wiersz, który ma być podstawą celebrowania językowego złota – i z którego wyłania się, niczym kwiat z łądygi, szlachetnie dźwięczące słowo – wymaga, podobnie jak „alegoryczna” maska Janco, stosownego kostiumu. Stąd na plecach Balla połyskuje złotem jego przepastny płaszcz: „Miałem też na sobie olbrzymi tekturowy kołnierz – od wewnątrz obklejony szkarłatem, a na zewnątrz złotem [*der innen mit Scharlach und außen mit Gold beklebt*]” (Ball 1927/1992, s. 105). Nasuwa się pytanie: czy cynobrowa „podszewka”, która znajduje się u spodu kartonowej pellegriiny, nie wskazuje najdobitniej na rewolucyjny charakter dada-sztuki? Czy nie sugeruje, że pod gładką taflą religijnego złota – i romantycznej fantazji o rezurekcji prąjzykowej krainy – cały czas wrze pragnienie niszczenia

na drodze przewrotu? W *Czarnym słońcu*, jednej z najważniejszych prac poświęconych melancholii, czytamy: „Czerwień jest metaforą rewolucji, powstańczego ognia” (Kristeva 1987/2007, s. 159); tymczasem da się zauważyć, iż ten bojowy kolor towarzyszy Ballowi niemal od początku jego artystycznej rebelii. Czy może być przypadkiem, że tytuł monachijskiej „Die Revolution” wydrukowano „na gazetowym papierze wyraźnymi czerwonymi literami” (Ball 1927/1992, s. 15)? Czy przygotowując się do swojej złocistej *akme*, do zaplanowanego w najdrobniejszych szczegółach występu *Gadji beri bimba*, Ball mógł bez żadnego powodu zdecydować się na szkarłatny kolor ołówka? Jak czytamy w dzienniku, kartki towarzyszące poecie na scenie (Ball nie precyzuje, czy chodzi o manuskrypt z wierszami, czy o tekst z manifestem) zakreślone zostały kolorem czerwonym: „W trzech miejscach sceny ustawiłem zwrócone w stronę widowni pulpity nutowe i umieściłem na nich rękopis, który wykaligrafowałem czerwonym ołówkiem; sprawowałem ceremonię to przy jednym pulpicie, to znów przy drugim” (Ball 1927/1992, s. 105)⁹. Jakby tego było mało, przeznaczony do publikacji lamentacyjny wiersz *Karawane* – zrodzony, jak już wcześniej zasugerowaliśmy, z bezsilnego milczenia, z samej „rewolucji smutku” – odbito na próbnym egzemplarzu *Dadaco* przy użyciu czerwonego tuszu (White 1998, s. 112, 119).

Ten podręczny atlas, starannie zaprojektowany przez berliński „oddział” dadaistów na przełomie 1919 i 1920 r., ostatecznie nigdy się nie ukazał z powodu konfliktu pomiędzy wydawcą i artystami – jakby na potwierdzenie faktu, że w istotę dadaistycznej rewolucji wpisana jest porażka. W tym kontekście bardzo wymowne są słowa spisane przez Balla po jego wyjeździe do Vira-Magadino (6 sierpnia 1916 r.): „Mój manifest [...] był ledwie zamaskowanym aktem zerwania [*Absage*] z przyjaciółmi. Oni też to tak odczuli. Czy ktoś kiedykolwiek był świadkiem tego, by pierwszy manifest nowo powołanej sprawy wyparł się jej w obecności zwolenników? A jednak właśnie tak się stało” (Ball 1927/1992, s. 109). Biskupią fotografię, która dokumentuje tę jeszcze jedną dadaistyczną wywrotkę, umieszczono w antologii *Dadaco* wraz ze szkarłatno-słoniowym wierszem, opatrując ją krótkim, esencjonalnym podpisem: „Dada-Kasserolle 1916” („Dada-rondel 1916”). W istocie – biorąc pod uwagę etymologię słowa „rondel” (*rondelle*, *rondo*) i wynikające z niej rozległe związki z *revolvere* (‘przewracać’, ‘obrać’) – trudno chyba o równie związane zrekapitulowanie batalii, jaką rulonowy Ball toczył z językiem na scenie Cabaret Voltaire.

⁹ Zapewne warto na marginesie odnotować, że Tzara – zupełnie inaczej niż Ball – nie miał w zwyczaju używać „czerwonego ołówka” (Richter 1964/1986, s. 130). Być może wolno odczytać ten fakt jako jeszcze jedno *signum* wskazujące na zgoła nierewolucyjną postawę rumuńskiego artysty.



Ilustracja 11. Marcel Janco, *Cabaret Voltaire*, olej na płótnie, 1916 r.

Reprodukcja na podstawie: Ball 1927/1996, s. 96.

Brak danych o właścicielu oryginału.

Rozdział VI

Echo tłumacza

Fundamentalne wspomnienie, bez przywołania którego nie sposób tak naprawdę zrozumieć znaczenia „tytułowego” wiersza z cyklu *Lautgedichte*, zwraca nas ku dzieciństwu Balla, a konkretnie – ku żałobnej sumie, celebrowanej w rodzinnej parafii poety. Echa liturgicznego recytatywu kapłana z Pirmasens dźwięczą bowiem wyraźnie w kluczowej reminiscencji z *Die Flucht aus der Zeit*, jaką znajdujemy w notatce datowanej na 23 czerwca 1916 r.:

[Z]acząłem recytować wolno i uroczyście:

gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
glandridi glassala tuffm i zimbrabim
blassa galassasa tuffm i zimbrabim...

Akcenty stawały się coraz cięższe, a siła ekspresji wzrastała aż do zaostżenia spółgłosek [...]. Naraz spostrzegłem, że mój głos, kiedy już znalazł się w sytuacji bez wyjścia, przybrał ton prastarej kadencji kapłańskiego lamentu w stylu pieśni mszalnej, tej samej, która rozbrzmiewa skargą w kościołach katolickich Wschodu i Zachodu.

Nie wiem, co podyktowało mi tę muzykę. Niemniej jednak zacząłem wyśpiewywać korowód samogłosek [*Vokalreihen*] na podobieństwo kościelnego recytatywu, nie tylko próbując zachować powagę, ale wręcz ją na sobie wymusić. Przez dłuższą chwilę miałem wrażenie, że spod mojej kubistycznej maski wynurza się blada, roztrzęsiona twarz dziecka – na wpół przestraszona, na wpół zaciekawiona twarz dziesięcioletniego chłopca, drżącego i żarliwie spijającego słowa z ust kapłana podczas mszy żałobnej

lub sumy w parafialnym kościele [*Heimatspfarrei*]. Wtedy też, zgodnie z moim planem, wyłączono światło elektryczne; cały skąpany w pocie zostałem zniesiony ze sceny niczym magiczny biskup (Ball 1927/1992, s. 105–106).

W innym zapisku (7 grudnia 1919 r.) Ball odwołuje się do jeszcze jednego liturgiczno-muzycznego doświadczenia. Ten interesujący fragment, przeplatany słowami kościelnej pieśni („Credo in unum deum, / Patrem omnipotentem...”), rzuca światło na usilną potrzebę powtórzenia parafialnego doświadczenia, zataczającego echoidalne kręgi w myślach poety: „Dziś wieczorem spontanicznie zaśpiewałem Credo, jako że przez kilka ostatnich tygodni nieustannie chodziło mi ono po głowie”. Po przytoczeniu kilku wersetów hymnu poeta dodaje: „Te słowa oszałamiają mnie [*berauschen mich*]. Budzi się dziecięcy świat [*Kindervelt*]. Wewnątrz mnie coś walczy i szaleje. Pochylam się nisko, lękam się, że nie sprostam temu życiu, temu uniesieniu”. Ball wspomina przy tym wspaniałość liturgicznej pieśni, samogłoski jej słów („Et in unam sanctam / Catholicam et apostolicam / Ecclesiam...”), a także ich „huczne [*rauschendes*], wieczyste spotkanie” (Ball 1927/1992, s. 256).

Przywołane doświadczenia liturgiczne należałoby traktować jako elementy utopijnej prahistorii, na którą wiersz *Gadji beri bimba* – z jednej strony restauracyjny, z drugiej destrukcyjny – stanowi wiążącą odpowiedź. Królestwo dźwięku jest tu więc bez wątpienia wkomponowane w projekt odzyskiwania resztek dzieciństwa, zapamiętanego przez pryzmat duchowych uniesień (oszołomienie, entuzjizm), jakie towarzyszyły poecie w trakcie uczestnictwa w katolickiej liturgii żałobnej. O ile druga spośród przytoczonych notatek wskazuje na głęboko zakorzenioną potrzebę powtórzenia kapłańskiego recytatywu – wywołania rezonansu, dokonania akustycznej rezurekcji idiomu, który wybrzmiał i zgasł we wnętrzu palatyńskiego kościoła – o tyle pierwsza nakazuje sądzić, że to właśnie biskupie widowisko stanowiło, przynajmniej po części, próbę uroczystej restytucji dziecięcego doświadczenia. Tak oto, można rzec, stawką performansu w Cabaret Voltaire musiał być akt powtórzenia niepowtarzalnego, reemisja wewnętrznego dźwięku (*innerer Klang*) lub dźwiękowego obrazu (*Lautgebild*): owego fonetycznego residuum, konkretnego niczym imię, które nie podlegając żadnej substytucji bądź metonimii, domaga się specjalnej, rezonującej formy ustnego „przekładu”.

Kategoria „tłumacza ustnego” (*Dolmetsch*) pojawia się na kartach *Byzantinisches Christentum* w kontekście figury Świętego (*Heilige*), do którego zadań należy interpretacja bądź przekład „bożego i ludzkiego obrazu”

(Ball 1923/1958, s. 27; Bosman 2014, s. 409). Nie ulega przy tym wątpliwości, że w idiosynkratycznym słowniku Balla postać Świętego funkcjonuje jako twórca wersetów fonetycznych. Jak pamiętamy, Chrystus-kapłan z *Pistis Sophia* w odczytaniu poety wypowiada modlitwę złożoną z „magicznych dźwięków i słów”; tymczasem już w artykule *Kandinsky*, sporządzonym pod koniec pobytu w Zurychu, Ball stawia znak równości pomiędzy świętymi prorokami i artystami „nowej ery”, portretując w istocie samego siebie jako glosolalicznego mówcę: „Ich dzieła rozbrzmiewają [*tönen*] w języku, którego nie zna nikt inny, poza nimi samymi” (Ball 1917/1984a, s. 43). Stąd można wnioskować, że święci artyści – podobni do wtajemniczonych mistrzów, adeptów wiedzy sekretnej – są jedynymi, którzy posiadli dar przywracania bądź odzyskiwania *Ursprache Gottes* w warunkach upadłej nowoczesności. Innymi słowy, poeci dadaistyczni zyskują w oczach Balla status spadkobierców wczesnochrześcijańskich proroków, którzy tajemną drogą odziedziczyli moc rozumienia, powtarzania i uobecniania zapomnianego prajęzyka (Bosman 2014, s. 405). W rezultacie – jako charyzmatyczni mówcy i uprzywilejowani depozytariusze mowy „źródłowej” – artyści dada zdolni są tyleż interpretować, co również tłumaczyć „boże i ludzkie obrazy” w medium języka poetyckiego, przez które przepływa – jak się domyślamy – sam pierwotny dźwięk (*Klang*), boskie tchnienie (*pneuma*) bądź po prostu imię (*Namen*)¹.

W tym samym roku, w którym Ball ukończył *Byzantinisches Christentum*, Benjamin podjął się rozważenia kwestii odzyskiwania imion z perspektywy metafizyki translacji. Bohaterem *Zadania tłumacza* (*Die Aufgabe des Übersetzers*, 1921) jest bowiem szczególna postać mesjańskiego podmiotu, krążącego w granicznej przestrzeni języka: pomiędzy tekstem źródłowym („oryginałem”) i jego przekładem, w którym na powrót uwolnione zostają pojedyncze drobinki imion. Biorąc pod uwagę tę jeszcze jedną, „translatologiczną” koincydencję, być może warto rozważyć występ Balla w jego biskupim kostiumie właśnie jako realizację „zadania tłumacza”; jako misję podmiotu, który troszczy się w

¹ Ideę poetyckiego przekładu bożego prajęzyka jako pierwszy sformułował najprawdopodobniej Johann Georg Hamann: „Mówić to przekładać – język anielski na język ludzki, to znaczy myśli na słowa, rzeczy na imiona [...]” (Hamann 1762/2010, s. 212). Choć motyw przekładu bożego języka pojawia się już wcześniej – między innymi w tradycji judeochrześcijańskiej, u Filona z Aleksandrii, św. Augustyna czy w myśli kabalistycznej – to właśnie Hamann nadaje mu głęboko filozoficzną i językowo-hermeneutyczną formę: rozumienie jako tłumaczenie bożej mowy, przekład jako struktura myślenia, sens jako zmysłowy i udźwiękowiony przekaz.

skupieniu o „dalsze życie” oryginału, o przetrwanie „świętego” idiomu w zbawczym dziele przekładu.

Podobnie jak wyrazy życia pozostają w najściślejszym związku z tym, co żywe, choć nic dla niego nie znaczą, tak też przekład wypływa z oryginału. Wprawdzie nie tyle z jego «życia», ile raczej z jego «przeżycia», przetrwania. Przekład jest wszak późniejszy od oryginału [...]. Ideę życia i dalszego życia [*Leben und Fortleben*] dzieł sztuki należy potraktować z całkowicie niemetaforyczną rzeczowością (Benjamin 1921/2012, s. 24–25).

W Benjaminowskie *Fortleben*, jak widzimy, wpisane jest odkupieńcze posłannictwo językowe: „życie” oryginału w przekładzie jest zarazem jego przeżyciem, przetrwaniem, ocaleniem. Jednak oryginał nie może zamanifestować się inaczej niż tylko na chwilę, w nieliniarnych momentach rozbłysku; przekład bowiem tylko chwilowo przewycięża wzajemną obcość języków. Taki tymczasowy charakter zbliżenia oryginału oraz przekładu sprawia, że w ich bliskości przez moment iskrzą utracone imiona, że intensyfikują się – w ułamku sekundy – uwolnione ze skorup sensu drobinki językowego żywiołu. W rezultacie dzieło translacji nie prowadzi do utożsamienia oryginału z przekładem, do stopienia obydwu „warstw” w jakiś rodzaj nadjęzyka, który miałby pochłonąć idiomatyczny charyzmat źródłowej mowy. Dlatego translatorskie zbliżenie nigdy nie kończy się restauratywnym „sukcesem”, jakiego zwykle oczekiwaliśmy od przekładu; prędzej zdaje się ono realizować formułę żałobnego wspomnienia (*Nachleben*), w którym jedynie dźwięczą echem ocalałe resztki oryginału. Do pewnego stopnia zresztą efekt pracy tłumacza wykazuje rys lamentacyjny: tak jak skarga stanowi językową odwrotność objawienia, tak też przekład odsłania to, „jak bardzo oddalone od objawienia” jest szczególne, nieintencjonalne znaczenie, które skrywa się w święcie wzrastających językach (Benjamin 1921/2012, s. 28).

Tę ukrytą w *Zadaniu tłumacza* lamentacyjną poetykę jeszcze bardziej wzmacnia metafora barokowego, sfałdowanego kostiumu, za pośrednictwem której Benjamin antycypuje ideę alegoryczności ze *Źródła dramatu żałobnego*... Pomiędzy dziełem a jego translacyjnym powtórzeniem („dalszym życiem” oryginału) nie zachodzi bowiem ścisła, symboliczna jedność – „niczym owoc i skórka” – lecz, jak czytamy, „w przekładzie język otacza treść niczym rozległe fałdy królewskiego płaszcza. Oznacza on bowiem pewien język wyższy niż on sam i przez to pozostaje niestosowny, gwałtowny, obcy wobec własnej treści” (Benjamin 1921/2012, s. 29). W ten sposób barokowe pęknięcie między oryginałem a przekładem – ciałem a jego warstwowym,

nadobfitym kostiumem – sprawia, że odkupieńcze dzieło tłumacza nigdy nie przekształca się w udane powtórzenie ani w restytucję rozbitej całości. Przekład, któremu Benjamin nadaje rys pokracznego, obcego ciała, nazbyt obszernego kostiumu, miałby więc charakter języka rozdrobnionego, echoidalnego, realizującego żalobną „grę smutku” (*Trauerspiel*): barokową grę pomiędzy dźwiękiem i znaczeniem. W związku z tym alegoryczna translacja nie może przekształcić się w harmonijną sztukę struktur, w ramach której na głos oryginału nakłada się dźwięcznie głos przekładu; przeciwnie, tak rozumiana misja przekładowa musi zakończyć się porażką. Powiedzielibyśmy zatem, że idiom i jego tłumacz nie śpiewają w unisono, lecz wydają z siebie szarpiący dysonans, kakofonię głosów, w wyniku której rodzi się jedynie – tak charakterystyczne dla trauerspilowego języka – rezydualne, pozbawione intencjonalnego znaczenia, onomatopeiczne echo (Benjamin 1925/2013, s. 281–282). *Zadanie tłumacza* przywołuje zresztą taką kenotyczną formę językową; oryginał i przekład to w gruncie rzeczy tylko „ułamki pewnego większego języka. Właśnie dlatego przekład musi w bardzo poważnym stopniu zrezygnować z sensu, z zamiaru komunikowania cegokolwiek”. Bez względu na to, jak bardzo ekscentryczna wyda się nam ta translatologiczna koncepcja, domagająca się od tłumacza wyeliminowania treści symbolicznych, trzeba zwrócić uwagę na jedno: Benjamin czyni tu, kosztem sensu, miejsce dla akustycznego wymiaru przekładu, dla jego przebogatej i uwolnionej od znaczenia fonetyki. „Natomiast wobec sensu język przekładu może, a wręcz musi popuścić wodze, aby nie tyle oddać jego *intentio*, ile raczej pozwolić rozbrzmieć własnej postaci *intentio* jako harmonii” (Benjamin 1921/2012, s. 32).

Idea dźwiękowego, translacyjnego rezonansu („echa”) wyartykułowana zostaje również w postaci frapującej metafory „leśnej”, umiejscowionej mniej więcej w połowie *Zadania tłumacza*:

Inaczej niż poezja, przekład nie znajduje się, by tak rzec, w środku górskiego lasu języka, stoi bowiem raczej na zewnątrz, naprzeciw ściany lasu, i nie wkracza doń, lecz wykrzykuje ku niemu oryginał, mierząc w to akurat jedyne miejsce, skąd dobiec może echo obcojęzycznego dzieła dźwięczące w języku przekładu (Benjamin 1921/2012, s. 30).

Kontekst przekładu jako echoidalnego powtórzenia („dalszego życia” oryginału) skłania do zestawienia powyższego zdania z nieco późniejszym, jeszcze jednym „leśnym” fragmentem, pochodzącym z eseju *Do wizerunku Prousta*:

Istnieje jednak dwojaka wola szczęścia, dialektyka szczęścia. Szczęście przejawia się w formie hymnu lub elegii. Pierwsza to coś niesłuchanego, niebywałego, szczyt błogości. Druga to wieczne «raz-jeszcze», wieczna odnowa owego pierwotnego, pierwszego szczęścia. I ta elegijna idea szczęścia, którą równie dobrze można by nazwać eleacką, przeobraża u Prousta egzystencję w czarodziejski las wspomnień (Benjamin 1929/1996b, s. 76).

Takie elegijne szczęście, zawiązujące splot z motywem translacyjnego powtórzenia, zyskuje swoje rozwinięcie w ezoterycznym tekście Benjamin *Agésilas Santander*, opublikowanym w dwóch wersjach na kartach wspomnienia *Walter Benjamin i jego anioł* (Scholem 1983/2006, s. 236–239). Jak czytamy w zakończeniu drugiej wersji tekstu, anioł „[p]ragnie szczęścia: sprzeczności między ekstazą tego, co jednorazowe, nowe, jeszcze nie przeżyte a ową błogością drugiego razu, ponownego posiadania tego, co przeżyte” (Benjamin, cyt. za: Scholem 1983/2006, s. 239). Innymi słowy, pragnieniem Benjaminowskiego anioła jest powtórzyć niepowtarzalne, odnaleźć chwilę szczęścia w „drugim razie” tego, co „jednorazowe”, a co z istoty swej przemijalne, przebrzmiałe, nie do odzyskania – i co pojawiło się niegdyś jako szczęście pierwotne, w postaci hymnicznej muzyki. Podobnie jak w przypadku Proustowskiego „lasu wspomnień”, tak i tutaj elegijne szczęście anioła („melancholijne szczęście dialektyka”, pisze Scholem) zorientowane jest, w gruncie rzeczy, na jakąś formę restauracji doświadczenia. Warto przy tym zauważyć, iż wektor działania zwraca się zarówno ku utopijnej przyszłości, jak i przeszłości; ku szczęściu, które wiąże się „z czymś jeszcze nieprzeżyтым i nowym”, jak i z tym, co niegdyś zostało doświadczone: „można [je] osiągnąć jedynie na drodze do domu, wiodącej jeszcze raz przez to, co już przeżyte” (Scholem 1983/2006, s. 256). Nasuwa się pytanie: cóż to za dom? W przypadku fonetycznej translacji Balla chodziłoby zapewne o dom dzieciństwa, za jaki poeta uznawał swą „parafialną ojczyznę” (*Heimatspfarre*) w Pirmasens: wnętrze katolickiej świątyni, rozbrzmiewające liturgicznym głosem kapłana, zdolnym jeszcze obdarzać zbawiennym poczuciem językowej wspólnoty (*katholikós, communio*). Zatem droga do niemożliwej utopii poety – do nieosiągalnego złota bożej, zintegrowanej mowy – prowadzi przez przeszłość, przez to, co Benjamin w swym angelicznym tekście nazywa „błogością drugiego razu, ponownego posiadania tego, co przeżyte”. Widowisko *Gadji beri bimba*, które można odczytać jako spektakl melancholicznego tłumacza, byłoby więc w tym świetle już nie hymniczną, lecz elegijną chwilą szczęścia: nawet nie ceremonią rezurekcyjną, ale faktyczną sumą żalobną, wypełnioną

ekstатыcznymi łzami za utraconym idiomem i niedosiężnością językowego raj.

W tym kontekście biskupi performans jawi się nie jako triumfalny powrót do utraconego języka, lecz jako podniosła celebracja jego nieobecności. Albowiem uroczystej recytacji Balla bez wątpienia bliżej jest do echoidalnej, pustej struktury języka skargi aniżeli do epifanicznej poezji imion, która w magiczny sposób przywraca czystość *Ursprache*. Stąd też, jeśli w wierszu słyszymy lament brzęczący resztkami „jednorazowej” frazy z Pirmasens, to musimy przyjąć, że spektakl *Lautgedichte* nie był wcale udanym powtórzeniem Bożego słowa ani restytucją świętej mowy proroka, lecz zaledwie bezsilną repetycją dzieciństwa, wyartykułowaną w smętnym dyskursie alegorezy. W konsekwencji Ball w swym tekturowym, pokracznym kostiumie nie mógł być uosobieniem katolickiego arcypasterza, lecz co najwyżej jego żałobnym przemieszczeniem, alegoryczną transpozycją, obrazującą fiasko reparacyjnych starań. Notatka sporządzona 10 sierpnia 1916 r. (po wizycie w kościele Vira-Magadino) wyraźnie sugeruje, że czerwcowe widowisko wymknęło się spod kontroli, a poczucie klęski, jakie towarzyszy poecie, ma ewidentny związek z lamentacyjnym charakterem recytacji: „Trapi mnie mój kostium biskupa i mój godzien pożałowania wybuch [*lamentabler Ausbruch*] w trakcie ostatniej *soirée*. Wolterowska atmosfera, w której to się rozegrało, nie sprzyjała temu, a moja psychika [*Inneres*] nie była na to gotowa (Ball 1927/1992, s. 110).

Również wspomniana już koncepcja lamentu jako alegorycznego echa, które odbija się od ścian posępnej, językowej komnaty, wychodzi naprzeciw elegijnej interpretacji występu w Cabaret Voltaire. Teksty, w których Benjamin podjął się pierwszych prób wskazania różnicy pomiędzy językami greckiej tragedii i niemieckiego trauerszpilu, zawierają bowiem pewne tropy sugerujące echoidalną istotę słowa żałobnego: „O ile w tragedii wznosi się wieczysta niezmiennność mówionego słowa, o tyle dramat żałobny gromadzi nieskończony rezonans jego brzmienia” (Benjamin 1916/2012b, s. 22). Dźwiękowe spiętrzenie, przypisywane tu językowi barokowego dramatu, jest zjawiskiem akustycznym, które zachodzi tylko tam, gdzie fale dźwiękowe uderzają o ściany zamkniętej przestrzeni. Rezonans jako przeciwieństwo znieruchomiałego i symbolicznego słowa implikuje więc fizykę dźwięku rozchodzącego się, zwielokrotnionego czy też nawracającego (echo, odgłos, oddźwięk), doskonale ilustrując przy tym zarówno alegoryczne rozdrobnienie, jak też cyrkularny ruch języka. Tym samym, można rzec, rozbrzmiewający lamentem dramat żałobny to komnata spiętrzonego echa, w której dźwięk nieustannie napotyka blokadę, odbijając się od niej i dudniąc

echem – pokawałkowanym słowem – w zamkniętej przestrzeni smutku: „To, co leży wśród ruin jako odprysk, wielce znaczący fragment, ułomek: oto najszlachetniejsza materia twórczości barokowej”; „Takie odniesienie alegoryczności do tego, co szczątkowe, nieuporządkowane i nagromadzone w czarnoksięskich komnatach bądź laboratoriach alchemicznych, znanych akurat barokowi, nie może bynajmniej uchodzić za przypadkowe” (Benjamin 1925/2013, s. 235, 249). Dlatego każdy fonetyczny wiersz Balla, będący w ostatecznym rozrachunku wcale nie dziełem restytucji, lecz elegijnym dada--trenem, dokumentuje swoim dźwiękiem taką ponurą, językową immanencję. Zbliżony do granicy autoanihilacji, lamentacyjny *Lautgedicht* jedynie krąży w posępnym zamknięciu: między oryginałem a przekładem, między świętą *Ursprache* a świeckim gruzowiskiem słów, między utopijną praprzyszłością dzieciństwa a fiaskiem językowej reintegracji. Zauważmy, że nawet jeśli Ball pisze z entuzjazmem na temat swego hymnicznego „obiekту źródłowego” (*Credo*): „Jakaż to wspaniała pieśń! Wszystkie samogłoski zestrzają się, tutaj w kościele, w hucznym, wieczystym spotkaniu [*rauschendes, ewiges Stelldichein*]” (Ball 1927/1992, s. 256) – to w skardze, jako pieśni echoidalnej i repetytywnej, taka „wieczysta niezmienność mówionego słowa” musi zostać rozproszona w zamkniętym kręgu widmowych głosów. Inaczej mówiąc: o ile pierwsze szczęście, przejawiające się w formie hymnu – a więc w katolickiej pieśni, która sławi statyczny symbol, objawienie – to „coś niesłychanego, niebywałego, szczyt błogości”, o tyle szczęście elegijne to zaledwie „wieczne «raz-jeszcze»”: wiecznie ponawiana, skazana na niedosyt, próba odrestaurowania „owego pierwotnego, pierwszego szczęścia” (Benjamin 1929/1996b, s. 76). Oznaczałoby to, że translacyjny lament Balla nie jest w stanie osiągnąć upragnionej mowy dźwięku, zasłyszanej w dzieciństwie pod postacią *Credo*; może co najwyżej nieporadnie ją powtarzać – niczym puste, cyrkulujące, alegoryczne echo, coraz bardziej oddalone od swojego akustycznego źródła. Albowiem nawet jeśli „o katalominai” brzmi trochę jak „Catholicam”, jeśli w „hopsamen” rozbrzmiewa święte „Amen”, a w „bimbala”, „binban” i „bin beri ban” słyszy się dzwonki liturgiczne, to są to jedynie ułamki, pozostałości, barokowe ruiny języka, do których doprowadza śmiało zerwanie związków referencji: apokaliptyczny gest, radykalizujący dezintegrację wpisaną w upadły język.

Tym samym, jak widzimy, Ballowski dadaizm to nic innego jak właśnie „gra smutku”, *Trauerspiel*: „«żałobny smutek» [*Trauer*] i «gra» [także jako sztuka sceniczna: *Spiel*]” (Benjamin 1925/2013, s. 87). W notatce z 12 czerwca 1916 r. czytamy: „To, co nazywamy *dada*, jest [...] grą wyświechtanymi resztkami [*ein Spiel mit den schäbigen Überbleibseln*]”

(Ball 1927/1992, s. 98). Nawet jeśli Ball sugeruje, że jest świętym artystą – że stanowi medium utraconej *Ursprache Gottes* – to w trakcie wystawiania „sztuki” nie jest mu dana ani restytucja pierwotnej językowej całości, ani ucieczka z czasu (*fuga saeculi*) na łono wyidealizowanego dzieciństwa. Cytowana już uwaga z dziennika, poczyniona przy okazji samotniczej próby odśpiewania *Credo*, mówi wprost o tym, że poeta nie jest w stanie sprostać dziecięcemu uczuciu, jakie się w nim rozbudziło. Symptomatyczne jest także, iż po swojej spektakularnej recytacji „magiczny biskup” zostaje w całkowitych ciemnościach zniesiony ze sceny; nie kończy więc jak opromieniony światłem zbawiciel, lecz jak odprowadzony w żałobnym kondukcje, zwyciężony mesjasz. Wszystko to wskazuje nie tyle na udaną rezurekcję idiomu z Pirmasens, ile na porażkę w wysiłku jego odzyskania; nie tyle na triumf uchwycenia zaprzeszczonego „razu”, co na poczucie niemocy, bezsilność i kryzys. Tym samym możemy rozpoznać towarzyszący poecie „żałobny smutek” (*Trauer*): uczucie zablokowania czy wręcz emocjonalne „spiętrzenie”, jakie zawsze akompaniuje stworzeniu w jego dążeniach do językowej ekspresji czystego uczucia (Benjamin 1925/2013, s. 281). A jednak, zauważmy, Ball podejmuje tę lojalną, miłosną, straceńczą próbę powtórzenia zgasłego idiomu, wytwarzając wysoce idiosynkratyczne, z konieczności odmienne od źródła, świadectwo dziecięcego zdarzenia: „[P]rzekład – zamiast upodabniać się do sensu oryginału – musi raczej ukształtować się we własnym języku według właściwego oryginałowi sposobu wskazywania, miłośnie śledząc wszystkie jego szczegóły” (Benjamin 1921/2012, s. 32). W swoich staraniach o ocalenie kapłańskiej frazy – w fonetycznym tropieniu językowo-muzycznego detalu – melancholiczny podmiot jest z góry skazany klęskę, choć jednocześnie podjętych przez niego starań nie należy rozpatrywać w kategoriach porażki absolutnej. Fakt, że Ball na kartach *Byzantinisches Christentum* używa w odniesieniu do modlitewnych wersetów kategorii „obrazu dźwiękowego” (Ball 1923/1958, s. 278), pozwala bowiem zasocjować komnatowo-spacjalny charakter onomatopeicznego wiersza z funkcją repozytoryjną, przekształcającą alegoryczny utwór w dźwięczące archiwum bądź dialektyczny obraz.

[O]braż jest tym, w czym «byłość» piorunowym błyskiem tworzy konstelację z «teraz». Inaczej mówiąc, obraz to dialektyka znieruchomiała. Albowiem o ile relacja terażniejszości z przeszłością jest czysto czasowa, ciągła, o tyle związek między «byłością» i «teraz» ma charakter dialektyczny: nie jest upływem, lecz obrazem, czymś nieciągłym. Tylko obrazy dialektyczne są

obrazami autentycznymi (tzn. niearchaicznymi); miejscem zaś, w którym się je napotyka, jest język [...].

Obraz dialektyczny jest niczym błysk. Byłość tak właśnie należy zatrzymać – jak obraz, co rozbłysnął w «teraz» poznawalności. Dokonujące się w ten – i tylko w ten – sposób ocalenie może się dokonać tylko wobec tego, co w następnym okamgnieniu nieodwołalnie ginie (Benjamin 1940/2005, s. 508, 521).

Zwróćmy uwagę, że opisany w *Pasażach* rozbłyskujący obraz ocala coś nieodwołalnie utraconego na mocy aktu uchwycenia: językowego zatrzymania tego, co „byłe”. Co więcej, realizując swe anamnetyczne zadanie, obraz działa w poprzek czasu chronicznego: zatrzymuje „obiekt utraty” w kairotycznym i roziskrzonym „teraz” języka, w swoistym znieruchomieniu, czyniąc tym samym wyłom w linearnej strukturze czasowej, a jednocześnie zapobiegając utonięciu obiektu w nieodróżnionym strumieniu przebrzmiałych pojedynczości. Zatem, zbawiając swój idiom na mocy językowego rozbłysku w obrazie dialektycznym, „pasażowy” podmiot mesjański w istocie doświadcza tego, co utracone i jednorazowe, jakkolwiek nie w formie „oryginalnej” bądź „źródłowej”, lecz w zmienionej, przetworzonej językowo postaci. Biorąc teraz pod uwagę fakt, że Ball już w 1916 r. nazywa elementarne części swoich fonetycznych wierszy „obrazami słownymi” lub „obrazami magicznymi” – zaś nieco później, w *Byzantinisches Christentum*, używa pojęć „dźwiękowego obrazu” (*Lautgebild*) i „praobrazu” (*Urbild*) – czy nie należałoby stwierdzić, iż poniekąd antycypuje on koncepcję obrazu dialektycznego? „Słowo i obraz to jedno”, pisze Ball tydzień przed swym biskupim występowaniem, by dwa dni później dodać: „Tego rodzaju słowne obrazy [*Wortbilder*], gdy są udane, wrzynają się w pamięć nieodparcie i z hipnotyczną mocą, po czym równie nieodparcie i bez przeszkód wynurzają się z niej ponownie” (Ball 1927/1992, s. 99, 100). Czy wobec tego w fonetyczne obrazy Balla – w jego żałobne „przekłady” – nie jest wpisana ta sama mnemoniczna funkcja, jaką odnajdujemy w Benjaminowskich obrazach dialektycznych? Wszakże to właśnie w wierszu *Gadji beri bimba* Ball pragnie chwycić to, co „byłe” – wygasły, wybrzmiały idiom kapłana – i wzniecić jego rozbłysk w samogłoskowych seriach poetyckiej modlitwy, w lamentacyjnej kadencji „magicznego biskupa”. Jak czytamy w jeszcze jednej notatce, spisanej kilka dni przed kapłańskim widowiskiem (18 czerwca 1916 r.), „nowe zdanie” zrodzone z magicznych słów – a więc z jednostek, które w tym samym miejscu nazwane zostają „logosem” lub

„magicznym, kompleksowym obrazem” – „nie było uwarunkowane żadnym konwencjonalnym sensem”, i to ono właśnie „obudziło i wzmocniło najniższe warstwy pamięci” (Ball 1927/1992, s. 102)². Tak oto, wyposażony w magiczną i afektywną siłę, obraz akustyczny rozbłyskuje jak gdyby anamnetycznym ładunkiem; zamiast ograniczać się do dewastacji struktur zastanego języka, *Wortbild* ujawnia swój wielki potencjał repozytoryjny (McCaffery 2009, s. 125).

W takim kontekście jeszcze bardziej przekonująca wydaje się teza, iż cyklu *Lautgedichte* nie należy rozpatrywać jako poezji abstrakcyjnej. Dnia 25 marca 1917 r. Ball sam zresztą zanotował: „Określenie «sztuka abstrakcyjna» nie wydaje mi się szczęśliwym wyborem [...]. [I]nteresuje mnie akurat obraz, a nie abstrakcja” (Ball 1927/1992, s. 148). Nie da się więc, bez zredukowania sensu wierszy dźwiękowych, umieścić ich w polu estetycznego ikonoklazmu, jaki wyłania się chociażby z „negatywnej” teorii estetycznej Adorna: „Obrazy estetyczne podlegają zakazowi obrazów” (Adorno 1970/1994, s. 192). Wydaje się, że w przypadku dadaistycznej estetyki Balla prędkiej mamy do czynienia z czymś bardzo podobnym do inwersji, jaka dokonuje się u Benjamina, mianowicie: z odwróceniem żydowskiego (lub – w przypadku Balla – protestanckiego) ikonoklazmu w ściśle językową ikonofilię³. Mając na uwadze zarówno fascynację poety obrazoburczą rebelią, jak też stałe przeplatanie się wątków politycznych i estetycznych, być może wolno mówić tu o strategii, którą Samuel Beckett określił kiedyś mianem *Wörtenstürmerei* („szturm na słowa”, „logoklazm”) właśnie w odpowiedzi na XVI-wieczny *Bildersturm* (Clements 2019, s. 247). Taki anarchistyczny, nawiązujący do ikonoklazmu zamiar poetyckiego „rozłupywania” słów Ball właściwie wprost wyartykułował w notatce z 5 marca 1916 r. Czytamy w niej bowiem, że we współczesnym

² O warstwach pamięci i rezydualnych obrazach w intrygujący sposób pisze również Benjamin w *Kronice berlińskiej*: „Język dał jednoznacznie do zrozumienia, że pamięć nie jest narzędziem do rozpoznawania przeszłości, lecz jej sceną. Jest medium przeżytego, tak jak ziemia jest medium, w którym leżą zagrzebane martwe miasta. Kto chce się zbliżyć do własnej zagrzebanej przeszłości, musi postępować jak ktoś, kto kopie [...]. Albowiem stany rzeczy są tylko zlogami, warstwami, które dopiero najuważniejszemu przebadaniu wydają to coś, co stanowi o prawdziwych wartościach tkwiących w ziemi: obrazy, które, oderwane od wszystkich wcześniejszych kontekstów, stoją jako cenne skarby w trzęsawych komnatach naszego późnego wejrzenia – jak szczątki lub *torsi* w galerii kolekcjonera” (Benjamin 1932/2021, s. 334–335).

³ W co najmniej kilku notatkach z *Die Flucht aus der Zeit* Ball daje wyraz swojej językowej ikonofilii. Dnia 30 marca 1917 r. pisze: „Nowa sztuka jest sympatyczna, gdyż w czasach całkowitego rozdarcia [*Zerrissenheit*] zachowała wołę obrazu”; kilka tygodni później, 23 kwietnia: „Konieczne jest przede wszystkim [...] unikanie, w miarę możliwości, słów, którym nie są dane obrazy”. Po latach, 7 czerwca 1920 r., poeta pisze, iż „[w]łaśnie dlatego, że człowiek nie jest w stanie uciec od obrazowości [*Bildhaften*], wszelka abstrakcja, będąc próbą obejścia się bez obrazu, prowadzi jedynie do zubożenia, do rozrzedzenia procesu językowego i do jego substytucji” (Ball 1927/1992, s. 150, 157, 263–264).

malarstwie znika już obraz człowieka, zaś przedmioty pojawiają się jedynie we fragmentach, adekwatnie odzwierciedlając powszechną ruinę i rozkład: „Moment, w którym poezja zdecyduje się z podobnych względów porzucić język – tak jak malarstwo porzuciło przedmiot – zbliża się nieuchronnie” (Ball 1927/1992, s. 84). Ostatecznie więc, jak widzimy, dadaistyczna rebelia Balla nie zwraca się przeciw obrazom, lecz przeciw konwencjonalnej, językowej figuratywności⁴. Owszem, strategia ta czerpie garściami z radykalizmu XVI-wiecznej rewolty ikonoklastów, choć jednocześnie w istotny sposób wywraca jej sens. Lamentacyjne przekłady dążą wszak do destrukcji samego słowa, chcą rujnować syntagmatyczny układ i unicestwiać referencyjne znaczenie; niemniej jednak, umuzykalniając poetyckie tworzywo poprzez niszczenie treści symbolicznych, translacje te ocalają samą językową *imago*: ów „inny” obraz, fonetyczne widmo (*eidolon*) dzieciństwa, które w całej swojej efemeryczności wędnie pod panowaniem prawa reprezentacji. W notatkach z 5 i 7 sierpnia 1916 r. Ball wprost stwierdza, że świat dziecięcy jest czymś, czego niemal się nie dostrzega lub też czemu nie poświęca się prawie żadnej uwagi („Sie ist eine kaum beachtete Welt”); tymczasem ten właśnie świat (*Kinderwelt*) wyposażony jest w prawa, bez których nie da się tworzyć żadnej sztuki i które jednocześnie dają podstawę artystycznej rebelii: „Przelicytowywać się w prostocie i dziecinności [*Kindsköpfigkeit*]: oto ciągle najlepsza forma oporu”. Dzieciństwo (*Kindlichkeit*) rozumiane jako artystyczna strategia stanowi bowiem rezerwuarną pierwotnej pamięci i jej warstw, ciągle jeszcze chronionych przed rejestrem pojęciowego – a więc też poznawczego – języka: „Dzieciństwo [...] bierze się z wiary w pierwotną pamięć

⁴ Ballowski zwrot ku „obrazom” ma charakter ściśle językowy. W tym sensie zupełnie nietrafione są np. te oto przemyślenia Richtera: „Zastanawiające «wątpliwości» poety Balla co do wyższości słowa mówionego, pomyślanego i pisanego ukazywały głębsze przyczyny faktu, że literaci dadaistyczni opowiadając się za antysztuką nie byli mimo to w stanie zahamować rozwoju tendencji «proartystycznych» w łonie dada. Poszukiwany przez nas, plastyków, «rajski język» miał o wiele głębsze przyczyny, niż społecznie, moralnie i psychologicznie uzasadniona gwałtowność drukowanych tekstów na rzecz antysztuki. Jeśli czuł to nawet Ball, którego środkiem wyrazu było przecież słowo, o ileż więcej musielibyśmy wiedzieć na ten temat my, malarze, wypowiadający się właśnie za pośrednictwem owego «rajskiego języka znaków»” (Richter 1964/1986, s. 77). Logoklazm Balla nie miał swojej przyczyny we wrogości względem języka jako takiego, lecz w repulsji wobec zdeprawowanej komunikacji instrumentalnej; w konsekwencji poszukiwanie artystycznego panaceum na tę językową dewastację nie wiodło go wcale ku obrazom malarskim, lecz obrazom dźwiękowym (*Lautgebilde*), których nośnikiem jest – mimo wszystko – samo słowo (*Wortbild*). Kwestię relacji pomiędzy słowem i obrazem (*logos* i *imago*) Ball rozwinął po latach w tekście *Der Künstler und die Zeitkrankheit*. Mimo że uwaga poety skierowana jest tutaj na siłę obrazów archaicznych (a więc „magicznych” czy też „pneumatycznych”), jakie percepcja ludzka wytwarza w odpowiedzi na zetknięcie się ze światem zewnętrznym, to ostatecznie podkreśla on, iż takie obrazy nie dają się pomyśleć bez języka; słowo jest prymarne względem obrazu (Ball 1926/1984, s. 143, 147).

[*Ur-Erinnerung*], w świat, który został stłumiony i pogrzebany nie do poznania [*Unkenntlichkeit*] [...]. Z nieświadomości infantylnej [...] wyłaniają się pierwotne warstwy [*Ur-Schichten*], nietknięte logiką i [dyskursywnym] aparatem” (Ball 1927/1992, s. 108, 110).

W jeszcze jednym zapisku, tym razem opatrzonym datą 16 sierpnia 1917 r., czytamy: „Ikonoklastyczny protestantyzm i abstrakcyjny idealizm – obydwie są zantagonizowane ze sztuką, [obydwie są] «antyromantyczne»” (Ball 1927/1992, s. 181). Być może wolno powiedzieć, że inspirując się ikonoklazmem jako polityczno-estetyczną reakcją na symboliczne kłamstwo obecności – a zarazem zwalczając obrazoburstwo z racji jego nieartystycznego „antyromantyzmu” – Ball usiłuje podtrzymać w dialektycznym napięciu relację między dźwiękowym obrazem dzieciństwa (rozbrzmiewającym resztkami kapłańskiej „kadencji”) i logoklastycznym dźwiękiem poezji („błogością drugiego razu, ponownego posiadania tego, co przeżyte”). To właśnie dzięki takiej repetytywnej strategii artystycznej jego poetycko-translacyjne echa są w stanie – mimo braku rezurekcyjnych mocy – przełamać pustkę antyrewelacyjnego języka skargi i ocalić sam pogłos (rezonans, widmo) tego, co nigdy nie wraca, i „co w następnym okamgnieniu nieodwołalnie ginie”. To tak, jakby wysiłki towarzyszące strzelistym fantazjom o złotej epoce przeorientowane zostały, przynajmniej w trakcie samego występu, na „miłosne” tropienie akustycznych okrucichów dzieciństwa, na pożądliwe wczepianie się w słowa-obrazy, jakie w „parafialnej ojczyźnie” poety rozbłyskiwały na „ustach kapłana”. Zauważmy bowiem, że fonetyczny logos wiersza, którego substancją jest „magiczny, kompleksowy obraz” (*magisch Komplexbild*), istotnie zawiera w sobie polifoniczne, dźwiękowe spiętrzenie: echo, pogłos, „huczne spotkanie” (*rauschendes Stelldichein*) rezonujących ułomków i sylab. Antytetyczna, z pozoru niemożliwa kombinacja „wersów bez słów” oraz „słownych obrazów” nabiera więc specyficznego sensu w świetle przemieszczonego, alegorycznie złamanego powtórzenia, jakim jest dadaistyczno-lamentacyjne *Nachleben*. Tak się zresztą składa, iż żałość podszyta barokową bombastyką stanowiła – zgodnie z deklaracją poety (12 marca 1916 r.) – kluczowy element programowy Cabaret Voltaire: „To, co celebrujemy, jest zarówno bufonadą, jak i mszą żałobną [*eine Buffonade und eine Totenmesse*]” (Ball 1927/1992, s. 86).



Ilustracja 12. Kościół w Sant'Abbondio. Fot. autor nieznanym.
Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Nachlass Emmy Hennings / Hugo Ball, Bern,
sygn. C-04-g-OP-24-10.

Rozdział VII

Talmudyczny anioł

We wspomnieniu biskupiego występu pojawia się istotny, choć łatwy do przeoczenia, motyw angeliczny, który daje sposobność pokierowania interpretacją *Lautgedichte* w dość nieoczywistym – z punktu widzenia katolickiej narracji Balla – kierunku. Oto bowiem obszerna, złoto-szkarłatna pellegrina przyrównana zostaje przez poetę do anielskich skrzydeł: „[O]lbrzymi tekturowy kołnierz [...] przy szyi zamocowany był w taki sposób, że unosząc i opuszczając łokcie mogłem poruszać całym płaszczem niczym skrzydłami” (Ball 1927/1992, s. 105). Zamiłowanie Balla do aniołów wyrażało się na wiele różnych sposobów. Na kartach *Byzantinisches Christentum* rozważał angelologiczną hierarchię Pseudo-Dionizego. W *Simultan Krippenspiel* zamieścił partię lamentu anielskiego, rozciągniętego w niemal nieskończone „dooooooooooooooooo”. W listach pozostawiał rysunki z fruwającymi postaciami o charakterystycznych, rurowych korpusach. Jako dziecko żegnał się też uroczyście z anielskimi stróżami, szepcząc w stronę obrazu: „dobranoc” (Ball 1923/1958, s. 167–211; White 1998, s. 91; Lewer 2023, s. 390; Hennings 1946/1996, s. xlix–l). Namiętność do skrzydlatych posłańców z pewnością była więc kolejną pasją, którą lider zuryskich dadaistów podzielał z Benjaminem, fantazjującym – co ciekawe – o byciu „biskupem Bambergu” ledwie dzień przed sporządzeniem dokumentu zapowiadającego periodyk „Angelus Novus” (Scholem 1975/1981, s. 106). Ontologiczne pokrewieństwo, jakie zachodzi między figurą biskupa i skrzydlatą anielską istotą, musiało być zresztą Ballowi znane dzięki lekturze *Hierarchii niebiańskiej* Pseudo-Dionizego:

I jeżeli jest tak, że święty chór Cherubinów korzysta z wyższego rodzaju mądrości i wiedzy, to szeregi substancji, które zajmują niższe stopnie hierarchiczne, także mają pewien udział w tej mądrości i wiedzy [...]. Nie ma więc w tym niczego niedorzecznego, gdy Pismo nazywa nawet naszego arcykapłana «Aniołem», ponieważ jak Aniołowie pełni on funkcję posłańca [...] (Areopagita 1999, s. 92–93).

Podobne wyobrażenia, choć w znacznie bardziej mrocznej tonacji, odnaleźć można w twórczości Benjamina. W przywołanym już tekście *Agesilaus Santander*, napisanym w trakcie pobytu na Ibizie latem 1933 r., czytamy o tajemniczych pieśniach, jakie wyśpiewują „nowe anioły”: „Kabaliści opowiadają, że w każdej chwili Bóg stwarza całe mnóstwo nowych aniołów, a wszystkie tylko po to, by – zanim obrócą się w nicość – śpiewały przez chwilę pochwalną pieśń przed jego tronem”. Pewien konkretny anioł, który jest bohaterem zapisku *Agesilaus Santander*, ostatecznie okazuje się być znacznie bardziej drapieżny od owych rozśpiewanych cherubinów – posiada on szpony i „skrzydła ostre niczym nóż” (Benjamin, cyt. za: Scholem 1983/2006, s. 237), wskazujące na jego sataniczną naturę: „Spośród aniołów szpony i pazury posiada tylko Szatan, co ilustruje choćby szeroko rozpowszechnione wyobrażenie czarownic całujących podczas sabatu «pazurzaste dłonie» Szatana” (Scholem 1983/2006, s. 252). Zdaniem Scholema nie ulega wątpliwości, że pierwowzorem owego ostroskrzydłego Szatana był rozślawiony przez Benjamina wizerunek anioła z akwareli Paula Klee, zatytułowanej *Angelus Novus* (1920). Obraz ten, uznawany przez autora *Pasaży* za najcenniejsze dobro materialne, jakie w życiu posiadał, został przez niego nabyty już w 1921 r. Scholem wspomina, że w tamtym czasie pracował nad artykułem poświęconym kabalistycznej liryce, dzieląc się przy tym z Benjaminem swoją świeżo pozyskaną wiedzą w obszarze mistyczno-anielskich hymnów. Ten ezoteryczny kontekst musiał więc mieć niewątpliwy wpływ na ukształtowanie percepcji obrazu u Benjamina. Nazwany przez jego żonę, Dorę Kellner, „nowo stworzonym stróżem kabały”, anioł z akwareli Klee dostarczył impulsu, aby planowane czasopismo otrzymało tytuł „Angelus Novus” (Scholem 1983/2006, s. 242, 243). Jak podkreśla Scholem, anioł z tamtego okresu nie uchodził jeszcze w oczach Benjamina za anioła melancholicznego; miał w sobie raczej coś z figlarnej skrzydlatej istoty – odpowiedniej do tego, by jako kabalistyczny cherubin strzec zmyśloną szwajcarską akademię (Uniwersytet Muri), ufundowaną dla żartu przez „filozofa” i „kabalistę”.

Koniec końców, transformacja anioła w melancholiczne stworzenie była nieunikniona. W *Agesilaus Santander* czytamy: „przyszedłem na świat pod znakiem Saturna – planety o wolnych obrotach, gwiazdy wahań i opóźnień” (Benjamin, cyt. za: Scholem 1983/2006, s. 237). Tak się składa, że Ball również był nieszczęśnikiem urodzonym pod zgubnym wpływem zimno-suchej planety: od dziecka przejawiał skłonność do niewyjaśnionych wybuchów płaczu, a dręczące lęki przed śmiercią najbliższych pozbawiały go w młodości spokojnego snu (Hennings 1946/1996, s. xlix). Podobnie jak Benjamin, lider dadaistów wiódł żywot uciekiniera, stale pozostawiającego za sobą kolejne lokacje: Pirmasens, Monachium, Berlin, Zurych czy wreszcie Berno. W tym świetle symptomatycznym jest, że kluczowy w naszej interpretacji *Agesilaus Santander* napisany został właśnie na wygnaniu: niemiecko-żydowski pisarz, zmuszony do porzucenia rodzinnego miasta z przyczyn politycznych (przejęcie władzy w Berlinie przez Narodowosocjalistyczną Niemiecką Partię Robotników), doświadcza bolesnej rozłąki nie tylko z przyjaciółmi, ale też z wszystkimi drogocennymi przedmiotami, jakie posiadał w swojej kolekcji, w tym również – z najdroższą, cenniejszą niż złoto, akwarelę Klee. Angeliczny fragment, sporządzony na Ibizie w tych dramatycznych okolicznościach, trzeba zatem odczytywać również w kontekście przymusowej ewakuacji i utraty bezpośredniej więzi z anielskim obrazem. Nie mając nic cennego, poza melancholicznym wspomnieniem akwareli, Benjamin być może z rozmysłem skreślił w tekście rzeczownik *Fahrt* i zastąpił go słowem *Flucht*, tym samym zmieniając „podróż” na „ucieczkę” (Scholem 1983/2006, s. 264). Wydaje się, że jest to jeszcze jedna, warta odnotowania koincydencja, jaką da się wychwycić między berlińskim filozofem a autorem *Die Flucht aus der Zeit* – wymachującym na scenie kabaretu swymi ostro zakończonymi, wyciętymi z kartonu niby-skrzydłami.

Skąd właściwie wzięła się lucyferyczna natura Benjaminowskiego anioła? Otóż hermetyczny tekst rozpoczyna się zmyślnym wyznaniem o nadaniu autorowi przy narodzinach – zgodnie ze starym żydowskim zwyczajem – dwóch tajemnych imion: „Jest to aluzja do hebrajskiego imienia, które każde żydowskie dziecko płci męskiej otrzymuje przy obrzezaniu i którego używa się zamiast zwykłego, urzędowego imienia w religijnych dokumentach oraz podczas nabożeństw w synagodze” (Scholem 1983/2006, s. 247). Choć autor *Pasaży*, jak przystało na człowieka dochowującego wierności sekretom, nie wyjawia wprost brzmienia tych imion, dla Scholema jest jasne, że chodzi o imiona tytułowe: imię spartańskiego króla (Agesilaus) i nazwę hiszpańskiego miasta (Santander). Benjamin komplikuje jednak

sprawę swego hebrajskiego imienia, wyraźnie sugerując w tekście, że może ono ulec przemianie i ukazać się dopiero w momencie dojrzałości jego nosiciela. Scholem wyjaśnia, że tę przemianę należy rozumieć po prostu jako rekonfigurację liter: nowe imię tkwi zatem, w postaci zaszyfrowanej, w imieniu pierwotnym. Aby to wykazać, historyk kabały odwołuje się do szczególnie lubianej przez Benjamina techniki anagramu: „Agesilaus Santander to – przypieczętowany niejako ornamentem nadmiarowego «i» – anagram słów «Der Angelus Satanas»”. To prawdziwie magiczne, anagramowe imię, które zdolne jest integrować w sobie siły angeliczne z mocami demonicznymi, odnosi się tym sposobem do figury zbuntowanego Lucyfera: „O takim aniele-Szatanie wspominają zarówno hebrajskie teksty, jak i midrasz *Szmot Raba*, 20, 10, jak i *Nowy Testament*, gdzie w 2. Liście św. Pawła do Koryntian, 12,7, pojawia się *Angelos Satanas*, tożsamy z upadłym, zbuntowanym Lucyferem” (Scholem 1983/2006, s. 246). Nawet jeśli sam obraz zatytułowany został przez Klee *Angelus Novus*, dla Scholema jest oczywiste, iż wedle wyobrażenia Benjamina prawdziwa natura anioła z akwareli to natura sataniczna.

Tak jak początkowo Benjamin zdawał się nie wiązać anioła Klee z postacią melancholiczną, tak też nie od razu upatrywał w nim jego demonicznej istoty. Świadczyć miałyby o tym wedle Scholema pewien stylizowany na depeszę prasową zapissek: „Angelusowi nie służy nasza mała, kochana demonologia. Prosi o wydalenie jej do Berlina” (Benjamin, cyt. za: Scholem 1983/2006, s. 242). Scholem wyjaśnia, że chodzi tu o ilustrowaną książeczkę, która swego czasu znajdowała się w kolekcji Benjamina, a którą – odwiedzwszy filozofa w marcu 1919 r. – oglądał też sam Ball, wspominając później z niesmakiem ów „kabalistyczny szkicownik z demonologicznymi obrazkami” (Ball 1927/1992, s. 232). Lucyferyczny rys Benjaminowskiego anioła nie mógł w związku z tym, pisze autor *Skargi i trenu*, zostać zaczerpnięty z tradycji żydowskiej; musiał się on wywodzić z trwającej przez wiele lat fascynacji filozofa mroczną poezją Charlesa Baudelaire’a. Zresztą, gdy czytamy się w słynny satanistyczny wiersz francuskiego poety, opublikowany w tomie *Kwiaty zła* – mianowicie w *Litanii do Szatana* z małego cyklu *Révolte (Bunt)* – dostrzeżemy wiele fraz, które zawiązują relacje z przywołanymi już motywami: począwszy od anielskiej istoty Szatana („Ty nad wszystkie anioły mądry i wspaniały”), poprzez melancholiczne „wwiercanie się” wzroku w ziemię celem zdobycia skarbu („Który wzrokiem swym jasnym przejrzałeś metale / Od wieków śpiące w głuchym, mrocznym arsenale”), poprzez potępienie kapitalistycznej zachłanności na „złoto sakiewki” („Któryś piętno wycisnął, co hańbą naznacza, / Na czole bezwstydnego chciwca i bogacza”),

a skończywszy na wygnaniu z rajskiego ogrodu („Ojcie przybrany dzieci, których Boga Ojca / Gniew i mściwość wygnały z rajskiego Ogrojca”) i motywie drzewa poznania („niechaj ma dusza spocznie z Tobą w cieniu / Drzewa Wiedzy, gdy swoje konary rozwinie, / Jak sklepienie kościoła, który nie przeminie!”) (Baudelaire 1861/1994, s. 319–323). Benjamin, który w tym właśnie utworze rozpoznaje manifestację radykalnego i antyburżuazyjnego buntu francuskiego poety, pisze:

Trzy teksty, które składają się na cykl [*Révolte*], utrzymane są w tonie bluźnierczym. Satanizmu Baudelaire’a nie wolno jednak brać nazbyt poważnie. Jeżeli posiada pewne znaczenie, to wyłącznie jako wyraz jedynej nonkonformistycznej postawy, którą Baudelaire był w stanie zachować do śmierci. Ostatni tekst tego cyklu (*Litania do szatana*) stanowi, zgodnie z jego teologiczną treścią, *miserere* ofickiej liturgii. Szatan pojawia się w swym lucyferskim wieńcu promieni jako stróż wiedzy głębokiej, jako nauczyciel umiejętności prometejskich, jako patron zatwardziałych i nieugiętych (Benjamin 1939/1996, s. 350–351).

Chciałoby się spytać: jaki poziom rozpacz musi osiągnąć poeta lub filozof, aby w całej swej bezradności zwrócić się – nawet jeśli nie należy tego „brać nazbyt poważnie” – ku najczarniejszemu, satanicznemu źródłu rewolty? Jak można przeczytać w jednym z listów autora *Pasaży*: „Zbieram kwiaty na krawędzi egzystencjalnego minimum” (Benjamin, cyt. za: Scholem 1983/2006, s. 245). Czy chodzi tu jeszcze o złote kwiaty paproci, czy może już tylko o Baudelaire’owskie „kwiaty zła” – trudno powiedzieć; tak czy inaczej w czasie, o którym mowa, aniołowi Klee przydana zostaje jego najbardziej sroga, diaboliczna i zarazem żałobna natura. Przypomina on Benjaminowi „wszystko, z czym w obecnym położeniu musiał się rozstać – wszystko, czego już nie posiada [...]”. Jako uciekinier, u progu nowego rozdziału w swoim życiu, Benjamin odgradzony jest od wszystkich ludzi, którzy byli mu bliscy” (Scholem 1983/2006, s. 253). W takim sensie należałoby rozumieć zawarte w drugiej wersji *Agésilas Santander* (spisanej nazajutrz po sporządzeniu wersji pierwszej) zdanie: „Być może wręcz tego anioła przywabił ktoś, kto rozdaje prezenty i odchodzi z pustymi rękoma” (Benjamin, cyt. za: Scholem 1983/2006, s. 239). Jak stwierdza Scholem, tym sposobem Benjamin wchodzi w rolę opisanego przez siebie, na kartach *Źródła dramatu żałobnego...*, posępnego alegoryka. Istotnie, w ostatnim rozdziale książki o baroku uwagę przykuwa fragment wiążący motyw pustych rąk z alegorezą: „«Z płaczem ciskaliśmy nasiona na ugor /

i odchodziliśmy smutni». Z pustymi rękoma odchodzi alegoria” (Benjamin 1925/2013, s. 315). Ateistyczny, zrozpaczony melancholik nie jest bowiem „w stanie przedrzeć się przez domenę przemijania ku sferze religijnej, ostatecznie więc odchodzi z pustymi rękoma” (Scholem 1983/2006, s. 253). W tym kontekście warto pójść jeszcze jednym tropem podrzuconym przez Scholema i odnotować, iż sama technika anagramowa, którą posłużył się Benjamin celem zaszyfrowania własnego satanicznego imienia (*Agesilaus Santander – Der Angelus Satanas*), była namiętnie stosowana przez barokowych pisarzy-alegoryków, o czym wspomina się w jeszcze jednym fragmencie trauerszpilowej książki:

W anagramach, zwrotach onomatopeicznych i wielu kunsztownych formach językowych innego rodzaju puszą się słowo, sylaba i głoska, wyemancypowane z wszelkich tradycyjnych związków sensu, jako rzecz, którą wolno eksploatować alegorycznie. Językiem baroku wstrząsają rebelle jego elementów (Benjamin 1925/2013, s. 278).

Fonetyczne fragmenty języka, wyzwolone tym sposobem od semantycznych więzi, poddają się dowolnej rekonfiguracji, a więc alegorycznej „rebelii” – są one bowiem opróżnione z wszelkiego symbolicznego sensu. Wyodrębnianie resztek mowy, jakie dokonuje się w ramach alegorezy, przypomina zresztą pewną dziecięcą zabawę, o której czytamy w *Preclu, piórze, pauzie, skardze, fidrygalkach*. Oto bowiem – co właśnie odzwierciedla tytuł wspomnianej miniatury – dziecko układa w nedorzeczne szeregi same tylko odosobnione słowa, które zamiast jaśnieć swym źródłowym, czystym sensem, ukazują jedynie dziwaczne (*baroque*), „obce, poruszające oblicze”. Zarazem jednak „zdania, które dziecko układa podczas gry z tego rodzaju słów, wykazują silniejsze pokrewieństwo z tekstami świętymi niż z codzienną mową dorosłych” (Benjamin 1933/2011, s. 5, 6). Lecz ostatecznie tak jak dziecięca gra językowa jest tylko naśladowaniem świętej mowy proroków, w której poszczególne składniki mowy (czyste nazwy) stoją obok siebie bez wzajemnych syntaktycznych wiązań, tak sama alegoria czyni ze swego języka zaledwie parodię onomatopeicznych ciągów imion, które – w obliczu językowego i historycznego upadku – nie mogą już być obdarzone magiczną mocą bożego logosu. Ziejące semantyczną otchłanią alegoryczne sekwencje słów doskonale wpisują się więc w charakter lamentacji: ta bowiem, jako język absolutnie pusty i beztreściowy – stanowiący, wedle *Skargi i trenu*, doskonałą odwrotność pełni objawienia – może tylko bezradnie brzęczeć brakiem obiektu referencji.

Tak oto lament wkracza jako decydujący element naszej interpretacji, spajając sataniczno-angeliczną ezoterykę Benjamina z „anielskim” performansem *Lautgedichte/Gadji beri bimba*. Gdy w tekście *Agesilaus Santander* czytamy o zastępie nowych aniołów, które wyśpiewują pieśń pochwalną przed obliczem Boga, pojawia się tam również następujące zdanie: „Mojemu [aniołowi] śpiew przerwano: w ogóle nie przypominał człowieka” (Benjamin, cyt. za: Scholem 1983/2006, s. 237). O ile nieludzki wygląd anioła Klee można łączyć z jego sataniczną naturą (zwłaszcza ze spiczastymi szponami, upodabniającymi anioła do drapieżnego zwierzęcia), o tyle w przypadku Balla ten nieludzki wygląd przyjmuje formę rulonowej postaci, uwięzionej w kartonowych elementach kubistycznego stroju, wykończonego – co ciekawe – rękawicami w kształcie pazurów czy też szczypców. Zastanawiać może, rzecz jasna, oddzielenie anioła od podmiotu tekstu, wyrażone za pośrednictwem trzeciej osoby gramatycznej i zaimka dzierżawczego („mój [anioł]”); miejscami bowiem interpretacja Scholema nakazuje identyfikować anioła z autorem *Agesilaus Santander*. Wyjaśnienie przychodzi jednak wraz z fragmentem, w którym historyk kabały tłumaczy, że w tradycji żydowskiej znana jest „wizja osobistego anioła każdego człowieka, który stanowi jego tajemną jaźń [...]. Oczywiście między tym aniołem a ziemską istotą, do której został przypisany, może także pojawić się rozdźwięk i silne napięcie” (Scholem 1983/2006, s. 244). Zgodnie z taką koncepcją anioł wprawdzie jest tożsamy ze „swoim” człowiekiem, ale też zarazem pozostaje mu obcy, a nieraz nawet przeciwny. To wyjaśnia, dlaczego hermetyczny tekst Benjamina stanowi jednocześnie wyraz identyfikacji z aniołem, jak też dokumentację zmagania z taką obcą, „tajemną jaźnią”. W świetle tej kabalistycznej tradycji byłibyśmy też w stanie zrozumieć, dlaczego samego Balla cechuje taka ilość sprzecznych myśli i dążeń, skoro z jednej strony zdaje się on być „katolickim” aniołem, z drugiej natomiast – jego heretycką, apokaliptyczną czy nawet sataniczną wersją. Jeśli bowiem jako anioł dobrotliwy (*Angelus Novus*) Ball odśpiewuje własny pochwalny hymn, to jako anioł sataniczny (*Angelus Satanas*) „przerywa” hymniczny śpiew „nowego anioła” – a więc swój własny śpiew – by zacząć wznosić liturgicznie stylizowane, żałobne skargi. We wspomnieniu mistycznego występu czytamy:

Przy prawym pulpicie ukończyłem «Labadas Gesang an die Wolken» [*Pieśń Labady do obłoków*], a przy lewym wykonałem «Elefantenkarawane» [*Karawanę słońi*], po czym, energicznie trzepocząc skrzydłami, zwróciłem się ku pulpitowi na środku sceny. Ciężkie szeregi samogłosek i wlokący się rytm słoniowych kroków dały mi sposobność, by pod koniec jeszcze

mocniej spotęgować efekt. Ale jak miałem sprostać tej szansie i nie przerwać występu? Naraz spostrzegłem, że mój głos, kiedy już znalazł się w sytuacji bez wyjścia, przybrał ton prastarej kadencji kapłańskiego lamentu w stylu pieśni mszalnej, tej samej, która rozbrzmiewa skargą [*wehklagt*] w kościołach katolickich Wschodu i Zachodu. (Ball 1927/1992, s. 105–106).

Zauważmy, że w powyższym wpisie wiersz *Wolken* przywołany zostaje pod nazwą *Labadas Gesang an die Wolken*, tak jakby utwór nabierał charakteru pieśni pochwalnej, kierowanej wprost do niebios. Ta niepozorna zmiana tytułu wpływa na odbiór dynamiki scenicznej sytuacji: widzimy bowiem, jak w pochwalny hymn „do obłoków” wtrąca się – ni stąd, ni zowąd – pogrzebowa, słoniowa karawana, wyśpiewana na podobieństwo starodawnej lamentacji kapłańskiej. Innymi słowy: skarga, która niesie się po mrocznych wnętrzach wschodnich i zachodnich kościołów, przerywa hymn złotoskrzydłego anioła, by zatrząść klubem Cabaret Voltaire potęgą żałobnej kadencji.

Jeszcze większej gęstości ów anielsko-szatański wymiar lamentacji nabierze, gdy odwołamy się – zgodnie ze wskazówkami Scholema – do dwóch kolejnych Benjaminowskich tekstów: do *Karla Krausa* (1931) i *O pojęciu historii* (1940). Słynny krytyk literacki i wydawca „Die Fackel” („Pochodnia”), który jest tytułowym bohaterem pierwszego eseju, właściwie wprost przyrównany zostaje do „niehumanitarnej” postaci z akwareli Klee:

Naprzeciw demona staje jego pogromca, twór zrodzony z dziecka i ludożercy: bynajmniej nie nowy człowiek; człowiek niehumanitarny; nowy anioł. Być może jeden z tych, które – wedle Talmudu – w każdej chwili stwarza się od nowa w niezliczonych zastępach, a kiedy wydadzą już z siebie głos przed obliczem Boga, przerywają i pierzchają w nicość. Skarżąc się, obwiniając, wiwatując? Obojętne – ów szybko ulatujący głos jest wzorem efemerycznego dzieła Krausa. Angelus – oto posłaniec na starych sztychach (Benjamin 1931/2012, s. 213).

Widzimy, że fragment ten, sparafrazowany dwa lata później w *Agesilaus Santander*, powiada o „nowym aniele”, który śpiewa przed tronem Pana, a następnie przerywa, skarży się i obraca – niczym efemeryczny głos – w nicość. Jak objaśnia Scholem, tradycja talmudyczna, którą tu inspirował się Benjamin, nie mówi o aniołach wiecznych, znanych chrześcijaństwu, lecz o aniołach „powstających i ginących przed obliczem Boga, o których czytamy w *Ocar Hakabod* Todrosa Abulafii (1879), że «znikają jak iskry na węglach»”. Co więcej, „w języku hebrajskim to samo słowo (*mal'ach*)

oznacza anioła i posłańca” (Scholem 1983/2006, s. 244). Zamiast nieśmiertelnego archanioła, mamy tu więc anioła słabego, kruchego, więdnącego jak pąk kwiatu po odcięciu łodygi – z głosem łamiącym się w pół słowa – a zarazem niebywale potężnego z racji oskarżycielskiej siły wyśpiewywanej skargi. A ponieważ pomiędzy skargą i oskarżeniem (*Klage* i *Anklage*) zachodzi absolutnie ścisły związek, przeto ten, kto śpiewa lamentacje (*Klagelieder*), jest zarazem oskarżycielem (*Ankläger*):

[...] Kraus, który podjął się pomszczenia języka, atakując jego niszczycieli, czyli dziennikarzy, jest jednym z aniołów talmudycznej legendy. Nie jest już jasne, czy anioł ten recytuje przed Bogiem hymn, radosną pieśń, czy raczej lament lub oskarżenie przeciw niszczycielom języka – co byłoby zgodne z jego ukrytą, sataniczną naturą, jako że po hebrajsku słowo «Satan» znaczy przecież tyle, co «oskarżyciel» (Scholem 1983/2006, s. 259).

Co takiego, poza upadłym językiem gazety, staje się tutaj przedmiotem oskarżenia? Otóż lucyferyczny Kraus „oskarża pojęcie o zdradę wobec słowa” (Benjamin 1931/2012, s. 193), zatem inkryminuje on język, który się wyabstrahował, który oddzielił nazwę od rzeczy, zapoznając tym samym – by znów przywołać motyw z eseju o rajskich imionach – duchową, komunikowalną istotę słowa. Oskarżenie, o którym tu mowa, trzeba czytać równoległe z pewnym bardzo istotnym przesłaniem, sformułowanym przez Scholema w jego komentarzu do przekładu 3 rozdziału Księgi Hioba (*Hiobs Klage*): „Zgodnie ze swą najgłębszą istotą wszystkie lamentacje oskarżają [...], jednak nie czynią tego, oskarżając jakiś konkretny byt, lecz – i to właśnie jest specyficzne w tego rodzaju oskarżeniach – sam język” (Scholem 1918/2014, s. 321). Tym samym widzimy, że skarga wymierza swój inkryminacyjny akt przeciwko ogólnemu i zastanemu porządkowi świata językowego: przeciwko jego abstrakcyjnym pojęciom, które odwróciły się od imienia, wydając pojedynczość słowa na pastwę niszczycielskiego żywiołu gadaniny. Można spytać: czy nie takie właśnie oskarżenie pada ze strony anielsko-biskupiego posłańca na scenie klubu Cabaret Voltaire, który swym „szybko ulatującym głosem” wyśpiewuje „hymn, radosną pieśń, czy raczej lament lub oskarżenie przeciw niszczycielom języka”? Czy to nie pismo żurnalistów jest dla Balla głównym obiektem potępienia i emanacją sprofanowanych języków, które pogrzebały pneumatyczną substancję *Ursprache*? Czy wreszcie antymieszczkańska rewolta poety nie nosi znamion buntu Baudelaire’owskiego, któremu patronuje „stróż wiedzy głębokiej” – figura demonicznego oskarżyciela?

O ile sataniczny element *Anklage* odnajdujemy w *Karlu Krausie*, o tyle żałobno-melancholiczny ton anielskiej *Klage* ujawnia się w słynnych, późniejszych niemal o dekadę „tezach historiozoficznych”. Poza wspólnym motywem anioła, obydwa teksty wiąże cytata z Krausa – „źródło jest celem” – który umieszczony zostaje przez Benjamina jako motto XIV tezy. W tym najbardziej wywrotowym fragmencie czytamy o „skoku pod wolnym niebem historii”, „skoku dialektycznym, jakim wedle Marksa ma być rewolucja” (Benjamin 1940/2013, s. 320). Tekst *O pojęciu historii*, zawierający w sobie właśnie „skokową”, dyskontynuacyjną wizję dziejów, zdaje się momentami nawiązywać też do habilitacyjnej książki o baroku: do posępnego obrazu historii naturalnej, który został odmalowany przez pryzmat grobowej scenarii dramatów żałobnych. W IX tezie historiozoficznej *Angelus Novus* z obrazu Klee zostaje wprost nazwany „aniołem historii”, co w kontekście katastroficznego charakteru przyrododziejów przydaje mu prawdziwie żałobnego charakteru:

Gdzie nam ukazuje się łańcuch wydarzeń, on widzi jedną wielką katastrofę, która nieustannie piętrzy gruzy i ciska mu je pod nogi. Chciałby może się zatrzymać, pobudzić umarłych i złączyć to, co rozbite. Lecz od rajy wieje wichur, który zaplątał mu się w skrzydła i jest tak potężny, że anioł nie może już ich złożyć. Wichur ten gna go niepowstrzymanie w przyszłość, do której zwrócony jest plecami, podczas gdy przed nim po samo niebo rosną zwaliska gruzów (Benjamin 1940/2012, s. 316).

Dostrzegając związek pomiędzy upadłą, beznadziejną rzeczywistością widowisk żałobnych z książki o baroku a ponurym gruzowiskiem, oglądanym (czy też oplakiwanym) przez anioła historii, autor *Skargi i trenu* podkreśla melancholiczną naturę *Angelus Novus* i dodaje: „Ten anioł nie śpiewa już żadnych hymnów” (Scholem 1983/2006, s. 261). Również u Balla – anioła zaplątanego w sfałdowany czas estetycznej i politycznej rewolucji – skrzydlata postać z czasem nabiera cech żałobnika: „Łzy na cudzym pogrzebie są oznaką anioła” (Ball 1927/1992, s. 292). Możemy zatem wnioskować, że tym, co wyśpiewuje anioł historii, nie jest pieśń pochwalna, lecz pieśń żałobna: niekończąca się, „nieprzerwana skarga” (Benjamin 1931/2012, s. 188), dokumentująca fiasko wszelkiego reparacyjnego, rewolucyjnego czy odkupieńczego działania:

Anioł zna swoje zadanie: właściwie chciałby «pobudzić umarłych i złączyć to, co rozbite». W tym stwierdzeniu pojawiają się dwa motywy, dobrze Benjaminowi znane [...]. Barokowy motyw rozbicia na kawałki, [...] który na nowo podejmuje anioł w tej [IX] tezie, gdy pragnie «złączyć to, co rozbite», wiąże się z melancholijnym spojrzeniem na przeszłość historii [...]. Co przeszkadza aniołowi w wypełnieniu jego misji? Zarówno ów wichur wiejący z raju, który nie pozwala mu się zatrzymać, jak i sama niezabawiona przeszłość, która w postaci stosu gruzów rośnie przed jego oczyma aż do nieba. Nie mówi się tu nic o tym, by anioł potrafił przezwyciężyć to rumowisko, czy wręcz zespolić je na nowo w utopijną, zbawioną jedność [...]. [W] języku materializmu historycznego, na rzecz którego Benjamin anektuje teologię, zbawienie ma nadejść za sprawą dialektycznego skoku «pod wolnym niebem historii». Ma dojść do niego w momencie rewolucji [...]. Anioł historii jest więc z gruntu melancholijną postacią, która ponosi klęskę w historycznej immanencji, ponieważ przezwyciężyć można ją jedynie, wykonując skok (Scholem 1983/2006, s. 261–262).

Zarówno IX teza historiozoficzna, jak też wcześniejsza książka o baroku, kreślą więc obraz smutnej immanencji, poza którą ani alegorykowi, ani melancholicznemu rebeliantowi nie udaje się wyjść. Innymi słowy, rewolucja nie ma szczęśliwego zakończenia, gdyż zamknięta arena dziejów jest od samego początku (od momentu zerwania owocu i upadku w historię) pętlą cyklicznych katastrof: światem wielkiego żałobnego dramatu, rozgrywającego się na naszych oczach i dającego się usłyszeć w każdym pękniętym słowie. Stąd też Ball „alegoryczny”, który w odróżnieniu od Balla „romantycznego” zapewne nie wierzy już w restytucję rozbitego – niegdyś rajskiego – słowa (w powrót Złotego Wieku), byłby aktywującą się jaźnią sataniczną: tą, która już tylko lamentuje, oskarża i niszczy; która wie, że restauracyjna misja nie może potoczyć się dobrze, i że jedynym, co pozostaje w obliczu zdrady faryzejskich języków, jest zachować maksymalną powagę w momencie ich oskarżenia. Ten radykalizm i fanatyzm zdają się czynić Balla, tak jak wcześniej Müntzera, apokaliptykiem satanicznym; jak bowiem miał wołać Luter na wieść o rebelii ludowego teologa: „Oto krąży szatan, duch z Allstedtu!” (Luter, cyt. za: Engels 1850/1981, s. 48). Kartonowy anioł jednak ostatecznie nie krąży, lecz stoi unieruchomiony z bezużytecznymi skrzydłami, na których nie da się ulecieć, i z przekrzywioną infułą, która zdobi głowę zamiast korony. Ten królewski laur, przypomnijmy, w *Die Flucht aus der Zeit* przyznany zostaje węzowi, który w niebiańskim Vira-Magadino może być reminiscencją utraconej rajskiej harmonii, ale może też – co

niewykluczone – stanowić znak odsyłający do demonicznej świadomości. Oczywiście, w katolickiej narracji przedśmiertnie zrehabilitowanego dziennika nie brakuje wpisów jasno dających do zrozumienia, że poeta odrzucał wszystko, co sataniczne (Ball 1927/1992, s. 48, 140); zresztą reakcja na demonologiczną książeczkę Benjamina tylko potwierdza jego abominację wobec sił piekielnych. Nie ulega jednak wątpliwości, że Ball czerpał energie z rezerwuaru apokaliptycznego, że fascynował się – w ślad za Wilde’em czy Baudelaire’em – demoniczno-sataniczną estetyką. Na fakt, jak blisko graniczą ze sobą w Ballowskim dadaizmie te dwa radykalne rejestry, wskazuje jeszcze jedno dzieło: powieść *Tenderenda der Phantast*, rozgrywająca się w surrealistycznym i groteskowym Satanopolis.

Kilkuletnia, wielokrotnie przerywana praca nad tą trzyczęściową nowelą (1914–1920) przypadła na katastroficzny okres wojny światowej i stłumionej rewolucji w Niemczech. Należy więc odnotować, że idea satanicznej fikcji zrodziła się w czasie, gdy Ball zakładał monachijskie czasopismo „Revolution”, zaś fabuła nabrała pełnego kształtu już po dziennikarsko-politycznym epizodzie w Bernie i jednocześnie tuż przed katolicką rekonwersją poety. Opublikowana dopiero w 1967 r., powieść *Tenderenda der Phantast* stanowi jeszcze jeden, niezwykle ważny element fonetycznej dada-układanki, świadczący o towarzyszących Ballowi apokaliptycznych nastrojach. Nie przypadkiem więc narracja o Satanopolis – zaliczana niekiedy do nurtu „gotyku eksperymentalnego”, hiperbolizującego kliszowe formuły XIX-wiecznej powieści gotyckiej – wpisuje się w gatunek „postapokaliptycznej literatury wojennej” (Mehtonen, Sjöberg 2020, s. 99). Czerpiąc z dziedzictwa czarnego romantyzmu spod znaku Edgara Allana Poe’go, jak też z antyreligijnej satyry Voltaire’a, Ball eksploruje w swojej diabelskiej prozopoezji dość parszywe – delikatnie mówiąc – rejestry języka, tak aby z poszczególnych słownych sekwencji wydobywać potencjał w zakresie odzwierciedlania dekompozycji satanicznego królestwa. Dlatego krajobraz piekła górnego, opisany w IV rozdziale powieści, jest przede wszystkim pejzażem dźwiękowym: to tam odbywa się „koncert bluźnierczych odgłosów” (*Konzert heilloser Geräusche*), tam rozbrzmiewa „kocia muzyka” (*Katzenmusik*), a upiorny „lament żałobny” (*Totenklage*) odgrywany jest przez duchy na rurach z cementu (Ball 1920/2016, s. 14, 19). Gdy na początku VIII rozdziału padają słowa: „Zu sagen ist nichts mehr. Vielleicht, daß etwas noch gesungen werden kann” – „Nie zostało już nic do powiedzenia. Może jeszcze coś da się zaśpiewać” (Ball 1920/2016, s. 27), w następstwie wykonana zostaje pieśń *Hymnus I*. Nie jest to jednak hymn do Boga, lecz absurdalny kantyk na cześć

Szatana, inspirowany – na co wszystko wskazuje – przywołaną już litanią Baudelaire’a. W kolejnym utworze (*Hymnus II*), wzorowanym na bardziej tradycyjnej formule liturgicznej, męczennicy proszą Boga o wybawienie od piekielnej muzyki, o przerwanie kaleczącego stukotu miedzi, kamieni i kości słoniowej. W hymnie tym wspomina się także o skądinąd znanym z biografii Balla „wielkim tańcu” poetów, który wykonywany jest „w sukniach ze szmaty i papieru, szkła okiennego, papy dachowej i cementu” (Ball 1920/2016, s. 27).

Być może wolno postawić tezę, że ta dość odstręczająca literatura wykazuje pewne cechy wspólne z barokowym trauerszpilem: począwszy od zawrotnej ilości bohaterów fabuły (mistycy, prorocy, kapłani, poeci, pisarze, antychryści) i ich „tekturowej”, zupełnie płaskiej psychologii, poprzez fragmentaryczną, niespójną, pozbawioną logicznego sensu narrację (postacie pojawiają się i znikają; sceneria zmienia się z każdym kolejnym rozdziałem, różniąc się od poprzedniej jedynie stopniem wszechobecnego zepsucia), a skończywszy na eksploatacji fonetycznego wymiaru języka w hymnach i absurdalnych seriach dźwiękowych¹. Podobieństw da się zresztą wskazać znacznie więcej: i tu, i tam mamy do czynienia ze światem piętrzących się zwłok (w najniższym kręgu piekła scenerię wypełniają płonące ciała żołnierzy; zwłoki wpadają do domów przez kominy; wszędzie pleni się robactwo; trwa nieustanny korowód pogrzebowy), z wszechobecnymi krzywiznami i wykoślawieniami (w III rozdziale wspomina się o „wieżach pijanych miast”, wywołujących skojarzenie z koślawymi budynkami z okładki „*Revolution*”), z wydatną rolą męczennika (poeci poddawani są sadystycznym torturom; jeden z nich zostaje upieczony i zjedzony przez duchy), a przede wszystkim – z „alegorycznym” złamaniem kanonicznego motywu, które w powieści Balla manifestuje się poprzez przechwycenie dantejskiej katabazy i zastąpienie tej perypatetyckiej wędrówki przez piekło szaleńczą gonitwą po groteskowym Satanopolis (Mehtonen, Sjöberg 2020, s. 102).

¹ Takie zestawienie możliwe jest, rzecz jasna, w trybie warunkowym. *Tenderenda der Phantast* formalnie nie jest dramatem, aczkolwiek zawiera pewne elementy sugerujące sceniczne przeznaczenie tekstu. Już sam fakt, że Ball recytował fragmenty powieści w Galerii Dada, wskazuje na poniekąd teatralny charakter utworu (w notatce z 28 kwietnia 1917 r. poeta raportuje wykonanie rozdziału *Grand Hotel Metaphysik* pod hasłem „Proza w kostiumie”, zob. Ball 1927/1992, s. 158). Ponadto powieść Balla odznacza się wieloma walorami architektonicznymi i muzycznymi: „jest fantazją dźwiękową, komiczną operą absurdu, polifoniczną poezją, faustowską trawestacją i boską satyrą” (White 1998, s. 165). Zwrócenie uwagi na ten graniczny status narracji (ni to muzyki, ni to prozy) tym bardziej umacnia trauerszpilowe asocjacje, zwłaszcza że Benjamin postrzegał dramat żałobny jako formę po części muzyczną: jako bezpośrednią poprzedniczkę opery, dążącą do rozpuszczenia się w muzyce (Benjamin 1925/2013, s. 69).

W kontekście równoległej twórczości dźwiękowej Balla warto zwrócić uwagę na przedostatni rozdział powieści, zatytułowany *Baubo Sbugi Ninga Gloffa*. Nazwa pochodzi od pierwszego wersu utworu fonetycznego, który w cyklu *Lautgedichte* nosi miano *Katzen und Pfauen* (Ball 1963, s. 25). W *Tenderenda der Phantast* wiersz ten umieszczony zostaje w całości; jego pierwsza strofa brzmi:

baubo sbugi ninga gloffa
siwi faffa
sbugi faffa
ôkofa
fafâmo
faufu halja finj

(Ball 1920/2016, s. 41).

W didaskaliach wprowadzających do rozdziału czytamy, że powyższa sentencja stanowi „magiczną formułę” (*Zauberformel*), przynależącą do cyklu *Gadji beri bimba*. Sama fraza „gadji beri bimba” – która, jak pamiętamy, pojawia się w korespondencji Balla jako nieoficjalny tytuł sześciu poematów dźwiękowych – jest tu jednocześnie nazwą „nocnej modlitwy”. W tym świetle wiersz *Baubo sbugi ninga gloffa* pełni nieco mniej spektakularną funkcję: służy bowiem złączeniu – niczym agrafa lub ozdobna klamra do tkanin („eine Art Agraffe”) – złączeniu dwóch ostatnich prozatorskich fragmentów noweli (Ball 1920/2016, s. 40, 41). Nie inaczej niż w oryginalnym *Katzen und Pfauen*, zaanonsowani bohaterowie utworu to lamentujące zwierzęta: paw i kot. Jak objaśnia Ball, pierwsze zwierzę odsyła do proroka Jeremiasza (autora starotestamentowych trenów), drugie – do lamentującej kobiety (*Klagefrau*). Onomatopeiczne ułamki wiersza naśladują więc, jak można się domyślić, skargi zbolących zwierząt: „siwi faffa” czy „fafâmo” przywodzą na myśl świergot ptactwa, z kolei kocie „mâ mâ” czy „mjâma” mogą kojarzyć się z przeciągłym, płaczącym *crescendo*. Co więcej, zasocjowanie lamentacji z odgłosami zwierzęcymi sugeruje bliski związek pomiędzy językiem skargi a pierwotną *Natur-Sprache* – tak jakby niewinne, ptasie i kocie treny stanowiły ostatnie residuum nieupadłej *Ursprache*. Jednocześnie ta fonetyczna poezja, pojawiająca się w piękniętym, wymagającym zszycia, zakończeniu książki, może stanowić prezentację iście piekielnej mowy, „języka apokaliptycznie opustoszałego z referencji” (Mehtonen, Sjöberg 2020, s. 103). Nie bez znaczenia jest tu fakt,

że członkowie „fantastycznej społeczności poetów” (Ball 1920/2016, s. 8) – w tym bohater tytułowy, Laurentius Tenderenda – odmawiają cykl wierszy *Gadji beri bimba* jako swój ostatni, agonalny pacierz przed zgładzeniem w ciemnościach Satanopolis. Mocna ekspozycja litery *f* w żałobnej modlitwie *Baubo sbugi ninga gloffa* może dodatkowo nam sygnalizować, że utwór ten pełni funkcję lamentu Fantasty.

Jeśli przyjmiemy, że *Tenderenda der Phantast* jest, zgodnie ze swoim tytułem, narracją mitomana albo fantasty – innymi słowy, że stanowi ona powieść autofikcyjną, swego rodzaju fantazmatyczne odgałęzienie autobiografii – to z łatwością zidentyfikujemy elementy świata przedstawionego w książce jako alegorie Ballowskiego uniwersum. Główny bohater, uwspółcześniony święty prorok, sportretowany jest jako heretyk: pisarz i ofiara prześladowana zarówno przez ortodoksyjny Kościół, jak też przez militarystyczne państwo. Laurentius Tenderenda jest więc w tym świetle nikim innym, jak alter ego poety, odzwierciedlającym tyleż jego fascynacje wczesnochrześcijańskimi pustelnikami, co wrogość względem zinstytucjonalizowanego Kościoła i Wilhelmińskiej Rzeszy. Grupa osadzonych w piekle poetów – przez diabelskie istoty posądzanych o idealizm, zaś przez hierarchów kościelnych o gnostycyzm i herezję – stanowiłaby odbicie zbuntowanej społeczności Cabaret Voltaire, przeciwstawiającej się demonicznemu żywiołowi „jajecznego” mieszczaństwa. Zgodnie z tą logiką, plugawe i kakofoniczne Satanopolis reprezentuje, w duchu gnostyckich przekonań Balla, upadły świat materialny lub też – sięgając do notatki z 30 marca 1916 r. – sam „proces mechanistyczny”: nierozwiązywalny konflikt pomiędzy efemeryczną *vox humana* a niszczącymi siłami doczesnej rzeczywistości, grzmiącej złowrogim „rytmem i jazgotem” (Ball 1927/1992, s. 87)². Wreszcie piekielny *dans macabre*, odtńczony przez poetów w strojach z cementu, papieru i szkła, można zinterpretować jako parafrazę pamiętnego, absurdałnego tańca, któremu członkowie kabaretu dali się porwać w swych naprędce skompletowanych, cylindrycznych kostiumach. Oczywiście jest też, że hymny i modlitwy, jakie wznoszone są na kartach opowiadania, zawiązują relacje z cyklem *Lautgedichte*: utwór *Karawane* zamieszczony zostaje w rozdziale *Jolifanto Bambla ô Falli Bambla*, natomiast wspomniany już *Katzen und Pfauen* pojawia się jako „agrafa” w finałowej części noweli. Taka rekontekstualizacja wierszy dźwiękowych – lamentów wyśpiewywanych

² Akustyczny opis materialnej rzeczywistości jako przerażającej kakofonii stanowi istotny element wyobrażeń gnostyckich. „Zgiełk tego świata” miał odciągać uwagę pneumatyka od głosu wzywającego „z zewnątrz” i pogrążyć go w „pijackim wirze” zepsutej doczesności. Zob. Jonas 1958/1994, s. 87–88.

przez zastęp umęczonych artystów-posłańców – sprawia, że zastosowany w nich język srebrzy się szczególnie silnym blaskiem na tle zdegenerowanej, pokruszonej mowy, jaka króluje w powieściowym piekle.

Radykalizm estetyczno-apokaliptycznej postawy Balla, dający się wyczytać nie tylko z manifestów dadaistycznych, ale też z *Tenderenda der Phantast*, bez wątpienia był dostrzegany w gronie pozostałych artystów z Cabaret Voltaire. Świadczy o tym chociażby fragment Richterowskiego wspomnienia, w którym autor *Byzantinisches Christentum* przyrównany zostaje do ekskomunikowanego włoskiego schizmatyka: „[Ball] stał nieruchomo jak [Girolamo] Savonarola, fanatyczny i niewzruszony” (Richter 1964/1986, s. 63). Ten XV-wieczny reformator religijny, dominikanin, autor rebelianckiego traktatu o upadku kościoła (*De ruina ecclesiae*, 1475) i głosiciel nadciągającej apokalipsy, poniósł męczeńską śmierć za szerzenie herezji; podobny los Ball zaprojektował w swej satanicznej autofikcji dla Laurentiusa Tenderendy. Nawet jeśli Savonarola nie jest bohaterem listów ani wspomnień Balla – w *Die Flucht aus der Zeit* pojawia się o nim zaledwie jedna krótka wzmianka (Ball 1927/1992, s. 203) – to całkiem prawdopodobne jest, że w charakterystyce tytułowego fantasty zaszyfrowane zostało podobieństwo do florenckiego kaznodziei³. Takie określenia jak „chustka przesączająca nieczystości” (*Filtriertuch der Unsauberkeiten*) bądź idiomatyczny, nawiązujący do kościelnego rozłamu neologizm *Schismatikaster* (Ball 1920/2016, s. 38), pełnią funkcję przesłony, zza której majaczy nie tylko apokaliptyczny profeta z Ferrary, ale też estetyczna wizja przedstawiona w eseju *Kandinsky*:

Artyści tej epoki są wobec świata ascetami własnej duchowości. Prowadzą życie głęboko ukryte. Są prekursorami, prorokami nowej ery. Ich dzieła rozbrzmiewają w języku, którego nie zna nikt inny, poza nimi samymi. Stoją w opozycji do społeczeństwa tak, jak niegdyś średniowieczni heretycy. Ich dzieła są zarazem filozofią, polityką i prorocstwem (Ball 1917/1984a, s. 43).

Żarliwa fascynacja gnozą, ikonoklazmem i satanizmem – pomimo otwarcie wyrażanej pogardy dla szatana – nie była jedynie krótkim epizodem w życiu poety, lecz stale płynącym, ciemnym nurtem, bulgoczącym pod

³ Co nie bez znaczenia, Savonarola miał też dysponować diabolicznie potężnym głosem, o czym świadczy wspomnienie Marsilia Ficina: „Nie chodzi o zwykłego śmiertelnika, chodzi o jednego z najbardziej przebiegłych demonów, a nawet nie o jednego tylko demona, lecz o całe stado diabelskie [...]; twarz, ton głosu, słowo, które często iskrzyło się w przemówieniu narzucając słuchaczom przekonanie zrodzone nie tyle z perswazji, co z gwałtowności” (Ficino, cyt. za: Hagedé 1984/1988, s. 5).

wierzchnią warstwą deklarowanej katolicyckości⁴. Co więcej, chociaż Ball w swoich pismach politycznych (przede wszystkim w *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*) atakował tradycję hebrajską, to równocześnie w trakcie prac nad *Byzantinisches Christentum* nie wzbraniał się przed czerpaniem wpływów z rozmaitych – w tym kabalistycznych i talmudycznych – heterodoksji. W notatce z 7 maja 1917 r. zapytuje nawet: „Czy nie kradniemy elementów ze wszystkich magicznych religii? Czyż nie jesteśmy magicznymi eklektykami?” (Ball 1927/1992, s. 160). Gdy w 1926 r., „mając już zapewne we krwi ziarno śmierci”, Ball oddaje się studiom demonologicznym, chce on „ustanowić porządek pierwszeństwa demonów, w kontraście do «hierarchii aniołów», którą opisał w swoim *Byzantinisches Christentum*” (Hennings 1946/1996, s. lxii). Pracę nad demonologiczną książką (*Exorzismenbuch*) przerywa śmierć Balla w 1927 r. Ta niedokończona próba wypracowania hierarchii demonów z pewnością uwzględnić musiała upadłego anioła z legend talmudycznych, którego imię wprost przywołane zostaje w dzienniku Balla (15 lipca 1920 r.) w kontekście *Tenderenda der Phantast*: „Tę niewielką książkę mogę przyrównać jedynie do kunsztownego magicznego relikwiarza [*magischen Schrein*], w którym – jak wierzyli starożytni Żydzi – został uwięziony Asmodeusz (Ball 1927/1992, s. 265).

Zostawiając na boku liczne konfiguracje, w jakich występuje ten judaistyczny arcymistrz demonów (łącznie z tą, w której uchodzi on za syna Adama, a więc sprawcy językowego upadku), należy zwrócić uwagę, że według pewnego popularnego grymuaru (*Księga Goecji*) król Asmoday wskazuje miejsca, w których leżą skarby. Skojarzenie z tęskniącą za skarbem Melancolią, jak również z szatanem Baudelaire’a („Który wzrokiem swym jasnym przejrzałeś metale / Od wieków śpiące w głuchym, mrocznym arsenale”), nie wydaje się być w tym kontekście zupełnie pozbawione podstaw; nie bez znaczenia może być również ten oto szczegół, iż pieczęć do przyzywania Asmodeusza musi być wykonana ze złota (Crowley 1904/1989,

⁴ Już w swoim pierwszym dramatycznym szkicu, przygotowanym w wieku 17 lat (*Der Henker von Brescia*), Ball zawarł pewne sataniczne i antyklerykalne wątki (Steinke 1967, s. 24). Również jego poezja ekspresjonistyczna (lata 1913–1914) obfituje w motywy demoniczne. Na przykład utwór *Der Henker*, który stał się powodem wstrzymania kolportażu „Revolution” przez niemiecką cenzurę, czyni jednym ze swoich bohaterów apokaliptycznego anioła śmierci (Mann 1987, s. 70–71). Warto również dodać, że biografia autorstwa Steinkego mocno eksponuje „mefistofeliczną” i „faustowską” osobowość Balla, ujmując dynamikę jego życia i twórczości artystycznej w perspektywie powtarzającego się *descensus ad inferos*. Pod koniec książki czytamy: „Dadaizm był demonologią [...]. [D]adaistyczne wieczory stawały się wyszukanymi ceremoniami pogrzebowymi, celebrującymi śmierć Boga [...]. Podczas tych rytuałów demony absolutnego chaosu i nicości intonowały groteskowe litanie w dysonansowym chórze. Mistrzem ceremonii był Hugo Ball – pierwszy biskup nowo powstałej «religii satanizmu», wybrany czy też skazany na sprawowanie władzy nad nowym, rozległym imperium” (Steinke 1967, s. 216).

s. 21, 32, 33). Jednak w ostatecznym rozrachunku najistotniejszy jest tutaj fakt, że imię tego żydowskiego demona pochodzi od hebrajskiego *szamad*, które oznacza „akt burzycielski”. Jeśli wobec tego żywiołem uwięzionego w powieści anioła jest niszczenie i gniew (Tb 3,8; Mdr 18,25), to można zaryzykować twierdzeniem, że ukryte imię Balla – imię jego własnej, satanicznej jaźni – brzmiałoby właśnie Asmodeusz, czyli „Niszczyciel” (*Aszmedaj*). Być może takie właśnie imię obwieszcza poecie, w formie napisu na szybie, pewien mały zastęp aniołów, opisany w palatyńskim wierszu *Bagatelle (Bagatela)*: „Vor meinem Fenster / In Sonnenschein / Sitzen Engelein. / Eins, zwei, drei Engelein / Und äugeln herein. / Sie hauchen an die Scheiben / Und kichern sich an, / Und schreiben / Deinen Namen hin”⁵ (Ball 1905/1998, s. 203). Zastosowanie w tym kontekście dwóch różnych osób gramatycznych – „moje okno”, „twoje imię” („meinem Fenster”, „deinen Namen”) – zdaje się doskonale obrazować rozłam, jaki zachodzi w świadomości poety: między ziemskim „ja” i tajemnym, demoniczno-angelicznym „ty”. Nie ulega przy tym wątpliwości, iż anielskie przesłanie kierowane jest do wtajemniczonego kabalisty albo gnostyka: jest to bowiem imię pneumatyczne, zapisane na oknie – zwróćmy uwagę – przy użyciu tchnienia (*der Hauch*). O zmaganiu z czymś w rodzaju demonicznej świadomości Ball pisze już 13 października 1915 r., a więc na nieco ponad kwartał przed zainicjowaniem działalności Cabaret Voltaire:

Czasem czuję się tak, jakbym był już bezpowrotnie owładnięty czarną magią; jak gdybym nawet w najgłębszym śnie doświadczał złowrogiego koszmaru, który nie pozwala mi już dostrzec niewinności rzeczy [...]. Czy jest aż tyle śmierci we mnie – czy w tym, co mnie otacza? Skąd pochodzi to, co mnie pcha do działania? Z ciemności czy ze światła? (Ball 1927/1992, s. 52).

Ciemna, rewolucyjna jaźń dadaisty to ta, która chce oskarżać i niszczyć⁶ – i która znajduje chyba w tym fonetycznym niszczeniu jakąś iskrę pociechy, sądząc po lekko demonicznym uśmieszku, błakającym się na twarzy poety z jego biskupiej fotografii. Ball bez wątpienia widzi w sobie wielkiego

⁵ „Przed moim oknem / W promieniu słońca / Siedzą aniołki. / Jeden, dwa, trzy aniołki / I zerkają do środka. / Dmuchają na szyby / I chichoczą do siebie, / I piszą / Twoje imię tam”. Tłumaczenie interlinearne.

⁶ Warto zwrócić uwagę, że to właśnie z perspektywy winy i oskarżenia definiowany jest ogólny cel *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*: „Pisałem tę pracę podczas czterech lat wojny, aby zrozumieć, w jaki sposób oskarżenia (*Schuldfrage*) pod adresem mocarstw centralnych rozszerzały się systematycznie, aż ogarnęły całą ideologię klas i kast, które przygotowały wojnę i wspierały rządy w ich agresywnej polityce” (Ball 1919/2007, s. 111).

mściciela, eschatologiczne dziecko, które buntując się „przeciwko światu dorosłych”, wygłasza na końcu – w momencie apokalipsy – wielki akt inkryminacji: „Dadaiści są [...] niemowlętami nowej ery”; „Dziecko będzie oskarżycielem [*Ankläger*] na Sądzie Ostatecznym” (Ball 1927/1992, s. 100, 108). Ścisły spłot, jaki zawiązuje się pomiędzy apokaliptyką i demonizmem, dostrzeżony zostaje przez Jacoba Taubesa: „Apokaliptyczna zasada zawiera w sobie dwie zespolone siły: niszczącą formy i formującą. W zależności od sytuacji i zadania jedna z tych dwóch składowych uwydatnia się, lecz żadnej z nich nie może zabraknąć” – ani zbawiennego pierwiastka twórczego, ani „demonicznego elementu niszczącego” (Taubes 1947/2016, s. 15). Ta zasada wydaje się bliska samemu Ballowi, który w zapisku z 16 sierpnia 1916 r. odnotowuje: „Język jako organ społeczny może zostać zniszczony bez uszczerbku dla procesu twórczego. Wydaje się wręcz, że twórcze siły tylko na tym skorzystają” (Ball 1927/1992, s. 112).

Tak się składa, że tendencję do łączenia aktu burzycielskiego z twórczą radością poeta odsłania także na kartach *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, przytaczając pewien bardzo wymowny cytat z Bakunina:

W roku 1842 Michał Bakunin opublikował w wydawanych przez Rugego «*Deutschen Jahrbüchern*» artykuł zatytułowany *Reakcja w Niemczech* (*Die Reaktion in Deutschland*). Ostatnie jego zdanie brzmiało: «Pozwólcie nam wierzyć w wiecznego ducha, który burzy i niszczy tylko dlatego, iż sam jest niezgłębionym i wiecznie twórczym źródłem wszelkiego życia. Radość zniszczenia jest jednocześnie radością tworzenia» (Ball 1919/2007, s. 130).

O ekstatycznym uniesieniu, jakie towarzyszy sprawiedliwej językowej dekompozycji, świadczy apokaliptyczny wiersz *Słońce*, którego najbardziej rebeliancki moment zawiera się w trzech wersach: „Nie mogę się powstrzymać: przepęlnia mnie radość. / Krzyże okienne pękają [...]. / Katedry wybuchają fugami organów” (Ball 1914/1980, s. 194). Dopiero dzięki takiemu kontekstowi staje się dla nas jasne, że imperatyw, jaki poeta zapożycza od demonicznego Wilde’a – „Noś suknię dandysów i dadaistów [...] na której rękawie wyhaftowano słowa [...] «Madame, je suis tout j o y e u x» [Pani, jestem pełen r a d o ś c i]” (Ball 1927/1992, s. 150) – jest niczym innym jak ezoterycznym wezwaniem do sataniczno-apokaliptycznej rujnacji.



Künstlerkneipe Voltaire

Allabendlich (mit Ausnahme von Freitag)

Musik-Vorträge und Rezitationen

Eröffnung Samstag den 5. Februar

im Saale der „Meierei“ Spiegelgasse 1

Gardero-begebühr 50 Cts.

Ilustracja 13. Marcel Słodki (Łódź 1892 – Auschwitz 1943), *Künstlerkneipe Voltaire*.

Plakat wykonany z okazji otwarcia Cabaret Voltaire, litografia, 1916 r.

The Kunsthau Zurich, digital.kunsthau.ch (dostęp: 30.03.2024).

Rozdział VIII

Punctum inclinatum

O powieść o Hugonie Ballu nie byłaby pełna, gdybyśmy nie uwzględnili jeszcze jednego przełomu – jeszcze jednej konwersji, rewolucji czy zwrotu – jaki dokonuje się w jego myśleniu. W notatce z 4 sierpnia 1916 r., tej samej, w której wspomniany zostaje wąż z koroną na głowie, Ball pisze, że Tzara i inni zuryscy artyści ślą do niego listy opowiadające o „nowych materiałach w sztuce (papier, piasek, drewno etc.)”. Pochłonięty urokiem pustelni Vira-Magadino poeta odpowiada, że jest obecnie zakochany w „milczących pasterzach”, i że poszukuje „opisowych, graficznych przedmiotów” (*deskriptive, zeichnerische Dinge*), które mogłyby upewnić go co do istnienia jego „tu i teraz” (Ball 1927/1992, s. 107). Wydaje się, że aby odpowiednio zinterpretować te słowa, należy wziąć pod uwagę dwie rzeczy. Po pierwsze, Ball nie był specjalnie zainteresowany sztukami plastycznymi. Nawet jeśli wyrażał zamiłowanie do obrazów Picassa i Kandinsky’ego – określając ich dzieła mianem „filozofii”, ich samych zaś nazywając „prorokami” czy „kapłanami” (Ball 1927/1992, s. 16) – to ostatecznie jego żywiołem była literatura i słowo. Fraza mówiąca o „graficznych przedmiotach” nie może być zatem odpowiedzią na nowe materiały w plastyce, lecz raczej jest świadectwem dokonującego się w tym okresie językowego zwrotu ku sferze *gráphein*, ku pismu. Po drugie, poeta ma już za sobą szczytowy punkt swojej dada-kariery, jakim była recytacja wierszy z cyklu *Lautgedichte/Gadji beri bimba*. Wszystko wskazuje na to, że zaznawszy elegijnej chwili „szczęścia” (a więc też chwili rozpaczki) na scenie klubu Cabaret Voltaire, Ball decyduje się przerwać swój łabędzi śpiew i na zawsze już ucichnąć – niczym „milczący pasterz” – przekierowując całą swą uwagę z głosu na pismo. Bardzo wymowne, w tym kontekście, są słowa skierowane do Marii Hildebrand-Ball w korespondencji z 28 listopada 1916 r.:

„Nie chcę już dłużej robić kabaretu [...]. Wolę pisać. To był zawsze mój cel” (Ball 1957, s. 69).

Zainteresowanie pismem i skryptycznym wymiarem języka zdaje się utrzymywać u autora *Byzantinisches Christentum* przez kolejne lata, o czym świadczy nie tylko prężna działalność pisarska (artykuły dla „Die Freie Zeitung” oraz „Weisse Blätter”, dziennik, kolejne publikacje książkowe), ale też jeszcze jedna notatka, tym razem z 7 czerwca 1920 r.:

Obrazowy charakter poznania [*bildhaften Charakter des Erkennens*] mógł zostać zakwestionowany jedynie w epoce, która albo nie jest w stanie dojść do pojednania [*Einklang*] między swoim poznaniem i doświadczeniem, albo której językowa formuła została przewyższona i zdemaskowana przez samą istotę rzeczy. Szczególnego rodzaju katastrofę wywołuje oddzielenie rozumu od przedmiotów – antypoetycki i grammatofobiczny kierunek myślenia [*antipoetische und grammatophobe Geistesrichtung*], który triumfuje w dziełach Kartezjusza, Spinozy i Kanta, a u Durandusa już w XIII wieku (Ball 1927/1992, s. 262–263).

Zestawienie w jednym szeregu określeń „antypoetycki” i „grammatofobiczny” – w dodatku w kontekście rozziwów, jaki dokonuje się między poznaniem a doświadczeniem (lub rozumem a przedmiotem) w nowożytnej filozofii racjonalistycznej – nakazuje stwierdzić, że magia poetyckiego języka zaczyna być przez Balla coraz śmielej łączona z literami (*grammata*) i hieroglifiką jako sztuką czytania świętych znaków. Fascynacja hieroglifami daje o sobie znać w *Byzantinisches Christentum*, gdzie wprowadzie, jak pamiętamy, Ball rozpisuje się o fonetycznych modlitwach i dźwiękowych obrazach, jednak daje też wyraz przekonaniu, iż sama *Ursprache Gottes* zawiera się właśnie w literach. Albowiem nawet jeśli „słowa [bożego języka] są ponad dźwiękiem i pismem”, to jednocześnie język ten składa się z liter: „jego litery drgają na owych zakrętach losu, które w sposób nagły przecinają naszą świadomość strumieniem światła. Język boży [...] rozsiewa swoje znaki i czeka”. Rozdział *Die Sprache Gottes* zawiera ponadto sugestywną uwagę, jakoby ów „język hieroglifów” (*Hieroglyphensprache*) został już zapomniany, a mowa boża pozostawała niezrozumiana (Ball 1923/1958, s. 215–216). W hieroglifach, tak samo jak w boskim logosie, nie istniała jeszcze bowiem charakterystyczna dla upadłych języków rozpadlina między sensem i dźwiękiem, a zatem – jako można się domyślić – między wiedzą i doświadczeniem. Tymczasem cytowany zapis z *Die Flucht aus der Zeit* każe wnioskować, że zgodność i harmonijność, którymi odznaczały się takie

uświęcone litery-symbole, wykazywały głęboko akustyczny charakter. Rzeczownik *Einklang*, którego Ball używa w kontekście „pojednania”, nie tylko przypomina o młodzieńczej fascynacji Kandinskim i jego koncepcją „wewnętrznego dźwięku” (*innerer Klang*), ale wprost odsyła do kategorii harmonii, konsonansu i jedności, znajdujących swój wyraz w idei unisono.

Ewidentny zwrot ku literom, jaki da się zaobserwować w szczególności na etapie przygotowań do *Byzantinisches Christentum*, wykazuje istotne podobieństwa do kabalistycznej koncepcji języka Abrahama Abulafii. Ten XIII-wieczny hiszpański Żyd, neoplatonik i profeta, uznał litery alfabetu hebrajskiego za medium mistycznych kontaktów z Bogiem, a jego nauka o kombinacjach liter, w których uobecnia się boże imię, jeszcze bardziej radykalizowała tradycyjną judaistyczną doktrynę o językowej substancji rzeczywistości. Abulafia był przekonany, że świat został stworzony z bożego języka; tym samym odróżniał on język twórczy, będący źródłem i pierwiastkiem wszelkiego stworzenia, od języka poznawczego i receptywnego, właściwego dla sfery komunikacji lub poznania. Przedmiotem mistycznej kontemplacji winien być w związku z tym wyłącznie „boży prajęzyk”, a zwłaszcza imię Boga i jego literowe konfiguracje, w których skrywają się najwyższe sekrety stworzenia (Wolin 1982, s. 39–40). W takim oto kontekście „bizantyńska” koncepcja hieroglifów daje się wpisać w jeszcze jedną konwersję poety, jaką tym razem wyznacza przejście od wiary w głos do wiary w pismo (literę). Należy jednak przy tym zauważyć, że owo pismo świętych znaków nie jest pozbawione wymiaru dźwiękowego, który do końca wydaje się być szczególnie bliski Ballowi. Opis bożego języka, który przedstawiony zostaje w rozdziale *Die Sprache Gottes*, składa się w niemałej części ze zwrotów zasocjowanych z akustyką, takich jak: *Laut, Vokabeln, Akzent, gehören, grollender, stammeln* czy – nawracający w dzienniku przy okazji relacjonowania liturgiczno-muzycznych doświadczeń – *berauschend* (Ball 1923/1958, s. 215–216).

Z całą pewnością graficzna wolta Balla nie wynikała ze zmiany założeń metafizycznych, lecz przeciwnie: była logiczną konsekwencją gnostyckiego dualizmu materialności i duchowości, jaki towarzyszył poecie co najmniej od etapu ekspresjonistycznego i jego fascynacji Kandinskim. Hieroglificzny znak, stojący w centrum myślenia symbolicznego, toruje bowiem w opisanym kontekście drogę do zbawiennego rozstrzygnięcia dwoistości, jaką wyznacza z jednej strony alegoryczna martwota pisma (graficznego obrazu), z drugiej natomiast – pneumatyczna witalność dźwięku (czystego sensu). W późnym artykule *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, w którym Ball najpełniej rozwinął tematykę pneumatycznego czy też magicznego słowa-obrazu

(archetypu), „sztuka prawdziwych artystów” nazwana zostaje „sztuką absolutną, hieroglifem, a więc znakiem, w którym nierozzerwalną jedność stanowią religia, filozofia i historia” (Ball 1926/1984, s. 105). Pytanie, jakie należałoby w związku z tym postawić, powinno dotyczyć tego, czy swoją rolę w owej graficznej rewolucji myślenia mógł odegrać idiom *Gadji beri bimba* lub też szerzej – sama liturgiczna, „prastara” muzyka, która tak zmysłowo oddziaływała na Balla w jego dziecięcym kościele. W liście do Tzary z 15 września 1916 r. – a więc z czasu pobytu w katolickiej wiosce Vira-Magadino – Ball w wyrazisty sposób przeciwstawia prymitywizm wierszy symultanicznych (Tzary i Huelsenbecka) swoim własnym utworom fonetycznym, inspirowanym łacińską liturgią i mistyczną estetyką Kandinsky’ego. Nie czyni tego jednak wprost, lecz za pośrednictwem idiosynkratycznego, znanego dadaistom słownictwa: „Negermusik? K A F F E R M U S I K ! O l a l a l a l a l a l a l a l a !” (Ball 1957, s. 63). Tym sposobem wartość egzotycznie stylizowanej afro-poezji, opatrywanej przez zuryskich artystów etykietą *Negermusik*, zostaje przez Balla zakwestionowana; wyraża on pełną afirmację względem „muzyki wiejskiej” (*Kaffermusik*), za którą kryją się – bez najmniejszych wątpliwości – sakralna oprawa mszy w Pirmasens czy melodia dzwonów kościelnych z południowego kantonu Ticino¹.

Niezwykle cennego tropu może nam tutaj dostarczyć wspominany już kryptocytat z *Portretu Doriana Graya*, który odnajdujemy w dzienniku Balla. Tym razem jednak przytoczmy fragment bezpośrednio z powieści Wilde’a:

[Dorian] [c]hciał zobaczyć suknię noszoną kiedyś przez Karola Orleańskiego, na której rękawach wyhaftowany był złożonymi literami tekst pieśni zaczynającej się od słów: *Madame, je suis tout joyeux* [«Pani, jestem pełen radości»], a także akompaniament muzyczny, przy czym każda z czterokątnych podówczas nut wykonana była z czterech pereł (Wilde 1890/2015, s. 149).

¹ W notatce z 11 sierpnia 1916 r. Ball wspomina „dzwony Magadino”, które są jak „pozytywki” lub „muzyczne zegary” (*Spieluhren*), odgrywające „subtelne melodie” (Ball 1927/1992, s. 111). Zawołowaną krytykę pod adresem *Negermusik* da się z kolei odnaleźć w zapisku z 14 maja 1917 r.: „Od Afrykańczyków (*Negern*) przejmujemy jedynie magiczno-liturgiczne elementy [...]. Drapujemy się niczym szamani w ich insygnia i ekstrakty, lecz nie zadajemy sobie trudu poznania ścieżki, którą dotarli oni do przedmiotów swojego kultu” (Ball 1927/1992, s. 163). Zamiłowanie do muzyki wiejskiej (*Kaffermusik*) Ball ujawnił już w jednym z młodzieńczych wierszy, zatytułowanym *Abendblick vom Hochstein* (*Wieczorny widok z góry Hochstein*), w którym mowa jest o „chłopskim chórze” (*Bauernchor*), spowitym w mglistych krajobrazach (Ball 1905/1998, s. 201).

Pierwsza rzecz, jaka tu przykuwa uwagę, to nazwisko poety Orleańskiego, w którego wierszu pojawiają się motywy koncentrycznej studni oraz atramentu. Na fakt, że czernidło pisarskie stanowi atrybut głębokiej melancholii, zwrócił uwagę Jean Starobinski, interpretując słynne rondo średniowiecznego barda:

Z głębokiej mojej melankolii studni
Wodę nadziei uparcie dobywam
Pokoju żadny, wszak często odkrywam
Wody w niej nie masz, tylko echo dudni
[...]
W niej atramenty rozcieram w południe
Nad wierszem ślęcząc, aże nieżyczliwa
Fortuna nadejdzie, papier porozrywa
Na powrót ciska, co przyszło tak żmudnie,
W głęboką mojej melancholii studnię.

(Orleański, tłum. J. Lisowski, cyt. za: Starobinski 1963/2017, s. 459).

Podmiotem lirycznym wiersza jest pogrążony w smutku poeta, który w głębinach dudniącej studni wyrabia dla siebie atrament, zaś według interpretacji Starobinskiego – czarną żółć (*melaina chole*), krążącą w żyłach melancholika. Na melancholię cierpi także dandys Gray, przy czym warto zauważyć, iż źródła tej „barokowej” dolegliwości Wilde upatruje w nowej pasji tytułowego bohatera. Studiowanie bądź też kontemplowanie tkanin i tekstur – materiałów tak ściśle zaplatających się, na poziomie etymologii, z pismem jako ciągiem słów (*textura, textus*) – popycha demonicznego kolekcjonera w stronę refleksyjnego smutku:

Po pewnym czasie [Dorian] zaczął się zajmować haftami i gobelinami, które w zimnych mieszkaniach północnych ludów Europy zastępowały freski. Zagłębiwszy się w tym przedmiocie – bo posiadał w najwyższym stopniu zdolność poddawania się całkowicie upodobaniu chwili – uległ niemal melancholii, rozmyślając nad tym, jakie zniszczenie czas spowodził był na wszystko, co piękne i wspaniałe (Wilde 1890/2015, s. 149).

Smutna wiedza o kruchości i przemijaniu stworzenia – w połączeniu z umiejętnością koncentrowania się na chwili, na kairotycznym i rozblaskującym „tu i teraz” – ujawnia się wraz z melancholią, która pozostaje tak silnie złączona zarówno z pisarstwem, jak i z tkactwem.

Poza atramentem jako alegorią czarnej żółci oraz tkaniną jako materiałem spowinowaconym z pismem, melancholika przykuwa do sfery *gráphein* także jego szczególna predyspozycja do wyrabiania pergaminu i obróbki skóry – dwóch rodzajów rzemiosła, jakie przypisywano dzieciom Saturna w popularnych renesansowych kalendarzach (Klibansky, Panofsky, Saxl, 1964/2009, s. 214). W tym kontekście należy zwrócić uwagę, że we wpisie z 15 września 1916 r. „nowoczesny literat” wprost zestawiony zostaje z figurą dandysa (Ball 1927/1992, s. 114), któremu Wilde w swojej powieści przydaje temperament tyleż demoniczny, co i melancholiczny².

Tymczasem w cytowanym fragmencie z *Portretu Doriana Graya* mowa jest o złotym hafcie, który wyszyty został w kształt liter (*grammata*) układających się w tekst pieśni. Wokół frazy *Madame, je suis tout joyeux* wyhaftowany jest „także akompaniament muzyczny, przy czym każda z czterokątnych podówczas nut wykonana była z czterech pereł”. Fakt, że muzyka daje się „wyhaftować”, zwraca naszą uwagę na semiotyczny, znakowy charakter dźwięków, niedających się zredukować ani do niematerialnego sensu, ani do czysto duchowego tchnienia (*pneuma*), co tylko pokazuje, że muzykę łączy z tekstem (pismem, *scriptio*) znacznie więcej, niż może Ball chciałby otwarcie przyznać. Jeszcze bardziej frapująca wydaje się być kwestia „czterokątnych nut”, wyszytych czy też oznakowanych na rękawie płaszcza przy użyciu czterech pereł. Kwadratowa nuta, zwana „neumą” lub *punctum quadratum*, stanowiła typowy element średniowiecznej notacji muzycznej (charakterystycznej dla zapisu chorałów gregoriańskich), wytyczając w stopniu orientacyjnym szlak linii melodycznej, pnącej się w górę lub zstępującej w dół. Co ciekawe, nuta ta swoją nazwę zawdzięcza dwóm greckim słowom; pochodzi ona zarówno od wyrazu *pneuma* (tchnienie), jak i od rzeczownika *neuma* (znak). Zawierając w sobie niejako dwa przeciwległe bieguny – spirytualny oddech i materialne pismo – nuta neumatyczna być może godzi doświadczenie z wiedzą, na których rozdarcie Ball uskarża się

² Figurę dandysa Ball najpełniej przedstawił w powieści *Flametti oder Vom Dandysmus der Armen* (*Flametti, czyli dandyzm nędzarzy*), napisanej w 1916 r. w trakcie pobytu w Vira-Magadino. Nowela, inspirowana literaturą Baudelaire’a i Wilde’a, portretuje wędrowne życie społeczności artystów rewiowych i jest oparta na osobistych doświadczeniach autora, powiązanych z jego pracą pianisty dla szwajcarskiej trupy Flamingo (sprzed działalności Cabaret Voltaire). Barwny świat cyganerii skonstrastowany tutaj zostaje ze skostniałą rzeczywistością mieszczańską, zaś reprezentatywna dla artystycznej bohemy figura dandysa obdarzona jest charyzmatyczną osobowością, odrzucającą konwencjonalne reguły społeczeństwa burżuazyjnego. Dandys w ujęciu Balla stanowi postać żyjącą w ekstremalnym ryzyku, łączącą żywioł estetyczny z postawą rebeliancką; przeciwstawiony zostaje pospolitemu „awanturnikowi” (zob. wpis z 3 października 1915 r.: Ball 1927/1992, s. 48). W tym kontekście warto odnotować: „Dadaizm był niczym innym, jak filozofią Dandyizmu, doprowadzoną do większej skrajności” (Steinke 1967, s. 199). Powieść *Flametti*, pisze Ball 13 października 1916 r., to po prostu „głosa do dadaizmu” (Ball 1927/1992, s. 123).

w swoim dzienniku. Ponadto warto zwrócić uwagę na fakt, że neumatyczny zapis nutowy składa się z dwóch głównych rodzajów znaków, spośród których pierwszym jest krótkie, kwadratowe lub romboidalne *punctum*, drugim natomiast – długa, zapisywana w formie kreski, *virga*.

Nie ulega wątpliwości, że z perspektywy Balla jego *punctum* – a więc raniącym ‘ukłuciem’ czy też ‘kropką’ (dosł. tłum. z łac.), która wdarła się głęboko w trzewia, wyrzynając w nich swój palący ślad – był idiom palatyńskiego kapłana. Rezonując ową raną w swoich fonetycznych, echoidalnych wierszach, Ball sam posyłał „strzały”, swoje raniące *puncta*, w stronę publiczności. Taki efekt w każdym razie połączył z poezją dadaistyczną Benjamin, kiedy niemal dekadę po śmierci autora *Byzantinisches Christentum* pisał: „Z urzekającego kształtu czy ze zniewalającej konstrukcji dźwiękowej dzieło sztuki przeistoczyło się u dadaistów w pocisk. Uderzało widza. Nabrało jakości taktylnej” (Benjamin 1936/1996b, s. 233). Obok *punctum quadratum*, czyli „kropki kwadratowej”, neumy obejmują też nutę w postaci *punctum inclinatum*: „kropkę pochyłą”, w kształcie rombu, przywodzącą na myśl nie tylko alegoryczną koślawość czy przekrzywienie, ale też pochylenie tancerzy w „tragicznie absurdalnym” pląsie na deskach Cabaret Voltaire. Poza znakami prostymi wśród neum występują również znaki specjalne, np. *apostropha* lub *strophæ*, kształtem przypominające przecinek, apostrof lub cudzysłów. Tego ostatniego brakuje w miejscu cytowania Wilde’a: w dzienniku, który jest opowieścią tyleż o namietności do sztuki i języka, co też o lęku przed k a t a s t r o f ą, wyzierającym z każdej apokaliptycznie brzmiącej nuty tekstu. Fragmentami *Strophe* i *Antistrophe* kończy się też gotycka powieść Balla, *Tenderenda der Phantast*, której początek (epigraf) nawiązuje do quasi-liturgicznej tradycji średniowiecznych medytacji nad śmiercią³. To tak, jakby cytat miał wprowadzać nas w kontemplacyjny, mistyczny nastrój – taki, jaki niegdyś wywoływał melizmatyczny śpiew chóru gregoriańskiego. Poza samym *punctum* Ball miał także swoją *virga*, oznaczającą w łacinie ‘różgę’, ‘gałązkę’, a być może nawet Złotą Gałąź, która, podobnie jak

³ Powieść *Tenderenda der Phantast* rozpoczyna się od epigrafu: *O vous, messeigneurs et mes dames, / Qui contemplez ceste peinture, / Plaise vous prier pour les âmes / De ceulx qui sont en sepulture.* – „O wy, dostojni panowie i szlachetne panie, / Którzy spoglądacie na ten obraz, / Proszę was, abyście pomodlili się za dusze / Tych, co spoczywają w grobach”. Ball przypisuje autorstwo cytatu XII-wiecznemu mnichowi cysterskiemu, Bernardowi z Clairvaux, choć fragment ten pochodzi prawdopodobnie z *Danse Macabre*, wydanego drukiem w 1485 r. przez Guyota Marchanta. Przypisanie autorstwa doktorowi Kościoła, św. Bernardowi, może być świadomą stylizacją, mającą nadać cytatowi większy autorytet i mistyczną powagę. Pokazuje to, że Ball nie kieruje się filologiczną dokładnością, lecz świadomie wykorzystuje symboliczny gest, który wzmacnia wydźwięk jego własnej „liturgii śmierci”.

neumy, wyszywana była na drogocennych szatach z kolekcji Wilde'owskiego dandysa. *Virga*, jeśli usunąć z niej jedną, nadmiarową literę, stanowi też początek nazwy Ballowskiego raj, *Vira-Magadino*, w którym zaznaczył swoją obecność wyśniony wąż z koroną. Z kolei znak muzycznej korony (*fermata*), jeśli pojawia się nad kreską taktową – jeszcze jedną gałązką, różdżką, *virga* – oznacza konieczność nabrania oddechu (*pneuma*).

Taką serię skojarzeń moglibyśmy zapewne pleść w nieskończoność; ostatecznie sedno sprawy jest następujące: to znaki nutowe (neumy), wyhaftowane złoconą nicią, są być może owymi pożądanymi przez Balla boskimi hieroglifami, w których obraz i sens (doświadczenie i wiedza) stapiają się z powrotem w całość. Swoją fascynację gotykiem – w tym również samym średniowieczem, kiedy to czterokątne, markowane perłami *signum* ('znak', a zarazem 'odcisk pieczęci') króluje w piśmie nutowym – poeta zmanifestował nie tylko na kartach *Tenderenda der Phantast*, ale też w „ikonoklastycznym” manifestie⁴. Ulotka zadrukowana charakterystycznym, gotyckim krojem czcionki zawiera żartobliwy i łatwy do przeoczenia wyraz romantycznego gotycyzmu: „Propagujemy przemianę materii, *salto mortale*, wampiryzm i wszelką sztukę mimiczną” (Ball, Huelsenbeck 1915/2012, s. 26). Wreszcie pasja Balla do muzyki gotyckiej – a pośrednio również do pisma – ujawnia się, choć nie wprost, w notatce z 5 maja 1918 r.: „Ostatecznie niemiecka teologia ludowa skryła się w muzyce, a oratoria i msze być może mówią więcej niż systemy filozoficzne”. Twierdząc, że muzyka niemiecka zaczęła się wraz z reformacją, autor *Byzantinisches Christentum* sugeruje, iż „aniołowie i święci” schronili się w kompozycjach sakralnych; że w nich znaleźli swoją ucieczkę (*geflüchtet, fuga*); a gdy nadejdzie czas ich powrotu, tytuł dzieła Nietzschego zmieniony zostanie z *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Narodziny tragedii z ducha muzyki) na *Wiedergeburt des Heiligenreichs aus dem Geiste der Musik* (Odrodzenie królestwa świętych z ducha muzyki). „Słowa są zakazane, dźwięki są wolne” („Die Worte sind verpönt, die Töne sind frei”), dodaje Ball w duchu logoklazmu, co ma wyjaśniać, „dlaczego niemiecka muzyka jest tak wielka, a niemiecka proza – tak nędzna” (Ball 1927/1992, s. 222).

⁴ Tę „gotycką” orientację Balla – jeśli faktycznie można o takiej mówić – można by zestawić także z gotycyzmem Ernsta Blocha, zaprezentowanym na kartach *Geist der Utopie* (Bloch 1918/2000, s. 22–26). W dużym skrócie, Bloch przeciwstawia sztukę gotycką (której szczególnym uosobieniem jest strzelista katedra) sztuce egipskiej i greckiej. Te dwie ostatnie są ucieleśnieniem złej, wrogiej człowiekowi immanencji (kolejno: immanencji kamiennego świata piramid i immanencji greckiego piękna), natomiast gotyk oferuje obietnicę utopii poprzez przełamywanie wizualnej figuratywności. Tym sposobem sztuka gotycka kieruje nas ku niewidzialności, zaś od tej – koniec końców – ku samej muzyce.

Warto zwrócić uwagę, że za muzyką, o której Ball pisze tu z nieomal romantyczną nabożnością, kryje się najprawdopodobniej polifonia barokowa: sakralna *prima prattica* (kontrapunkt, fuga, muzyka harmonii), usiłująca stawić odpór XVII-wiecznemu recytatywowi operowemu, za pośrednictwem którego przedstawiciele świeckiej *seconda prattica* dążyli do odnowienia zapomnianej greckiej monodii. Jean-Jacques Rousseau, który w dobie klasycyzmu całym sercem wspierał dążenia współczesnych sobie sukcesorów „linearnej” *seconda prattica*, oskarżał kościelny kontrapunkt (*punctus contra punctum*) o „gotyckość” i „barbarzyńskość” (Rousseau 1761/2001, s. 83), a także o rozległe związki z pismem – o „zło graficzne”, upadek w „rachunek i gramatyczność” (Derrida 1967/2011, s. 261). Na tym tle, Ball nie tylko przynależy do frakcji zwolenników gotyckiej, liturgiczno-harmonicznej *prima prattica*, ale też opowiada się po stronie litery (*gramma*), punktu, hieroglify i pisma⁵.

Zainteresowanie czymś w rodzaju „alchemii liter” ujawnia się u Balla już w 1915 r., kiedy w notatce z 9 lipca daje wyraz swojemu żywemu entuzjazmowi wobec *Parole in libertà* Marinettiego. Styl ten, mieszający znaki matematyczne z symbolami muzycznymi, bezokolicznikami, zrostami i znakami typograficznymi, miał na celu oczyszczenie języka ze związków syntagmatycznych oraz wszelkich reguł gramatycznych. Uwagę Balla przykuwają jednak same tylko litery alfabetu, które Marinetti – w ramach jednorazowego eksperymentu i wbrew własnej zasadzie trzymania się spoistych słów – rozsiał na całej stronie przesłanego do Zurychu tekstu:

Są to surowe plakaty-litery [*Buchstabenplakate*]; taki wiersz można zwijać jak mapę. Składnia poszła w rozsypkę. Litery zostały roztrzaskane i tylko naprędce pozbierane z powrotem. Nie ma już języka, głoszą literacy astrologowie i arcypasterze; trzeba go dopiero odnaleźć. Rozkład przenika aż do najgłębszych warstw procesu twórczego [*Schöpfungsprozeß*] (Ball 1927/1992, s. 41–42).

⁵ Notatka z 22 października 1915 r. nie tylko potwierdza zamiłowanie Balla do muzyki harmonicznej, ale wręcz wskazuje na łączenie jej ze zbawczym posłannictwem dźwięku: „My, Niemcy, jesteśmy narodem muzykantów, przepełnionym bezgraniczną wiarą we wszechmoc harmonii [...]. Niezależnie od tego, czy zaczynamy w dur, czy w moll, czy sięgamy po najbardziej śmiały dysonans, wciąż wierzymy, że na końcu, w fudze, najciemniejsza, najbardziej krucha niezgoda musi ulec i wtopić się w całość. Można zatem powiedzieć, że harmonia jest jak niemiecki Mesjasz; przyjdzie, aby wybawić swój lud od zgielku skonfliktowanych głosów [*Vielfalt des tönenden Widerspruchs*]” (Ball 1927/1992, s. 57). Muzyka, tradycyjnie pojmowana przez Balla jako język jedności, zostaje tu ujęta w kategoriach teologii politycznej – „harmonia” symbolizuje oczekiwanego zbawiciela, który zdoła przezwyciężyć chaos niemieckiej Rzeszy i doprowadzić do restytucji porządku.

Apokaliptyczne prawo niszczenia znów zostaje powiązane z żywiołem twórczym; destrukcyjne i demoniczne siły nowej poezji, rozbijające mowę w literowy pył, równoważone są jak gdyby energiami anielskimi, albowiem eliminacji składni towarzyszy ocalenie tych rejestrów języka, jakie składają się na *Ursprache Gottes*: „takt, rytm i melodia” (Ball 1927/1992, s. 42). Dwa lata później, we wpisie poświęconym Paulowi Klee (1 kwietnia 1917 r.), Ball afirmuje postawę malarza – jego miłość do detalu („W epoce kolosów [Klee] zakochuje się w zielonym liście, gwiazdce, skrzydle motyla. [...] Końcówka ołówka lub pędzla prowadzi go ku najdrobniejszemu szczegółom”) – jednocześnie dostrzegając w jego małych formatach „zakłète listy” i „barwne palimpsesty” (Ball 1927/1992, s. 151). Te magiczne znaki, nakładające się na siebie warstwy znaczeń i kolorów, przywodzą na myśl nie tylko pismo, ale wręcz prastare hieroglify. Podobną symbolikę odnaleźć można w ostatnim rozdziale *Tenderenda der Phantast* – we fragmencie, który przenosi czytelnika z mrocznego Satanopolis do bliżej nieokreślonej, sielsko-surrealistycznej krainy Goldkopffów (Złotogłowych) – gdzie wspomniane zostaje kabalistyczne „drzewo liter” (*Buchstabenbaum*), maszerujące po szmaragdowej łące (Ball 1920/2016, s. 42). To z niego czerpią pokarm „poetyccy Adam i Ewa”, żywiący się – najwyraźniej – owocami *Ursprache Gottes*.

W 1921 r., a więc w okresie finałowych prac nad *Byzantinisches Christentum*, fascynacja alchemią liter zdaje się osiągać u Balla swój szczyt. Wskazują na to dwa zapiski: pierwszy, z 15 kwietnia, dotyczy nazwy wsi znajdującej się nieopodal Ticino, w którym poeta znajduje swoje kolejne miejsce ucieczki (tym razem z Flensburgu): „Agnuzzo ma siedem liter, a siedem to liczba hermetyczna” (Ball 1927/1992, s. 284). Drugi zapisek, z 18 czerwca, jest wspomnieniem chwili, w której odkryte zostało słowo *dada*:

Kiedy natknąłem się na słowo «dada», dwukrotnie wezwał mnie Dionizy. D.-A. D.-A. (H...k [Huelsenbeck] pisał o tych mistycznych narodzinach [słowa «dada»]; ja również o nich wspominałem we wcześniejszych notatkach. W tamtym czasie zajmowałem się alchemią liter i słów) (Ball 1927/1992, s. 296).

Zanim przejdziemy do rozszyfrowania tego enigmatycznego wpisu, zwróćmy się ku wspomnieniu przywołanego Richarda Huelsenbecka. Jak już wcześniej odnotowaliśmy, według Richtera prawdopodobnym scenariuszem wynalezienia słowa *dada* jest ten, zgodnie z którym Tzara i Janco uporczywie powtarzali w swoim ojczystym bałkańskim języku „tak, tak” – „da, da” – aż zwrot przyjął się wśród członków kabaretu jako nazwa zuryskiego ruchu i tytuł artystycznego biuletynu Tzary. Tymczasem Huelsenbeck

podaje inną wersję, przypisującą zasługę wymyślenia słowa jemu samemu oraz Ballowi. W eseju *Dada Lives!* z 1936 r. pisarz wspomina spotkanie w zuryskim mieszkaniu autora *Byzantinisches Christentum*, w trakcie którego dyskutowali na temat hasła mogącego wyrazić idee ich wspólnego artystycznego ruchu. Ball, pracujący wówczas nad wstępnymi szkicami do książki „o szkodliwych zmianach, jakie pod wpływem Lutra zaszły w cywilizacji niemieckiej” – a więc do *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* – trzymał na kolanach słownik niemiecko-francuski, którym wspomagał się w trakcie studiowania francuskich prac historycznych. Huelsenbeck, stając w pewnym momencie za fotelem Balla, zaczął przyglądać się temu, jak palec jego przyjaciela wędruje po literach alfabetycznie uporządkowanych słów. „Nagle krzyknąłem: stop. Uderzyło mnie słowo, którego nigdy wcześniej nie słyszałem, słowo *dada*”. Gdy Ball odczytał na głos znaczenie słowa – a oznaczało ono po prostu dziecięcą zabawkę, „konika na biegunach” – Huelsenbeck miał natychmiast poprosić o wybranie *dada* na nazwę ruchu: „Pierwszy dźwięk dziecka wyraża to, co prymitywne, rozpoczynanie od zera, to, co nowe w naszej sztuce” (Huelsenbeck, cyt. za: Elderfield 1996b, s. 246).

O ile więc Tzara, zgodnie z relacją Richtera, miał powiedzieć: „narodziło się słowo, lecz nie wiem jak” (Richter 1964/1986, s. 45) – sugerując przy tym nie tylko przypadkowość, ale też nonsensowność tych narodzin – o tyle Huelsenbeck akcentuje istotny, nieomal magiczny związek semantyczny pomiędzy *dada* a działalnością Cabaret Voltaire. Porównując wspomnienia Huelsenbecka i Balla można jednak zauważyć, że w scenariuszu, jaki jest kreślony przez tego pierwszego, rola założyciela kabaretu ogranicza się do wertowania słownika i przesuwania palcem po literach. Tymczasem, zgodnie z wersją samego Balla, w chwili odkrycia słowa doświadcza on mistycznego nawiedzenia, powodowanego właśnie... alchemią liter. Przypomnijmy: „Kiedy natknąłem się na słowo «dada», dwukrotnie wezwał mnie Dionizy. D.-A. D.-A.”. Chodzi, rzecz jasna, o Pseudo-Dionizego Areopagitę: jednego z trzech bohaterów *Byzantinisches Christentum* oraz twórcę wczesnochrześcijańskiej angelologii. Należy przy tym odnotować, że prawdopodobnie nie mamy tu do czynienia z autentycznym wspomnieniem, lecz z fantazją, która retrospektywnie łączy wynalezienie słowa *dada* z aktem objawienia. Jednak niezależnie od tych wyfantazjowanych „narodzin słowa”, przywołany zapisek wskazuje – podobnie jak nieco wcześniejsza notka o siedmiu hermetycznych literach – na rozwinięcie się w tym czasie fascynacji magicznym działaniem liter i hieroglifów. Nawet jeśli wcześniej Ball przejawiał skłonność do chiazmów i szyfrów („Ha Hu Baley”), to świadomość magicznego oddziaływania

pisma prawdopodobnie nie była wtedy jeszcze rozwinięta w takim stopniu, jak w 1921 r., gdy poeta zdążył już wgłębić się w teologię Areopagity i średniowieczną tradycję mistycyzmu. Jakkolwiek zaszyfrowanie imienia chrześcijańskiego neoplatonika w nazwie skandalizującego, rebelianckiego ruchu artystycznego – zrodzonego, przynajmniej po części, z ikonoklastycznego buntu Balla – może wydać się jeszcze jednym wielkim paradoksem, to należy zauważyć, że owo podwójne nawiedzenie czy też wezwanie, odzwierciedlające się w przedzielnym „D.-A. D.-A.”, przywodzi na myśl efekt echa (Elderfield 1996b, s. 251). W tym świetle hieroglif *dada*, wyłoniony z „magicznego” (według mistycyzmu kabały) porządku alfabetycznego, okazuje się być znakiem jednocześnie pisemnym i akustycznym, przełamującym dualizm graficznego obrazu i dźwiękowego sensu. Być może warto też zwrócić uwagę, że słowo zostaje złowione dzięki wskazaniu palcem – niczym magiczną różdżką lub Złotą Gałęzią – na literę *d*, tak podobną swym kształtem do półnuty; przechowującą w swoim obrysie zarówno coś z kropki *punctum*, jak też coś z kreski *virga*.

Tak się składa, że energetyczny i witalistyczny charakter pisma – a właściwie graficznego ornamentu – opisał Kandinsky w książce, która wcześniej niezwykle mocno oddziaływała na młodego Balla. Ornament, czytamy w *O duchowości w sztuce*, „nie musi być rzeczą całkowicie martwą – może i on również mieć swoje życie wewnętrzne”. Przypisując w ten sposób graficznemu zdobnictwu jego własną uwewnętrznioną akustykę (*innerer Klang*), Kandinsky kładzie zarazem akcent na związki ornamentyki z naturą. Graficzne symbole, znajdujące w lasach i łąkach, zachowują ukryte korespondencje z przyrodą, której zawdzięczają własną żywotność: „w dobrym ornamencie naturalne barwy i kształty nie zostały potraktowane tylko zewnątrz, lecz użyte raczej jako symbole, a zastosowane prawie jak hieroglify” (Kandinsky 1910/1996, s. 108, 109). Fakt, że dziś już nie dociera do nas tajemna treść tych przeniesionych na płótno (lub papier) naturalnych symboli, wynika z tego, że – jak czytamy w *Byzantinisches Christentum* – „[u]traciliśmy umiejętność posługiwania się językiem hieroglifów. Zgubiliśmy do niego klucz” (Ball 1923/1958, s. 215). Niezależnie jednak od tego, jak bardzo nie rozumiemy ornamentalnej *Ursprache*, w ujęciu Kandinsky’ego graficzny język symboli wciąż dźwięczy swoim wewnętrznym życiem: „Nie bez podstaw także używa się w odniesieniu do wzorzystych tkanin takich określeń, jak wesoła, poważna, smutna, żywa itd., tych samych więc przymiotników, którymi posługują się muzycy (allegro, serioso, grave, vivace itd.)” (Kandinsky 1910/1996, s. 109).

Lektura fragmentów *Źródła dramatu żałobnego...*, które poświęcone są nowożytnemu pismu, każe jednak studzić nadzieje względem akustycznego

i magicznego potencjału sfery *gráphein*. Ostatecznie to bowiem pismo – dalece bardziej niż głos – stanowi medium, w którym zawiera się najbardziej upadła figura znakowa: alegoria. Choć szwajcarski estetyk, Johann Jakob Breitinger, o jednej z barokowych sztuk Daniela Caspara von Lohensteina pisał w 1740 r.: „Cóż za hieroglificzne i zagadkowe mroki spowijają cały ten sposób wyrażania” (Breitinger, cyt. za: Benjamin 1925/2013, s. 269), to ostatecznie jednak Benjamin w swoim odczytaniu baroku kwestionuje hieroglificzny charakter pisma.

Ta poezja w istocie nie była w stanie wyzwolić głębokiego sensu, zepchniętego takim sposobem w znaczący obraz pisma, nie umiała sprawić, by ów sens rozbrzmiał natchnionym dźwiękiem. Jej język jest przepełniony bogactwem materiału. Nigdy poezja nie była mniej uskrzydłona [...]. Niemieckiemu dramatowi żalobnemu w owym stuleciu [...] nie było dane rozgłosić własnych hieroglifów. Jego pismo bowiem nie przebóstwia się w dźwięku [...]. Pismo i dźwięk zajmują przeciwległe bieguny, a ich wzajemna relacja cechuje się wielkim napięciem (Benjamin 1925/2013, s. 269–270).

Barok jest epoką, gdzie wzrasta blokada wobec zbawienia litery w dźwięku. Alegoryk, pogrążony w kontemplacji fragmentarycznego, wyrwanego z kontekstu znaku – który przestał już zawierać w sobie symboliczną treść, innymi słowy: który rozwarstwił się na fonetyczny nośnik i nieobecne znaczenie, przyporządkowane „obrazowi” w sposób zupełnie arbitralny – nie doświadcza już świętej mocy hieroglifu. Istotnym tego powodem, jak pisze cytowany przez Benjamina Friedrich Creuzer, jest postęp reformacji, wraz z którym to, co symboliczne, zanika; w zamian namnażają się znaki emblematyczne, puste lub wieloznaczne, pozbawione stałości obiektu referencji. A jednak, co w swojej pracy *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance* dostrzega Karl Giehlow – jeszcze jeden historyk sztuki przywołany w trauerszpilowym studium – impulsem wywołującym prawdziwą erupcję figury alegorycznej było nic innego jak renesansowy zwrot ku hieroglifice. Gwałtowny rozwój ikonologii, zamiłowanie do pisma obrazkowego, łączenie hierogramatyki z mistyczną filozofią przyrody, okultyzmem i astrologią, dopiero z czasem przeradza się w „hieratyczną ostentację” (Benjamin 1925/2013, s. 222), która niweczy potęgę symbolu. Wszak, jak pamiętamy, w baroku alchemia nie działa: zamiast wytwarzać złoto, alegoryk produkuje wyłącznie niestabilne, polisemiczne odniesienia. Wiąż emblematu z naturą, jakiej upatrywano w staroegipskich hieroglifach –

i jaką dostrzegał w ornamencie Kandinsky – ulega wobec tego definitywnemu zerwaniu, a swoją istotną rolę w tym procesie odgrywa barokowa poligrafia. Na kartach XVII- i XVIII-wiecznych ksiąg pismo dokonuje bowiem prawdziwej ekspansji, demonstracyjnie podkreślając swój konwencjonalny status zarówno w obszarze słowotwórstwa i manierycznego języka, jak też w przerośniętych inicjałach, ornamentach i innych drukarskich zdobieniach.

Obraz w porządku alegorycznym to tylko sygnatura, tylko monogram istoty, nie zaś ona sama w swojej osnowie [...]. Drukarze, ba autorzy barokowi poświęcali figurom pisma najwyższą uwagę. O Lohensteinie wiadomo, że ćwiczył «własnoręcznie na papierze inskrypcję opisującą miedzioryt [...] w jej najdoskonalszym kształcie». Herder uważa – a pozostaje to aktualne do dziś – że literatura barokowa «w druku i zdobieniach jest niemal niedościgniona» (Benjamin 1925/2013, s. 289–290).

W ten sposób barok nie zrywa zupełnie z ikonicznym wymiarem języka, w jakim lubował się renesans; jednak źródłowego, czystego, wewnętrznego dźwięku (*innerer Klang*) w piśmie barokowym – ani w samym ornamencie – uświadczyc nie sposób. Efekt echa, dźwiękowej repetycji, pojawia się tylko w trauerszpilowych rozdrobnieniach słowa na sylaby, które rozbrzmiewając żałobnymi resztkami, burzą pozór hieroglificznego, suwerennego sensu języka⁶. Koniec końców, „w dramacie żałobnym onomatopoetyka jest niedopuszczalna” (Benjamin 1925/2013, s. 275). Poezja barokowa, zamiast orientować się na symboliczną nieskończoność, na źródłową obecność przeświecającą przez dźwięk, szuka ujścia w koncentrycznych przestrzeniach, „[o]sadza pojęcia w paraboli i figurze niczym w lochu” (Bodmer, cyt. za: Benjamin 1925/2013, s. 269). Takie właśnie typowe dla alegorii spaczalne zamknięcie uwidacznia się wszędzie tam, gdzie pismo przyrównywane jest do mniej lub bardziej posępnych wnętrz: „Barokowy ideał wiedzy: magazynowanie, którego pomnikiem były ogromne sale z książkami, spełnia się w obrazie pisma”; w dramatach żałobnych piętrzą się „owe niezliczone efekty, kiedy to sala tronowa przeobraża się – wizualnie

⁶ Taki efekt rozpoznaje Benjamin w języku trauerszpilowego intryganta, powtarzającego ostatnie dwie lub trzy sylaby strofy (wypowiedzi swojego interlokutora czy też ofiary). W ten sposób kruszeje pozór językowego ładu, ujawnia się antytetyka dźwięku i znaczenia, brzęcząca swoim smutnym, posępnym echem: „Onomatopeiczny język natury rozlewa się łagodnie, a znaczenia stanowią zapory i źródło żałości, za którą winę ponosi rządzący nimi intrygant” (Benjamin 1925/2013, s. 282). Ten barokowy rodzaj akustyki istotnie różni się od dźwięczności renesansowego hieroglifu; w miejsce unisono do głosu dochodzi sam dysonans, rozdźwięk pomiędzy znaczonym i znaczącym.

lub tylko werbalnie – w loch, buduar w grobowiec, korona w wieniec z krwawych cyprysów” (Benjamin 1925/2013, s. 243, 313). Rozumiał to także Novalis, który postrzegał alegoryczny język poezji jako czarnoksiężską komnatę: „Wiersze po prostu dobrze brzmiące i pełne pięknych słów, ale bez jakiegokolwiek sensu i związku – [...] jak ułamki rzeczy najróżniejszej natury [...]. Natura jest przeto czysto poetycka, a jako taka – gabinetem czarodzieja, fizyka, pokojem dziecięcym, strychem z rupieciami i spiżarnią” (Novalis, cyt. za: Benjamin 1925/2013, s. 249).

Zamknięta przestrzeń pisma stanowi wobec tego istotny rys barokowego sposobu myślenia o rzeczywistości: „Renesans usiłuje przebadać kosmos, barok – biblioteki [...] Przedmiotami barokowych rozmyślań są «księga natury» i «księga czasów»” (Benjamin 1925/2013, s. 179). Przenikający do baroku temat *liber naturae* lub *liber mundi* („księgi natury” lub „księgi świata”) jest w istocie motywem sięgającym antyku, pojawiającym się już w tekście Biblii (J 1, 1–4), a rozkwitającym na kartach dzieł chrześcijańskich neoplatoników. Wyobrażenie świata jako wielkiej księgi symboli pomagało średniowiecznym mistykom radzić sobie z charakterystyczną dla platonizmu rozpadliną, jaka oddziela świat boski od rzeczywistości materialnej. Jeśli bowiem doświadczana rzeczywistość stanowi rozpostartą księgę znaków – hieroglificzny system, za pomocą którego Bóg nawiązuje komunikację z uczonym człowiekiem (filozofem, teologiem) – to dzięki metafizyce *liber mundi* otwiera się możliwość przekroczenia owej platońskiej przepaści, innymi słowy: wznoszenia się ku wyższej, a więc symbolizowanej i niezmysłowej, rzeczywistości (Bradatan 2006, s. 38). Można powiedzieć, że przekształcenie świata natury w obraz księgi – lub też w obdarzony znaczeniem boży język, który pozostaje otwarty na odczytanie i zrozumienie – jest równoznaczne z „odkupieniem” materialnej sfery rzeczywistości: z jej rehabilitacją i ocaleniem przed dokonaną wcześniej (właśnie w łonie platonizmu) ontologiczną degradacją. W tym kontekście warto zwrócić uwagę, że chociaż Ball nie przywołuje w swoich pismach tematu *liber mundi*, to koncepcja świata jako Bożej księgi mogła być mu znana. Już w notatce z 13 listopada 1915 r. pisał: „Odcisnijmy nasze słowa na naturze niczym żarzące się pieczęcie i monogramy, jakie wypalane są na czołach byków!” (Ball 1927/1996, s. 46). Późniejsze studia nad średniowieczną mistyką niemiecką pozwoliły mu z kolei dotrzeć (drogą pośrednią) do fragmentów *Imitatio Christi* Tomasza à Kempis, XV-wiecznego teologa i kopisty ksiąg. W notatce z 21 lipca 1920 r., stanowiącej zbiór zapisków z lektury pracy Remy’ego de Gourmonta (*Le Latin mystique. Les Poètes de l’Antiphonaire et la Symbolique au moyen âge*, 1892), Ball wspomina nie tylko o mistycznej

poezji „Bożych imion”, ale też – w kontekście Tomasza à Kempis – o „języku Boga” (Ball 1927/1992, s. 266, 268). Tymczasem właśnie w *Imitatio Christi* pojawia się motyw natury jako „zwierciadła życia” i zarazem „księgi świętej nauki”⁷; motyw, dodajmy, zaczerpnięty najprawdopodobniej od św. Augustyna, który bezpośrednio wiąże *liber mundi* z ideą bożego języka: „I nikt też inny, tylko Ty, Boże nasz, uczyniłeś dla nas ten firmament: rozpostartą nad nami powagę Boskiego Pisma Twojego [...]. Tym firmamentem są słowa Twoje, których żadna nie rozdziera sprzeczność [...]. Nie znam żadnych innych ksiąg, [...] nigdzie indziej nie spotkałem słów równie czystych [...]” (św. Augustyn 1998, s. 403–404).

Przechwycenie przez barok tej średniowiecznej metafory ogłosiło księgę świata z jej symbolicznej mocy. Wyczytać to można z pewnej wzmianki na temat *liber naturae*, jaka pojawia się w Benjaminowskiej pracy o trauerszpilu. Wydaje się bowiem, iż nie może być mowy o kontaktowaniu z Absolutem tam, gdzie „przedmiot barokowych rozmyślań” – a więc *liber mundi* – posiada „swoje cztery ściany i dach”. Zamknięta przestrzeń barokowej księgi i odzwierciedlanej przez nią rzeczywistości, w której alegoryk zostaje definitywnie uwięziony, nie tylko zagradza drogę do objawienia (do czytania znaków pisma jako hieroglifów przepuszczających światło Bożej epifanii), ale też wpędza w głęboką melancholię: „pogrążając się w zadumie [nad książką], nadzwyczaj łatwo było wpaść w otchłań” (Benjamin 1925/2013, s. 179, 181). Jeśli tą otchłanią jest językowa przepaść pomiędzy dwoma platońskimi światami – zięjący lej, który nieodwołalnie zrywa reprezentację – to zyskujemy potwierdzenie, że barokowe pismo, pozbawione już możliwości symbolizowania, staje się źródłem smutku każdego, kto w księgach chce poszukiwać starodawnej, „magicznej” nauki. Być może symptom takiego właśnie stosunku do pisma ujawnia się w XIII rozdziale *Tenderenda der Phantast*, gdzie otchłanny, piekielny świat opisany zostaje jako miejsce gorączkowego sporządzania psalterzy, „ksiąg spowiedzi”, „dokumentów męki” czy nawet „encyklopedycznego cylindra modlitewnego” (Ball 1920/2016, s. 38–39). Skryptyczna nadprodukcja, cechująca tę krańcowo posępną immanencję, mogłaby skłonić do odczytania bezbożnej Satanopolis w perspektywie upadłej *liber mundi*: księgi, w której zaznacza się nie tylko symboliczna niewydolność słów, ale wręcz śmierć samego języka. Taka interpretacja rezonuje w każdym razie z barokową martwością pisma, której

⁷ *Si rectum cor tuum esset, tunc omnis creatura speculum vitae et liber sacrae doctrinae esset* – „Jeśli jesteś człowiekiem prawego serca, to całe stworzenie ukaże ci się jako zwierciadło życia i księga świętej nauki” (Tomasz à Kempis, cyt. za: Curtius 1948/1997, s. 326).

znakomity wyraz dał Hallmann w ekspozycji do swoich *Leich-Reden* (Mowy pogrzebowe): „na tej głównej scenie śmierci ważyłem się otworzyć własny papierowy cmentarz” (Hallmann, cyt. za: Benjamin 1925/2013, s. 314).

Da się zauważyć, że podobną poetykę autor *Pasaży* wykorzystał po latach do zobrazowania upadłego statusu żurnalistycznego języka w swoim esej o Krausie. O ile w *Źródle dramatu żałobnego...* Benjamin charakteryzuje popsute pismo barokowe przy użyciu metafor architektonicznych (język alegorii jako zamknięta przestrzeń, komnata lub pokój czarnoksiężnika – ewentualnie sala wypełniona książkami, loch lub grobowiec), o tyle bohater *Karla Krausa* zapuszcza się w mroczną, więzienną przestrzeń współczesnego brukowca: „przemierza nocą budowle gazetowych zdań i wkrada się za martwe fasady fraz i frazesów, do wnętrza, gdzie odkrywa pohańbienie, męczeństwo słów, do jakiego dochodzi podczas orgii «czarnej magii»” (Benjamin 1931/2012, s. 187). Tego rodzaju spacjałny, upiorny charakter pisma dziennikarskiego, wytwarzanego przy użyciu maszyn poligraficznych, Ball uwiecznił we wstępie do *Die Flucht aus der Zeit*: „Maszyna obdarza martwą materię czymś na kształt pozornego życia [...]. Przechadzka po więzieniu nie może być tak przerażająca, jak spacer po hałaśliwym warsztacie nowoczesnej drukarni” (Ball 1927/1992, s. 12)⁸. To tak, jakby upadły i materialny charakter pisma osiągał w publicystyce swoje apogeum; jakby na łamach gazetowych kolumn słowa doświadczały najgłębszej profanacji i pogwałcenia. Co więcej, u Benjamina martwota felietonowego języka podkreślona zostaje poprzez przyrównanie go do ornamentu: tego typu zdobnictwem charakteryzuje się tekst, gdy tylko język dziennikarski nabiera rysu mowy poetyckiej, gdy ulega on – innymi słowy – estetycznej kontaminacji (Benjamin 1931/2012, s. 180). Elementy dekoracyjne, którymi upstrzony jest felieton, nie są jednak symbolami ani hieroglifami w takim znaczeniu, jakie nadał ornamentowi Kandinsky. Są one bowiem ornamentami upadłymi, pustymi, przypominającymi martwość barokowej alegorii⁹. O ile jednak alegoryk, koniec końców, wykazuje etyczną gotowość

⁸ Podobne spojrzenie prezentuje Benjamin: „Frazes. Jest on wszakże wytworem techniki” (Benjamin 1931/2012, s. 179). Autor *Pasaży* kładzie tutaj akcent na towarowy charakter pisma gazetowego, na jego uwikłanie w gospodarkę kapitalistyczną; nie przypadkiem zacytowany zostaje ten oto fragment z Petera Suhrkamp: „Aparatura produkująca gazetę, podobnie jak fabryka, wymaga pracy i rynku zbytu. W określonych momentach dnia – w dużych gazetach dwu- lub trzykrotnie – trzeba dostarczyć i przygotować maszynom określoną porcję pracy [...]” (Suhrkamp, cyt. za: Benjamin 1931/2012, s. 179).

⁹ Dla porządku trzeba dodać, że Kandinsky, według relacji Balla, dostrzegał ryzyko związane ze stosowaniem ornamentu we własnej sztuce plastycznej. Zły ornament wszak „składa się z alegorii i hieroglifów, które już nie mówią” (Ball 1917/1984a, s. 48).

podjęcia zbawczych działań w ramach swej niszczycielskiej strategii kruszenia języka, o tyle gazetowemu wierszoklecie Benjamin zdecydowanie odmawia partycypacji w dziele odkupienia. Dewastacja, jaka dokonuje się na gazetowych szpaltach, jest tylko bezmyślnym uczestnictwem w powszechnej trywializacji i desakralizacji mowy, bezwiednie pogłębiającym rozkład umęczonego języka.

Tym oto sposobem pismo – zarówno barokowe, jak też gazetowe – okazuje się być materią całkowicie zmartwiałą i odartą z pneumatycznej *vis vitalis*, mogącą co najwyżej krążyć w zamkniętym obiegu melancholicznej przestrzeni. Jak przypomina Starobinski, tradycja astrologiczna upatrywała w melancholikach więźniów, którzy pozostają zamknięci w ciasnej, wrogiej im przestrzeni: „w ciasnocie niewoli, w błędzeniu po omacku świadomość nie jest pogodzona z miejscem, które zajmuje” (Starobinski 1963/2017, s. 456). Wiersze Orleańskiego, odzwierciedlające to zamknięcie właśnie formą ronda, uprzytamniają nam ów ścisły splot, jaki zawiązuje się pomiędzy koncentryczną przestrzenią, melancholią i pismem. Jeśli więc mamy rację, że Ball w istocie był saturnicznym melancholikiem – emanującym swoim smutkiem jako kartonowy „dada-rondel” – to logika alegoryczna w pewnym sensie musiała wymóc na nim przejście z wymiaru *phônê* do strefy *gráphein* i *litterae*. Onomatopeiczny „język dźwięków”, czytamy w książce o trauerszpilu, wciąż uchodzi za „sfer[ę] swobodnej, pierwotnej ekspresji stworzenia”, podczas gdy „alegoryczny obraz pisma” staje się „w wersach dramatu żałobnego językiem stworzeń upadłych” (Benjamin 1925/2013, s. 272). Można w związku z tym powiedzieć, że nie ma – w czasie pogłębiającego się kryzysu politycznego, w czasie nieudanej rewolucji, w czasie wznoszących się stosów ciał – bardziej adekwatnej (prozo)poezji niż ta, która przypominałaby ów resztkowy, wyprodukowany przez barok, pisemny język żałości.

Występując na scenie klubu Cabaret Voltaire jako pozłacany (a od spodu szkarłatny) anioł, Ball być może więc zwiastuje – będąc przecież talmudycznym „posłańcem” – swoją własną niezbawioną przyszłość w postaci przykucia do emblematycznego, martwego pisma w berneńskiej gazecie „Die Freie Zeitung”. Jak odnotowuje Scholem w angelologicznym eseju, z głowy anioła Klee wyrastają rulony manuskryptów; *Angelus Novus* nawiedzający „swojego” człowieka „ma być może do przekazania jakąś wieść – nie darmo głowę anioła z obrazu Klee okalają nie loki, których moglibyśmy się spodziewać, lecz zwoje tekstu, na których spisano może jego posłanie” (Scholem 1983/2006, s. 254). Zauważmy teraz, że materiał, z jakiego wykrojono biskupi strój poety, wykonany został z tektury: z

materiału papierniczego, służącego nie tylko przecież do opakowywania, lecz również do pisania. Gdy zaś uwzględnimy fakt, iż wyraz „tekstura” jest nieomal homonimiczny względem „tekstury”, odsłoni się przed nami cała gama olśniewających asocjacji: począwszy od kroju pisma gotyckiego, który nazywany był właśnie „teksturą” (i który charakteryzował się, z racji niezwyklego ścieśnienia liter, gęsto tkanym „splotem” oraz romboidalnymi kształtami, mogącymi przywołać na myśl średniowieczne *puncta inclinata*), poprzez „materię” i „materiał”, które przywołują najniższy ontologiczny szczebel w gnostyckiej hierarchii bytów, a skończywszy na słowach *textura* (‘tkanina’) i *texo* (‘splatać’, ‘tkać’), które każą pomyśleć o pojawiających się w *Byzantinisches Christentum* kategoriach *Urtext* i *Urstoff* – „pratekście” i „prasubstancji” (Ball 1923/1958, s. 13, 103), przy czym tę drugą tłumaczyć można także jako „pramateriał” czy wręcz „pratkaninę”. Wreszcie też dodajmy do tego fakt, że talmudyczny anioł, o którym fantazjuje Benjamin, jako „niebiańska jaźń człowieka (podobnie jak wszystkie inne rzeczy stworzone) wpleciona jest w zasłonę, która wisi przed tronem Boga” (Scholem 1983/2006, s. 244). Powiewająca kurtyna, poruszana być może siłą śpiewu anioła – tchnieniem (*pneuma*) jego hymnu bądź skargi – jakby potwierdza separację modlącego się podmiotu, tragicznie oddzielonego od transcendencji i rajskiego królestwa, w którym chce jeszcze pokładać nadzieje. A jednak, zauważmy, właśnie ta druga jaźń – bez względu na to, czy nazwiemy ją świadomością anielską, melancholiczną czy sataniczną – doświadczyć może pewnej bliskości objawienia, owego przeblysku Raju Utraconego, albowiem wślizguje się ona w samą granicę, w samą zasłonę, zyskując tym samym uprzywilejowany dostęp do mistycznych rejestrów ziemsko-niebiańskiej międzyprzestrzeni. Jak pamiętamy, w ujęciu Scholema językiem granicznym jest lamentacja – owa szczególnie, jedyna w swoim rodzaju, treniczna poezja – lecz tutaj granicą okazuje się być też samo pismo. Jeśli bowiem jaźń anioła wetkana jest w przesłonę lub welon (*velum*, *velo*) – a może nawet w czarny, żałobny tren, który ciągnie za sobą materiał, tak jak anioł Benjamina wlecze za sobą „swojego” człowieka¹⁰ – to w równym stopniu wpleciona jest ona w welin (*vellum*, *vélin*): szczególnie drogi, delikatny i cienki pergamin, wyrabiany z cielecych skór. Czy nie jest przypadkiem, że garbarze zaliczani byli, obok tkaczy przędących nici,

¹⁰ *Angelus Satanas* obdarza człowieka spojrzeniem: „Skupia na nim wzrok – przez dłuższą chwilę – po czym wycofuje się, zrywami, lecz nieubłagane. Dlaczego? By powlec go tą drogą ku przyszłości, drogą, którą tu przybył i którą zna tak dobrze, że przemierza ją, nie odwracając się i nie spuszczać oka z tego, kogo wybrał” (Benjamin, cyt. za: Scholem 1983/2006, s. 239).

do jeszcze jednej grupy rzemieślników, szczególnie predestynowanych do melancholii? Czy możemy w tym kontekście przeoczyć fakt, że Ball, po ukończeniu gimnazjum w Pirmasens, posłany został przez rodziców – niechęcych lub niemogących finansować jego artystycznej edukacji – na praktyki zawodowe do miejscowej fabryki skór?

Odnotujmy teraz rzecz następującą: gdyby tkanina powiewająca przed tronem Boga (lub przed bramą do raju) faktycznie przetkana była ową najbardziej radykalną formą świadomości, jaką jest jaźń sataniczno-melancholiczna, to szczególnego znaczenia nabrałoby twierdzenie, zgodnie z którym „[t]o, co czysto materialne, i to, co absolutnie duchowe, są biegunami dziedziny szatana” (Benjamin 1925/2013, s. 312). Wszakże świadomość Balla do samego końca zdaje się cierpieć z powodu swojego „rozpostarcia”, a może wręcz „ukrzyżowania”, pomiędzy sferami materialności i spirytualności: pomiędzy zeschniętym jak pergamin pismem i pełnym wigoru, pneumatycznym dźwiękiem. We wpisie z 2 marca 1916 r. Ball jeszcze wiąże dźwięk z radością i życiem, dodając przy tym: „Głośna recytacja stała się dla mnie probierzem jakości wiersza i nauczyłem się (na scenie), do jakiego stopnia dzisiejsza literatura jest problematyczna, innymi słowy: wymądrkowana przy biurku i stworzona dla okularów numizmatyka, nie zaś dla uszu żywego człowieka” (Ball 1927/1992, s. 83). Słowa te surowo kontrastują z zamieszczonym w notatce wierszem (*Bambino Jesus...*), który poniekąd zwiastuje melancholiczne uwięzienie poety w kręgu pisma: „Anarchisten nähern Militärgewand. / Sie haben Schriften viel und höllische Maschinen / Die Füsillade klatscht sie an die Kerkerwand”¹¹. Zauważmy, że tkanie żołnierskiego munduru – albo po prostu bojowej „szaty” (*Gewand*) – dokonuje się w zamkniętym lochu (*Kerker*), w akompaniamencie piekielnych maszyn i przy użyciu pisma czy też „czcionek” (*Schriften*)¹². Do pewnego stopnia podobne wyobrażenie Ball zamieszcza w książce *Tenderenda der Phantast*, huczącej od stukotu osobliwej, skryptycznej aparatury, jaką obsługują uwięzieni w piekle anarchistyczni poeci (Ball 1920/2016, s. 34).

Pytanie, jakie należałoby tu postawić, dotyczyć jednak musi tego, czy pomiędzy obydwoma biegunami faktycznie rozciąga się tak przepastna rozpadlina, że nie sposób jej żadną miarą przekroczyć? Czy to nie w

¹¹ „Anarchiści szyją wojskowe szaty. / Mają pisma liczne i piekielne maszyny. / Salwa z broni palnej uderza nimi o więzienną ścianę”. Tłumaczenie interlinearne.

¹² „Czcionkę” w tym wypadku należałoby rozumieć nie jako krój pisma (*die Schriftart* lub *der Font*), lecz jako materiał zecerski, służący do odbijania znaku lub litery na papierze drukarskim. Sens czcionki jako „wzoru” i „odbitki” najlepiej oddaje niem. rzeczownik *die Type*, wywodzący się od greckiego wyrazu τύπος (‘cios’, ‘odcisk’, ‘stempel’, ‘odbitka’, ‘forma’, ‘wzór’, ‘znak wyżłobiony’).

kwadratowych nutach (*puncta quadrata*), wszytych z czterema perłami w tkaninę sukni, znajduje się coś, co leży na samej granicy, w miejscu przesłony (*velum*): pomiędzy materią i niebem, obrazem i znaczeniem, literą i tchnieniem? Zwróćmy bowiem uwagę, że „boży język” (*Sprache Gottes*) – pisze Ball w notatce z 9 lipca 1919 r. – oddziałuje najpotężniej „poprzez tchnienie i znak” (*vermittels des Hauches und des Zeichens*), a więc *pneumę* i *neumę*. Co więcej, w samej składni bożego języka „splatają się” (*verschlingen sich*) – niczym wątek z osnową – niebo i ziemia, zaś „szata cherubinów [*Gewand der Cherubim*], spoczywająca na jedwabnej zasłonie przed tabernakulum, utkana jest z tchnienia” (Ball 1927/1992, s. 251; 1923/1958, s. 216). Czy zatem w smutnej cyrkulacji hieroglificznego pisma, w ciepłym tkaniu gotyckich krojów, w plecieniu jedwabnego welonu lub dadaistycznej szaty („Noś suknię dandysów i dadaistów...”), nie zawiera się – mimo wszystko – jakaś zsekularyzowana iskra nadziei na objawienie (*apokalipsis*, gr. ‘zdjęcie zasłony’) resztek imienia? Wszak dadaizm to „synteza romantycznych, dandystycznych i demonicznych teorii XIX wieku”, a dadaista jest – jak stwierdza Ball, obmyślając definicję *dada* dla słownika niemieckiego – „człowiekiem, który wikła się w słowne gry i gramatyczne figury [*grammatikalische Figuren*]” (Ball 1927/1992, s. 166, 154).

Jeśli hieroglificznym językiem, który przechował w sobie *pneumę* bądź resztki pierwotnej magii, jest dla Balla pismo nutowe (muzyczna gramatyka), to należałoby zwrócić uwagę, iż podczas recytacji w kartonowej sukni biskupa poeta używa pulpitów na nuty jako podstawek dla swych rewolucyjnych manuskryptów (Ball 1927/1992, s. 105). W dodatku, jak już podkreślaliśmy, najważniejszy utwór z cyklu *Lautgedichte*, czyli *Gadji beri bimba*, służy artyście za nieoficjalną nazwę – nieprzekładalne imię – całej jego fonetycznej suity. Co więcej, wiersz ten nie jest jedynie głębokim wyrazem afirmacji dla rozbrzmiewającej dzwonami, gotyckiej *Kaffermusik*, lecz stanowi także echoidalną reminiscencję kapłańskiego śpiewu z Pirmasens: ową pulsującą resztkę idiomu – lub jego słowny obraz – który stał się dla poety nieomal miłosnym, utraconym obiektem. Ta miłosno-żałobna relacja, jaką Ball utkał w dzieciństwie z parafialnym recytatywem kapłana, może przypominać opisane przez Rolanda Barthes’a uczucie do śpiewnej frazy Charlesa Panzéry: pewien „bardzo konkretny głos śpiewaka”, czytamy, „pozostawał niezmiennie obiektem mojej miłości”; „jestem jedyny, który go darzy miłością”. W podobnym tonie francuski semiolog pisze o zdjęciu swojej zmarłej matki: „Ono istnieje tylko dla mnie” (Barthes 1977/1999, s. 6; 1980/2008, s. 132). Idiom śpiewaka i utracona

matka to zatem dwa przypadki, w których źródłowy obiekt domaga się od żałobnika językowej artykulacji – miłosnego powtórzenia, a właściwie „powrotu” (Barthes 1977/2011, s. 41). Biorąc teraz pod uwagę zarówno tę głęboko osobistą relację z obiektem dźwiękowej „rezurekcji”, jak też i fakt, że jednym z kluczowych pojęć w słowniku Barthes’owskiej semiotyki fotografii jest *punctum* – a więc raniąca, prekodowana „strzała”, która jako żałobny afekt wdziera się do wnętrza podmiotu (Barthes 1980/2008, s. 51–52)¹³ – spróbujmy przywołać pewien XVIII-wieczny kontekst estetyczny. Wyobrażenie muzyki lub śpiewu jako godzącej w duszę, afektywnej i pneumatycznej strzały pojawia się bowiem w jednym z pism estetycznych Johanna Gottfrieda Herdera: autora skądinąd znanego Ballowi ze swojej teologii „burzy i naporu” (Ball 1927/1992, s. 239; 1926/1984, s. 105).

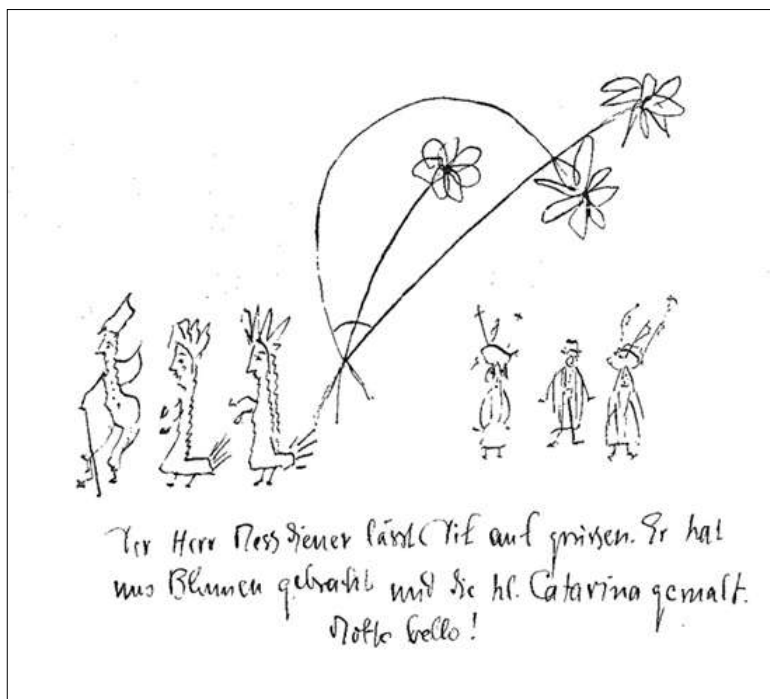
Jednym z najszerzej omawianych wątków Herderowskiej estetyki jest wprowadzone w *Gaju pierwszym* rozróżnienie między przestrzenną sztuką malarską a rozwijającymi się w czasie, energetycznymi sztukami dźwiękowymi: muzyką i poezją (Herder 1769/2024, s. 261–262). Refleksja nad przemijalnym i zwiwnym charakterem sztuk akustycznych uzyskuje interesujące rozwinięcie na kartach *Czwartego gaju*, gdzie czytamy: „Przyjemność z muzyki tkwi w nas głęboko ukryta, a jej efektem jest oszołomienie (*Berauschung*); znika, pozostawiając po sobie ulotny ślad jak statek na morzu, jak strzała w powietrzu i myśl w duszy” (Herder 1769/2022, s. 120). Pneumatyczny i zarazem punktowy charakter doświadczenia akustycznego zostaje uwypuklony poprzez przyrównanie dźwięku do „strzały w powietrzu”: narzędzia, które rani, kłuje, nacina skórę i wdziera się do wewnątrz – mniej więcej tak, jak czyni to Barthes’owskie *punctum* – zostawiając po sobie pewną domagającą się artykulacji, eteryczną resztę („ulotny ślad”). Zauważmy, że pieczęć, która odciska się po „oszołomieniu” dźwiękową strzałą, jest tutaj pozostałością osadzoną „w duszy”: duchowym rezonansem lub wibracyjną reakcją na to, co wtargnęło do wnętrza podmiotu i istnieje w nim jako intencja, aczkolwiek niejasna i nieubrana w słowo: „Skutki tego, co wnikać do naszego ucha, wywołuje przyjemne doznania, działają poniekąd głębiej w naszej duszy, podczas gdy przedmioty oka w spokoju spoczywają przed nami. Te pierwsze działają, by tak rzec, przenikając siebie nawzajem wibracjami, które dają początek innym wibracjom; nie są więc tak wyodrębnione ani tak wyraźne” (Herder 1769/2022, s. 79). Co więcej, sam

¹³ Bardziej rozbudowana analiza, wiążąca Barthes’owską semiotykę fotografii i pojęcie *punctum* z „dyskursem miłosnym”, „dyskursem żałoby” oraz muzycznym *signifiante*, znajduje się w rozdziale *Od semiotyki do patosu żałoby*, zob. Krasińska 2023, s. 239–248.

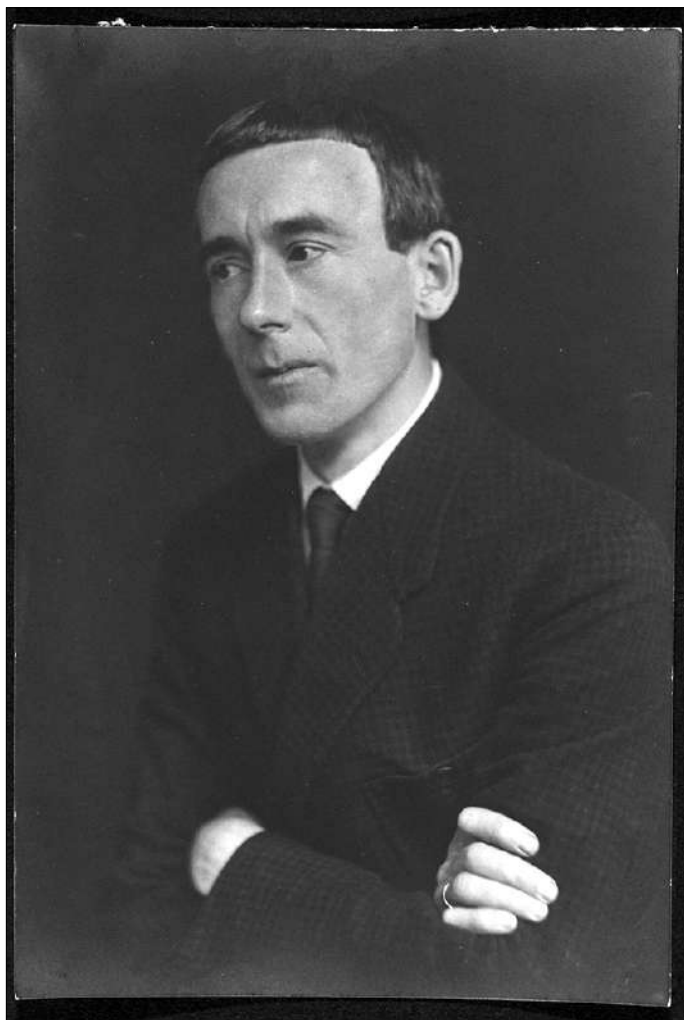
pieśniarz wyśpiewujący poetycką kantylenę (w imaginarium Balla byłby to kapłan, biskup, poeta) posyła ku innym, by tak rzec, własne *puncta quadrata*: „Tam, gdzie jeden lud wypowiada słowa uzbrojone w spiżowy pancerz, drugi, wyposażony w subtelniejsze organy mowy, wybrzmiewa srebrzystymi falami, które subtelniejsze organy słuchu wykuwają w strzały trafiające swoimi tonami w duszę niczym proste punkty” (Herder 1769/2022, s. 137).

Czy nie o takim właśnie pneumatycznym, punktowym i przedpojęciowym oddziaływaniu poetyckich słów czytał Ball w uduchowionym traktacie Kandinsky’ego? Przypomnijmy: „Ów «czysty» dźwięk słowa słyszymy chyba nawet nieświadomie, [...] jego czysty głos brzmi na pierwszym planie i oddziaływa bezpośrednio na naszą duszę, która reaguje na to wibracją bezprzedmiotową” (Kandinsky 1910/1996, s. 46). Jeśli wewnętrzny dźwięk (*innerer Klang*) kapłańskiego recytatywu trafił w Balla swoją srebrzystą strzałą, jeśli rozbudził jego dziecięcą duszę i przemienił ją w „rezonującą komnatę” – echoidalną strefę nawrotów i powtórzeń – to czy poeta w końcu sam nie staje się gnostyckim pieśniarzem, tłumaczem, posłańcem, który na kabaretowej scenie posyła w eter swe pneumatyczne strzały (*Klanggedichte*)? Wydaje się, że taki sposób rozumienia fonetycznej recytacji Balla nie jest całkiem pozbawiony podstaw; jednak wyjaśnienia domaga się jeszcze kwestia odejścia poety od „duchowego” głosu i jego zwrócenia się, pomimo ewidentnych obiekcji, ku „materialnemu” pismu. Otóż jeżeli trafne miałyby być przedkładane tu założenie, iż celem mesjańskiego posłannictwa Balla było ocalenie kapłańskiego idiomu – w formie scenicznego powtórzenia, fonetycznego przeniesienia czy też lamentacyjnego przekładu – to należałoby również stwierdzić, co następuje: otóż z natury przemijający i efemeryczny głos, jakkolwiek „magiczny” czy „pneumatyczny”, sam z siebie nie gwarantuje przechowania wyłowionego z przeszłości, językowego „skarbu”. Bez względu bowiem na to, jak skuteczna miałyby być anamnetyczna siła dźwiękowych obrazów, koniec końców dzielają one los talmudycznych aniołów: „znikają jak iskry na węglach” (Abulafia, cyt. za: Scholem 1983/2006, s. 244), rozpraszają się niczym „wiązka srebrzystych strzał” (Herder 1769/2022, s. 139). Być może wolno w takim razie stwierdzić, że ulatniając się wraz ze zwiewnym duchem fonetycznego wiersza, echa dziecięcej pneумы zarazem nawołują swego żałobnika (dada-mesjasza) do innej formy artykulacji, do wykreowania bardziej stabilnego repozytorium językowego. To zaś może się dokonać jedynie przez transmisję pisemną – a więc na drodze estetycznej kontaminacji, zmieszania tchnienia z materią czy wręcz ponownego uwięzienia idiomu w skorupie upadłego języka.

Posługując się poetyką, którą Ball zaczerpnął od Wilde'a, powiedzielibyśmy zatem, że celem odkupieńczego działania jest wszycie czterokątnej nuty w „suknię dandysa lub dadaisty”; że jest nim wetkanie w materialną teksturę możliwie wielu perlistych detali, nadanie im tekstualno-graficznego nachylenia (*puncta inclinata*), jednakże bez utraty ich akustycznej substancji. A ponieważ w słowniku gnostycznych sekt „perła” oznacza właśnie „duszę” bądź „pneumę” (Jonas 1958/1994, s. 140), przeto możemy przyjąć, iż stawką przędzenia zbawczej tekstury nie jest wcale wyhaftowanie złota – wszak *aurum* jest milczące: „Za pośrednictwem dźwięków i fal powietrza przedmioty słuchu wywołują w nas intensywne poruszenie lub delikatnie obezwładniają, podczas gdy promienie światła padają cicho jak złote pasma [...]” (Herder 1769/2022, s. 79). Chodzi więc o wkomponowanie w tekst odpowiedniej dozy srebrzystości, dźwięczności, perlistości; o taką strategię odkupienia, która pozostaje zorientowana na donośną metaliczność pisma, która pozwala wypracować – jak zaraz się przekonamy – prawdziwie dudniące, „metaliczne dzieło sztuki” (Ball 1923/1958, s. 14). W związku z tym to nie katolicką pogoń za językowym złotem (*Byzantinisches Christentum*) należałoby uznawać za finałowy etap dada-mesjanizmu, lecz cierpliwe wszywanie resztek perłowej mowy w upadłą, prozopoetycką tkaninę (*Tenderenda der Phantast*). Takie graficzne ocalanie srebrzystych punktów jest zarazem, trzeba przyznać, strategią zdecydowanie trudniejszą z perspektywy zdeklarowanego gnostyka: nie dosyć, że każe tu się wstrzymać zbawienną migrację idiomu do sfery eterycznego ducha, to jeszcze wymaga się pozostawania na całkowicie zdegradowanym szczeblu językowej materii. Innymi słowy, ta prawdziwie heroiczna ścieżka wymaga od pneumatyka gotowości do bolesnej katabazy (*descensus ad inferos*), do zejścia w głąb krańcowo zdeprawowanego języka, który króluje w najniższym rejestrze Satanopolis: w *Tintenöhle*, „piekle atramentowym” (Ball 1920/2016, s. 15). W ten oto sposób, można rzec, w samym łonie dadaistycznego gnostycyzmu dokonuje się strategiczna rewolucja, której sens bardzo dobrze oddają słowa z *Karla Krausa*: „nie istnieje idealistyczne, a tylko materialistyczne wyzwolenie z mitu” (Benjamin 1931/2012, s. 210). To tak, jakby językowy *Exodus* „świętego artysty” ostatecznie nie wiódł wcale przez fonetyczne uduchowienie (*pneuma*, *Geist*, *Gold der Seele*), lecz przez chytry sojusz z gramatyczną immanencją: z pismem jako emanacją demonicznej materialności, z najbardziej stężoną tkanką „graficznego zła”.



Ilustracja 14. Rysunek z listu Hugona Balla do Annemarie Hennings, Agnuzzo, 1921 r.
 Reprodukja na podstawie: Ball 1963, s. 77. Brak danych o właścicielu oryginału.



Ilustracja 15. Hugo Ball, portret, ok. 1921 r. Fot. Hanns Holdt (?).
Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Nachlass Emmy Hennings / Hugo Ball, Bern,
sygn. C-04-a-OP-03-02.

Rozdział IX

Perła w tkaninie

Hannah Arendt w jednym z fragmentów biograficznego eseju o Benjaminie posłużyła się bogato zdobioną, marynistyczną poetyką, by scharakteryzować swojego bohatera jako „poławiacza pereł”. Przy użyciu rozbudowanej metafory wodnej autorka nader plastycznie przedstawiła zbieracki temperament filozofa, znajdujący swój szczególnie wyraz w monumentalnych *Pasażach* – książkowym pomniku, który najpełniej dokumentuje zbawcze kolekcjonerstwo pisarza, jego „cytatomanię”:

[W] latach trzydziestych nic nie było dlań bardziej charakterystyczne niż małe notesy w czarnej oprawie, które miał zawsze przy sobie i w których nieustrudzenie zapisywał w formie cytatów, co takiego – jakie «perły i korale» – przyniosło mu codzienne życie i czytanie; niekiedy odsłaniał te okazy swojej wyborowej, drogocennej kolekcji i czytał je głośno [...].

Na podobieństwo poławiacza pereł, który dociera do morskiego gruntu nie po to, by kopać w dnie i wydobywać je na światło dzienne, lecz aby wydzierać głębinie bogactwa i osobliwości, perły i korale, a następnie ratować je, unosząc jako fragmenty ku powierzchni dnia – to myślenie zanurza się w głębinach przeszłości, jednak nie po to, żeby ożywiać ją taką, jaka była, i przyczyniać się do odnowy obumarłych czasów. To myślenie kieruje się przekonaniem, że wprawdzie to, co żywe, z czasem marnieje, ale proces rozkładu jest jednocześnie procesem krystalizacji; że pod płaszczem morza – w żywiole niehistorycznym, lecz pochłaniającym wszystko, co stało się historyczne – powstają, krystalizują się nowe formy i kształty. One, odporne na działanie żywiołów, przetrwają i tylko czekają na poławiacza pereł, który wydobędzie je na światło: jako «ułamki myśli», fragmenty czy też jako wiecznotrwałe «prafenomeny» (Arendt 1968/2007, s. 70, 77).

Kolekcjonowanie okazuje się być w tym przypadku manifestacją postawy zarówno mesjańskiej, jak i rewolucyjnej. „Zbieractwo jest zbawianiem rzeczy” (Arendt 1968/2007, s. 66), jest ratowaniem ich nie tylko przed erozją powodowaną upływem czasu historycznego, lecz także przed instrumentalizacją i profanacją, na skutek których „wiednie” nawet język literatury. Powiedzielibyśmy zatem, że Ball, który w analogiczny sposób „poławia” fragmenty mowy na scenie klubu Cabaret Voltaire, ocala je tyleż od niszczącego żywiołu historii, co również od zewnętrznego przymusu komunikowania – od gazetowo-mieszczańskiej trywializacji w prozaicznym, konwencjonalnym języku – by pozwolić wybrzmieć zdekontekstualizowanym ułomkom słów w serii zbawiennie nieużytecznych konfiguracji. Zauważmy, że w odróżnieniu od wszelkiego rodzaju kruszców, metali i złóż mineralnych, perła nie ma pochodzenia geologicznego, lecz jest bytem organicznym: powstaje w reakcji na obcy element, który wdziera się do muszli małży. Czy dziwaczne (*baroque*), dźwiękowe wiersze Balla nie są wobec tego perłami, rodzącymi się w odpowiedzi na kolec kapłańskiego idiomu (*punctum*), na intruzję srebrzystej strzały?¹ Czy cała alegoryczna suita *Lautgedichte/Gadji beri bimba* nie jest ciągnącym się, barokowym sznurem, utkanym ze złowionych tu i ówdzie pereł: owych głosek, morfemów i sylab, wydartych siłą ze sprofanowanego, „morskiego” języka? Czy zatem Ball nie występuje na zuryskiej scenie właśnie po to, aby – mówiąc słowami Arendt – „wydzierać głębinie bogactwa i osobliwości, perły i korale, a następnie ratować je, unosząc jako fragmenty ku powierzchni dnia”? Nawet jeśli po 1916 r. autor *Byzantinisches Christentum* przestaje wygłaszać swoje gulgocząco-cymbaliczne wiersze, to koniec końców nie odstępował ani od pisania poezji, ani od kontynuowania refleksji nad możliwością jakiejś formy restytucji języka. Ostatecznie z samego pisma również wykruszają się perły, na co wskazuje jeszcze jeden zapis z *Ulicy jednokierunkowej*, zawierający się we fragmencie *Papier i artykuły piśmienne*: „«Są-li trzciny wzwyż bijące / Światom na osłodę / Niechaj z trzcinki mej piszącej / Też pocieknie miodek!» – to następuje po *Błogiej tęsknocie* [J.W. Goethego] niczym perła, która wytoczyła się z otwartej muszli” (Benjamin 1928/1997, s. 34).

Scenariusz ostatniej Ballowskiej strategii odkupienia, w której centrum stoją perła, tkanina, katabaza i pismo, wydaje się zawiązywać szereg fascynujących splotów z pewnym gnostyckim poematem, zawartym na

¹ Warto w tym kontekście przypomnieć, że sama nazwa „barok” wywodzi się nie tyle od francuskiego przymiotnika *baroque* („dziwaczny”), co od portugalskiego słowa *barocco*, które oznacza właśnie „perłę o nieregularnym kształcie”.

kartach Dziejów apostołskich Tomasza. *Hymn o Perle*², przytaczany przez Hansa Jonasa w jego *Religii gnozy*, to przybrana „w szatę bajkową” opowieść apokryficzna, odznaczająca się „żywością i subtelną naiwnością”, a zarazem stanowiąca unikalne „świadczenie gnostyckiego uczucia”: „Być może nigdzie podstawowe doświadczenie gnostyckie nie zostało wyrażone w sposób bardziej wzruszający i prosty” (Jonas 1958/1994, s. 128, 131–132). Treść poematu, w dużym skrócie, relacjonuje odkupieńczą misję w Egipcie, na którą wysłany zostaje główny bohater utworu: Syn Króla. Realizacja zadania, polegającego na wydobyciu perły z fałd smoczego cielska, wynagrodzona ma być nie tylko odziedziczeniem ojcowskiego Królestwa, lecz także zwróceniem drogocennej szaty – purpurowej „sukni chwały” – którą przed wyruszeniem na wyprawę królewscy rodzice ściągają młodzieńcowi z ramion, a którą ten nałoży, dopiero gdy szczęśliwie wróci z Egiptu. Wyprawa, rzecz jasna, jest trudna i pełna niebezpieczeństw: gdy bohater dociera na miejsce, postanawia spędzić wieczór w gospodzie – czekając, aż smok zapadnie w sen – tym samym jednak wystawia się na nieprzyjazne towarzystwo sojuszników gada, czyli demonicznych Egipcjan. Aby nie wzbudzić podejrzeń co do swego pochodzenia, książę taktycznie przebiera się w „ich plugawe i nieczyste szaty”. Czujności nie starcza mu jednak na długo: ugoszczony, napojony i nakarmiony przez swoich wrogów, zapomina o perle, samemu zapadając w głęboki sen. Zbudzony magicznym listem od Króla, który po odpieczętowaniu przemawia doń żywym głosem, wsłuchuje się w upomnienie ojca i w dźwięczącą obietnicę ponownego przyobleczenia płaszcza. Odzyskawszy w ten sposób determinację, by wywiązać się z powierzonego mu zadania, Syn Króla rzuca na smoka usypiający czar, a następnie wykrada bestii jej perłę. Podążając za śpiewnym listem, rozświetlającym powrotną drogę do domu, młodzieniec zrzuca z siebie nieczyste, egipskie szaty i z niecierpliwością wypatruje królewskiego skarbnika, który ma nadejść z oddali. Gdy w końcu sługa wychodzi mu na spotkanie, niosąc jego drogocenną suknię, bohater wita ją niczym oblubienicę – z największą tęsknotą i oddaniem:

Kiedy zobaczyłem suknię, nagle wydała mi się lustrzanym podobieństwem mnie samego. Wiedziałem, że jestem w niej cały i że ona jest we mnie, że byliśmy w rozłące [...], i cała mieniła się od poruszeń tajemnej wiedzy. Wiedziałem, że zacznę mówić i łowiłem dźwięki jej pieśni, które szeptała

² Cytowane w niniejszym rozdziale fragmenty *Hymnu o Perle* podano w tłumaczeniu Czesława Miłosza, wykorzystanym w polskim przekładzie *Religii gnozy* Hansa Jonasa. Szczegółowo na temat tego apokryficznego tekstu i przekładu (interpretacji) autorstwa Miłosza pisze J. Dembińska-Pawelec (2015).

w swojej drodze w dół [...]. Wyciągnąłem ręce i wziąłem ją i przybrałem na się piękno jej barw, i całego siebie okryłem królewskim płaszczem. Tak obleczony wstąpiłem w bramę powitań i uwielbień (tłum. C. Miłosz, cyt. za: Jonas 1958/1994, s. 131).

Ze względu na paraboliczny charakter przypowieści, Jonas drobiazgowo interpretuje poszczególne elementy przytoczonej narracji, odwołując się przy tym do symbolicznego repertuaru różnych gnostyckich odłamów (głównie do tradycji irańskiej i syryjsko-egipskiej), w tym również do znanej Ballowi, apokryficznej księgi *Pistis Sophia*. Smok strzegący perłę to, jak łatwo się domyślić, odpowiednik starotestamentowego węża – Lewiatan, zasada zła, która „w formie opasującego ziemię smoka pierwotnego chaosu” spowodowała upadek na biblijnego Adama – podczas gdy Egipt symbolizuje świat materialny, demoniczną krainę czarów, „ojczyznę kultu zmarłych, a stąd również królestwo Śmierci” (Jonas 1958/1994, s. 132, 133). Ziemie egipskie jako miejsce hymnicznej katabazy są w związku z tym alegorią rzeczywistości upadłej, wyzutej z pierwiastków pneumatycznych, w której szerzy się przeciwieństwo gnozy (niewiedza) i fałszywa wiara. Z kolei fonetyczny list od Króla „uosabia wezwanie idące do świata i dochodzące do duszy”; co więcej, dzięki ukrytym koincydencjom z apokryficznymi odami Salomona, w liście da się rozpoznać także symbolikę strzały (Jonas 1958/1994, s. 135). Największą zagadką pozostaje tutaj bogactwo znaczeń zawartych w symbolice królewskiej szaty i perły. W przytoczonym hymnie, zwraca uwagę Jonas, suknia zostaje spersonifikowana: „działa niczym osoba. Symbolizuje ona niebiańską czy też wieczną jaźń osoby, jej ideę pierwotną, rodzaj *alter ego*, które przebywa bezpiecznie w wyższym świecie, podczas gdy ona sama trzyma się w dole”. Długo wyczekiwany moment przywitania królewskiej szaty odsyła tym sposobem do motywu powrotu gnostyka z ziemskiego wygnania: „Spotkanie z oddzielonym dotąd aspektem samego siebie, rozpoznanie go jako własnego obrazu i ponowne zjednoczenie się z nim oznaczają przeto rzeczywisty moment jego zbawienia” (Jonas 1958/1994, s. 138). Innymi słowy, akt rozpoznania w sukni swego lustrzanego odbicia i ponownego zjednoczenia z jej tkaniną stanowi symboliczne przedstawienie podstawowej doktryny gnostyckiej: mianowicie, że dzięki gnozowi (szata, zauważmy, „cała mieniła się od poruszeń tajemnej wiedzy”) pneumatyk dostępuje samozbawienia, złączenia ze swą niebiańską jaźnią. Natomiast sama perła uchodzi w tej tradycji za pneumę, symbol duszy: zagubiona w fałdach upadłej materii, „jest z istoty swej perłą «utraconą» i musi zostać odzyskana”; „perły zamknięte są w zwierzęcych muszlach”, „kryją się one na

dnie morza” (Jonas 1958/1994, s. 138). Morze lub woda są w tym kontekście metaforą świata materialnego, w który upadła – wcześniej oderwawszy się od pierwotnej całości – cząstka pneumatyczna. A ponieważ gnostycka perła z istoty swej jest najbardziej drogocennym skarbem, przeto jej wartość przeciwstawiona zostaje bezwartościowości otoczenia, w którym utonęła.

Co najmniej kilka spośród elementów gnostyckiej baśni o perle daje się zinterpretować w odniesieniu do odkupieńczej estetyki Balla. Widzieliśmy już, jak często w pismach artysty i w obrębie przywoływanych przez niego lektur nawraca figura węża (*Die Flucht aus der Zeit, Byzantinisches Christentum, Portret Doriana Graya, Litania do Szatana*). Warto odnotować, iż zwierzę to pojawia się w uniwersum poety nie tylko jako symbol językowego upadku, ale też jako stworzenie obłaskawione i pokonane – u Wilde’a, przypomnijmy, uśpione przy użyciu kapłańskiej szaty (tekstury) – co można odczytać jako sugestię graficznego, tekstualnego odkupienia Adamowego *peccatum originale*. Równie istotna jest symbolika dźwięczącego listu, który pod postacią strzały (*punctum, Klang*) wdzierają się w głąb duszy gnostyka, pobudzając ją i rezonując głosem nawołującym do podjęcia zbawczej misji: do ocalenia utraconej perły, zakrytej fałdami satanicznego cielska. Egipska ziemia, w której przetrzymywany jest utracony skarb, to z kolei – według *Byzantinisches Christentum* – upadłe „królestwo demonów”, miejsce „rozkładu” (*Verwesung*), „karnawał mumii i szablonów” (*Fasching der Mumien und der Schablonen*) o specyficznym językowym, instrumentalno-mieszcząskim charakterze. Wskazuje na to zwrot „ucieczka z Egiptu” (*Flucht aus Ägypten*), rozumiany jako zerwanie z wielosłownością, z tym, co „przegadane” bądź „puste” (*geschwätzig*), „użyteczne” (*der Nützlichkeit*), „konwencjonalne” (*konventionell*), „wymuszone przez społeczeństwo i państwo, przyzwyczajenie i wygodę, własność i rodzinę” (Ball 1923/1958, s. 27).

Centralnym tematem pozostaje gnostycka szata, przywoływana przez Balla w *Der Künstler und die Zeitkrankheit*. Przeciwwstawiona zwykłemu kostiumowi teatralnemu, który służy jedynie naśladowczemu odgrywaniu ról, „duchowa suknia gnostyka” (*Seelenkleid des Gnostikers*) oznacza „magiczną identyfikację z twórczą, nadludzką istotą”; człowiek, który wcześniej był zaledwie „zmysłem i materią”, zostaje dzięki tej szacie wyniesiony i ukształtowany (Ball 1926/1984, s. 104). Co więcej, wiążąc gnostycką suknię z kategorią „osoby”, Ball zwraca uwagę na powinowactwo zachodzące między *personare* i *personari*, przy czym pierwsze oznacza „rozbrzmiewać” (*durchtönen*), natomiast drugie – „zakładać odświętną suknię” (*Festkleider anlegen*). Tym samym szata gnostyka w odczytaniu poety nabiera, podobnie

jak w przytoczonej baśni, właściwości udźwiękawiania i personalizowania. Warto tu zwrócić uwagę, że niebiańska jaźń, do której odsyła królewska suknia, wywołuje dość naturalne skojarzenia z Blochowską ontologią bycia „jeszcze-nie-świadomego”, opisanego na kartach *Geist der Utopie* (Bloch 1918/2000, s. 191–193). Czy możliwe jest, by w trakcie berneńskiej przyjaźni Bloch nie zapoznał Balla choćby z zarysem swej ontologii „niekompletnej” jaźni? Czy jako gnostycki metafizyk nie inspirował się *Hymnem o Perle*, opowiadającym przecież – prostszym i bajkowym językiem – o istnieniu, które doświadcza śladów przyszłego samozbawienia: pojednania wybrakowanej podmiotowości z transcendentną jaźnią? Wszak według wierzeń gnostyckich niebiańskie „ego” wskazuje nic innego jak „metafizyczną osobę, transcendentny i prawdziwy obiekt zbawienia”; zarazem jest ono „naturą wewnętrzną”, „duchem”, „wewnętrznym człowiekiem” (Jonas 1958/1994, s. 139). Tak oto, łącząc wątki gnostyckiej opowieści o perle z Blochowską ontologią „jeszcze-nie”, uzyskujemy kolejną soteriologiczną płaszczyznę, w świetle której można rozpatrywać pneumatyczne wiersze Balla tyleż jako sztukę łowienia (ocalania) pereł, co też jako „ślad” poetyckiego samozbawienia – dźwięczącą obietnicę utopii, antycypującą akt odzyskania „siebie”³.

Ostatecznie jednak *Hymn o Perle* można odczytać w sposób, który nie tylko dramatyzuje tę pozornie łagodną opowieść, ale też podważa Blochowską nadzieję na samozbawienie. W tym ujęciu punkt ciężkości przesuwają się ku scenie zstąpienia: gdy młodzieniec wkracza do Egiptu – owej upadłej krainy materialnego zła, a zarazem alegorycznej przestrzeni infernalnej descendencji Balla – przyodziewa plugawą szatę, by wmieszać się w tłum diabolicznych Egipcjan. Jak objaśnia Jonas:

³ Zdaniem Joela Freemana związki pomiędzy Ballem i Blochem ujawniają się przede wszystkim w obszarze estetyki awangardy: pierwszy był jej współtwórcą i ideologiem, drugi – teoretykiem, a nawet ontologiem. Autor *Geist der Utopie* nie tylko bowiem potrafił odpowiednio zespolić aspekty estetyczne i polityczne nowej sztuki, ale też zaoferował dla niej systematyczną ontologię, opartą właśnie na temporalnym schemacie „jeszcze-nie”. Ball, według proponowanej interpretacji, miałby jako dadaistyczny artysta urzeczywistniać tę ontologię: demaskować rozdartą czy też niepojednaną świadomość, protestować przeciwko instrumentalizacji rozumu i technicyzacji rzeczywistości, walczyć z linearnym modelem czasowości, a zarazem dostarczać czegoś w rodzaju przebłysku lub objawienia (*Vor-Schein*) Blochowskiej utopii (Freeman 2006, s. 227, 244–246). W ostatnim fragmencie *Śladów*, zatytułowanym *Perla*, czytamy: „Ślady tak zwanych rzeczy ostatecznych, a nawet tego tylko, co współbrzmi z nami, są zaledwie odciskami kroków prowadzących ku Nowemu. Dopiero bardzo daleko stąd, wszystko, co się napotka lub dostrzeże, będzie Tym Samym” (Bloch 1930/2012, s. 200). Perspektywa Blocha pozwala zatem odczytać działalność Balla jako artystyczną prefigurację owej utopijnej drogi: szlaku śladów i znaków, które prowadzą ku temu, co Nowe, a zarazem przywrócone do jedności – nieczym zbawiona świadomość gnostycka.

Wątek ten łączy w istocie dwie różne idee – ideę podstępu, który umożliwił przechytrzenie Archontów, oraz ideę konieczności poniesienia przez zbawcę ofiary polegającej na «przyobleczeniu się w nieszczęście światów» po to, by doprowadzić do wyczerpania się mocy świata – a zatem dotyczy samego mechanizmu zbawienia [...]. Syn Króla faktycznie nie ma innego wyboru, jak nałożyć na siebie szaty ziemskie, widząc, że własną szatę pozostawił w królestwie ponadziemskim [...]. Tak więc, narzędzie ukrycia się przed wzrokiem kosmicznych mocy niemal z konieczności staje się przyczyną samoalienacji, która wystawia na niebezpieczeństwo całą misję [...]. [W]arunek konieczny do tego, aby powiodła się misja zbawcy, sprowadza zarazem największą groźbę niepowodzenia (Jonas 1958/1994, s. 134–135).

Kierunek interpretacji, jaki został tu zaproponowany, znacząco różni się od większości odczytań przedkładanych w ramach bardziej tradycyjnych egzegez *Hymnu o Perle*. Według niektórych komentatorów perła ma bowiem symbolizować po prostu niebiańską jaźń młodzieńca (pneumę); tym samym jednak celem wyprawy do Egiptu nie może być perła jako taka, a jedynie własna – wewnętrzna, a zarazem transcendentna – natura podmiotu, stanowiąca obiekt zbawienia w ramach ontologii *Dasein* „jeszcze-nie-świadomego”. W rezultacie, podkreśla Jonas, perła nie stanowi tu autonomicznego przedmiotu poszukiwań, lecz jest co najwyżej ich poetyckim wyrazem. Tymczasem jedynie uznanie autonomii perły za obiekt ocalenia może usprawiedliwić niebezpieczeństwo, na jakie naraża się Syn Króla w momencie przyobleczenia egipskiej szaty: „Perła jest bytem, którego nie można sprowadzić do czegokolwiek innego; dostaje się ona we władzę Ciemności, zanim wysłany został Książę i to dla niej jest on gotów podjąć się trudów zstąpienia na świat i przyjąć los wygnańca, powtarzając przez to nieuchronnie niektóre z cech własnego losu «perły»” (Jonas 1958/1994, s. 142). Autor *Religii gnozy* nie ma przy tym wątpliwości, iż bohater baśni jest podmiotem mesjańskim: odkupicielem, który podejmuje misję na ziemi egipskiej nie w interesie własnego zbawienia, lecz gwoli ocalenia tego, co wobec niego samego jest inne, zewnętrzne, prawdziwie transcendentne. Dlatego właśnie odkupienie perły wymaga od gnostyckiego mesjasza sprzymierzenia się z najbardziej upadłym rejestrem rzeczywistości – przywdziania „ziemskiej”, odstręczającej i z gruntu materialnej tkaniny, tak aby poprzez własny Upadek powtórzyć los zbawianego obiektu: „do utraconych na rzecz ciemności cząstek boskiej substancji dotrzeć można jedynie tam, w głębi, w którą zostały wciągnięte, zaś moc, która je więzi, moc tego świata może zostać przewyciężona jedynie od wewnątrz” (Jonas 1958/1994, s. 143).

Da się zauważyć, że tego rodzaju mesjańska strategia, realizująca swój scenariusz w oparciu o wkroczenie w demoniczny, do szczytu zepsuty żywioł języka, została opisana na kartach wspomnianego już *Karla Krausa*. Wizja diaboliczności, jaką Benjamin roztacza w tym eseju, zakłada jednak szczególnego rodzaju dualizm: obejmuje ona bowiem zarówno demoniczność upadłą, jak też „mistrzowską”. Pierwszy rodzaj jest wtedy demonizmem jak gdyby niższego rzędu, właściwym dla manipulacyjnego języka publicystyki (Benjamin 1931/2012, s. 200); z drugiego natomiast wyłania się figura potężnego naddemona, diabolicznego mistrza, który z perspektywy swojej prawdziwie satanicznej mocy lekceważąco spogląda na gazetowe (powiedzielibyśmy: egipskie) demony mniejszego kalibru: „Nienawiść, z jaką [gazeta Krausa] «Die Fackel» prześladowuje niezliczone, mrowiące się plemię dziennikarskie, ma charakter raczej witalny niż moralny – to nienawiść, jaką praprzodek darzy zdegenerowane plemię karłowatych nicponi, zrodzone z jego nasienia” (Benjamin 1931/2012, s. 177). Stąd też, wkraczając w sferę demonicznego banału gazetowego – który okazuje się być raczej pokracznym gargulcem, rzygającym pianą pustostłowia, aniżeli groźnym diabłem czarnomagicznej *Sprache* – podmiot mesjański musi się skontaminować, ubrudzić żurnalowym komunalem, wyłowić zepsute słowo z gazety i je z a c y t o w a ć. Tym samym, wyrывая słowa z gazetowego kontekstu w taki sposób, w jaki alegoryk wyjmuje odłamek znakowy z upadłej całości języka, Kraus wdzieria się w demoniczny żywioł zdeprawowanej paplaniny. W rezultacie esej Benjamin kreśli prawdziwie dialektyczny plan mesjańskiego zadania: otóż tylko przeobrażając się w oszalałego diabła – tylko samemu wkraczając do językowego piekła i wieszając cierpiące słowa na krzyżach – można stanąć w szranki z demonicznym żywiołem gadaniny i próbować go unicestwić. Lecz dialektyka ta kryje w sobie jeszcze jeden sens: cytat wprowadzie służy Krausowi do rujnowania gazetowych frazesów, do wymierzania im karzącej i niszczyielskiej sprawiedliwości, zarazem jednak okazuje się być narzędziem zdolnym do ratowania słów, do przywracania im utraconej pojedynczości:

W ocalającym i karzącym cytacie język ukazuje się jako matryca sprawiedliwości. Wzywa słowo po imieniu, wyrzywa je niszcząco z kontekstu, tym samym jednak przyzywa je z powrotem do źródła. W strukturze nowego tekstu słowo to nie rozbrzmiewa wcale niedorzecznie, nie do rymu, lecz raczej trafnie i dźwięcznie. Jako rym gromadzi w swej aurze to, co podobne; jako imię stoi samotne i niewyraźne. W cytacie obie domeny – źródło i zniszczenie – legitymizują się wobec języka.

I na odwrót: tylko tam, gdzie się przenikają – w cytacie – język osiąga spełnienie (Benjamin 1931/2012, s. 208).

W powyższym, kluczowym fragmencie *Karla Krausa* zaplata się kolejna nić z wczesnym esejem *O języku w ogóle i o języku człowieka*. To tam bowiem jest mowa o jednostkowych, onomatopeicznych imionach, które po rajskim upadku rozpadły się na obce sobie elementy (znaczone i znaczące, sens i obraz), a potem rozproszyły w niezliczonych, pobabelskich językach (Benjamin 1916/2012a, s. 15). Teraz okazuje się, że cytat jest w stanie nie tylko pomścić ten akt zniszczenia, ale też „wezwać słowo po imieniu”: wysadzić je z kontekstu, w którym ugrzęzło, i przyzwać „z powrotem do źródła”. Należy jednak rozważyć, w jaki sposób dokonuje się takie odsłonięcie potencjalnego językowego początku – owego rajskiego słowa lub *Ursprache Gottes*. Otóż samo rozbicie semiotycznej lub syntagmatycznej skorupy, w jakiej ugrzęzło słowo, nie wyjaśnia jeszcze w całości tego działania, stanowi ono bowiem zaledwie pierwszy ruch, coś w rodzaju kroku „negatywnego”. Potrzebny jest jeszcze gest „pozytywny”, który osadzi cytowane słowo w nowym tekście – tak że w efekcie zabrzmi ono nie tylko „trafnie i dźwięcznie”, ale też niejako repetytywnie: „Jako rym [słowo] gromadzi w swej aurze to, co podobne”. Zauważmy, że stając się powtórzeniem bądź rymem (*rhysmos*), słowo jednocześnie wpisuje się w funkcję czegoś, co autor *Echa podmiotu* określił kiedyś mianem *Gepräge*: staje się akustycznym t y p e m, odciskiem, pieczęcią, śladem (Lacoue-Labarthe, 1979/2014, s. 193). Nie jest ono wtedy hieroglifem lub symbolem, który emanuje pełnią obecności, ale też nie jest wypatroszoną z sensu, upadłą alegorią. Słowo-cytat okazuje się być po prostu echem: elegijnym powtórzeniem tego, co „raz i już” – *einmal und nie wieder*, „raz i nigdy więcej, nigdy znowu” (Scholem 1983/2006, s. 255, 267). Inaczej mówiąc, staje się ono czymś w rodzaju obrazu dialektycznego: kruchym, rozbłyskującym, niemalże zbawiennym śladem tego, co było i bezpowrotnie utracone; odciskiem czegoś, czego nie ma, co nigdy nie powróci, a czego być może nawet nigdy nie było. W takim kontekście należy zwrócić uwagę, że w notatce z 13 czerwca 1916 r. Ball pisze: „Obraz odróżnia nas. Chwytny to w obrazie. Cokolwiek to jest – jest nocą – a odcisk [*Abdruck*] tego trzymamy w dłoniach”. Odlew bądź odbicie imienia – czegoś tak już niewyraźnego i odległego, że zdaje się być samą nocą – to nic innego jak Ballowskie *Wortbild*, czyli słowny obraz lub fonetyczna „pieczęć”: „Stosowanie «pieczęci» [*Siegeln*], owych wypełnionych magią, ulatujących słów i dźwiękowych figur, charakteryzuje sposób, w jaki obaj

[z Huelsenbeckiem] tworzymy poezję” (Ball 1927/1992, s. 99, 100). Jeśli zatem celem wierszy dźwiękowych jest restytucja *Ursprache*, to w zamyśle poety bezsłowny wers staje się odciskiem mowy źródłowej, echem rajskiego słowa: „Źródło [*der Quell*], ku któremu zmierzamy, stanie się naturalnym rajem” (Ball 1927/1992, s. 161).

Jednak ostatecznie podmiot mesjański, który w skupieniu troszczy się o zawezwanie imienia, musi również nieuchronnie przejść moment „trzeźwienia”; musi odkryć, że nadziei na powtórzenie – na wyźłobienie poetyckiego śladu czy też odcisku – nie sposób lokować ani w pozahistorycznej, eschatologicznej utopii językowej, ani w archaicznym źródle mowy. Rajska matryca języka jako dzieło fantazji nie jest oczywiście bez znaczenia: pokazuje ona bowiem, jak mogłoby być (i jak zarazem nigdy być nie może), gdyby tylko w obszarze językowym panowała doskonała sprawiedliwość i harmonia pomiędzy podmiotem mówiącym a słowem. Nie zmienia to jednak faktu, iż tego źródła (*Ursprache Gottes*) nigdy nie było, że stanowi ono zaledwie wytwór fantasty, mitomana. Dlatego ostatecznie to nie romantyczne nawracanie do źródła czy też „mowy naturalnej” – i nie poszukiwanie archaicznego, transcendentnego, utraconego skarbu – lecz apokaliptyczne rozbijanie zastanych porządków może być jedynym sposobem na wykruszenie się z demonicznego żywiołu języka owego drogocennego słowa pojedynczego, słowa będącego „rzeczą samą dla siebie” (Ball 1916/1984b, s. 40). Poetycki obraz takiego „końca” Kraus sam nakreślił w jednym ze swoich wierszy:

Niech zatrzyma się czas! Słońce, uwieńcz dzieło!
Uczyni koniec wielkim! Obwieść nastanie wieczności!
Powstań w całej grozie, niech zagrzmie twoje światło
i uciszy pomruki naszej śmierci!

(Kraus, cyt. za: Benjamin 1931/2012, s. 211).

Da się zauważyć, że poetyka tego wiersza splata się z Ballowskim motywem rewolucyjno-solarnym. Grzmiące światłem słońce Krausa wykazuje bowiem cechy wspólne z cynobrowym, spadającym słońcem, opisanym w wierszu *Die Sonne*. Warto w tym kontekście odnotować, co na temat czerwieni pisał Kandinsky: „[k]olor czerwony występuje w bardzo bogato zróżnicowanych odcieniach. Wystarczy przypomnieć: czerwień Saturna, cynober, róż angielski, kraplak”. W szczególności czerwień Saturna pod względem akustycznym „przypomina dźwięk fanfar, którym towarzyszy

tuba – [dźwięk] natrętny, donośny” (Kandinsky 1910/1996, s. 94). Te asocjacje łączą szkarłatną podszewkę kapłańskiej tek(s)ture z dźwiękową siłą apokaliptycznego końca, przy okazji odsyłając do melancholicznego charakteru mesjańskiej rewolty. Jeszcze wyraźniej dzięki temu widzimy, że zarówno ścieżka Krausa, jak też ścieżka Balla, nie wpisują się w nostalgiczną, konserwatywną wyprawę ku rajskim źródłom języka, lecz jawią się jako gwałtowny, apokaliptyczny skok ku końcowi: „Ty, dzwonie złoty, stop się we własnym żarze, / stań się armatą, celuj w kosmicznego wroga! / Wystrzel mu ogniem w pysk!” (Kraus, cyt. za: Benjamin 1931/2012, s. 211). Porzucenie fantazji o rajskim złocie języka na rzecz apokaliptycznego ognia zniszczenia każe pomyśleć właśnie o destrukcyjnym rozbijaniu całościowych struktur języka, o wyszarpywaniu z nich pojedynczych słów bądź fonemów, tak by pozwolić im rozbłysnąć swoim obrazem (*Wortbild*). Jednakowoż płomień jest także radykalnym środkiem puryfikacji, na co zwraca uwagę Benjamin, samemu przedkładając cynobrowy (polityczny) ogień oczyszczenia nad złotą (estetyczną) czystość języka:

Zadana, kontrolowana praca – jej modelem jest praca polityczna i techniczna – wytwarza brud i odpady, wdziera się niszcząco w swój materiał, to, co osiągnięte, zużywa bez oporów, do swych warunków odnosi się krytycznie, a wszystkie te cechy czynią z niej przeciwieństwo pracy dyletanta, który upaja się tworzeniem. Jego dzieło jest nieszkodliwe i czyste; dzieło mistrzowskie – trawi i oczyszcza. I dlatego człowiek nieludzki zjawia się między nami jako posłaniec, jako herold bardziej realnego humanizmu. To on przewycięża frazes. Nie solidaryzuje się ze smukłą jodłą, lecz z heblem, który się w nią wgryza, nie ze szlachetnym kruszczem, lecz z piecem hutniczym, który go oczyszcza (Benjamin 1931/2012, s. 212).

Zwróćmy uwagę, że apokaliptyk Kraus, ów „herold bardziej realnego humanizmu”, nie jest tu złocistą rośliną: „nie solidaryzuje się ze smukłą jodłą” ani „ze szlachetnym kruszczem”. Nie pogrąża się więc w stanie roślinnego milczenia, nie lamentuje cichym tchnieniem flory. Jest jak huczące ostrze stolarskie, które rani drzewa, i jak rozgrzany do czerwoności piec, który przetapia „złoty dzwon” na rewolucyjną „armatę”. Czy tego rodzaju transformacji nie możemy rozpoznać u Balla, który z recytującego fantasty, marzącego o archaicznej *Ursprache* i eschatologicznym królestwie języka, przeobraża się w demonicznego pisarza (dandysa), zstępującego na dno swego „atramentowego piekła”? Złota dalmatyka z kartonu, która – zgodnie z poetyką Wilde’a – upodabnia artystę do kielicha kwiatu, zdaje

się wiązać „podzwonne” *Gadji beri bimba* z kategorią skargi, zawierającą się we wczesnych pismach Benjamina. Jak czytamy w *O języku w ogóle i o języku człowieka*: „tam, gdzie szumią tylko rośliny, zawsze pobrzmiewa skarga” (Benjamin 1916/2012a, s. 16). Innymi słowy, lament jako kwieciste technienie – albo też, zgodnie z wykładnią *Skargi i trenu*, czysta granica mowy i milczenia – wprawia elegijnego Balla niejako w stan „roślinnej niemoty” (Benjamin 1922/2012, s. 150). Tymczasem skarga, która pojawia się na kartach *Karla Krausa*, zasadniczo zmienia swój kontekst: nie mówi się już tutaj nic na temat owej cichej, porośniętej drzewami krainy smutku, w jakiej zatapia się tekst o rajskich imionach. W zamian pojawia się postać demonicznego oskarżyciela – talmudycznego anioła, rozkrzyczanego posłańca – który ocalając słowa, zarazem rozgłasza przejmujące „wieści”:

Na starych sztychach widać czasem posłańca, który nadbiega, krzycząc, ze zjeżonym włosom, z powiewającym arkuszem w dłoniach, arkuszem, który – pełen wojen i zarazy, wrzasków i zawodzenia, pożarów i powodzi – niesie wszystkim «najnowsze wieści». Wieściami w takim sensie – w znaczeniu, w jakim słowo to pojawia się u Szekspira – jest gazeta «Die Fackel» (Benjamin 1931/2012, s. 177).

Jeśli zatem w redaktorze „Die Fackel” kryje się posłaniec i anioł – a nawet sam „oskarżyciel” (przywołajmy jeszcze raz słowa Scholema: „po hebrajsku słowo «Satan» znaczy przecież tyle, co «oskarżyciel»”; i słowa Benjamina: „Angelus – oto posłaniec na starych sztychach”) – to „najnowsze wieści” posyła nikt inny, jak podmiot demoniczny. Ale czym w istocie są owe wieści? Otóż, zauważmy, zostają one stanowczo oddzielone od wciąż tych samych, pustych „sensacji” codziennej prasy; są wieściami pełnymi „wojen i zarazy, wrzasków i zawodzenia, pożarów i powodzi”. „Die Fackel”, ta gorejąca ogniem „pochodnia”, to – jak czytamy w innym tekście o Krausie – „czerwone zeszyty” (Adorno 1965/2005, s. 221). Innymi słowy, „Die Fackel” jest pismem rewolucyjnym, rejestrem katastrof i lamentów, którymi rozbrzmiewają przyrododzieje: piekielny, świecki, niezbawiony czas. W ten sposób „nieprzerwana skarga” ustanawia przeciwległy biegun względem „wiecznego powrotu” ciągle tych samych, bulwarowych frazesów, które hurtem wypadają z taśmy produkcyjnej: „Wciąż takim samym sensacjom, które prasa codzienna serwuje swojej publiczności, Kraus przeciwstawia wiecznie nowe «wieści» o dziejach stworzenia: wiecznie nową, nieprzerwaną skargę” (Benjamin 1931/2012, s. 188).

W tym miejscu, mając już rozpoznaną mesjańską topografię *Karla Krausa*, możemy jeszcze raz przywołać złożony eksperyment językowy,

jaki Ball przeprowadza na kartach *Tenderenda der Phantast*. Od strony formalnej powieść wyróżnia się eklektyczną, mieszaną stylistyką: fragmenty obskurnej prozy poprzetykane są quasi-liturgicznymi lub czysto fonetycznymi hymnami, zaczerpniętymi z cyklu *Lautgedichte/Gadji beri bimba*. Tekst jest, przypomnijmy, autofikcyjną narracją, dochodzącą z koszmarnej, wojennej i zarazem piekielnej rzeczywistości Satanopolis, do której trafia tytułowy bohater: pisarz, poeta, wizjoner i heretyk. W postaci „fantasty” łatwo zatem rozpoznać elementy autoprojekcji samego Balla – tym bardziej że *Tenderenda* określa siebie mianem „poety kościelnego” (*Kirchenpoet*), co w oczywisty sposób nawiązuje do liturgicznych fascynacji artysty. Związek pomiędzy liderem dadaizmu i bohaterem noweli zostaje zakodowany również za pośrednictwem określenia *Ritter aus Glanzpapier*, „rycerz z lśniącego papieru” (Ball 1920/2016, s. 38). Aluzja do połyskliwego kartonu, z jakiego Ball wspólnie z Marcelem Janco wykroił swój biskupi kostium, wydaje się być tu oczywista; co więcej, w „papierowym garniturze” (*Papieranzug*) porusza się jeszcze jedna postać, dziennikarz Lilienstein, któremu autor – sam będący dziennikarzem politycznym – ostatecznie przydaje rys ukrzyżowanego odkupiciela (Ball 1920/2016, s. 17–18). Pomimo zawrotnego wręcz bałaganu fabularnego, z narracji da się zatem wyłowić pewne elementy figuralne i tropy, które pozostają otwarte na odczytanie przy użyciu biograficznego klucza poety. Poza głównym bohaterem, stanowiącym jakby spłaszczone, tekturowe alter ego autora, oraz „fantastyczną społecznością poetów”, odzwierciedlającą zurską grupę dada, *Tenderenda der Phantast* przechowuje i zamaskowuje takie jednostkowe zdarzenia, jak śmierć Leybolda, absurdalny taniec w Cabaret Voltaire czy spektakl *Gadji beri bimba*⁴. Ten ostatni nie tylko jest przywołany „po imieniu” jako tytuł nocnej modlitwy skazańców, ale też wspomniany zostaje w kontekście słynnego czerwcowego

⁴ Najpełniejszy obraz Cabaret Voltaire odnaleźć można w VI rozdziale (*Grand Hotel Metaphysik*), przedstawiającym – w kontraście do plugawego, podziemnego Satanopolis – ponadziemską sferę muzyki, tańca i poezji. Dadaistyczna, kwiecista platforma sportretowana zostaje jako świat fantastyczny, zaczarowany, „magiczno-anarchiczny” (Ball 1920/2016, s. 19–23). Spośród postaci rzeczywistych, związanych z zurskim kabaretem, w powieści pojawia się Richard Huelsenbeck, przy czym śpiewna fraza, która go przywołuje, sama jest cytatem z antologii *Cabaret Voltaire*: „Benedicat te Tenderendam, dominus, et custodiat te ab omnibus insidiis diaboli. O Huelsenbeck, o Huelsenbeck, quelle fleur tenez-vous dans le bec?” (Ball 1920/2016, s. 40). Z kolei Hans Leybold („Ha Hu Baley”) z całym prawdopodobieństwem zaszyfrowany zostaje jako poeta o nazwisku Machetanz, występujący w III rozdziale. Według niektórych doniesień przyczyną samobójstwa Leybolda miało być zarażenie syfilisem; tymczasem Machetanz, cierpiąc z powodu choroby wenerycznej, decyduje się na oczyszczającą kąpiel w kwasie solnym, po której bezzwłocznie następuje rozkład ciała. Jedyne, co ostaje się po bohaterze, to złote okulary, proteza zębowa, amulet i dusza w kształcie elipsy, która jak gdyby czyni referencję w kierunku pośmiertnej pustki; flaga żałobna, zawieszająca na dachu szpitala, może natomiast stanowić aluzję do szpitala polowego, w którym Leybold popełnił samobójstwo (Ball 1920/2016, s. 12–13; Mann 1987, s. 102).

wieczoru w Zurychu. Rozdział XI, w którym zamieszczono wiersz *Karawane*, rozpoczyna się bowiem informacją, że utwór pochodzi „ze znanego na świecie cyklu «gadji beri bimba». Autor celebrował ten cykl po raz pierwszy [*zum ersten Mal*] jako nowinkę w 1916 roku w Cabaret Voltaire”. Dalej mowa jest o wykonanym z lśniącego papieru kostiumie biskupa (*das Bischofskostüm aus Glanzpapier*) i o pasiastym kapeluszu szamana (*Schamanenhut*), który dzisiaj otaczany jest kultem „jako fetysz” (Ball 1920/2016, s. 35). Co ciekawe, spiczaste kapelusze (*Zackenhüte*) pojawiają się także w rozdziale *Laurentius Tenderenda* (Ball 1920/2016, s. 39), nie tylko przywodząc na myśl biskupią infulę, jaką poeta miał na głowie w momencie występu, ale też dźwięcząc resztkami marynistycznego wiersza *Seepferdchen und Flugfische*: „zack hitti zopp” (Ball 1963, s. 33).

Tym oto sposobem poeta wplata w szerszą tkaninę narracji owe srebrzyste, dźwięczące nici, które markują niepowtarzalne, konkretne, a zarazem efemeryczne zdarzenia: to, co „raz i już” (*einmal und nie wieder*), albo to, co „po raz pierwszy” (*zum ersten Mal*). Zarazem jednak te hafty czy też ornamenty – perliste fragmenty mowy – toną w krwistoczerwonym morzu śmierci, zalewającym kontynent wraz z wybuchem wojny światowej; niemalże giną w natłoku „wieści”, rejestrowanych i językowo przetwarzanych na kartach piekielnej historii. Jak odnotowała Emmy Hennings, jeden z alternatywnych tytułów powieści *Tenderenda der Phantast* miał brzmieć *Die Historie von unserer Tage Verwesung* (Steinke 1967, s. 168). Ten wariant nie tylko wprost odsyła do czasu historycznego, ale również przywołuje proces upadku, katastrofy, dosłownie: „rozkładu” bądź „gnicia” (*Verwesung*), zasocjowanego przez Balla, na kartach *Byzantinisches Christentum*, z ziemią Egiptu. Czas fabuły – lato 1914 r. – zostaje zresztą precyzyjnie określony (Ball 1920/2016, s. 8); akcja nie dzieje się zatem w rzeczywistości pozahistorycznej. Wojenny *Zeitgeist* definiowany jest także poprzez frazy o zabarwieniu muzycznym: np. w pieśni *Hymnus III* powiada się o marszach wojennych, mamroczących w molowych tonacjach („Kriegsmärsche in Moll murmelnd”), lub o głośno lamentujących mieszkańcach „miast z ognia i dymu” („Laut jammert das Volk der Städte aus Feuer und Rauch”) (Ball 1920/2016, s. 37). Elementy języka raportującego wojenne „wieści” rozpoznać można też we fragmentach prozaicznych, np. w rozdziale *Satanopolis*, w którym wspomina się o płonących nocą, w pobliżu latarni i pieców, zwłokach poległych żołnierzy („Vorbei an den Lampentürmen und Hochöfen, in denen die Leichen der toten Soldaten

flammen bei Nacht”) (Ball 1920/2016, s. 17)⁵. W notatce z 28 maja 1919 r. autor wprost zresztą przypisuje bohaterom swojej „fantastycznej powieści” – a więc ocalałym poetom – kronikarską misję „rejestrowania rozkładu” (*die Verwesung zu registrieren*) (Ball 1927/1992, s. 235).

Utwór, którego nadrzędnym tematem jest nie tylko idąca w drzazgi ludzkość, ale też postępująca degradacja języka, sam poniekąd zaczyna się od gestu zniszczenia. Pewien przypominający Savonarolę, obłąkany „szarlatan” rozbija bowiem – w reakcji na opór zobojętniałego i głuchego audytorium – swoje wizjonerskie, „cudowne lustro”, by następnie utonąć w „żółcistym morzu” (Ball 1920/2016, s. 7). Być może wolno powiedzieć, że tak jak brzęczące szklane odłamki tną ciała niewiernych („Die Glasscherben des zerbrochenen Wunderspiegels aber zerschnitten [...] alle Ungläubigen”), tak też autor powieści kaleczy narrację i słowa, przepoławiając je na pomniejsze, pozbawione wiązań fragmenty. Dlatego, zamiast rozbrzmiewać czystą muzyką *Ursprache Gottes*, zamiast radować nas hieroglificzną, „obezwładniającą mocą słowa” (*Wortgewalt*), upadły tekst *Tenderenda der Phantast* jedynie tka osobliwe sploty hymnicznych i żałobnych pieśni, poprzetykanych strzępami obmierzłej prozy. Stąd też wiersze, które zszywają ów popsuty dyskurs niczym kłujące *puncta* – „coś w rodzaju agrafy” – nie płodzą już żadnych fonicznych ani nawet graficznych miraży, lecz jedynie ukazują nam język w ścisku bolesnych konwulsji: na krawędzi agonii i w stanie alegorycznego rozkładu, zrywającego wszelką transmisję jaśniejącego sensu. Smutek i groteska, jakie dobywają się z tej ciemnej krainy – „atramentowego piekła” lub, mówiąc słowami Hallmanna, „papierowego cmentarza” – zdają się przy tym stanowić podłoże jedynej sprawiedliwej strategii narracyjnej; jedynej adekwatnej odpowiedzi na ubóstwo języka w obliczu wojennego *Zeitgeist*⁶.

⁵ Pewien odprysk tej skrajnie upadłej, apokaliptycznej krainy napotkać można w *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*: „Ludzie, dzieci tej samej matki Ziemi, spokrewnieni z nami przez słońce, księżyc i gwiazdy, zdychają na stosach trupów z wywalonymi wnętrznościami i rozerwanymi członkami, wyżerają z głodu każde źdźbło trawy w obozach jenieckich, umierają ze strachu, cierpien i tortur w obsranych okopach, więzieniach i transportach” (Ball 1919/2007, s. 126).

⁶ Swój sprzeciw względem klasycystycznej bądź mieszczańskiej literatury, niezdolnej do odzwierciedlania powszechnego rozkładu, Ball wyraża w zapisku z 5 kwietnia 1916 r.: „Cóż takiego może powiedzieć nam piękny, harmonijny wiersz, jeśli nie rezonuje on w żaden sposób z duchem czasu – i w rezultacie nikt go nie czyta?” W notatce z 12 czerwca 1916 r. poeta pisze, że kiedy już ani sztuka, ani polityka, ani religia nie są w stanie powstrzymać powodzi czy też upadku (dosłownie: ‘zerwania tamy’, *Dammbruch*), wówczas pozostają „tylko błaga i krwawa poza” (*Blague und die blutige Pose*) (Ball 1927/1992, s. 89, 99). Warto odnotować, że o krachu opowieści w kontekście wojennego czasu wspominał Benjamin na kartach *Narratora*, również używając do tego poetyki potopu: „Wybuch wojny światowej oznaczał początek procesu, który od tamtej pory nieprzerwanie się toczy. Czy w końcu wojny nie zauważono, że ludzie z pół bitewnych wrócili jak oniemiały? nie bogatsi, lecz wręcz ubożsi w bezpośrednie doświadczenia. To, co dziesięć lat później rozlało się w postaci powodzi książek o wojnie, było

A jednak, mimo skrajnie defetystycznej wymowy i miejscami kłocznego szwargotu, bezsprzecznie coś udaje się Ballowi na kartach jego opowiadania ocalić. Tym czymś jest idiom *Gadji beri bimba*: krótka, dzwonowa fraza, mieniąca się metaliczną barwą pośród piekielnych zgłiszczy języka i przechowująca w sobie – niczym echoidalny obraz, akustyczne repozytorium – srebrzysty odcisk (*Abdruck*) przedwojennego, idyllicznego dzieciństwa. Sposób, w jaki dokonuje się tu mesjańskie wybawienie idiomu, rządzi się oczywiście inną logiką niż w przypadku fonetycznego wiersza. O ile tam mieliśmy do czynienia z alegoryczną rekonfiguracją sylab i głosek – z translacyjną pracą na ułamkach języka, usiłującą wskrzesić lub powtórzyć liturgiczną kadencję kapłana – o tyle w przypadku *Tenderenda der Phantast* zaobserwować możemy pewien językowy zabieg, który jest na swój sposób podobny do Krausowskiej dialektyki cytowania. Wszak pod koniec powieści Ball sięga po cytaty, po samo tylko imię „gadji beri bimba”, które – wyciągnięte z oryginalnego kontekstu i umieszczone w katastroficznej oprawie wojennego, quasi-dantejskiego opowiadania – zmienia swoje położenie w sposób całkowicie rewolucyjny. Przeniesiony bowiem zostaje z rejestru niebiańskiej i czystej mowy – z obszaru quasi-rajskiego Vira-Magadino, ożywianego mocą wewnętrznego dźwięku (*Klang*) – do strefy skrajnie upadłego Satanopolis, jęczącego echami żałobnej skargi (*Klage*). Przekształcając tytuł wiersza w cytaty (według słów Benjamina: przyzywając go po imieniu), być może Ball faktycznie dokonuje przemyślnego odkupienia idiomu, a zarazem demitologizacji archaicznej krainy języka, jakby w myśl tych oto słów: „Złoty wiek [...] jest może prawdziwym przejściem do piekła” (Adorno 1935/2005, s. 1052). Wcieliwszy się na kartach *Tenderenda der Phantast* w samego siebie – w „kościelnego poetę”, „rycerza z lśniącego papieru”, „fantastę” od złotej epoki – Ball niejako daje się prowadzić swojej satanicznej jaźni; przywdziewa splugawioną szatę Asmodeusza, by jako diabelski arcymistrz zstąpić na dno językowych piekieł. Co więcej, wkraczając w tę najczarniejszą krainę języka, stanowiącą jak gdyby rewers mitycznej *Ursprache Gottes*, Ball przy okazji wywraca samą misję „poławiacza pereł”. Albowiem zamiast wyciągać na światło dnia swój najdroższy, pneumatyczny skarb, zamiast wydzierać go oceanicznym,

wszystkim innym, tylko nie doświadczeniem, przekazywanym z ust do ust [...]. Pokolenie, które do szkoły jeździło jeszcze tramwajem konnym, znalazło się pod gołym niebem pośród krajobrazu, w którym nie pozostało nic bez zmiany, oprócz chmur, a pod nimi w polu zniszczenia i śladów eksplozji małe, kruche ciała człowieka” (Benjamin 1936/1996a, s. 242).

piekielnym głębinom, poeta decyduje się zatopić perłę w atramentowych wodach upadłego pisma; lub, innymi słowy, na trwałe wszyć „czterokątną nutę” w brudną, egipską tkaninę (*Sprache des Satans*).

Obydwie poetyki – zarówno morska, jak i tkacka – zdają się dobrze komponować z tak zaprojektowanym finałem dadaistycznego odkupienia. Jak zwracaliśmy uwagę już na początku książki, cała suita *Lautgedichte* zaczyna się i kończy akustycznym pejzażem wodnego świata, co można odczytać jako fonetyczne przedstawienie naturalnego hydro-języka, ale też, w gruncie rzeczy, jako obraz zapętlonej katastrofy. Pamiętając, że w swoim manifestie Ball sam dostarcza nam klucza do odławiania „wodnych” słów (*pluplus* – drzewo; *basch* – woda; *pluplubasch* – drzewo w czasie deszczu), z łatwością dostrzeżemy, iż pierwszy wiersz cyklu, rozpoczynający się od przetworzonej skargi Chrystusa („elomen elomen lefitalominal”), w istocie splata ofiarę ukrzyżowanego zbawcy z apokaliptycznym potopem (*flumen*, *flumbasch*). Można więc spytać: czy wiersze zgrupowane pod jednostkowym imieniem *Gadji beri bimba* nie obrazują, na modłę gnostycką, samego upadku (*der Fall*) pneumatycznego słowa w materię? Czy trzecia strofa poematu *Wolken* nie szyfruje takiej właśnie morskiej katastrofy: „feilo-basch”, „fall-jada”, „foll-idi”? Czy nie o tym powiada również utwór finałowy, *Seepferdchen und Flugfische*, w którego na pozór harmonijnym krajobrazie dźwiękowym – jaśniejącym trelami morskich koników i latających ryb – zaszyty zostaje zarówno potop (*die Flut*), jak i piekielna katabaza (*die Katabasis*): „tressli bessli nebogen leila / flusch kata / ballubasch”? Da się zauważyć, że taką wodno-obłokową scenerię Ball kreśli już w jednym ze swoich pałatyńskich wierszy (*Skizze*), umieszczając w jego centrum łuskowatą, perłową masę: „Wolken ungeheuer, tauchen auf, / Perlmutterschuppig” (Ball 1905/1998, s. 202). Po latach, w *Byzantinisches Christentum*, perła nie tylko trafia do piekielnego rejestru w rozdziale *Satan und die Gottesuhr* (*Szatan i Boży zegar*), ale też migocze na tle upadku (*der Sturz*) poławiacza pereł, który zamiast wydobyć swój skarb na powierzchnię wód, rzuca się w głębokie morze: „Er stürzt sich in die Liebe Gottes, wie der Perlenfischer ins Meer” (Ball 1923/1958, s. 240, 50). Czy nie tego rodzaju zanurzenie mógł mieć na myśli Ball, gdy w Vira-Magadino pisał o kąpaniu swego ciała „w srebrzystoniebieskiej wodzie” („in das silberblaue Wasser”? Czy wodny pejzaż nie nawraca również we wspomnieniu zuryskiej recytacji, kiedy mowa jest o nurkowaniu (*das Tauchen*) dziecięcej twarzy w kubistycznej masce („als tauche in meiner kubistischen Maske”)? (Ball 1927/1992, s. 107, 106). Ta marynistyczna poetyka pojawia się, rzecz jasna, także w samym *Tenderenda der Phantast*, co pozwala nam założyć, iż piekło satanicznej

powieści jest w istocie właśnie piekłem gnostyckim⁷. Wspomina się tu bowiem o co najmniej kilku wodnych stworzeniach: „morskich kotach”, „rybich głowach”, „konikach morskich” czy „mątwach” (Ball 1916/2020, s. 9, 17). Te ostatnie przykuwają uwagę nie tylko swoją spotworniałą fizjonomią (głowonogi z dziesięcioma ramionami), ale też zdolnością do produkcji czarnego barwnika (sepii), do czego zresztą odsyła użyta przez Balla nazwa *Tintenfisch* – dosłownie: ‘ryba atramentowa’ – korespondująca, być może nieprzypadkowo, ze słowami *Tintenhölle* (‘piekło atramentowe’) i *Urintinte* (‘atrament moczowy’) (Ball 1916/2020, s. 15, 13).

Graficzno-skryptyczny charakter Ballowskiego piekła nie czyni go jednak, jak już podkreślaliśmy, miejscem bezdźwięcznym. Przeciwnie, Satanopolis huczy „kocią muzyką” (w wykonaniu morskich, „niebieskich kotów”) i jej srebrzystymi, metalicznymi tonami – skrobaniem (*das Kratzen*) raz po falistej blasze (*Wellblech*), raz po żelaznych skrzypcach (*eisernen Geigen*) – które dodatkowo przeplatane są wszytymi w tekst, pojedynczymi „wersami bez słów”:

Die blauen Katzen, fofolli mamei,
An einem rotzackigen Wellblech kratzen.
O lalalo lalalo lalala!
[...]
O lalalo und mimulli mamei!
Auf eisernen Geigen kratzen zwei.

(Ball 1916/2020, s. 14).

Można spytać: czy nie w takich właśnie miejscach rozbrzmiewa ów wyteśkniony przez Balla, (p)neumatyczny wymiar języka? Czy nie tutaj przezwycięzeniu ulega rozziew pomiędzy zeschniętą materialnością pisma a ożywczym tchnieniem głosu (*phônē*)? Jeśli neuma, jak już wspominaliśmy, neutralizuje przepaść oddzielającą obydwie medialne bieguny, to czy liczne

⁷ Ścisłe rzecz biorąc, chodzi o tradycję manichejską i mandejską. Jak podaje Jonas, w manichejskim utworze *Kephalaia* „kropla deszczu spada z wysokości do morza i w muszli ostrygi przekształca się w perłę; [...] Alegoria ta przeprowadza zatem następujące zrównanie: kropki deszczu – z uprowadzonym u początków łupem, tj. żywą Duszą [pneumą]”. Jak z kolei podaje tekst mandejski: „Kto uprowadził perłę, która oświecała zniszczalny dom? W domu, który opuściła, popękały ściany i zawaliły się” (Jonas 1958/1994, s. 142). Utrata perły czy też jej upadek w świat materialny (w wodę, morze) jest zatem jednoznacznie identyfikowany ze złem, katastrofą, dekompozycją rzeczywistości: „*Morze* albo *wody* to stały gnostycki symbol świata materii bądź ciemności, w którym pogrążyła się istota boska” (Jonas 1958/1994, s. 133).

wierszowane „agrafy” (*puncta*) nie czynią z *Tenderenda der Phantast* prawdziwie literackiej partytury, mieniającej się – pomimo językowych ciemności, ich referencyjnej pustki i symbolicznych zerwań – resztkami (akustycznymi obrazami) zuryskiej poezji? Notatka z 7 maja 1917 r. wyraźnie sugeruje, że w ujęciu Balla słowne obrazy (*Wortbilder*) zawdzięczają swoją niezwykłą substancję nie tylko duchowi, lecz także ciału: temu, co materialne, somatyczne, przeciwstawiane sferze spirytualnej: „Zatem słowo, nie obraz [...]. Słowo jest abstrakcją obrazu [...]. Ale istnieją słowa, które jednocześnie są obrazami. Bóg jest przedstawiany jako Bóg Ukrzyżowany. Słowo stało się ciałem [*Fleisch*], stało się obrazem; a jednak pozostało Bogiem”. Nieco wcześniej, w zapisku z 13 czerwca 1916 r., czytamy: „Chrystus jest obrazem i słowem. Słowo i obraz przybito do krzyża” (Ball 1927/1992, s. 160, 99). Oznacza to, że słowo odkupieńcze – Logos wcielony i ucieleśniony, który jednocześnie jest „magicznym, kompleksowym obrazem” – posiada strukturę pneumatycznego chiazmu (krzyża), a jako takie wykracza poza gnostycki dualizm materii i ducha⁸. Przekonanie, że psychosomatyczny konflikt znajduje swoje rozwiązanie, jeśli chodzi o płaszczyznę estetyczną, właśnie w pneumie, Ball wyraził w liście do Karla Mutha z 22 sierpnia 1926 r., dodając: „artysta naszych czasów (jako typ psychologiczny kat exochen) musi na nowo odnaleźć pneumę (czyli Kościół) jako zasadę formy” (Ball 1957, s. 273). Pozostawiając na boku akt utożsamienia pneumy z „Kościółem”, który stanowi wyraz poetyki charakterystycznej dla późnego, „neokatolickiego” okresu życia artysty, należy zwrócić uwagę, że list pisany jest w okresie najintensywniejszych studiów demonologicznych; w czasie, gdy Ball pracuje nad swoim *Exorzismenbuch*, którego przedmiotem miała być m.in. gnostycka *hiérarchie infernale*. W artykule *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, stanowiącym jeden z nielicznych szkiców do demonologicznej książki, Ball nie tylko uhonorował szatana mianem „księcia tego świata” („ist Satan der Fürst dieser Welt”), ale też złączył piekielne obrazy („demoniczne fantazmaty”) z czymś w rodzaju fantastycznego skarbu (*Bilderschatz*

⁸ Być może warto zwrócić uwagę, że zastosowany przez Balla rzeczownik *Fleisch* nie tylko odnosi się do ciała w znaczeniu religijnym, lecz też przywołuje szczególnie materialny, „mięsny” aspekt cielesności. Wydaje się, że tak rozumiane ciało „słowa-obrazu” więcej wspólnego ma z greckim *sarx* lub *sarcos*, zasocjowanym z krwistą i namacalną cielesnością, aniżeli z *soma*, które nie jest aż w takim stopniu zantagonizowane ze sferą duchowo-pneumatyczną. Taki „sarkastyczny” charakter swego fonetyczno-poetyckiego języka Ball zawarł zresztą w przywołanym już fragmencie manifestu dadaistycznego: „Wynurzają się słowa, ramiona słów; nogi, barki, ręce słów” (Ball 1916/1984b, s. 40). Należy też odnotować, że cielesny aspekt języka naturalnego (w znaczeniu *lingua adamica*) był silnie podkreślany przez Jakoba Böhmego (Koyré 1929/2021, s. 519–521), co w oczywisty sposób łagodziło konflikt pomiędzy „duchem” a „literą”.

der Phantasie) (Ball 1926/1984, s. 135, 137). Czy wobec tego dzieło diabolicznej wyobraźni, jakim jest *Tenderenda der Phantast* – z jednej strony upiorny obraz piekielno-językowej immanencji, z drugiej parafraza satanicznej litanii Baudelaire’a – samo nie jest skarbnicą pneumatycznych słów-obrazów, wrośniętych w tkankę demonicznej mowy i rozbłyskujących swą anamnetyczną siłą (*Wortgewalt*)? Wszak demonologia, pisze w tym samym miejscu Ball, „odnosi się do sfery pneumatycznej”, podczas gdy Logos jest niczym innym jak materialnym odwzorowaniem ducha: „odciskiem [*Aufprägung*] pneумы” (Ball 1926/1984, s. 136, 138).

Tymczasem, gdy jeszcze raz wczytamy się w detale gnostyckiego *Hymnu o Perle*, zauważymy, iż niebiańska szata (tekstura, *velum*), za którą tęskni odkupiciel, sama jest suknią dźwięczącą, muzyczną: „Wiedziałem, że zacznę mówić i łowiłem dźwięki jej pieśni, które szeptała w swojej drodze w dół”. Co więcej, dźwięczący jest również list (strzała), który oświecla młodzieńcowi jego drogę powrotną do domu: „Przedemną leciał list, który mnie zbudził. I tak jak poprzednio zbudził mnie swoim głosem, tak teraz prowadził mnie swoim światłem, jaśniejąc przed moimi oczyma i swoim głosem uśmierzał mój strach i swoją miłością zachęcał” (tłum. C. Miłosz, cyt. za: Jonas 1958/1994, s. 131). Biorąc teraz pod uwagę wszystko to, co już wiemy na temat odkupieńczej strategii dada-mesjasza, nie wydaje się, aby taki krzepiący scenariusz mógł stać się udziałem poety. Dnia 12 czerwca 1916 r. Ball pisze: „Dadaista [...] wciąż jest do tego stopnia przeświadczony o powiązaniu wszelkich istot, o panującej wśród nich harmonii, że z powodu dysonansów cierpi aż do granic dezintegracji [*Selbstauflösung*]”. W grudniu 1916 r. wyznaje: „Fałszywe dźwięki [*Mißtöne*] napawają mnie przerażeniem. Czasami czuję się, jakbym był rozrywany na strzępy i tłuczony kończyzna po kończyźnie”. Z kolei w notatce z 28 lutego 1917 r. czytamy: „Nie mogę już słuchać słowa «duch» [*Geist*]. Wpadam w furję, gdy ktoś je wypowiada” (Ball 1927/1992, s. 99, 138, 145). Dlatego, zamiast doświadczać zjednoczenia ze swą niebiańską szatą – owym „wewnętrznym człowiekiem” lub pneumatyczną jaźnią – Ball raczej wciela się w podobnego do Krausa „człowieka nieludzkiego”, „potwora”, *Unmensch* (Benjamin 1931/2012, s. 206). Ten bowiem – niczym bestia z *Portretu Doriana Graya* – już tylko kieruje wściekle ostrza przeciwko językowym uzurpatorom, głośno lamentując przy tym nad swym utraconym skarbem: „Potwór morski zakochany w perle, którą nurek wyłowił i zaniósł królowi Perozesowi, zabił złodzieja i przez całe siedem miesięcy biadał nad swą stratą” (Wilde 1890/2015, s. 148). Co więcej, ani głęboka melancholia, ani wyznany w chwili szczerości brak wiary w Bożą rezurekcję (Ball 1927/1992, s. 165–166),

nie pozwalają zaufać temu, jakoby światło (lub technienie) objawienia miało towarzyszyć poecie w jego zbawczo-językowym dziele. Stąd też, mogąc artykułować jedynie odwrotność epifanii (skargę), Ball nigdy nie zrzuca z siebie raz przywdzianych egipskich tkanin. Nawet jeśli jego katolicka rekonwersja (1920 r.) każe nam przyjąć, że trafił z powrotem na łono swej *Heimatspfarre*, uwalniając się przy okazji od „demonicznych fantazmatów”, to pewne ślady przeszycia, pozostawione w starannie zredagowanym dzienniku, wyraźnie kwestionują taki kojący, nostalgiczny finał.

Tekstura opowiadania, wedle wczesnej deklaracji poety (28 lipca 1915 r.), tkana jest przy zachowaniu szczególnej „dyscypliny języka” (Ball 1927/1992, s. 42): *Tenderenda der Phantast* powstaje więc, można rzec, w ramach wielkiej logoklastycznej puryfikacji, trawiącej językowe nieczystości („zakazane słowa”) w ogniu powieściowego piekła. Jak z kolei czytamy w notatce z 15 lipca 1920 r.: „Teraz książka [«*Phantastischen Roman*»] jest skończona, i jest to dla mnie upragnione wyzwolenie [*Befreiung*]”. W istocie, siedmioletnia zabawa „z tymi słowami i zdaniami” („mit diesen Worten und Sätzen verspielt”) dokonywała się „pośród udręk i wątpliwości” (Ball 1927/1992, s. 265); musiała być to w dodatku zabawa zakończona klęską, na co wskazuje zastosowana frazeologia (*verspielen*, ‘przegrywać’). Poeta doskonale też zdaje sobie sprawę, że relacja z Asmodeuszem – a więc z własną sataniczną jaźnią, zamkniętą w fantazmatyczno-tekstualnym relikwiarzu – nie jest wcale historią zakończoną. Obawę przed nawrotem towarzyszących pisaniu „ataków zła” (*Anfälle der Bosheit*) wyraża on bowiem poprzez nadzieję, że te zostały w jego powieści na dobre „pogrzebane” (*begraben*) (Ball 1927/1992, s. 265). Tymczasem, warto zauważyć, jedno z ostatnich słów, jakie padają w całej *Die Flucht aus der Zeit*, brzmią: „mein Grab ein Gedicht”, „...zum Grab will ich reisen / ...im Tränenbad Gottes Leichnam verspeisen”⁹ – „mój grób to wiersz”, „...chcę udać się do grobu / ...spożywać zwłoki Boga w kąpieli łez” (Ball 1927/1992, s. 302). To tak, jakby artyście nigdy nie było dane wynurzyć się z łzawych głębin sepulkralnej prozopoezji, skrywającej w swych odmętach akustyczne zwłoki-obrazy. Dlatego nawet zaklęcie świętego Ambrożego, za którego pośrednictwem Ball błaga o ochronę przed „nocnymi fantazmatami” – „Procul recedant somnia / Et noctium phantasmata, / Hostemque nostrum comprime” (Ball 1927/1992, s. 265) – ostatecznie nie może go uczynić odpornym na demonologiczne przyciąganie. Wszak, jeśli przez „ataki zła”

⁹ Ball cytuje wersy pochodzące z dramatu Eduarda Stuckena *Gawân: Ein Mysterium* (1907), opowiadającego o losach rycerza Gawâna z Okrągłego Stołu Króla Artura. Zapisek oznaczony jest datą 24 września 1921 r.

mamy rozumieć kontakty poety z językowym piekłem, to wiemy, że do samej śmierci były one podtrzymane, jeśli nie wręcz zintensyfikowane (Mann 1987, s. 168).

Zatem katolicka gorliwość po ukończeniu piekielnej powieści – manifestująca się w pilnych studiach nad teologią Areopagity czy przeprowadzce do „siedmioliterowego” Agnuzzo – być może stanowi jedynie zewnętrzny wyraz apotropaicznej taktyki, zamaskowującej faktyczny kryptosatanizm artysty. Przypomnijmy, że cytat z Bakunina, który zamieszczony został w *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, brzmiał: „Radość zniszczenia jest jednocześnie radością tworzenia” (Bakunin, cyt. za: Ball 1919/2007, s. 130). Tymczasem w *Zachodniej eschatologii* czytamy:

Gdy jednak rewolucji zabraknie telosu, tak że nie będzie już ona medium, lecz jedynie zasadą stwórczą, wówczas pragnienie zniszczenia stanie się pragnieniem tworzenia. Jeżeli rewolucja nie kieruje się na nic poza sobą, wówczas musi skończyć na formalno-dynamicznym ruchu, prowadzącym do pustej nicości. «Rewolucja nihilizmu» nie zmierza do żadnego telosu, lecz w samym tylko «ruchu» znajduje swój cel, zbliżając się tym samym do satanizmu (Taubes 1947/2016, s. 15–16).

Czy sataniczna „rewolucja nihilizmu”, o której wspomina tutaj Taubes, nie jest w gruncie rzeczy estetyczną „rewolucją smutku”: stanem permanentnej autoanihilacji i puryfikacji poetyckiego języka? Czy nie jest tak, że utrata zewnętrznego celu – telosu w postaci restytucji *Ursprache*, owego językowego „królestwa bożego na ziemi” – znosi medialny charakter Ballowskiej rewolucji, by skierować ją na tory samych tylko akustycznych rozbłysków i żałobnych powtórzeń? I czy jedynym – wewnętrznym – celem prozopoetyckiej skargi nie pozostaje wobec tego już tylko sam „formalno-dynamiczny ruch” na granicy destrukcji języka, na krawędzi „pustej nicości”? Sataniczna otchłań, w którą zapuszcza się Tenderenda, nie jest wszak „piekłem pustym” (von Balthasar 1989/1998, s. 153); przypomina raczej głęboką, dudniącą studnię melancholичnego poety, w której wodach unoszą się lamentujące koty, martwe rybie głowy i atramentowe kałamarnice, a pośród nich – prawdziwie ucieleśnione, rezydualne zwłoki-obrazy: karawana słoni (*Jolifanto bambla ô falli bambla*), rulonowy kostium z papieru (*das Bischofskostüm aus Glanzpapier*), biskupie infuły (*Zackenhüte*) czy palatyńskie dzwony (*Gadji beri bimba*). W ten sposób podziemna immanencja – wypełniona po brzegi zgęstniałą, gnostycką materią – faktycznie okazuje się być prawdziwie magicznym relikwiarzem

(*magisch Schrein*), którego studzienna, cylindryczna forma („dada-rondel”) gwarantuje przetrwanie imion: owych srebrzystych słów pojedynczych, skarbów cenniejszych niż złoto.

„Musimy cofnąć się do najskrytszej alchemii słowa, musimy też poświęcić samo słowo, by w ten sposób zachować [*bewahre*] dla poezji jej ostatni, najświętszy obszar” (Ball 1927/1992, s. 106). Kilka miesięcy przed biskupim spektaklem w Cabaret Voltaire, który miał być poprzedzony wygłoszeniem powyższej sentencji, Ball medytował o „słodkich upadkach w piekło” (*süße Höllenstürze*), pytając przy tym: „Co mi to da, że pozwolę sobie upaść?”; „Czy drzewo kwitłoby szybciej, gdyby było chłostane? Czy takim sposobem można by przywrócić życie uschniętym gałęziom?” (Ball 1927/1992, s. 58). To tak, jak gdyby utrwalenie poetyckiego idiomu – jego zachowanie, ocalenie, tekstualne wyżłobienie śladu – nie mogło dokonać się bez smagania i siekania słów, bez biczowania zeszcłłego języka, który razem z gnostyckim zbawcą musi powtórzyć Upadek. W tym kontekście pomysł wykreowania hydroakustycznego piekła, stanowiącego najbardziej wrogi teren dla zdeklarowanego pneumatyka, można faktycznie potraktować jako – powtórzmy za Jonasem – „ideę podstępu, który umożliwił przechytrzenie Archontów, oraz ideę konieczności poniesienia przez zbawcę ofiary polegającej na «przyobleczeniu się w nieszczęście światów»”. Taktyczny układ z demoniczną strefą języka, który wpisany jest w logikę odkupienia pneумы, okazuje się zresztą w przypadku Balla zaskakująco skuteczny: albowiem w sytuacji, gdy wykrusza się telos estetycznej rewolucji, gdy oczekiwanie na zbawcze królestwo języka (paruzję) jawi się jako daremne, wówczas z samego centrum apokaliptycznej rebelii wyłania się inna postać buntu, mianowicie – protest gnostycki. Kluczowe bowiem jest to, że rewolta pneumatyczna – angażująca w swe działania siły, które sama zamierza unicestwić – ostatecznie zwraca się nie tylko przeciwko upadłym rejestrom rzeczywistości, ale też przeciwko rejestrom niebiańskim: „późnoantyczna gnoza jest znakiem kryzysu samej monoteistycznej religii objawienia”; „Im bardziej zgubna jest rzeczywistość, tym intensywniejsza staje się negatywna świadomość świata i jego stwórcy oraz tym bardziej niedostępne staje się misterium zbawienia”; „Gnoza jawi się zatem jako jeden ze sposobów reakcji grup żydowskich i chrześcijańskich na odraczanie się paruzji” (Taubes 1971/2013, s. 74, 73). O ile więc, można rzec, mesjanizm apokaliptyczny manifestuje się w pełnym nadziei oczekiwaniu na historyczny koniec – czemu Ball daje najpełniejszy wyraz w *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, fantazjując o nieodwracalnym zniszczeniu opresyjnego państwa i nastaniu uniwersalnego królestwa – o tyle mesjanizm gnostycki porzuca

te eschatologiczne obietnice, by zatroszczyć się jedynie o los utraconej pneumy:

Apokaliptyk postrzega całość biegu dziejów począwszy od ich zarania aż po ich kres [...]. Jego wizja ma charakter antycypowanego eschatologicznego objawienia. Gnostyk opisuje podróż duszy [pneumy] ku wyzwoleniu w medium, w którym stygmat czasu zostaje zatarty [...]. Historyczny schemat apokaliptyki rozpada się wraz z rozczarowaniem wszelkimi określonymi czasowo terminami i rozpoczyna zwrot do wewnątrz. Gnoza przynajmniej po części jest apokaliptyką przeżywającą kryzys swojego przyszłościowego pierwiastka (Taubes 1971/2013, s. 73).

Gnostyckie wycofanie Balla z apokaliptycznej polityki (czy też publicystyki) można zatem interpretować jako kenotyczną redukcję rewolucyjnego telosu¹⁰: jako obkurczenie się mesjańskiej nadziei do samego *punctum minimum*, zorientowanego już tylko na ocalanie eterycznych pozostałości poezji. Jak pisała Arendt: „pod płaszczem morza – w żywiole niehistorycznym, lecz pochłaniającym wszystko, co stało się historyczne – powstają, krystalizują się nowe formy i kształty”. Tak oto infernalny relikwiarz Balla, wypełniony morską substancją, okazuje się być tym właśnie „medium, w którym stygmat czasu zostaje zatarty”; w którym udaje się urzeczywistnić, innymi słowy, autentyczną *fuga saeculi*, postambrozjańską „ucieczkę z czasu”, ocalającą brzęczące resztki *Laut- und Klanggedichte*. I chociaż nie może być mowy o efektywnym zgalwanizowaniu cudacznego teatru z Zurychu lub o językowej rezurekcji palatyńskiego dzieciństwa artysty, to przecież właśnie „proces rozkładu jest jednocześnie procesem krystalizacji” (Arendt 1968/2007, s. 77). Dlatego, można rzec, to nie w romantycznym przywracaniu całości, lecz jedynie w melancholicznym tkactwie –

¹⁰ We wpisie z 24 maja 1919 r. Ball wprost pisze o byciu „całkowicie uleczonym z polityki”, o bezcelowości działań politycznych w Szwajcarii i o konieczności wyrzeczenia się wszelkich kolektywnych inicjatyw. Odwrót od aktywności publicystycznej został przypieczętowany przeprowadzką do Agnuzzo, gdzie poeta poddał się – jak pisze 20 października 1920 r. – „zanurzeniu w Acta Sanctorum i otoczeniu żywotami świętych” (Ball 1927/1992, s. 233, 276). Polityczną apatię Balla w okresie neokatolickim dobrze obrazuje wspomnienie Carla Schmitta ze spotkania w sierpniu 1924 r. w Ticino: „On nic nie widział. Był nieobecny. Myślni był zupełnie gdzie indziej. Był kompletnie nieobecny” (Schmitt, cyt. za: Stark 2013, s. 62). Powód, dla którego Ball na trwałe wycofał się ze sceny dziennikarsko-politycznej, związany był z fiaskiem rewolucji niemieckiej i utratą nadziei na „odrodzenie Niemiec” (por. list do benedyktyńskiego mnicha w: Hennings 1946/1996, s. lxi). Smutek artysty, powodowany brakiem rezonansu wobec jego idei polityczno-reformacyjnych, miał istotnie spotęgować się po nieudanych zrywach rewolucyjnym na przełomie 1918 i 1919 r. (Mann 1987, s. 129–130).

w przedzeniu narracji o tym, co zdekomponowane, zbutwiałe, nadgnite (*Die Historie von unserer Tage Verwesung*), w dadaistycznej „grze wyświechtanymi resztkami” (Ball 1927/1992, s. 98) – może się jeszcze wyłonić, wbrew *chronosowi*, ów zagubiony, perlisty detal przeszłości: srebrzysta nić elegijnego szczęścia poety.

D o d a t e k

Hugo Ball

Pierwszy manifest dadaistyczny

Słowo i obraz

Sześć wierszy dźwiękowo-brzmieniowych

Wybór i opracowanie:
Magdalena Krasieńska

Przekład z języka niemieckiego:
Magdalena Krasieńska
Rafał Michalski

Nota edytorska

Pierwszy manifest dadaistyczny Hugona Balla wygłoszony został najpewniej 14 czerwca 1916 r. w Zurychu; możliwe jednak, że inna jego wersja została odczytana także 23 czerwca tego samego roku. Podstawą przekładu jest oryginalny manuskrypt znajdujący się w Szwajcarskiej Bibliotece Narodowej w Bernie: H. Ball, *Das erste dadaistische Manifest*, s.d., Schweizerische Nationalbibliothek (NB). Dokument udostępniany jest również przez Schweizerisches Literaturarchiv (SLA): Nachlass Emmy Hennings / Hugo Ball (SLA-HEN-D-01-A-02-b-01).

Słowo i obraz jest wyborem zapisków Hugona Balla z 1916 r., rozwijających idee manifestu i przedstawiających zarys estetyki dadaistycznej. Notatki pochodzą z pierwszej części dziennika Balla, zatytułowanej *Romantizismen – Das Wort und das Bild*. Podstawą przekładu jest publikacja: H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Limmat Verlag, Zürich 1992, s. 79–113.

Cykl *Sześciu wierszy dźwiękowo-brzmieniowych* (*Sechs Laut- und Klanggedichte*) stanowi integralną kompozycję fonetyczną, stworzoną przez Hugona Balla w Zurychu w 1916 r. Unikalne „wersy bez słów” (*Verse ohne Worte*), przywoływane zarówno w *Pierwszym manifestie dadaistycznym*, jak i w notatkach zgromadzonych w *Słowie i obrazie*, prezentowane są zgodnie z wydaniem: H. Ball, *Gesammelte Gedichte. Mit Fotos und Faksimiles*, Peter Schifferli Verlags AG „Die Arche”, Zürich 1963, s. 24–33. Wiersze opatrzone polskimi tytułami.

Przypisy pochodzą od autorki niniejszego opracowania. Wszelkie wtrącenia odautorskie oznaczono kwadratowymi nawiasami.

Autorka pragnie wyrazić wdzięczność recenzentowi, prof. dr hab. Romanowi Kubickiemu, za sugestię wzbogacenia niniejszej książki o translacyjny dodatek.

Hugo Ball

Pierwszy manifest dadaistyczny

Dada jest nowym kierunkiem w sztuce. Świadczy o tym fakt, że dotąd nikt nic o nim nie słyszał, a jutro będzie mówić o nim cały Zurych. Dada pochodzi ze słownika. To strasznie proste. Po francusku znaczy tyle, co „konik na biegunach”. Po niemiecku oznacza „żegnaj”, „idź do licha!”, „do zobaczenia kiedyś”. Po rumuńsku: „Tak, rzeczywiście, ma pan rację, tak właśnie jest! Ależ oczywiście, doprawdy, tak zrobimy”. I tak dalej.

A więc słowo międzynarodowe. Tylko słowo i słowo jako ruch. Bardzo łatwe do zrozumienia. I strasznie proste. Jeśli robi się z niego kierunek sztuki, to musi ono oznaczać tyle, że chcemy pozbyć się komplikacji. Dada-psychologia, Dada-Niemcy, łącznie z niestrawnościami i drżącymi falami mgły. Dada-literatura, Dada-burżuazja – i wy, najznamienitsi poeci, którzy zawsze tworzyliście za pomocą słów, ale nigdy nie stworzyliście samego słowa, którzy poetyzujecie sobie wokół nagiego punktu. Dada-wojna światowa i żadnego końca, Dada-rewolucja i żadnego początku. Dada i wy, przyjaciele i okazjonalni poeci [*Auchdichter*], najwartościowsi ze wszystkich, manufakturzyści i ewangelści. Dada Tzara, Dada Huelsenbeck, Dada m’dada, Dada m’dada Dada mhm, dada dera dada, Dada Hue, Dada Tza¹.

Jak osiąga się wieczną błogość? Mówiąc Dada. W jaki sposób stać się sławnym? Mówiąc Dada. Z ogładą i szlachetnym gestem. Aż do szaleństwa. Aż do utraty świadomości. Jaką drogą opędzić się od tego wszystkiego, co

¹ Ball wymienia tu nazwiska dwóch innych poetów zrzeszonych w Cabaret Voltaire. Tristan Tzara (właśc. Samuel Rosenstock, 1896–1963) – francuski poeta pochodzenia rumuńskiego, współtwórca dadaizmu, autor poezji symultanicznej. Richard Huelsenbeck (1892–1974) – niemiecki pisarz, poeta, psychoanalityk, współautor manifestów dadaistycznych, inicjator ruchu dadaistycznego w Berlinie (1918). Wśród pozostałych członków kabaretu Balla wymienić należy jego żonę, aktorkę Emmy Hennings (1885–1948), a także dwóch artystów sztuk wizualnych: Hansa Arpa (1887–1966) i Marcela Janco (1895–1984).

technie żurnalistyką, co jest śliskie jak węgorz, co sympatyczne i schludne, co zaściankowe, nad wyraz moralistyczne, zeuropeizowane, zmizerniałe? Mówiąc Dada. Dada jest duszą świata, Dada jest istotą sprawy. Dada jest najlepszym na świecie mydłem z mleczkiem liliowym². Dada pan Rubiner, Dada pan Korrodi. Dada pan Anastasius Lilienstein³.

To po niemiecku oznacza: gościnność Szwajcarii należy cenić ponad wszystko. A w sferze estetyki liczy się przede wszystkim jakość.

Będę czytał wersy⁴, których jedynym celem jest porzucenie konwencjonalnego języka, odłożenie go *ad acta*. Dada Johann Fuchsgang Goethe⁵. Dada Stendhal. Dada Dalajlama, Budda, Biblia i Nietzsche⁶. Dada m'dada. Dada mhm dada da. Chodzi o powiązania i o to, by je nieco wcześniej nadrywać. Nie chcę żadnych słów, które wynaleźli inni. Wszystkie słowa wynaleźli inni. Chcę własnych psot i własnego rytmu; samogłosek i spółgłosek, które mu odpowiadają, które pochodzą ode mnie samego. Jeśli ta wibracja mierzy siedem łokci, to chcę dla niej znaleźć odpowiednie słowa: słowa o siedmiu łokciach długości. Słowa pana Schulze⁷ mają tylko dwa i pół centymetra.

Tylko tak można właściwie uchwycić moment narodzin mowy artykułowanej. Spuszczam z uwięzi koziółkujące samogłoski. Pozwalam dźwiękom – niczym pomiaukujący kot – sypać się prosto z ust... Wynurzają się słowa, ramiona słów; nogi, barki, ręce słów. Au, oi, u. Trzeba powstrzymać nadmiar słów. Wiersz jest okazją, żeby odchrząsnąć język⁸. Ten przeklęty język, który klei się cały od brudu, od potu maklerskich

² W tym miejscu manuskryptu znajduje się przekreślone zdanie: „Nasze mózgi zainfekowane Salwarsanem”. *Salwarsan* był nazwą handlową arsfenaminy – syntetycznego środka bakteriobójczego, stosowanego w leczeniu kiły w pierwszych dekadach XX wieku. Nazwa leku pochodzi od słów *salvare* (łac. ‘ocalić’, ‘wybawić’), *arsen* (pierwiastek chemiczny z grupy azotowców, wchodzący w skład arsfenaminy) oraz *sanus* (łac. ‘zdrowy’). Zdanie to można traktować jako kolejny dadaistyczny żart, ale też jako aluzję do odkupieńczej misji poezji fonetycznej.

³ Ludwig Rubiner (1881–1920) – niemiecki poeta pochodzenia żydowskiego, krytyk literacki, eseista, przedstawiciel ekspresjonizmu. Eduard Korrodi (1885–1955) – szwajcarski dziennikarz, eseista, krytyk literacki. Anastasius Lilienstein – fikcyjna postać dziennikarza politycznego, występująca w powieści Balla, *Tenderenda der Phantast*, pisanej w latach 1914–1920. W manuskrypcie Ball napisał też „Dada Pan Marinetti”, jednak nazwisko twórcy włoskiego futuryzmu ostatecznie zostało przez niego skreślone.

⁴ Chodzi o „wersy bez słów” (*Verse ohne Worte*), zwane też przez Balla „wierszami dźwiękowymi” (*Lautgedichte, Klanggedichte*).

⁵ Gra słów, nieprzekładalna na język polski. Drugie imię Goethego, czyli Wolfgang, oznacza dosłownie „wilczy krok”. Zmyślone przez Balla imię Fuchsgang znaczy natomiast tyle, co „lisi krok”.

⁶ Pisownia oryginalna. Trudno rozstrzygnąć, czy Ball celowo zniekształcił nazwisko Nietzschego, czy też do jego manuskryptu wkradł się błąd.

⁷ Schulze – nazwisko pojawiające się w manifestach dadaistycznych w odniesieniu do wyimaginowanego, typowego przedstawiciela mentalności mieszczańskiej.

⁸ W tym miejscu manuskryptu znajduje się ręcznie dopisane zdanie: „Chciałem pozwolić językowi, by sam się tutaj poddał” (*Ich wollte die Sprache hier selber fallen lassen*).

rąk, obmacujących monety. Chcę mieć słowo tam, gdzie ono kończy się i zaczyna. Dada jest sercem słów.

Każda rzecz ma swoje słowo, ale słowo stało się rzeczą samą dla siebie. Dlaczego nie miałbym go znaleźć? Dlaczego drzewo nie może nazywać się *pluplusch* – a w czasie deszczu *pluplubasch*? Słowo, słowo, słowo poza waszym zasięgiem i ponad waszą stęchlizną; poza tą groteskową impotencją, waszym ogłupiałym samozadowoleniem, poza papugującą gadką, poza ewidentną ciasnotą waszych umysłów. Słowo, moi panowie! Słowo, że tak powiem, jest sprawą publiczną najwyższej wagi.

Hugo Ball

Słowo i obraz

2 lutego 1916 r. (Zurych)

„Cabaret Voltaire. W taki sposób nazwali swoje stowarzyszenie młodzi artyści i literaci, zamierzający powołać nowe centrum rozrywki artystycznej. Misja kabaretu polegać ma na organizacji codziennych spotkań, w trakcie których również gościnnie zaproszeni artyści będą prezentować swój własny program muzyczny i recytatorski. Młodzi przedstawiciele zuryckich środowisk artystycznych, do których skierowane jest zaproszenie, mogą zgłaszać się ze swoimi pomysłami i projektami niezależnie od obranego kierunku w sztuce” (notatka prasowa¹).

5 lutego 1916 r. (Zurych)

Lokal był przepełniony; dla wielu osób zabrakło miejsc. Około szóstej wieczorem, kiedy jeszcze rozlegał się stukot młotków przybijających do ścian nasze futurystyczne plakaty, zjawiała się delegacja czterech mężczyzn o orientalnym wyglądzie; nieśli pod pachami teczki i obrazy, raz za razem dyskretnie się kłaniając. Przedstawili się kolejno: malarz Marcel Janco, Tristan Tzara, Georges Janco, a na koniec czwarty pan, którego nazwisko niestety mi umknęło². Przypadkiem był tam również [Hans] Arp, z którym dało się porozumieć bez zbędnych słów. Wspaniałe *Archanioły* [Marcela]

¹ Notatkę tę, w nieco zredagowanej wersji, opublikowało czasopismo „Neue Zürcher Zeitung” w wydaniu z 3 lutego 1916 r. Dodano: „Kierownictwo artystyczne sprawuje Hugo Ball, były dramaturg Münchner Kammerspiele [Teatr Kameralny w Monachium]. Otwarcie odbędzie się w najbliższą sobotę, 5 lutego”.

² Georges Janco – brat Marcela Janco, francuski emigrant pochodzenia rumuńskiego; jego nazwisko nie pojawia się więcej razy w zapiskach Balla. Czwartym mężczyzną był prawdopodobnie Arthur Segal (1875–1944) – rumuński artysta, przedstawiciel ekspresjonizmu i dadaizmu w malarstwie; później wystawiał swoje prace w Cabaret Voltaire.

Janco wkrótce zawisły pośród innych pięknych rzeczy, zaś Tzara jeszcze przez długi czas recytował wiersze w tradycyjnym stylu, wygrzebując je tego wieczora – w całkiem sympatyczny sposób – z kieszeni marynarki.

1 marca 1916 r. (Zurych)

Arp ogłasza swój sprzeciw wobec koturnowego malarstwa panów bogów (ekspresjonistów). Twierdzi, że byki Marca są zbyt tłuste; kosmogonie i wariackie gwiazdy Baumanna i Meidnera przypominają mu gwiazdy Bölschego i Carusa³. Tym, co chce poznawać, są rzeczy ściślej uporządkowane, nie tak swawolne, mniej tryskające kolorem i poezją. W miejsce malarskich wariacji na temat początku i końca świata zaleca stosować planimetrię. Gdy występuje w obronie prymitywizmu, ma na myśli pierwszy abstrakcyjny zarys, w którym nie liczą się komplikacje. Uczucie powinno zniknąć z płótna, podobnie jak intelektualny spór. Należy rozmiłowywać się w okręgach i sześciątach, w ostro przecinających się liniach. Arp jest zwolennikiem jednoznacznych (najlepiej drukowanych) barw (kolorowy papier i materiał); w ogólnym rozrachunku domaga się stosowania mechanicznej dokładności. Podejrzewam, że kocha Kanta i Prusaków, ponieważ oni (na poligonie i w logice) opowiadają się za geometrycznym podziałem przestrzeni. W każdym razie kocha średniowiecze – głównie ze względu na jego heraldykę, która jest fantastyczna, a zarazem precyzyjna aż do ostatniego wyłaniającego się konturu. Jeśli dobrze go rozumiem, chodzi mu nie tyle o bogactwo, ile o uproszczenie. Sztuka nie powinna pogardzać stylem amerykańskim⁴, którego elementy może przecież włączyć do swoich zasad; w przeciwnym razie ugrzęźnie w sentymentalnym romantyzmie. Według Arpa tworzenie to odgradzanie się od tego, co nieokreślone i mgliste. Chciałby oczyścić wyobraźnię i skierować całe twórcze napięcie nie tyle na otwarcie skarbcza jej obrazów, ile na wydobywanie tego, co znajduje się u ich podłoża. Zakłada

³ Franz Marc (1880–1916) – niemiecki malarz, przedstawiciel ekspresjonizmu; razem z Wasilijem Kandinskim założył w 1911 r. ugrupowanie artystyczne *Der Blaue Reiter* (Błękitny Jeździec). Gustave Baumann (1881–1971) – amerykański grafik i malarz niemieckiego pochodzenia, znany ze stosowania techniki kolorowego drzeworytu. Ludwig Meidner (1884–1966) – niemiecki malarz pochodzenia żydowskiego, przedstawiciel tzw. ekstazyjnego ekspresjonizmu, współtwórca berlińskiego czasopisma „Die Aktion”. Rudolf Bölsche (1904–1965) – niemiecki drzeworytnik, związany z Norymbergą. Carl Gustav Carus (1789–1869) – niemiecki lekarz, przyrodnik, malarz i teoretyk malarstwa, przyjaciel Goethego, autor scen krajobrazowych.

⁴ Prawdopodobnie Ball ma na myśli impresjonizm amerykański, czyli realizm impresjonistyczny – kierunek popularny wśród malarzy amerykańskich od lat 80. XIX w. do drugiej dekady XX w., postrzegany przez twórców i krytyków europejskich jako staromodny i zachowawczy. W latach 20. z realizmu amerykańskiego wykształcił się tzw. *american scene painting*, którego styl określić można mianem naturalistycznego.

przy tym, że te obrazy są kompleksami. Artysta tworzący w oparciu o swobodną grę wyobraźni ulega złudzeniu, jeśli sądzi, że ma styczność z czymś źródłowym. Posługuje się materiałem, który został już wcześniej uformowany, a zatem może jedynie rozdzierać go i łątać.

Producere znaczy tyle, co wydobywać, powoływać coś do istnienia. Nie muszą to być książki. Da się także wyprodukować artystę. Rzeczywistość zaczyna się dopiero w tym miejscu, w którym rzeczy się wyczerpują.

2 marca 1916 r. (Zurych)

[...] Próby artystyczne, które podejmujemy gwoź zabawiania widowni, przymuszają nas – aktywizując i pouczając – do tego, by nasze środki wyrazu były nieustannie żywe, nowe i naiwne. Dochodzi wręcz do wyścigu z oczekiwaniami publiczności, a wyścig ten angażuje taki rodzaj energii, jaki stosowany jest przez człowieka w obszarze wynalazczości oraz w słownej szermierce. Nie można beztrąsko stwierdzić ani tego, że sztuka ostatnich dwudziestu lat była pogodna, ani tego, że twórcy nowoczesnej poezji są nadzwyczaj rozrywkowi i popularni. Słabości sztuki poetyckiej nigdy nie wychodzą na jaw tak wyraźnie, jak w trakcie publicznego występu. Jedno jest pewne: sztuka jest pogodna dopóty, dopóki zawiera w sobie pełnię i życie. Głośna recytacja stała się dla mnie probierzem jakości wiersza i nauczyłem się (na scenie), do jakiego stopnia dzisiejsza literatura jest problematyczna, innymi słowy: wymądrkowana przy biurku i stworzona dla okularów numizmatyka, nie zaś dla uszu żywego człowieka [...].

5 marca 1916 r. (Zurych)

Należy odnosić teorie, na przykład [Wasilija] Kandinsky’ego, zawsze do człowieka – do osoby – i nie dać się zwieść na manowce estetyki. Chodzi o człowieka, nie o sztukę. A przynajmniej w pierwszym rzędzie nie chodzi o sztukę.

To, że w malarstwie tych czasów obraz człowieka coraz bardziej zanika, a wszelkie rzeczy istnieją już tylko w stanie rozkładu, jest kolejnym dowodem na to, jak brzydkie i zużyte stało się ludzkie oblicze, jak bardzo odrażający jest każdy poszczególny przedmiot w naszym otoczeniu. Moment, w którym poezja zdecyduje się z podobnych względów porzucić język – tak jak malarstwo porzuciło przedmiot – zbliża się nieuchronnie. Są to rzeczy, których dotąd zapewne nigdy nie było.

Wszystko funkcjonuje dobrze – poza człowiekiem.

12 marca 1916 r. (Zurych)

Zamiast zasad – wprowadzać symetrie i rytmy. Obalać światowe porządki, torpedować państwowe działania – tak, by przemieniać je we frazę lub pociągnięcie pędzlem.

Życie samo w sobie jest odkryciem, które dokonujemy z dystansu. Bądźmy więc nowi i na wskroś odkrywcy. Każdego dnia przeistaczajmy życie w poezję.

To, co celebруем, jest zarówno bufonadą, jak i mszą żałobną.

30 marca 1916 r. (Zurych)

Wczoraj spotkały się wszystkie style ostatnich dwudziestu lat. Huelsenbeck, Tzara i Janco wyszli na scenę ze swoim *poème simultan* [wierszem symultanicznym]. Jest to recytatyw kontrapunktowy na trzy lub więcej głosów, w którym wszyscy wykonawcy naraz mówią, śpiewają, gwizdzą itp.; jednocześnie te wielogłosowe kombinacje nadają takiemu poematowi elegijny, pogodny bądź też komiczny ton. Nieustępliwość każdego organu, a zarazem jego zależność od akompaniamentu, wyraża się w przypadku wierszy symultanicznych z przeogromną mocą. Jazgot (trwające minutę, przeciągłe *rrrrr*, łomot, wycie syren itp.) góruje swoją energią nad siłą ludzkiego głosu.

Wiersz symultaniczny mówi o wartości głosu. Ludzki organ reprezentuje duszę, indywidualność tułającą się pośród demonicznych towarzyszy. Jazgot odzwierciedla tło: to, co nieartykułowane, zgubne, dominujące. Wiersz usiłuje przybliżyć uwikłanie człowieka w proces mechanistyczny. W typowy, skondensowany sposób uwidacznia konflikt pomiędzy *vox humana* a światem, który jej zagraża, dławi i niszczy. Nie ma ucieczki od rytmu i jazgotu tego świata [...].

5 kwietnia 1916 r. (Zurych)

[...] H. [Huelsenbeck] tak naprawdę nie słucha tego, co się do niego mówi – i właśnie z tego powodu jest całkiem dobrym rozmówcą. Dzięki swojemu instynktowi wie na tyle dużo, by nie przywiązywać wagi do myśli i słów. Nasze dyskusje o teoriach sztuki ostatnich dziesięcioleci dotyczą zawsze wątpliwej istoty samej sztuki, jej kompletnej anarchii, jej związków z publicznością, rasą i obowiązującą kulturą smaku. Można powiedzieć, że sztuka nie stanowi dla nas celu samego w sobie – do tego potrzebna jest mniej zmaczona naiwność – ale jest ona sposobnością do tego, byśmy przeprowadzali krytykę naszych czasów i byśmy odczuwali je prawdziwie; wszak obu tych rzeczy wymaga się w stylu, który jest reprezentatywny

dla swojego czasu. Ta druga rzecz wydaje się być zresztą o wiele bardziej złożoną sprawą niż na ogół zwykło się sądzić. Cóż takiego może powiedzieć nam piękny, harmonijny wiersz, jeśli nie rezonuje on w żaden sposób z duchem czasu – i w rezultacie nikt go nie czyta? Co z kolei może powiedzieć nam powieść, która – choć czytana przez wzgląd na kulturę smaku – jest nadzwyczaj odległa od tego, aby tę kulturę ożywiać? Nasze debaty są więc palącym poszukiwaniem, z każdym dniem coraz bardziej zuchwałym, specyficznego rytmu i ukrytego oblicza naszych czasów: ich fundamentu i istoty; możliwości ich uchwycenia, przebudzenia. Sztuka jest tylko pobudką do tego, metodą.

14 kwietnia 1916 r. (Zurych)

Nasz kabaret jest gestem. Każde słowo, które jest tu wypowiedziane i wyśpiewane, mówi przynajmniej jedno: ten upokarzający czas nie zdołał sobie pozyskać naszego szacunku. Co miałoby w nim być imponujące i godne uznania? Jego armaty? Nasze wielkie bębny zagłuszają je. Jego idealizm? W swoim popularnym i akademickim wydaniu już dawno stał się pośmiewiskiem. Wielkie świniobicie i kanibalistyczne wyczyny bohaterów? Tym, co je zwycięży, będzie nasz zapal do iluzji i nasza nieprzymuszona głupota.

24 maja 1916 r. (Zurych)

Stanowimy grupę pięciu przyjaciół. Osobliwe jest to, że właściwie nigdy nie zgadzamy się z sobą w pełni i równocześnie, a zarazem jesteśmy jednomyślni w kwestiach pryncypialnych. Konstelacje zmieniają się. Jednego razu Arp z Huelsenbeckiem odnajdują wspólny język i wydają się być nierozłączni, następnie Arp i Janco zawierają sojusz przeciwko H., jeszcze kiedy indziej H. i Tzara łączą siły przeciwko Arpowi, i tak w kółko. Między nami nieustannie toczy się gra przeciwstawnych sił: przyciągania i odpychania. Wystarczy jeden pomysł, jeden gest, odrobina nerwowości – i wnet konstelacja zmienia się, nie wywołując jednak w naszym małym kręgu żadnych poważniejszych zakłóceń.

Obecnie szczególnie bliski jest mi Janco. Jest on wysokim, szczupłym mężczyzną, któremu często się zdarza odczuwać zakłopotanie na widok czyjejs głupoty i dziwactw, by następnie – czy to uśmiechem, czy taktownym skinieniem – prosić o wyrozumiałość lub wybaczenie. Jako jedyny spośród nas nie musi posługiwać się ironią, by udźwignąć ciężar tych czasów. W chwilach roztargnienia melancholijna powaga nadaje jego obliczu pewien odcień pogardy i nadzwyczajnego majestatu.

Z okazji naszej kolejnej *soirée* Janco wyprodukował serię nowych masek, bardziej niż udanych. Mimo że są one całkowicie nowoczesne, przywodzą na myśl teatr japoński lub starogrecki. Zaprojektowane w taki sposób, aby oddziaływać na widzów z większej odległości, w stosunkowo małej salce kabaretu wywołują niesłychany efekt. Gdy Janco zjawił się z nimi, wszyscy byliśmy na miejscu; każdy z nas przymierzył sobie jedną maskę do twarzy. Naraz wydarzyło się coś dziwnego. Maski nie tylko bezzwłocznie domagały się kostiumu; dyktowały też precyzyjnie określony, patetyczny gest, wręcz ocierający się o szaleństwo. Pomimo że pięć minut wcześniej nikt nie mógł tego przewidzieć, zaczęliśmy wykonywać najdziwniejsze figury, udrapowani i obwieszani niesamowitymi przedmiotami. Rozpoczął się między nami wyścig pomysłów, a motoryczna siła tych masek spływała na nas nieodparcie. W ułamku sekundy zdaliśmy sobie sprawę z tego, jakie znaczenie ma taka maska dla mimiki i dla teatru. Maski po prostu żądały, aby każdy, kto ją przywdział, ruszył do tragicznie absurdalnego tańca.

Następnie przyjrzeliliśmy się bliżej tym wyciętym z tektury, pomalowanym i obklejonym przedmiotom. Wieloznaczne właściwości masek sprawiły, że dla każdej z nich wymyśliśmy taniec, do którego na poczekaniu skomponowałem krótki utwór muzyczny. Pierwszy taniec nazwaliśmy *Łapaniem much*. Jedyne, co pasowało do tej maski – oprócz niezdarnych, powłóczyстых kroków – to kilka szybkich, zamasztych gestów chwytania, zaś wszystkiemu akompaniowała nerwowa, przeszywająca muzyka. Drugi taniec zatytułowaliśmy *Koszmar*. Tańcząca postać wychodzi z pozycji kucznej, następnie wyprostowuje się i pochyla do przodu. Usta maski są szeroko otwarte, nos rozłożysty i nie na swoim miejscu. Ramiona aktorki, groźnie uniesione, wydłużono specjalnymi rurami. Trzeciemu tańcowi nadaliśmy miano *Odświętna rozpacz*. Wycięte z kartonu złote dłonie zwisają tuż przy wygiętych w łuk ramionach. Postać kręci się parokrotnie w lewo i w prawo, a następnie wykonuje powolny obrót wokół własnej osi, by ostatecznie gwałtownie runąć i stopniowo wrócić do pozycji wyjściowej.

W maskach najbardziej fascynowało nas to, że ucieleśniały one nie tyle cechy ludzkie, co raczej nadnaturalne charaktery i namiętności. Oczom ukazała się groza naszych czasów, paraliżujące tło rzeczywistości.

12 czerwca 1916 r. (Zurych)

To, co nazywamy *dada*, jest powstałą z nicości błazenadą, w którą uwikłane zostały wszystkie fundamentalne pytania. To gest gladiatora; gra wyświechtanymi resztkami; egzekucja obłudnej moralności i dostatku.

Dadaista kocha to, co nadzwyczajne; ba, a nawet to, co absurdalne. Wie, że życie utwierdza się w sprzecznościach i że jego czasy – jak żadne inne wcześniej – zmierzają ku zniszczeniu wszystkiego, co wielkoduszne. Dlatego przyjmuje z radością każdy rodzaj maski, każdą zabawę w chowanego i stale towarzyszącą jej siłę okpiwania. To, co bezpośrednie i prymitywne, jawi mu się pośród ogromnej nienaturalności jako coś niesamowitego.

Ponieważ bankructwo idei zdarło obraz człowieka aż do najgłębszych warstw, popędy i nieświadome wyobrażenia zaczęły wyłaniać się w sposób patologiczny. Żadna sztuka, polityka czy religia nie wydają się być zdolne do powstrzymania tej powodzi; zatem pozostaje już tylko błaga i cierpiętnicza poza.

Dadaista bardziej polega na autentyczności zdarzeń aniżeli na inteligencji ludzi. Człowieka można tanio pojąć – nie wyłączając jego samego. Dadaista nie wierzy już w możliwość uchwycenia rzeczy z *jednego* punktu widzenia, a jednak wciąż jest do tego stopnia przeświadczony o powiązaniu wszelkich istot, o panującej wśród nich harmonii, że z powodu dysonansów cierpi aż do granic dezintegracji.

Dadaista walczy z agonią i odurzeniem śmiercią, które są piętnem naszych czasów. Nieskory do jakiegokolwiek mądrej powściągliwości, pielęgnuje w sobie ciekawość charakterystyczną dla kogoś, kto jeszcze odczuwa radość przy najbardziej kruchych formach rebelii. Wie, że świat systemów legł w gruzach i że te czasy, żądające płatności gotówkowej, otworzyły kiermasz bezbożnych filozofii. Tam, gdzie u geszefciarza pojawia się strach i nieczyste sumienie, tam dla dadaisty zaczyna się pogoda ducha i jasny śmiech.

13 czerwca 1916 r. (Zurych)

Obraz odróżnia nas. Chwytny to w obrazie. Cokolwiek to jest – jest nocą – a odcisk tego trzymamy w dłoniach.

Słowo i obraz to jedno. Malarz i poeta należą do siebie. Chrystus jest obrazem i słowem. Słowo i obraz przybito do krzyża.

Istnieje gnostycka sekta, której adepci byli tak owładnięci obrazem *dzieciństwa* Jezusa, że kładli się do kołyski, a kobietom pozwalali karmić się i przewijać. Dadaisci są podobnymi im niemowlętami nowej ery.

15 czerwca 1916 r. (Zurych)

Nie wiem, czy pomimo wszystkich naszych starań uda nam się wyjść poza Wilde'a i Baudelaire'a; czy nie pozostaniemy jednak romantykami. Istnieją jeszcze inne drogi, które prowadzą do cudu, również inne drogi sprzeczności:

na przykład asceza, Kościół. Czy nie są one jednak całkowicie zamknięte? Należy się obawiać, że tym, co nowe, bywają jedynie nasze błędy.

Huelsenbeck przychodzi, żeby przepisać na maszynie swoje najnowsze wersy. Zatrzymuje się przy co drugim słówku, odwraca głowę i pyta: „Czy to przypadkiem nie jest od ciebie?” W odpowiedzi żartobliwie proponuję, byśmy wszyscy sporządzili alfabetyczne listy naszych najbardziej charakterystycznych konstelacji dźwiękowych i fraz, tak by tworzenie mogło przebiegać bez zakłóceń; bo i ja sam również siedzę przy oknie, opędzając się od cudzych słówek i obcych skojarzeń, gryzmołę i spoglądam w dół na podwórze, gdzie stolarz zajęty jest wyrabianiem trumien. Aby być precyzyjnym: dwie trzecie cudownie zawodzących słów, którym nie może oprzeć się żadne ludzkie serce, pochodzi z prastarych tekstów magicznych. Stosowanie „pieczęci”, owych wypełnionych magią, ulatujących słów i dźwiękowych figur, charakteryzuje sposób, w jaki obaj tworzymy poezję. Tego rodzaju słowne obrazy, gdy są udane, wrzynają się w pamięć nieodparcie i z hipnotyczną mocą, po czym równie nieodparcie i bez przeszkód wynurzają się z niej ponownie. Często doświadczam tego, że ludzie, którzy przychodzą na nasze wieczorne występy bez uprzedniego przygotowania, są do tego stopnia owładnięci pojedynczym słowem lub frazą, iż nie przestaje ich ono nawiedzać przez tydzień. Ten rodzaj epidemii szerzy się zwłaszcza wśród ludzi nonszalanckich bądź apatycznych, stawiających nieznaczny opór. Modlitwy Huelsenbecka i niektóre rozdziały mojej powieści⁵ wywierają dokładnie taki efekt.

18 czerwca 1916 r. (Zurych)

Obecnie rozwinęliśmy plastyczność słowa do takiego stopnia, że nie sposób jej przelicytować. Osiągnęliśmy ten efekt kosztem zrozumiałego, logicznie skonstruowanego zdania; krótko mówiąc, zrezygnowaliśmy z dzieła sprawozdawczego (które jako takie zaistnieć może tylko dzięki czasochłonnemu grupowaniu zdań w logicznie uporządkowaną składnię). Tym, co wspomogło nasze wysiłki, były przede wszystkim szczególne okoliczności tych czasów, które nie pozwalają wyższej rangi talentowi ani

⁵ Modlitwy Huelsenbecka – liturgicznie stylizowane wiersze dźwiękowe, zawierające elementy języka konwencjonalnego; wykonywane publicznie w Cabaret Voltaire i opublikowane w 1916 r. jako *Phantastische Gebete. Verse von Richard Huelsenbeck mit 7 Holzschnitten von Hans Arp* (Modlitwy fantastyczne. Wersy Richarda Huelsenbecka z 7 drzeworytami Hansa Arpa) w ramach serii *Collection Dada*. Na scenie kabaretowej Ball recytował fragmenty powieści *Tenderenda der Phantast*, którą zaczął pisać w 1914 r.; hymny zawarte na kartach tego prozopoetyckiego dzieła wykazują duże podobieństwo stylistyczne i konceptualne względem modlitw („wersów”) Huelsenbecka

spocząć, ani dojrzyć, a co za tym idzie – wystawiają jego środki wyrazu na próbę. Wówczas jednak cały nasz krąg dał się ponieść empatycznemu szwungowi: jedni nieustannie starali się prześcignąć drugich, zaosttrzając wymogi i akcenty. Można się z tego śmiać: język pewnego dnia podziękuje nam za nasz zapał, nawet jeśli nie przyniesie mu to żadnych bezpośrednio widocznych rezultatów. Nasyciliśmy słowo mocami i energiami, które pozwoliły nam odkryć na nowo ewangeliczne pojęcie „słowo” (logos) jako magiczny, kompleksowy obraz.

Ocalanie słowa kosztem zdania rozpoczęło się od śmiałego hasła „Parole in libertà” [„Słowa na wolności”], jakie na sztandary wynieśli poeci skupieni wokół [Filippa Tommasa] Marinettiego. Wyjęli oni słowo z ramy zdania (obrazu świata), która wcześniej została mu bezmyślnie i automatycznie przypisana; nadwątłone wielkomiejskie słowa ożywili światłem i powietrzem, przywrócili im ich ciepło i ruch, ich pierwotną i beztroską wolność. My, inni, poszliśmy jeszcze o krok dalej. Odizolowanym słowom próbowaliśmy nadać pełnię zaklęć, energię gwiazd. A co dziwne: napełnione magią słowa wyczarowały i urodziły *nowe* zdanie, które nie było uwarunkowane żadnym konwencjonalnym sensem. Muskając równocześnie setki myśli – lecz nie nazywając ich – zdanie to pozwalało wybrzmieć odwiecznie muzykującej, aczkolwiek głęboko ukrytej i irracjonalnej istocie słuchacza; obudziło ono i wzmocniło najniższe warstwy pamięci. Nasze eksperymenty ocierały się o takie rejonu filozofii i życia, o których ludzie z otoczenia – jakże racjonalni i przemądrzali – nie pozwalali nam nawet śnić.

23 czerwca 1916 r. (Zurych)

Od eksperymentu nieskończenie ważniejszy jest efekt. Aby dostrzec sprzeczności, potrzeba jedynie przenikliwego oka. Lecz aby je przejrzeć i rozwiązać, konieczna jest twórcza siła. Prawdziwie trudne i niepowtarzalne aspekty pytania nasuwają się dopiero wtedy, gdy musimy sprostować czemuś definitywnemu. Dandys nienawidzi wszystkiego, co definitywne. Próbuje wymigać się od decyzji. Zanim przyzna się do swojej słabości, będzie skłonny dezawuować siłę poprzez zrównanie jej z brutalnością.

Odkryłem nowy gatunek poezji: „wersy bez słów” [*Verse ohne Worte*], czyli wiersze dźwiękowe [*Lautgedichte*], w których równowaga samogłosek jest wyważana i rozkładana stosownie do jednej wartości – sekwencji początkowych tonów. Dziś wieczorem odczytałem pierwszy z tych utworów. Na tę okazję skonstruowałem dla siebie specjalny kostium. Moje nogi umieszczone były w walcowatych kolumnach, które wykonano z lśniącego, błękitnego kartonu; obie rury sięgały mi do bioder, co sprawiało, że od pasa

w dół wyglądałem jak obelisk. Miałem też na sobie olbrzymi tekturowy kołnierz – od wewnątrz obklejony szkarłatem, a na zewnątrz złotem – który przy szyi zamocowany był w taki sposób, że unosząc i opuszczając łokcie mogłem poruszać całym płaszczem niczym skrzydłami. Na mojej głowie zaś znajdował się wysoki, pomalowany w biało-niebieskie paski, cylindryczny kapelusz szamana.

W trzech miejscach sceny ustawiłem zwrócone w stronę widowni pulpity nutowe i umieściłem na nich rękopis, który wykaligrafowałem czerwonym ołówkiem; sprawowałem ceremonię to przy jednym pulpicie, to znów przy drugim. Tzara wiedział o moich przygotowaniach, toteż odbyła się mała premiera. Wszyscy byli podekscytowani. Ponieważ tekturowe kolumny krępowwały mój ruch, pozwoliłem się wnieść na pogrążoną w ciemnościach scenę. Następnie zacząłem recytować wolno i uroczyście:

gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
glandridi glassala tuffm i zimbrabim
blassa galassasa tuffm i zimbrabim...

Akcenty stawały się coraz cięższe, a siła ekspresji wzrastała aż do zaostreżenia spółgłosek. Za wszelką cenę chciałem zachować powagę; tymczasem bardzo szybko uświadomiłem sobie, że zastosowane przeze mnie środki wyrazu nie udźwigną splendoru mojej inscenizacji. Wśród publiczności dojrzałem Brupbachera, Jelmoliego, Labana i panią Wigman⁶. Ponieważ zacząłem obawiać się blamażu, wziąłem się w garść. Przy prawym pulpicie ukończyłem *Labadas Gesang an die Wolken* [*Pieśń Labady do obłoków*], a przy lewym wykonałem *Elefantenkarawane* [*Karawanę słoni*],

⁶ Fritz Brupbacher (1874–1945) – szwajcarski lekarz i pisarz, autor pracy *Marks und Bakunin* (Berlin, 1922), zaangażowany politycznie na rzecz socjalizmu. Jelmoli – postać niezidentyfikowana, prawdopodobnie potomek Johanna Petera Jelmoliego, który w 1833 r. założył jeden z najbardziej znanych domów towarowych na świecie; główny budynek firmy Jelmoli, zaprojektowany na wzór szklanego pałacu, został wzniesiony przy Bahnhofstrasse w Zurychu, gdzie w 1917 r. mieściła się również Galeria Dada: nowe centrum ruchu dadaistycznego, zorganizowane przez Balla i Tzara po upadku Cabaret Voltaire. Rudolf von Laban (właśc. Rezső Laban de Váraljas, 1879–1958) – wpływowy austro-węgierski choreograf i teoretyk tańca ekspresjonistycznego, znany z podejmowania teoretycznych i artystycznych prób na rzecz emancypacji tańca jako autonomicznej dyscypliny sztuki; tancerki ze szkoły baletowej Labana w Zurychu występowały na scenie Cabaret Voltaire; znanymi uczennicami Labana były Mary Wigman i Sophie Taeuber (żona Hansa Arpa od 1922 r.). Mary Wigman (właśc. Karoline Sofie Marie Wiegmann, 1886–1973) – słynna niemiecka tancerka i choreografka, wykładowczyni tańca, asystentka Labana; w 1920 r. założyła własną szkołę tańca w Dreźnie, a następnie prowadziła studia taneczne m.in. w Berlinie i Nowym Jorku.

po czym, energicznie trzepocząc skrzydłami, zwróciłem się ku pulpitowi na środku sceny⁷. Ciężkie szeregi samogłosek i wlokący się rytm słoniowych kroków dały mi sposobność, by pod koniec jeszcze mocniej spotęgować efekt. Ale jak miałem sprostować tej szansie i nie przerwać występu? Naraz spostrzegłem, że mój głos, kiedy już znalazł się w sytuacji bez wyjścia, przybrał ton prastarej kadencji kapłańskiego lamentu w stylu pieśni mszalnej, tej samej, która rozbrzmiewa skargą w kościołach katolickich Wschodu i Zachodu.

Nie wiem, co podyktowało mi tę muzykę. Niemniej jednak zacząłem wyśpiewywać korowód samogłosek na podobieństwo kościelnego recytatywu, nie tylko próbując zachować powagę, ale wręcz ją na sobie wymusić. Przez dłuższą chwilę miałem wrażenie, że spod mojej kubistycznej maski wynurza się blada, roztrzęsiona twarz dziecka – na wpół przestraszona, na wpół zaciekawiona twarz dziesięcioletniego chłopca, drżącego i żarliwie spijającego słowa z ust kapłana podczas mszy żałobnej lub sumy w parafialnym kościele. Wtedy też, zgodnie z moim planem, wyłączono światło elektryczne; cały skąpany w pocie zostałem zniesiony ze sceny niczym magiczny biskup.

24 czerwca 1916 r. (Zurych)

Zanim przeszedłem do recytacji, odczytałem kilka programowych słów. Wraz z wprowadzeniem tego typu wierszy dźwiękowych [*Klanggedichte*] całkowicie wyrzekamy się języka zrujnowanego i wyjałowionego przez dziennikarstwo. Musimy cofnąć się do najszybszej alchemii słowa, musimy też poświęcić samo słowo, by w ten sposób zachować dla poezji jej ostatni, najświętszy obszar. Odstępujemy od pisania wierszy z drugiej ręki, a więc od przyswajania słów (a tym bardziej zdań), których nie wynaleźliśmy na własny użytek. Nie chcemy już osiągać poetyckiego efektu za pośrednictwem środków, które w ostatecznym rozrachunku są wyłącznie powielonymi wzorcami; nie chcemy czerpać z królestwa tych ideowych i obrazowych szablonów, które ukradkiem się nam podsuwa.

5 sierpnia 1916 r. (Vira-Magadino)

Dzieciństwo jako nowy świat: wszystko, co fantastyczne, bezpośrednio i obrazowe w dzieciństwie, przeciwko starczemu zniedołężnieniu, przeciwko światu dorosłych. Dziecko będzie oskarżycielem na Sądzie Ostatecznym,

⁷ Ball posłużył się tutaj rozbudowanymi tytułami dwóch wierszy dźwiękowych z cyklu *Sechs Laut- und Klanggedichte*, mianowicie: *Wolken (Obłoki)* i *Karawane (Karawana)*.

ukrzyżowany – sędzią, zmartwychwstały – rozgrzeszycielem. Dzieci nie ufają, dzieci są skryte, dzieci uciekają przed świadomością, że mimo wszystko nie zostaną zrozumiane.

Dzieciństwo nie jest bynajmniej tak oczywiste, jak się na ogół sądzi. To świat ledwo zauważalny, świat z własnymi prawami, bez których żadna sztuka nie istnieje. Bez religijnego i filozoficznego uznania tych praw żadna sztuka nie może być przyswojona.

Niemniej jednak ufna fantazja dzieci wystawiona jest na ryzyko wszelkiej deprawacji i wypaczeń. Przelicytowywać się w prostocie i dziecinności: oto ciągle najlepsza forma oporu.

16 sierpnia 1916 r. (Vira-Magadino)

Język jako organ społeczny może zostać zniszczony bez uszczerbku dla procesu twórczego. Wydaje się wręcz, że twórcze siły tylko na tym skorzystają.

1. Język nie jest jedynym środkiem wyrazu. Nie może on wyśłowić najgłębszych przeżyć (co należy brać pod uwagę przy ocenie literatury).
2. Zniszczenie organu języka może stać się środkiem autodyscypliny. Tam, gdzie powiązania zostają zerwane, gdzie ustaje wszelkie porozumienie, tam człowiek pogrąża się we własnej jaźni, tam pojawia się wyobcowanie i samotność.
3. Wypluwać słowa: jałowy, kulawy, pusty język człowieka społecznego. Symulować szarą skromność albo szaleństwo. Jednak wewnętrznie pozostawać w stanie napięcia. Docierać do niezrozumiałej, nieosiągalnej sfery.

„Oblędnie piękne” oznacza: zaczerpnięte z ostatniej, niebezpiecznej głębi. Ale dlaczego to wyrażenie teraz już mnie nie zachwyca, dlaczego mnie rozstraja? Czy ten, kto na powrót zharmonizuje rzeczy, musi najpierw się z nimi zderzyć? Właśnie to czyni mnie smutnym.

Hugo Ball

*Sześć wierszy
dźwiękowo-brzmieniowych*

Obłoki (Wolken)

elomen elomen lefitalominal
wolminuscaio
baumbala bunga
acycam glastula feirofim flinsi

elominuscula pluplubasch
rallalalaio

endremmin saxassa flumen flobollala
feilobasch falljada follidi
flumbasch

cerobadadrada
gragluda gligloda glodasch
gluglamen gloglada gleroda glandridi

elomen elomen lefitalominai
wolminuscaio
baumbala bunga
acycam glastala feirofim blisti
elominuscula pluplusch
rallabataio

Koty i pawie (Katzen und Pfauen)

baubo sbugi ninga gloffa
siwi faffa
sbugi faffa
olofa fafamo
faufu halja finj

sirgi ninga banja sbugi
halja hanja golja biddim

mâ mâ
piaûpa
mjâma

pawapa baungo sbugi
ninga
gloffalor

Lament żalobny (Totenklage)

ombula
take
bitdli
solunkola
tabla tokta tokta takabla
taka tak
Babula m'balam
tak tru – ü
wo – um
biba bimbel
o kla o auwa
kla o auwa
la – auma
o kla o ü
la o auma
klinga – o – e – auwa
ome o-auwa
klinga inga M ao – Auwa
omba dij omuff pomo – auwa
tru – ü
tro-u-ü o-a-o-ü
mo-auwa
gomun guma zangaga gago blagaga
szagaglugi m ba-o-auma
szaga szago
szaga la m'blama
bschigi bschigo
bschigi bschigi
bschiggo bschiggo
goggo goggo
ogoggo
a – o – auma

Gadji beri bimba (Gadji beri bimba)

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini
gadji berl bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim
gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban
o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo
gadjama rhinozerossola hopsamen
bluku terullala blaulala loooo

zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimzalla zam
elifantolim brussala bulomen brussala bulomen tromtata
velo da bang bang affalo purzamai affalo purzamal lengado tor
gadjama bimbalo glandridi glassala zingtata pimpalo ögrögööö
viola laxato viola zimbrabim viola uli paluji malooo

tuffm im zimbrabim negramai bumbalo negramai bumbalo tuffm i zim
gadjama bimbala oo beri gadjama gaga di gadjama affalo pinx
gaga di bumbalo bumbalo gadjamen
gaga di bling blong
gaga blung

Karawana (Karawane)

jolifanto bambla o falli bambla
großgiga m'pfa habla horem
egiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa olobo
hej tatta gorem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluwu ssubudu
tumba ba-umf
kusa gauma
ba – umf

Koniki morskie i latające ryby (Seepferdchen und Flugfische)

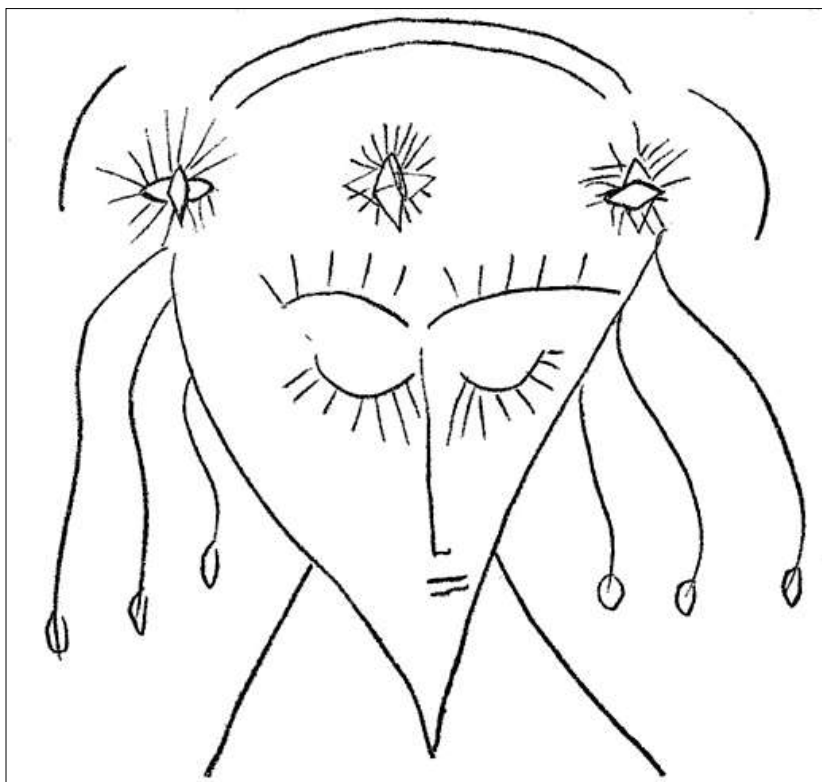
tressli bessli nebogen leila
flusch kata
ballubasch
zack hitti zopp

zack hitti zopp
hitti betzli betzli
prusch kata
ballubasch
fasch kitti bimm

zitti kitillabi billabi billabi
zikko di zakkobam
fisch kitti bisch

bumbalo bumbalo bumbalo bambo
zitti kitillabi
zack hitti zopp

treßli beßli nebogen grügü
blaulala violabimini bisch
violabimini bimini bimini
fusch kata
ballubasch
zick hiti zopp



Ilustracja 16. Hugo Ball, *Japanisches Selbstporträt (Autoportret japoński)*, Berno, 1918 r.

Reprodukcja na podstawie: Ball, Hennings 1987, s. 195.

Brak danych o właścicielu oryginału.

Bibliografia

Utwory H. Balla

- Ball, H. (1905/1998). „*Pfälzerwald*” *Poems*. W: E.W. White, *The Magic Bishop. Hugo Ball, Dada Poet* (s. 201–207). New York: Camden House.
- Ball, H. (1914/1980). *Słońce*. Tłum. K. Karkowski. W: *Poezja XX wieku. Austria, NRD, RFN, Szwajcaria* (s. 193–194). Wybór i tłum. B. Antochewicz i in. Wstęp L. Szwed. Noty biograficzne K. Karkowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Ball, H. (1914/2009). *Monachijski Teatr Artystów: wyjaśnienie kwestii zasadniczych*. Tłum. W. Dudzik. W: *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim* (s. 108–114). Wybór i oprac. W. Dudzik, M. Leyko. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Ball, H. (1915/1984a). *Die junge Literatur in Deutschland*. W: H. Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften* (s. 32–35). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Ball, H. (1915/1984b). *Totenrede*. W: H. Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften* (s. 25–28). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Ball, H. (1916/1980). *Z manifestu na I wieczorze Dada w Zurychu 1916*. Tłum. K. Karkowski. W: *Poezja XX wieku. Austria, NRD, RFN, Szwajcaria* (s. 195). Wybór i tłum. B. Antochewicz i in. Wstęp L. Szwed. Noty biograficzne K. Karkowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Ball, H. (1916/1984a). *Als ich das Cabaret Voltaire gründete...* W: H. Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften* (s. 37–38). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Ball, H. (1916/1984b). *Das erste dadaistische Manifest*. W: H. Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften* (s. 39–40). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- Ball, H. (1917/1984a). *Kandinsky*. W: H. Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften* (s. 41–53). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Ball, H. (1917/1984b). *Aufgabe für einen deutschen Philologen. Zur Reformationsfeier*. W: H. Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften* (s. 170–171). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Ball, H. (1919/1970). *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*. München: Rogner & Bernhard.
- Ball, H. (1919/1984). *An unsere Freunde und Kameraden*. W: H. Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften* (s. 254–257). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Ball, H. (1919/2007). *Krytyka niemieckiej inteligencji*. Tłum. J. Pabian. „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 2(17), s. 111–138.
- Ball, H. (1920/2016). *Tenderenda der Phantast. Roman*. Berlin: Verlag der Contumax GmbH & Co.
- Ball, H. (1923/1958). *Byzantinisches Christentum*. Zürich: Benziger Verlag Einsiedeln.
- Ball, H. (1926/1984). *Der Künstler und die Zeitkrankheit*. W: H. Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften* (s. 102–149). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Ball, H. (1927/1992). *Die Flucht aus der Zeit*. Zürich: Limmat Verlag.
- Ball, H. (1927/1996). *Flight Out of Time: A Dada Diary*. Edited and with an introduction J. Elderfield. Trans. by A. Raimés. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Ball, H. (1927/2009). *Z dziennika roku 1914*. Tłum. W. Dudzik. W: *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim* (s. 105–107). Wybór i oprac. W. Dudzik, M. Leyko. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Ball, H. (1957). *Briefe. 1911–1927*. Einsiedeln–Zürich–Köln: Benziger Verlag.
- Ball, H. (1963). *Gesammelte Gedichte. Mit Photos und Faksimiles*. Zürich: Peter Schifferli Verlags AG „Die Arche”.
- Ball, H., Hennings, E. (1978). *Damals in Zürich. Briefe aus den Jahren 1915–1917. Mit Fotos und Faksimiles*. Zürich: Peter Schifferli Verlags AG „Die Arche”.
- Ball, H., Huelsenbeck, R. (1915/2012). *Ein literarisches Manifest*. W: R. Huelsenbeck, *Dada-Logik 1913–1972*. Herausgegeben und kommentiert von H. Kapfer (s. 26). München: Belleville Verlag.

Pozostała literatura i opracowania

- Adorno, T.W. (1935/2005). *Adorno do Benjamin, Hornberg im Schwarzwald. 2.8.1935*. W: W. Benjamin, *Pasaże* (s. 1046–1056). Tłum. I. Kania. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Adorno, T.W. (1951/1999). *Minima Moralia. Refleksje z poharatanego życia*. Tłum. M. Łukasiewicz. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Adorno, T.W. (1958/1990). *Esej jako forma*. W: T.W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów* (s. 79–99). Tłum. K. Krzemień-Ojak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Adorno, T.W. (1965/2005). *Moralność i występki. O jedenastym tomie dzieł Karla Krausa*. W: T.W. Adorno, *O literaturze. Wybór esejów* (s. 204–228). Wybór L. Budrecki. Tłum. i posłowie A. Wołkowicz. Warszawa: Czytelnik.
- Adorno, T.W. (1970/1994). *Teoria estetyczna*. Tłum. K. Krzemieniowa. Warszawa: PWN.
- Arendt, H. (1968/2007). *Walter Benjamin. 1892–1940*. Tłum. A. Kopacki. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Areopagita, Pseudo-Dionizy (tłum. 1999). *Hierarchia niebiańska*. W: Areopagita Pseudo-Dionizy, *Pisma teologiczne II* (s. 45–114). Tłum. M. Dzielska. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Augustyn, św. (tłum. 1998). *Wyznania*. Tłum. Z. Kubiak. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Balthasar, von H.U. (1989/1998). *Czy wolno mieć nadzieję, że wszyscy będą zbawieni?* Tłum. S. Budzik. Tarnów: Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos.
- Barthes, R. (1977/1999). *Muzyka, głos, język*. Tłum. K. Kłosiński. „Pamiętnik Literacki”, t. 90, nr 2, s. 5–9.
- Barthes, R. (1977/2011). *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Tłum. M. Bieńczyk. Warszawa: Aletheia.
- Barthes, R. (1980/2008). *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Tłum. J. Trznadel. Warszawa: Aletheia.
- Baudelaire, Ch. (1861/1994). *Litania do Szatana*. Tłum. S. Korab-Brzozowski. W: Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła* (s. 318–323). Wybór M. Leśniewska, J. Brzozowski. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Béhar, H. (1967/1975). *Dada i surrealizm w teatrze*. Tłum. P. Szymanowski. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Behrmann, N. (2011). *Words at War: Hugo Ball and Walter Benjamin on Language and History*. W: W.C. Donahue, M.B. Helfer (eds.), *Nexus*.

- Essays in German Jewish Studies*. Vol. 1 (s. 153–169). Rochester: Boydell & Brewer, Camden House.
- Benjamin, W. (1915/2012). *Dwa wiersze Friedricha Hölderlina. „Dichtermut” – „Blödigkeit”*. Tłum. A. Wołkowicz. W: W. Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów* (s. 37–60). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Benjamin, W. (1916/2012a). *O języku w ogóle i o języku człowieka*. Tłum. A. Lipszyc. W: W. Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów* (s. 1–17). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Benjamin, W. (1916/2012b). *Znaczenie języka w dramacie żałobnym i tragedii*. Tłum. A. Lipszyc. W: W. Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów* (s. 19–22). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Benjamin, W. (1916/2019). *Trauerspiel and Tragedy*. W: W. Benjamin, *Origin of the German Trauerspiel* (s. 261–265). Trans. by H. Eiland. Cambridge: Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1918/1996). *Stifter*. Trans. by R. Livingstone. W: W. Benjamin, *Selected Writings. Vol. 1. 1913–1926* (s. 111–113). Ed. M. Bullock, M.W. Jennings. Cambridge–London: Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1921/2012). *Zadanie tłumacza*. Tłum. A. Lipszyc. W: W. Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów* (s. 25–36). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Benjamin, W. (1922/2012). *Goethego „Powinowactwa z wyboru”*. Tłum. A. Wołkowicz. W: W. Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów* (s. 97–176). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Benjamin, W. (1925/2013). *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*. Tłum. A. Kopacki. Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- Benjamin, W. (1928/1997). *Ulica jednokierunkowa*. Tłum. A. Kopacki. Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- Benjamin, W. (1929/1996a). *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*. Tłum. J. Sikorski. W: W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty* (s. 55–71). Oprac. H. Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Benjamin, W. (1929/1996b). *Do wizerunku Prousta*. Tłum. J. Sikorski. W: W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty* (s. 73–90). Oprac. H. Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Benjamin, W. (1931/2012). *Karl Kraus*. Tłum. A. Lipszyc. W: W. Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów* (s. 177–213). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Benjamin, W. (1932/2021). *Kronika berlińska*. W: W. Benjamin, *Podróże wyobraźni* (s. 303–379). Tłum. B. Baran. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Benjamin, W. (1933/2011). *Precel, pióro, pauza, skarga, fidrygałki*. Tłum. A. Lipszyc. „Literatura na Świecie”, nr 5–6(478–479), s. 5–6.
- Benjamin, W. (1934/1996). *Twórca jako wytwórca*. Tłum. J. Sikorski. W: W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty* (s. 163–182). Oprac. H. Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Benjamin, W. (1935/2018). *Rozmowa nad Corso. Echa nicejskiego karnawału*. W: W. Benjamin, *Krytyka i narracja. Pisma o literaturze* (s. 253–263). Tłum. B. Baran. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Benjamin, W. (1936/1996a). *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa*. Tłum. K. Krzemieniowa. W: W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty* (s. 241–269). Oprac. H. Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Benjamin, W. (1936/1996b). *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Tłum. J. Sikorski. W: W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty* (s. 201–239). Oprac. H. Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Benjamin, W. (1937/1996). *Eduard Fuchs – zbieracz i historyk*. Tłum. H. Orłowski. W: W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty* (s. 271–315). Oprac. H. Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Benjamin, W. (1938/2006). *Rozmowy z Brechtem. Notatki svendborskie*. Tłum. A. Kopacki. „Literatura na Świecie” nr 5–6(418–419), s. 305–323.
- Benjamin, W. (1939/1996). *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a*. Tłum. H. Orłowski. W: W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty* (s. 335–388). Oprac. H. Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Benjamin, W. (1940/2005). *Pasaże*. Tłum. I. Kania. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Benjamin, W. (1940/2012). *O pojęciu historii*. Tłum. A. Lipszyc. W: W. Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów* (s. 311–323). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Benjamin, W. (1978/1994). *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910–1940*. Eds. G. Scholem, T.W. Adorno. Trans. by M.R. Jacobson, E.M. Jacobson. Chicago: University of Chicago Press.
- Białostocki, J. (1955/2008). „*Chłopska melancholia*” *Albrechta Dürera*. W: J. Białostocki, *Wybór pism estetycznych* (s. 219–228). Kraków: Universitas.

- Bloch, E. (1918/2000). *The Spirit of Utopia*. Trans. by A.A. Nassar. Stanford: Stanford University Press.
- Bloch, E. (1930/2012). *Ślady*. Tłum. A. Czajka. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bosman, F.G. (2014). „*Gottes Ursprache*”. *Hugo Ball's Theology of Sound*. W: M.M. Lintner (ed.), *God in Question: Religious Language and Secular Languages* (s. 397–412). Brixen: A. Weger.
- Bradatan, C. (2006). *The Other Bishop Berkeley. An Exercise in Reenchantment*. New York: Fordham University Press.
- Brückner, A. (1927/1998). *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”.
- Bürger, P. (1974/2005). *Teoria awangardy*. Tłum. J. Kita-Huber. Kraków: Universitas.
- Cembrzyńska, P. (2021). *Pomnik chłopca – przystanki sensu, stacje rozpadu. Rozważania o pisaniu historii*. „*Didaskalia. Gazeta Teatralna*”, nr 165, s. 277–301.
- Clements, Ch. (2019). „*Logoclasism in the Name of Beauty*”. *Bersani and Beckett's Enigmatic Sociability*. „*LIT: Literature Interpretation Theory*”, Vol. 30, Iss. 4, s. 247–264.
- Crowley, A. (1904/1989). *The Book of the Goetia of Solomon the King*. Inverness–New York: The Society for the Propagation of Religious Truth/Magickal Childe Publishing.
- Curtius, E. (1948/1997). *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. A. Borowski. Kraków: Universitas.
- Dembińska-Pawelec, J. (2015). *Mikrologiczna lektura „Hymnu o Perle” Czesława Miłosza*. W: M. Jochemczyk, M. Kokoszka, B. Mytych-Forajter (red.), *Balaghan: mikroświaty i nanohistorie* (s. 131–141). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Derrida, J. (1967/2011). *O gramatologii*. Tłum. B. Banasiak. Łódź: Oficyna.
- Döhl, R. (1971/2007). *Literatura konkretna*. Tłum. J. Roszak. „*Przestrzenie Teorii*”, nr 7, s. 249–263.
- Egger, E. (1951). *Hugo Ball. Ein Weg aus dem Chaos*. Olten: Otto Walter Verlag.
- Elderfield, J. (1996a). *Introduction*. W: H. Ball, *Flight Out of Time. A Dada Diary* (s. xiii–xlv). Edited and with an introduction J. Elderfield. Trans. by A. Raimes. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Elderfield, J. (1996b). *Afterward*. W: H. Ball, *Flight Out of Time. A Dada Diary* (s. 238–251). Edited and with an introduction J. Elderfield.

- Trans. by A. Raimes. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Engel, A. (2021). „*Jugendbewegung*”: *Gerhard Scholem as a Figure of the German Avant-Garde*. „*Zutot. Perspectives on Jewish Culture*”, Bd. 18(1), s. 119–129.
- Engels, F. (1850/1981). *Wojna chłopska w Niemczech*. Wstęp J. Baszkiewicz. Warszawa: Wydawnictwo „Książka i Wiedza”.
- Faul, E. (1989). *Hans Leybold 1892–1914*. Trans. by P. Mann. W: T. Cross, *The Lost Voices of World War I: an International Anthology of Writers, Poets & Playwrights* (s. 149–150). Iowa City: University of Iowa Press.
- Frazer, J.G. (1890/1962). *Złota galąź. Studia z magii i religii*. Tłum. H. Krzeczkowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Freeman, J. (2006). *Ernst Bloch and Hugo Ball: Toward an Ontology of the Avant-Garde*. W: D. Jones (ed.), *Dada Culture. Critical Texts of the Avant-Garde* (s. 225–253). Amsterdam–New York: Rodopi B.V.
- Friesen, A. (1965). *Thomas Müntzer in Marxist Thought*. „*Church History*”, Vol. 34, Iss. 3, s. 306–327.
- Groß, M. (2019). *Performing the Escape of Time. Hugo Ball, Dada and World War I*. W: S. Bruendel, F. Estelmann (eds.), *Disasters of War. Perceptions and Representations from 1914 to Present* (s. 87–98). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Hamann, J.G. (1762/2010). *Aesthetica in nuce. Rapsodia prozą kabalistyczną*. Tłum. K. Najdek. W: K. Najdek, *Cytat jako figura myśli. Z retoryki filozoficznej Hamanna i Benjamina* (s. 209–230). Red. nauk. J. Rolewski. Nowa Wieś: Wydawnictwo Rolewski.
- Hennings, E. (1946/1996). *Foreword to the 1946 Edition*. W: H. Ball, *Flight Out of Time. A Dada Diary* (s. xlix–lxiv). Edited and with an introduction J. Elderfield. Trans. by A. Raimes. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Herder, J.G. (1769/2022). *Lasy krytyczne: Czwarty gaj. Riedla teoria sztuk pięknych*. Tłum., wstęp, oprac. nauk. R. Michalski. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Herder, J.G. (1769/2024). *Lasy krytyczne, czyli rozważania dotyczące nauk o pięknie i sztuk pięknych, podane według nowszych pism. Gaj pierwszy*. W: J.G. Herder, *Wczesne pisma estetyczne* (s. 121–314). Tłum., wstęp i oprac. nauk. R. Michalski. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Huelsenbeck, R. (1920). *Einleitung*. W: R. Huelsenbeck (Hrsg.), *Dada Almanach* (s. 3–9). Berlin: Erich Reiss Verlag.

- Huelsenbeck, R. (1920/1971). *Dada Forward*. Tłum. R. Manheim. W: L.R. Lippard (ed.), *Dadas on Art*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Huelsenbeck, R. i in. (1918/1977). *Manifest dadaistyczny*. Tłum. Z. Klimowiczowa, komentarz E. Grabska. W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa* (s. 310–315). Wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Hugedé, N. (1984/1988). *Savonarola i Florentyńczycy*. Tłum. H. Olędzka. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Jonas, H. (1958/1994). *Religia gnozy*. Tłum. M. Klimowicz. Kraków: Wydawnictwo Platan.
- Kambas, Ch. (1996). *Ball, Bloch und Benjamin. Die Jahre bei der „Freien Zeitung“*. W: B. Wacker (Hsrg.), *Dionysius DADA Areopagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne* (s. 69–91). Paderborn–München–Wien–Zürich: Schöningh.
- Kandinsky, W. (1910/1996). *O duchowości w sztuce*. Wstęp M. Bill. Tłum. S. Fijałkowski. Łódź: Państwowa Galeria Sztuki.
- Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F. (1964/2009). *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*. Tłum. A. Kryczyńska. Kraków: Universitas.
- Koyré, A. (1929/2021). *Filozofia Jakoba Böhme*. Tłum. K. Rutkowski. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego.
- Kraśńska, M. (2023). *Wzniosłość, patos, lament. Typy jednostkowości muzyki*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Kristeva, J. (1987/2007). *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Tłum. M.P. Markowski, R. Ryziński. Kraków: Universitas.
- Lacoue-Labarthe, P. (1979/2014). *Echo podmiotu*. Tłum. J. Momro. W: P. Lacoue-Labarthe, *Typografie* (s. 117–202). Wybór, oprac. i wstęp J. Momro. Tłum. J. Momro, A. Zawadzki. Kraków: Universitas.
- Lewer, D. (2009). *Hugo Ball, Iconoclasm and the Origins of Dada in Zurich*. „Oxford Art Journal”, Vol. 32, No. 1, s. 19–35.
- Lewer, D. (2012). *Dada, Carnival and Revolution*. W: S. Bru, L. van Nuijs, B. Hjartarson, P. Nicholls, T. Ørum, H. van den Berg (eds.), *Regarding the Popular. Modernism, the Avant-Garde and High nad Low Culture* (s. 99–114). Berlin–Boston: De Gruyter.
- Lewer, D. (2016). *Dada's Genesis: Zurich*. W: D. Hopkins (ed.), *A Companion to Dada and Surrealism* (s. 21–37). Chichester: John Wiley & Sons.
- Lewer, D. (2023). *Hugo Ball's Religious Conversion*. „German Life and Letters”, Vol. 76, Iss. 3, s. 376–391.

- Lipszyc, A. (2009). *Ślad judaizmu w filozofii XX wieku*. Warszawa: Fundacja im. prof. Mojżesza Schorra.
- Luter, M. (1525/1967). *Przeciw morderczym i zbójckim bandom chłopskim*. Tłum. H. Bartoszek. W: A. Ściegienny, *Luter* (s. 168–174). Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Mann, P. (1987). *Hugo Ball. An Intellectual Biography*. London: Institute of Germanic Studies, University of London.
- McCaffery, S. (2009). *Cacophony, Abstraction, and Potentiality: The Fate of the Dada Sound Poem*. W: M. Perloff, C. Dworkin (eds.), *The Sound of Poetry. The Poetry of Sound* (s. 118–128). Chicago–London: The University of Chicago Press.
- Mehtonen, P., Sjöberg, S. (2020). *The Experimental Gothic. Avant-Gardist Interpolations in Gothic Literature*, „Journal of Avant-Garde Studies”, Vol. 1, Iss. 1, s. 88–114.
- Nietzsche, F. (1886/2015). *Poza dobrem i złem*. Tłum. S. Wyrzykowski. Kraków: Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda.
- Perloff, M. (2012). *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki*. Tłum. K. Bartczak, T. Cieślak-Sokołowski. Kraków: Universitas.
- Perloff, M. (2018). *Ostrze ironii. Modernizm w cieniu monarchii habsburskiej*. Tłum. M. Płaza. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
- Platon (tłum. 1999). *Polityk*. W: Platon, *Dialogi. T. II* (s. 501–569). Tłum. W. Witwicki. Kęty: Wydawnictwo Antyk.
- Rabinbach, A. (1993). *The Inverted Nationalism of Hugo Ball's „Critique of the German Intelligentsia”*. W: H. Ball, *Critique of the German Intelligentsia* (s. vii–xl). Trans. by B.L. Harris. New York: Columbia University Press.
- Rampley, M. (2010). *Mimesis i alegoria. O Abyem Warburgu i Walterze Benjaminie*. Tłum. A. Nacher. „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 2(8), s. 54–74.
- Richter, H. (1964/1986). *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*. Tłum. J.S. Buras. Posłowie W. Hatfmann. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Rousseau, J.-J. (1761/2001). *Szkic o pochodzeniu języków*. Tłum. B. Banasiak. Kraków: Aureus.
- Ruf, O. (2012). *Zur Ästhetik der Provokation. Kritik und Literatur nach Hugo Ball*. Blelefeld: Transcript.
- Sanouillet, M. (1969/1978). *Dada: 1915–1923*. Tłum. H. Kęszycka. Warszawa: Arkady.
- Sauter, C. (2014). *The Ghost of the Poet: Lament in Walter Benjamin's Early Poetry, Theory and Translation*. W: I. Ferber, P. Schwebel (eds.), *Lament*

- in Jewish Thought. Philosophical, Theological, and Literary Perspectives* (s. 205–220). Berlin: De Gruyter.
- Schmitt, C. (1922/2012). *Teologia polityczna. Cztery rozdziały poświęcone nauce o suwerenności*. W: C. Schmitt, *Teologia polityczna i inne pisma* (s. 45–104). Tłum. M.A. Cichocki. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Scholem, G. (1917/2011). *Skarga i tren*. Tłum. A. Lipszyc. „Literatura na Świecie”, nr 5–6(478–479), s. 321–328.
- Scholem, G. (1918/2014). *Job's Lament*. W: I. Ferber, P. Schwebel (eds.), *Lament in Jewish Thought. Philosophical, Theological, and Literary Perspectives* (s. 321–323). Berlin: De Gruyter.
- Scholem, G. (1960/1996). *Kabala i jej symbolika*. Tłum. R. Wojnakowski. Kraków: Znak.
- Scholem, G. (1970/2015). *O podstawowych pojęciach judaizmu*. Tłum. J. Zychowicz. Warszawa: Aletheia.
- Scholem, G. (1975/1981). *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*. Trans. by H. Zohn. New York: Schocken Books Inc.
- Scholem, G. (1983/2006). *Walter Benjamin i jego anioł*. W: G. Scholem, *Żydzi i Niemcy. Eseje. Listy. Rozmowa* (s. 231–267). Tłum. M. Zawadowska, A. Lipszyc. Sejny: Pogranicze.
- Stark, T. (2013). *Complexio Oppositorum: Hugo Ball and Carl Schmitt*. „October”, Vol. 146, s. 31–64.
- Starobinski, J. (1963/2017). „*W mym inkauscie załśni me kochanie*”. W: J. Starobinski, *Atrament melancholii* (s. 450–461). Tłum. K. Belaid. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Steinke, G.E. (1967). *The Life and Work of Hugo Ball. Founder of Dadaism*. Hague: Mouton.
- Taubes, J. (1947/2016). *Zachodnia eschatologia*. Tłum. A. Serafin. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego.
- Taubes, J. (1971/2013). *Mit dogmatyczny gnozy*. Tłum. A. Serafin. W: J. Taubes, *Apokalipsa i polityka. Eseje mesjańskie* (s. 61–74). Tłum. zbiorowe. Wybór, wstęp i oprac. tłum. P. Nowak. Warszawa: Biblioteka Kwartalnika Kronos, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego.
- Taubes, J. (1987/2010). *Teologia polityczna świętego Pawła. Wykłady wygłoszone w Ośrodku Badań Ewangelickiej Wspólnoty Studyjnej w Heilderbergu 23–27 lutego 1987 roku*. Tłum. M. Kurkowska. Wstęp Z. Krasnodębski. Warszawa–Piaseczno: Fundacja Świętego Mikołaja, Wydawnictwo Naukowe PWN, Redakcja „Teologii Politycznej”.
- Taylor, S. (1990). *Left-Wing Nietzscheans. The Politics of German Expressionism 1910–1920*. Berlin–Boston: De Gruyter.

- Tkaczyk, K. (2008). *W poszukiwaniu nowego języka. Rzec o włoskich futurystach, rosyjskich kubofuturystach i niemieckich dadaistach*. „Studia Germanica Gedanensia”, Bd. 17, s. 335–346.
- Traverso, E. (2020). *Lewicowa melancholia. Marksizm, historia i pamięć*. Tłum. W. Gilewski. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Vico, G. (1725/1966). *Nauka nowa*. Tłum. J. Jakubowicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Voltaire (1759/1985). *Kandyd, czyli optymizm*. W: Wolter, *Powieści filozoficzne* (s. 89–172). Tłum. T. Żeleński (Boy). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Voragine de, J. (tłum. 2000). *Złota legenda*. Tłum. J. Pleziowa. Oprac. M. Plezia, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Warburg, A.M. (1939/1995). *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*. Tłum. M.P. Steinberg. Ithaca–London: Cornell University Press.
- White, E.W. (1998). *The Magic Bishop. Hugo Ball, Dada Poet*. New York: Camden House.
- Wilde, O. (1890/2015). *Portret Doriana Graya*. Tłum. M. Feldmanowa. Czerwonak: Vesper.
- Wolin, R. (1982). *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. New York: Columbia University Press.

Spis ilustracji

Ilustracja 1. Hugo Ball, portret (ujęcie popiersiowe), ok. 1916 r.	8
Ilustracja 2. Hugo Ball w angielskim ogrodzie w Monachium, ok. 1912 r.	37
Ilustracja 3. Hugo Ball na scenie w kubistycznym kostiumie, Zurych, 1916 r.	38
Ilustracja 4. Okładka pierwszego numeru czasopisma „Revolution”, Monachium, 1913 r.	58
Ilustracja 5. Hugo Ball, <i>Karawane</i> . Poemat dźwiękowy, 1916 r.	82
Ilustracja 6. Thomas Müntzer, grawerunek anonimowy, ok. 1701 r.	101
Ilustracja 7. Emmy Hennings i Hugo Ball na schodach w Agnuzzo, 1921 r.	102
Ilustracja 8. Tristan Tzara, Zurych, 1917 r.	115
Ilustracja 9. Hans Leybold, 1909 r.	115
Ilustracja 10. Hugo Ball jako dziecko, ok. 1890 r.	116
Ilustracja 11. Marcel Janco, <i>Cabaret Voltaire</i> , olej na płótnie, 1916 r.	138
Ilustracja 12. Kościół w Sant’Abbondio	152
Ilustracja 13. Marcel Słodki (Łódź 1892 – Auschwitz 1943), <i>Künstlerkneipe Voltaire</i> . Plakat wykonany z okazji otwarcia Cabaret Voltaire, litografia, 1916 r.	172
Ilustracja 14. Rysunek z listu Hugona Balla do Annemarie Hennings, Agnuzzo, 1921 r.	197
Ilustracja 15. Hugo Ball, portret, ok. 1921 r.	198
Ilustracja 16. Hugo Ball, <i>Japanisches Selbstporträt</i> (<i>Autoportret japoński</i>), Berno, 1918 r.	251

Indeks nazwisk

Numery stron odnoszące się do głównej części książki zapisano pismem prostym, numery stron z *Dodatku* – pismem pochyłym.

- Abulafia Abraham ben Szlomo 175
Abulafia Todros ben Judah
 Halevi 160, 195
Adorno Theodor Wiesengrund 21,
 36, 121, 133, 149, 210, 214
Agesilaus (król Sparty) 155
Ambroży z Mediolanu (święty) 29,
 219
Apollinaire Guillaume 85
Arendt Hannah 33–34, 199–200,
 222
Areopagita Pseudo-Dionizy 44–46,
 51, 105, 153–154, 182–183,
 220
Arp Hans 16, 47, 63, 84–85, 112,
 135, 229, 233–234, 237, 240, 242
- Baader Franz von 46, 50, 90
Baader Johannes 88
Bakunin Michaił 12, 14, 29, 94,
 171, 220
Balthasar Hans Urs von 220
Barthes Roland 193–194
Baudelaire Charles 15, 50, 106–107,
 156–157, 164–165, 169, 178,
 218, 239
- Baumann Gustave 234
Beckett Samuel 149
Beethoven Ludwig van 106
Behrmann Nicola 32, 50
Benjamin Walter 9, 20, 24, 26,
 31–35, 48–51, 56, 60, 67–68, 70,
 72–74, 76–80, 86, 98–99, 108,
 118–134, 141–149, 153–165,
 179, 185–192, 196, 199–200,
 206–210, 213–214, 218
Bernard z Clairvaux 179
Béhar Henri 10, 28
Białostocki Jan 131–132
Bischoff Erich 45
Bloch Ernst 17, 26, 31–33, 51, 65,
 86, 95–96, 98, 114, 132, 180, 204
Bodmer Johann Jacob 186
Bosman Frank G. 32–33, 44–45,
 48, 50, 106–107, 141
Böhme Jakob 46–48, 57, 217
Bölsche Rudolf 234
Breitinger Johann Jakob 185
Brupbacher Fritz 242
Brückner Aleksander 70
Buber Martin 20, 119
Bürger Peter 19

- Calderón de la Barca Pedro 127
 Carus Carl Gustav 234
 Cembrzyńska Patrycja 132
 Chlebnikow Wielimir 42
 Chopin Fryderyk 106
 Clements Charlie 149
 Creuzer Friedrich 185
 Crowley Aleister 169
 Czaadajew Piotr 94
- Debussy Claude 69
 Derrida Jacques 181
 Dostojewski Fiodor 89
 Durandus (Durand Guillaume) 174
 Dürer Albrecht 131–132
- Egger Eugen 24
 Eisner Kurt 22
 Elderfield John 12, 27, 183–184
 Engel Amir 76
 Engels Friedrich 93–97, 132, 163
 Ephraim Jan 15–16, 71
- Faul Eckhard 60–61
 Feuerbach Ludwig 12
 Fichte Johann Gottlieb 14
 Ficino Marsilio 168
 Filostratos Flawiusz 107
 Frazer James 108–110
 Freeman Joel 204
 Friesen Abraham 95
- George Stefan 72
 Giehlow Karl 185
 Goethe Johann Wolfgang von 67, 200, 230, 234
 Gourmont Remy de 188
 Groß Martina 25
 Guilbeaux Henri 85–86
- Hallmann Johann Christian 123, 189, 213
 Hamann Johann Georg 47–48, 141
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 14, 30, 86
 Heidegger Martin 21
 Heinle Fritz (Friedrich) 72–73, 80
 Hennings Anniemarie 32
 Hennings Emmy 13, 15, 17, 32–33, 47, 64, 75, 84–86, 89, 103–104, 153, 155, 169, 212, 222, 229
 Herder Johann Gottfried 186, 194–196
 Hesse Hermann 17–18, 20
 Hildebrand-Ball Maria 36, 61, 173
 Hofmann August 41, 47, 54
 Horn Franz 134
 Hölderlin Friedrich 72–73, 77
 Huelsenbeck Richard 11, 13, 15, 27, 59–61, 65, 67, 70, 85, 91, 99, 111, 176, 180, 182–183, 207, 211, 229, 236–237, 239, 240
 Hugedé Norbert 168
- Janco Marcel 16, 66–67, 84–85, 88, 135–136, 182, 211, 229, 233–234, 236–238
 Janco Georges 233
 Jelmoli Johann Peter 242
 Jonas Hans 52, 69, 107, 167, 196, 201–202, 204–205, 216, 218, 221
- Kambas Chryssoula 32
 Kandinsky Wasilij 13–14, 21, 50, 52–55, 83, 85–86, 113, 173, 175–176, 184–186, 189–190, 195, 208, 234–235

- Kant Immanuel 14, 21–22, 33, 48, 51, 86, 174, 234
Kartezjusz (Descartes René) 51, 174
Kellner Dora 154
Kierkegaard Søren 49
Klee Paul 86, 113, 154–157, 159–160, 162, 182, 190–191
Klibansky Raymond 131–132, 178
Klimak Jan (święty) 44, 104
Kopacki Andrzej 130
Korrodi Eduard 230
Koyré Alexandre 47, 57, 217
Kraśnińska Magdalena 34–35, 129, 194
Kraus Karl 160–162, 189, 206–210, 214, 218

Laban Rudolf von 242
Lacoue-Labarthe Philippe 207
Langlé Ferdinand 120
Lassalle Ferdinand 12
Leibniz Gottfried Wilhelm 90
Lenin Włodzimierz 12, 64
Lewer Deborah 11, 16, 19–20, 23, 60, 65, 84, 88, 92–94, 96, 153
Leybold Hans 13–14, 60–62, 71, 76, 80, 88, 211
Liebknecht Karl 22
Lipszyc Adam 51, 65
Lohenstein Daniel Caspar von 185–186
Luksemburg Róża 22
Luter Martin 86, 93–96, 134, 163, 183
Lyotard Jean-François 21

Mann Philip 12, 20, 24, 26, 30, 46, 69, 79, 85, 90, 96, 112–113, 169, 211, 220, 222
Mann Thomas 14
Marinetti Filippo Tommaso 15, 55–57, 85, 181, 230, 241
Marc Franz 234
Marks Karol 12, 14, 65, 86, 162
Mayer Hans 133
McCaffery Steve 25, 42, 149
Mehtonen Päivi 164–166
Meidner Ludwig 234
Morgenstern Christian 42
Muth Karl 93, 217
Müller Friedrich 119
Müntzer Thomas 29, 89–96, 114, 131–133, 163

Nietzsche Friedrich 12–14, 17, 25, 59–60, 68, 89–90, 107, 180, 230
Novalis (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) 46, 52, 187

Orleański Karol (Charles d'Orléans) 105, 176–177, 190

Panofsky Erwin 122, 131–132, 178
Panzéra Charles 193
Paracelsus 47
Paweł Apostoł (święty) 45, 156
Perloff Marjorie 14, 42
Pfemfert Franz 60–61
Picasso Pablo 21, 85, 173
Platon 34, 117, 125
Poe Edgar Allan 164
Proust Marcel 144
Rabinbach Anson 11, 13, 17, 20, 26, 30–31, 33, 50, 61
Rampley Matthew 108
Reinhardt Max 10, 13

- Richter Hans 11, 16–18, 27, 36,
42, 63–67, 84–86, 88, 112–114,
135, 137, 150, 168, 182–183
- Rosenzweig Franz 20
- Rousseau Jean-Jacques 90, 181
- Rubiner Ludwig 230
- Ruf Oliver 26–27, 31, 71
- Ruge Arnold 171
- Sanouillet Michel 64, 67
- Sauter Caroline 72–73, 77–78
- Savonarola Girolamo 85, 168, 213
- Saxl Fritz 122, 131–132, 178
- Scheebart Paul 42
- Schmitt Carl 18, 20–21, 26, 60, 74,
222
- Scholem Gershom 25, 32–33,
73–77, 81, 98, 118, 123, 144,
153–163, 190–192, 195, 207, 210
- Schopenhauer Arthur 14
- Seewald Richard 62, 135
- Segal Arthur 233
- Seligson Rika 72
- Sjöberg Sami 164–166
- Słupnik Szymon (święty) 44, 91,
107
- Sołowjow Władimir 94
- Spinoza Baruch 174
- Stark Trevor 18, 20–21, 31, 51, 89,
222
- Starobinski Jean 177, 190
- Steinke Gerhardt Edward 12, 20,
23–24, 52, 61, 89, 169, 178, 212
- Suhrkamp Peter 189
- Taeuber Sophie 68, 242
- Taubes Jacob 20, 93, 95, 130, 171,
220–222
- Taylor Seth 13–14, 20, 25, 86
- Tieck Ludwig 46
- Tkaczyk Krzysztof 35
- Tomasz à Kempis (Tomasz
z Kempen) 187–188
- Traverso Enzo 25, 133
- Tzara Tristan 10–11, 16, 19, 27–28,
64, 66–67, 84–89, 100, 113–114,
137, 173, 176, 182–183, 229,
233–234, 236–237, 242
- Vanderburch Emile 120
- Vico Giambattista 131
- Voltaire (François-Marie Arouet)
10, 90
- Voragine Jakub de 46
- Wackenroder Wilhelm Heinrich 46
- Wagner Richard 14
- Warburg Aby 108
- Weizsäcker Viktor von 20
- Wigman Mary 242
- Wilde Oscar 15, 105–109, 164,
171, 176–180, 196, 203, 209,
218, 239
- White Erdmute Wenzel 19–20, 25,
65, 70, 71, 75, 78–79, 83, 115,
137, 153, 165
- Wolin Richard 31, 175
- Zwingli Ulrich 93

Summary

Revolution of Mourning *Hugo Ball and the Dadaist Aesthetics of Redemption*

This book explores the aesthetics of Hugo Ball (1886–1927), the founder of the Dada movement in Zurich. Renowned as a pioneer of sound poetry, writer, cultural animator, and creator of the legendary Cabaret Voltaire, Ball is also presented in this interpretation as a thinker, revolutionary theosophist, radical critic of modernity, and originator of a unique metaphysics of language. Both his literary works and artistic endeavors form a rich foundation for reconstructing a politically and theologically motivated “aesthetics of redemption”. The book aims to interpret Ball’s intellectual and artistic pursuits as part of a messianic task to save language. These aesthetic, metaphysical, and theological dimensions are examined by juxtaposing fragments of Ball’s writings with Walter Benjamin’s reflections on the fall of language. While their confessional foundations of thinking diverge – Ball drawing from heterodox Christianity and Benjamin from mystical Jewish theology (Kabbalah) – both share an apocalyptic vision of linguistic messianism imbued with a distinct melancholic undertone.

The book comprises an introduction, which includes a brief outline of Ball’s biography, and nine chapters. Chapter I, *Verses Without Words*, investigates the circumstances surrounding Ball’s iconic public performance of sound poems (*Sechs Laut-und Klanggedichte*) at the Cabaret Voltaire. This stage performance, delivered in a cardboard bishop’s costume, is analyzed in relation to Ball’s theological, philosophical, and artistic inspirations. Chapter II, *Dada-Laments*, interprets Ball’s phonetic poems as songs of lamentation. The focus here is on the concept of “lament,” as understood by Walter Benjamin and Gershom Scholem, who regard it as a poetic expression: a minimalist language stripped of symbolic content and born of a “revolution of mourning”. Chapter III, *The Magic Bishop, the Furious Radical*, examines Ball’s theological-aesthetic project in the context of his apocalyptic and utopian political program, as outlined in *Critique of the German Intelligentsia*. This chapter emphasizes the influence of the German

Peasants' War, led by Thomas Müntzer – a 16th-century “theologian of revolution” and key political figure for Ball.

Chapter IV, *The Golden Plant*, introduces Ball's distinction between the “gold of the soul” and the “gold of the purse”. It discusses the spiritual (pneumatic), anti-materialist dimension of Dadaist aesthetics through “golden” motifs symbolizing the purity of primordial language. Chapter V, *Gold Lined With Scarlet*, questions the feasibility of Ball's artistic vision of restoring a paradisiacal language of pure names. Instead, it proposes a melancholic interpretation, linking Ball's poetic decomposition to Benjamin's aesthetic concept of “allegory” (from *Origin of the German Trauerspiel*) and the political notion of “left-wing melancholy”, rooted in the logic of failed revolutions. Chapter VI, *The Echo of the Translator*, examines Ball's poems through the lens of failed translation. It explores his childhood experiences of sound and his longing to recreate them, alongside Benjamin's idea of the messianic “task of the translator”.

Chapter VII, *The Talmudic Angel*, reinterprets the Catholic character of Ball's bishop performance, central to his self-presentation. This chapter situates the performance's angelic motif within a Kabbalistic context and associated it with the satanic dimension of his novel *Tenderenda the Fantast*. Chapter VIII, *Punctum Inclinatorum*, argues for a “graphic turn” in Ball's thinking, as evidenced by his shift from stage performance to literary work. It connects the fallen materiality of writing to allegory's logic and the infernal immanence of language, in which the melancholic Dada-Messiah becomes immersed. Chapter IX, *The Pearl in the Textile*, highlights Ball's ultimate success in achieving linguistic redemption through writing. It ties the Gnostic myth of redemption (the “Pearl” as *pneuma*) to his strategy of embedding the “inner sound” – specifically the phonetic poem's quotation – into the *Tenderenda*'s corrupt language. This approach reflects a cunning Gnostic tactic: redeeming a pneumatic treasure by engaging with hostile, demonic forces. The interpretation draws on Benjamin's essay *Karl Kraus*, which underscores the dual role of the lamenting writer as both the accuser of fallen language and its redeemer, salvaging remnants of pure names through the redemptive practice of citation.

Keywords: Hugo Ball, Dadaism, Cabaret Voltaire, sound poetry, avant-garde aesthetics, lament, melancholy, apocalyptic messianism, Walter Benjamin