

Rec.: Rolf Fieguth, Poezja w fazie krytycznej. I inne studia z literatury polskiej. Izabelin 2000.

Magdalena Siwiec

kacji. To, co było kiedyś naturalnym sposobem organizowania pisarskiego warsztatu, literatura sama (a romantyzm ma na tym polu niemałe zasługi) – przemieniła w literaturę, czyniąc proces tworzenia tematem dzieła. „Nasuwa się tutaj pytanie, na ile przypadkowość i chaotyczność elementów [...] pozwalają mówić o dziele” – medytował autor w pierwszej części swojej „sylwy” o *Raptularzu* (s. 78). I zarazem w każdym z następných rozdziałów dostarczał argumentów na potwierdzenie tezy, że taka właśnie koncepcja dzieła ukształtowała się na jednym z etapów genezyjskiej ewolucji form literackich.

Rozstrzygnięcie ujawnionych wątpliwości nie wydaje mi się konieczne. Obcując z tekstem mistycznym, obracamy się w sferze tajemnicy, a – zauważa Troszyński – „Tajemnica jest poza dziełem. Dzieło ją szczelnie otacza, okrąża i tylko w ten sposób można domyśleć się jej kształtu i sensu” (s. 274). Zaproponowany typ obcowania z pismami Słowackiego (mimo wskazanych niebezpieczeństw badawczych) broni się zatem jako interpretacyjny drogowskaz. *Austeria „Pod Królem-Duchem”* stanowi dowód, że lektura równoległa różnych wątków, fragmentaryczność i przypadkowość kompozycyjnego sąsiedztwa tekstów stanowią – z perspektywy współczesnych oczekiwania odbiorcy – zachętę do wniknięcia w obszar, który przy tradycyjnym modelu czytania mógłby się okazać zamknięty.

Ewa Łubieniewska

Rolf Fieguth, POEZJA W FAZIE KRYTYCZNEJ. I INNE STUDIA Z LITERATURY POLSKIEJ. (Tłumacze: Katarzyna Chmielewska, Jan Gotfryd, Tomasz Jeż, Krystyna Krzemieniowa, Katarzyna Sybilska, Krystyna Wierzbicka, Przemysław Wolski, Helena Żytkowicz). Izabelin 2000. „Świat Literacki”, ss. 328. „Nauka o Literaturze Polskiej za Granicą”. Pod redakcją naukową Aliny Nowickiej-Jeżowej. Tom V.

Na książkę Rolfa Fiegutha składa się trzynaście poprzedzonych wstępem artykułów poświęconych różnym zagadnieniom literatury polskiej od wieku XVI po XX. Artykuły te, powstałe w okresie od roku 1973 do 1999, przybierają różną postać formalną; przez samego autora określane są mianem studiów, szkiców, esejów. Uprawniona jest więc autonomiczna lektura każdego z nich. Ale *Poezja w fazie krytycznej* stanowi zarazem jedno dzieło, skomponowane przez badacza w sposób nadający mu spójność zgodnie z celem określonym w tytule wstępu jako „uchwycenie ruchu tekstu”. Sformułowanie to sugeruje zarazem możliwość dwojakiej lektury książki: jako oddzielnych i różnorodnych tekstów, których zadaniem jest ujęcie literatury w jej zmienności, złożoności, aporetyczności, ale i jako jednego tekstu pozostającego w ciągłym ruchu, wynikłym z wzajemnego oddziaływania na siebie jego poszczególnych części składowych.

Kwestia kompozycji jest, w moim przekonaniu, istotna dla odczytania *Poezji w fazie krytycznej*. Po pierwsze dlatego, że stanowi ona jeden z podstawowych tematów niemieckiego polonisty, po drugie zaś – ponieważ to właśnie nadanie tekstom określonego porządku pozwoliło badaczowi na stworzenie z nich nowej jakości. O kolejności artykułów nie zdecydowały bowiem względy chronologiczne: nie są ułożone ani zgodnie z czasem powstania dzieł, które są ich przedmiotem, ani też według porządku ich publikowania przez Fiegutha. Rodzi się więc pytanie o klucz do takiego właśnie układu. Jak autor sam wskazuje we wstępie, jest mu obca wszelkiego rodzaju hierarchizacja literatury. Lecz z pewnością to nie jedyna przyczyna konstruowania książki jako całości wyrosłej z burzenia porządku, całości paradoksalnie niepełnej, dynamicznej, rozumianej w sposób szczególny – zgodnie ze stwierdzeniem często przez Fiegutha przywoływanego Theodora W. Adorna: „Całość jest nieprawdą”¹.

¹ Th. W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*. Przeł., przypisy M. Łukasiewicz. Kraków 1999, s. 52.

Moim zdaniem, teksty składające się na *Poezję w fazie krytycznej* można uznać za cykl studiów, spełniają one bowiem warunki kompozycji cyklicznej opisywanej wielokrotnie przez autora – głównie w odniesieniu do poezji, ale także do innych utworów, takich jak opowiadania Schulza – co wskazuje na przekonanie literaturoznawcy o możliwości jej realizacji w różnego typu tekstach. Oczywiście, książka Fiegutha nie była zamierzona jako cykl, ale jako cykl została skomponowana. Dlatego też nie należy doszukiwać się w poszczególnych artykułach bezpośrednich wskazań na wzajemne związki między nimi. Tego rodzaju autorskim sygnałem możliwości lektury książki jako cyklu jest przede wszystkim posiadające charakter metatekstowy wprowadzenie *Uchwycić ruch tekstu*. Znajduje się tu następujące sprecyzowanie celu badawczego: „Celem [...] tego i innych moich studiów nie jest ustalenie ostatecznej prawdy interpretacyjnej, ale dążenie do uchwycenia i pokazania ruchu semantycznego danego utworu literackiego” (s. 7). Zacytowana wypowiedź ma charakter aporetyczny: cel badań – to, co łączy wszystkie zebrane tu teksty i jest gwarantem ich spójności, jawi się zarazem jako rozbijanie jedności. Także eklektyzm polegający na zestawieniu w książce różnorodnych tematów, form i metod badawczych przedstawiony jest przez jej autora we wstępie jako cecha odnosząca się do całej pracy. Cykl poetycki zostaje tu zaprezentowany jako główny temat badań. Pojawiają się również sygnały świadomego uporządkowania artykułów, zwłaszcza w odniesieniu do problematyki recepcji literatury polskiej w Niemczech.

Reguła dotycząca istnienia relacji między poszczególnymi częściami cyklu również jest spełniona. Relacje te polegają na grze semantycznej wynikłej z układu tekstów i są przez Fiegutha określane jako relacja bezpośrednia, relacja bliskości i relacja odległości (s. 58). Myślę też, że można mówić o pewnych podcyklach skupionych wokół trzech przenikających się tematów: motywów metapoetyckich zwanych przez badacza poetologicznymi, kompozycji cyklu oraz recepcji literatury, w tym zwłaszcza związków polsko-niemieckich.

Najistotniejsza dla lektury książki wydaje się jednak trzecia zasada kompozycji cyklicznej: napięcie między utworem pojedynczym a całością, wymagające zmienności relacji między częściami. Zaburzenie linearnego i logicznego ułożenia studiów jest oczywiste, a poszczególne teksty odsyłają do siebie nawzajem. Najbardziej wyraźnym świadectwem zachwiania uporządkowania tematycznego książki jest wprowadzenie do pierwszej części, gdzie dominują studia dotyczące literatury dawnej, rozdziału o Różewiczu, do części za drugiej, poświęconej twórczości wieku XX – artykułu o Kochanowskim. Dzięki temu zabiegowi uniemożliwiona zostaje lektura *Poezji w fazie krytycznej* jako dwóch odrębnych całości, ale – paradoksalnie – zachowana jest pewna paralela, symetria układu. Nie bez znaczenia wydaje się również brak numeracji tekstów, co sugeruje ich wzajemną równorzędność. Warto jednak skupić uwagę na rozdziałach środkowych, mających charakter kompozycyjnego centrum cyklu. We wstępie Fieguth pisze, że artykuł *Literatura polska w Niemczech lat 1956–1968* umieścił w połowie tomu. Istotnie, pomijając słowo wstępne jest to siódme na trzynastcie studiów, a więc mieści się dokładnie w środku książki (układ 6 + 1 + 6). Ale jeśli liczyć wstęp na prawach równych z innymi tekstami, jest ich w sumie czternaście (układ 6 + 2 + 6) i w takim układzie pozycję centralną zajmuje nie jeden, lecz dwa artykuły: ten właśnie, wskazany przez samego autora – poświęcony niemieckiej recepcji literatury polskiej – oraz *Poezja w fazie krytycznej. Cykl wierszy Cypriana Norwida „Vade-mecum”*. Tak więc krótkie, czterostronicowe wprowadzenie powoduje wątpliwość, która zaburza porządek i wprawia tekst – tym razem rozumiany jako całość książki – w sygnalizowany w tytule wstępu i zamierzony przez badacza ruch. Znaczące wydaje się również, że obydwa artykuły prezentują najważniejsze dla jego studiów tematy: kompozycji cyklu i recepcji, a także motywów metapoetyckich.

Wiele sygnałów potwierdza centralną pozycję artykułu o Norwidzie, wyróżniającego się choćby największą objętością. Pierwszym z nich jest tytuł całej książki, będący powtórzeniem tytułu artykułu, co sprawia, że ta parafraza słów autora *Fortepianu Szopena* na-

biera dodatkowego znaczenia. Nie tylko bowiem dotyczą one dzieła jednego poety, ale stanowią określenie wszystkich utworów, które są tu przedmiotem badań. Sformułowanie „poezja w fazie krytycznej” w odniesieniu do zbioru Norwida definiuje stan przejściowy literatury między jej poddaną negatywnej ocenie współczesną poecie kondycją a jej przyszłą sytuacją; pojawia się ono nawet jako synonim *Vade-mecum*. W tytule książki chodzi o ukazanie przemian sztuki – wszak faza oznacza jeden z etapów rozwoju – o uchwycenie ruchu, który uniemożliwia ustalenie jedynej prawomocnej lektury. Posłużenie się pojęciem „faza” jest konsekwencją rozumienia literatury jako procesu historycznego otwartego na odkrywanie nowych sensów utworów. „Chwila krytyczna” Norwida to dla niemieckiego polonisty niedomknięcie struktury semantycznej i taki też: niedomknięty, ma z założenia pozostać jego cykl studiów. Fieguth postuluje spojrzenie na tego poetę – i to dotyczy także innych dawnych twórców – z perspektywy przekraczającej kontekst jego czasów. Norwid jest dla uczonego pisarzem nowoczesnym, reprezentantem takiego rozumienia literatury, jakie bliskie jest jemu samemu – w tym znaczeniu autorski zamysł *Vade-mecum* jawi się jako współczesny wobec koncepcji *Poezji w fazie krytycznej*.

Tytuł książki wskazuje jednak także na – podkreślany przez samego jej twórcę – związek z filozofią kultury Adorna, według którego jedyny możliwy stosunek do tradycji to stosunek krytyczny. Można jej bowiem doświadczyć wyłącznie przez opór, jaki stawia; poddając ją ciągłej rewizji, odkrywać niewyraźne dotąd powiązania i pęknięcia. Tylko takie podejście umożliwia dotarcie do tego, co w dziele żywe, autentyczne: „Tego, co w dziełach żywotne, trzeba szukać w ich wnętrzu, trzeba szukać warstw, które były zakryte w fazach wcześniejszych, a ujawniają się dopiero wtedy, kiedy inne obumierają i odpadają”². Wynika stąd, iż etap współczesnego odbioru dzieł to właśnie „faza krytyczna”. Sądzę, że takie spojrzenie cechuje również podejście Fiegutha do tekstów literackich, co przejawia się zarówno w ich wyborze, jak i w sposobie odczytania.

Artykuł poświęcony cyklowi *Vade-mecum* ukazuje dzieło Norwida jako znak ciągłego procesu rozwoju poezji. Studium to rozpoczyna refleksja nad recepcją w ogóle. Wprowadzenie zwraca uwagę na zmienność, względność nie tylko interpretacji konkretnych dzieł w różnych okresach, ale i waloryzacji całych prądów kulturowych, a nawet periodyzacji literatury, definiowania zjawisk takich, jak nowoczesność. Badacz włącza się tym samym w dyskusję nad granicami anarchizmu interpretacyjnego i nad miejscem progu epokowego świadomości nowoczesnej. Warto wspomnieć, że kwestią tą zajmował się także Hans Robert Jauss³, który napisał przedmowę do wydania dokonanego przez Fiegutha niemieckiego przekładu *Vade-mecum*. Norwida i Baudelaire’a nazywa Jauss „klasykami naszej moderny”⁴. Fieguth bliski jest tej koncepcji – również on uznaje konieczność przesunięcia progów międzyepokowych, włączając Norwida do grona pierwszych pisarzy nowoczesnych. Charakterystyczna dla tego poety świadomość względności wytworów kultury, ukazywanie literatury jako procesu jawi się w studium niemieckiego polonisty jako nowatorska zasada artystyczna, której efektem jest dzieło pozbawione harmonii, nie stanowiące zankniętej struktury.

² Th. W. Adorno, *O tradycji*. W: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Przeł. K. Krzemiński-Ojak. Wybór, wstęp K. Sauerland. Warszawa 1990, s. 54–55. Podkreśl. M. S.

³ H. R. Jauss, *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*. Przeł. P. Bukowski. W zb.: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red., wstęp R. Nycz. Kraków 1998. W pracy tej Jauss, sytuując początek nowoczesności w „siodle czasowym” między połową XVIII a połową XIX wieku, wyróżnia trzy progi epokowe o charakterze rewolucji estetycznych, podkreśla również wagę badań nad recepcją dzieł. Zob. też u Adorna (*Minima moralia*, fragm. 150) fragment o pojęciu nowości począwszy od Poego i Baudelaire’a, na który powołuje się Jauss.

⁴ H. R. Jauss, *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade-mecum” Cypriana Norwida*. Przeł. M. Kaczmarkowski. „Studia Norwidiana” 1985/1986, z. 3/4.

Tym, co szczególnie interesuje badacza, są motywy zwane przez niego poetologicznymi – Norwidowski „wielogłosowy dyskurs poezji z poezją” (s. 150), a także kwestia historycznej zmienności odbioru literatury. Zarys recepcji dzieła Norwida, zwłaszcza *Vade-mecum*, ukazuje instrumentalne jego ujmowanie, włączanie, wprzęganie go we własne koncepcje komentatorów, zawłaszczanie, które jest nie do uniknięcia. Jednocześnie Fieguth pokazuje, jak owa uwarunkowana potrzebami odbiorców lektura – bez względu na swoją zasadność i rzetelność – wpływała na dalszą recepcję. Znamienny jest tu przywołany przez badacza przykład „baudelaire’owskiej tezy” Wiktora Gomulickiego i jej konsekwencji. Rozważania te zgodne są z Adornowską koncepcją odbioru literatury, podzielaną także przez Jaussa⁵.

Refleksje Fiegutha stanowią zarazem przejaw dystansu wobec jego własnej interpretacji cyklu Norwida (i nie tylko), która dotyczy kompozycji, struktury gatunkowej, języka, stylu i tematyki, a także konstrukcji podmiotu lirycznego i jego relacji z odbiorcą. Na wszystkich tych płaszczyznach realizuje się – i to jest teza literaturoznawcy – zasada dialektycznej równowagi czynników integrujących i dezintegrujących. *Vade-mecum* uznane zostało za dzieło cykliczne, aczkolwiek otwarte, niespójne, a nawet wewnętrznie sprzeczne, naznaczone skazą, podporządkowane jednak zasadzie celowości. Spoistość w tym zbiorze nie jest tradycyjnie oparta na jednolitości sytuacji podmiotu lirycznego, ale na uporządkowaniu motywów i tematów. Autor studium ukazuje zarazem, że dzieło Norwida jest autoteliczne – realizuje zasady, które w tym samym cyklu definiuje. Aktualizowane we wszystkich sferach *Vade-mecum* napięcie między tendencjami scalającymi a rozpraszającymi jawi się przy tym jako ikoniczny znak poetycki, bo właśnie motywy metapoetyckie: stosunek Norwida do literatury jemu współczesnej, ocenę tradycji literackiej i projekcję jej przyszłości, uznaje badacz za główne jednostki tematyczne cyklu. W efekcie Fieguth rekonstruuje Norwidowską wizję literatury, co prowadzi go do własnej wizji literatury Norwidowskiej jako dzieła sytuującego się w kontekście epoki zdominowanej przez realizm.

Centralna pozycja eseju *Literatura polska w Niemczech lat 1956–1968*, szczególnie wyróżnionego przez samego autora, eksponuje perspektywę badawczą Fiegutha – perspektywę niemieckiego polonisty. Esej ten sygnalizuje zarazem dominację kwestii recepcji w drugiej części książki, gdzie mniejsze niż w jej części pierwszej znaczenie ma temat poetyckiej kompozycji cyklicznej. Ponadto lektura tego tekstu odsyła do innych studiów zawartych w tomie, w których pojawia się kwestia odczytania przez Niemców obcej im kultury słowiańskiej (do pracy poświęconej polskości w noweli Manna oraz do artykułu o *Barbarze Radziwiłłównie*), a także problem recepcji odwrotnej (studium o Schulzowskiej lekturze Kafki). Omawiany esej wiąże się również z tekstami poświęconymi odbiorowi literatury w ogóle, przede wszystkim z drugim centralnym artykułem książki – o cyklu Norwida. Fieguth przedstawia „polską falę” jako ważne zjawisko kultury Niemiec, polegające na ciekawym zniekształceniu rzeczywistego stanu polskiej literatury w oczach niemieckiego czytelnika: wykreowaniu jednolitego, anonimowego jej obrazu. Badacz analizuje przejawy tego stereotypu, takie jak: zacieranie granic między gatunkami, z którym związane było przejście od schematycznego postrzegania poszczególnych autorów i gatunków do ujęcia całej literatury polskiej jako aforystycznej; jej powierzchowne zbliżenie do zachodnio-

⁵ Należy przy tym zaznaczyć, że zbliżenie Norwida do Baudelaire’a, którego dokonuje J a u s s (*ibidem*), dotyczy przede wszystkim miejsca poetów w procesie literackim. Według badacza tym, co łączy Norwida z Baudelairem, jest zerwanie z autorytetem romantyków, sceptycyzm wobec postępu cywilizacyjnego, zwrot ku poetyce klasycznej, przekonanie o niewystarczalności epiki, nadanie przeciwstawieniu natury i cywilizacji statusu tematu poezji, krytycyzm wobec utopii współczesności, postulat przyszłej poezji. Różni ich przede wszystkim istniejący w liryce Norwida, a pominięty przez Baudelaire’a aspekt uwarunkowań czasowych.

europęjskich awangard, wywołane zmianą paradygmatu literackiego w Niemczech; spływające lekturę upolitycznienie; a także brak hierarchizacji sposobów publikowania i związek z odbiorem innych polskich zjawisk kulturalnych.

Teksty poprzedzające centrum cyklu artykułów Fiegutha ujawniają jego stanowisko badawcze. Już pierwsze analityczne studium *Poezji w fazie krytycznej* zawiera określenie celu interpretacji jako ożywienia estetycznego, „uruchomienia” dowolnego utworu. Poświęcone jest *Grażynie* – dziełu powszechnie znanemu, należącemu do kanonu polskiego romantyzmu. Fakt umieszczenia jego oryginalnej, odmiennej od przyjętego odczytania interpretacji na początku książki jest więc swego rodzaju prowokacją i bardzo wyrazistym przykładem burzącego pozory wprawiania tekstu w ruch. Stanowi także sygnał przekroczenia granic jednego dzieła – nawiązanie do dawnych studiów Fiegutha nad Adamem Mickiewiczem i zapowiedź polskiego wydania nowej dużej pracy poświęconej temu romantykowi.

W studium *Grażyny* – utworu epickiego i niecyklicznego, badacz ujawnia strategię, którą stosuje w odniesieniu do cyklów poetyckich. Jest to przede wszystkim szczególne wyczulenie na kompozycję tekstu. Lektura poematu Mickiewicza zasadza się bowiem na wyzyskaniu wzajemnego oświeclania się jego poszczególnych części, nazwanego przez badacza bardziej precyzyjnie „oddziaływaniem wstecz”, czyli na ukazaniu wpływu *Epilogu wydawcy i Przypisów historycznych* na tekst główny, który dzięki temu traci jednoznaczność i jawi się jako tekst polifoniczny. Wnioski Fiegutha wyrastają ze szczegółowej analizy formalnej *Grażyny*, zwłaszcza konstrukcji narracji i narratora. Pokazują one, jak owa wielogłosowość wiąże się z postaciami bohaterów – szczególnie Litawora, i jaki ma wpływ na wymowę całego dzieła jako wyrazu kryzysu archaicznej jedności, co odbiera mu jego mityczny charakter. Z trzech uznanych przez mnie za najważniejsze tematów książki Fiegutha – w tekście o *Grażynie* najbardziej wyeksponowany jest problem kompozycji. Kwestia recepcji zawiera się w ujęciu *Epilogu wydawcy* jako reakcji na opowieść o Litaworze, jest także zasygnalizowana na początku szkicu, gdzie mowa o współczesnych odczytaniach *Grażyny*, które zainspirowały interpretację Fiegutha.

Drugi z kolei artykuł, *Patos klasycystycznie przytłumiający. O „Barbarze Radziwiłównie” Felińskiego*, otwiera refleksja nad odbiorem dramatu, w tym analiza jego XIX-wiecznego przekładu na język niemiecki oraz stosunku tego tłumaczenia do oryginału i do recepcji polskiej. Owo studium translologiczne wprowadza do rozważań na temat różnych odczytań dzieła. Badacz ukazuje, jak wpisany partner dialogu, jakim jest naród, kształtuje tragiczny konflikt, staje się przyczyną zmienności postaw bohaterów, których prywatne rozmowy przybierają częstokroć formę publicznych wystąpień. Następnie dowodzi wpływu, jaki ta sytuacja komunikacyjna wywiera na ambiwalentną ocenę postaci dramatu. Stosunek Alojzego Felińskiego do tradycji, jego sentymentalizm „klasycystycznie przytłumiony” i usytuowanie *Barbary Radziwiłówny* w historii literatury ujawnia Fieguth niejako przy okazji analizy charakterologicznej bohaterek tragedii. Pracę, mającą budowę klamrową, kończy powrót do kwestii recepcji, w której patos przysłonił inne wartości dzieła, co potwierdzają wymienione tu odczytania akcentujące wyłącznie jeden aspekt tragedii. Badacz stawia tezę, że patetyczny klasycyzm Felińskiego stanowił reakcję na antyklasycystyczne konwencje i jako taki tłumił i – tym samym – eksponował jako „znaczący brak” sentymentalizm dramatu.

Dwa pierwsze szkice ujawniają sposób interpretacji Fiegutha: wydobywanie nowych znaczeń tekstu, tropienie paradoksów i ambiwalencji. Sygnalizują również tematy, które zajmują miejsce centralne w innych artykułach, można je więc uznać za swoiste wprowadzenie, *prooemium* do cyklu studiów.

Trzeci z kolei tekst, o *Twarzy* Tadeusza Różewicza, jest jednym z ważniejszych w książce, zawiera bowiem zbiór reguł gatunkowych cyklu poetyckiego i otwiera podcykl *Poezji w fazie krytycznej* poświęcony ich realizacji w utworach Różewicza, Książka, Grabo-

wieckiego i Norwida. Znaczące jest wskazanie przez samego Fiegutha tematycznej bliskości między artykułami o wymienionych tu twórcach, które badacz zaliczył w przypisie do jednej serii (s. 90). Miejsce pracy o Różewiczu uzasadnione jest zapewne zawartą w niej definicją reguł kompozycji, ułatwiającą lekturę pozostałych studiów dotyczących tego zagadnienia, a także – o czym już wspomniałam – rozbiem jednolitości tematycznej pierwszej części książki.

Interpretacja zbioru Różewicza ujawnia sygnały cykliczności i różne relacje między tekstami poetyckimi tworzącymi podcykle, z których jeden – odnoszący się do sztuki sakralnej – jest poddany szczegółowej i bardzo interesującej analizie. Dzięki zestawieniu z innymi utworami zostają odkryte nowe, nieoczekiwane znaczenia poszczególnych wierszy. Punktem dojścia tej lektury jest ukazanie ważnego dla Fiegutha tematu metapoetyckiego w następnym podcyklu *Twarzy*. Tu realizuje się on – jak dowodzi badacz – przez zakorzeniony w wielowiekowej tradycji, z jednej strony, a w doświadczeniu wojny z drugiej, mit śmierci poety i jego nowego życia. „Ja”, określone jako „mitopoetyckie”, walcząc z poezją i niszcząc ją, dokonuje aktu samobójczego. Przy tym temat śmierci poety ukazany jest w dwóch współistniejących ze sobą wariantach: mitycznym i psychologicznym. Cykliczna forma jawi się jako ikona zataczającej krąg podróży „ja” lirycznego – poety rozdartego między obsesją śmierci a akceptacją życia. Interpretacja ostatniego podcyklu wydobywa jego główny temat, jakim jest ocena współczesności i miejsca w niej człowieka. Jednakże analiza formalna ostatnich wierszy zbioru prowadzi ponownie do refleksji nad Różewiczowską koncepcją poezji, koncepcją, zgodnie z którą zostaje zniesiona granica między złą a dobrą literaturą, co przejawia się w hybrydyczności, intertekstualności, polifoniczności (także wewnętrznej) wierszy *Twarzy*, uznanych przez Fiegutha za wczesny przejaw postmodernizmu. W efekcie cykliczna regularność zbioru zostaje przez badacza przedstawiona jako przyczyna dokonanego później przez Różewicza zniszczenia jego kompozycji.

Kolejny artykuł wiąże się ze studium o *Twarzy* w sposób bezpośredni, gdyż poświęcony jest również zagadnieniu porządku cyklicznego – tym razem na przykładzie *Żalów* Franciszka Dionizego Książnina. Fieguth wskazuje, iż motyw przewodni tego cyklu sygnalizowany jest przez tytuł zbioru, a zawarte w nim utwory określa – za Teresą Kostkiewiczową – mianem swobodnych wariacji na ten sam temat. Kwestia kompozycji łączy się w owym studium z drugim ważnym tematem książki, albowiem badacz przedstawia *Żale* jako uporządkowany układ motywów metapoetyckich. Analiza przemian funkcji wiersza dedykacyjnego pozostaje w relacji odległości z lekturą *Grażyny* dokonaną przez pryzmat tekstu epilogu i przypisów Mickiewicza. Autor studium śledzi przemiany lirycznego podmiotu cyklu i jego obecność ukrytą pod różnymi formami (*Zabłocki* – *Książnin* – *Orfeusz*). Następne wiersze, w których dochodzi do uduchowienia Eurydyki, interpretuje jako wypowiedź na temat poezji miłosnej i niemożności jej tworzenia, wypierania inspiracji przez wspomnienie. Charakter metapoetycki ujawnia się jeszcze wyraźniej w drugiej części cyklu – jej tematem jest bowiem podróż stanowiąca poszukiwanie źródła mocy twórczej, samotność i żale poety, wędrówka zawierająca element wznoszenia się i zstępowania zarówno na planie fabularnym, mitycznym, jak i symboliczno-mistycznym. W efekcie badacz stawia tezę o formułowaniu przez Książnina w *Żalach* poetyckiego osądu własnej twórczości i demonstracji jej mocy. Ostateczną porażkę Orfeusza zestawia Fieguth z wcześniejszymi zapowiedziami ocalenia Eurydyki, w czym przejawia się „ironia cyklu”, a stan finalny konfrontuje z początkową sytuacją podmiotu lirycznego, co pozwala na rozpoczęcie łańcucha lamentacji od nowa.

Cykl o Orfeuszu, okreśłany mianem „historii żałoby po Eurydyce”, jest oczywiście inny, mniej skomplikowany od *Twarzy*. Dlatego też analiza jego kompozycji ma charakter linearny, badacz zmuszony jest skupić się głównie na relacjach bezpośrednich i relacjach bliskości, co powoduje, że wymagający większej wirtuozerii artykuł poświęcony Różewiczowi wydaje się bardziej odkrywczy. Istotne są uwagi końcowe Fiegutha, sytuujące *Żale*

w kontekście epoki, w której powstały – prezentacja ich wymiaru oświeceniowego i preromantycznego.

Następny artykuł także należy do grupy tekstów o cyklach poetyckich, a poświęcony jest *Rymom duchownym* Sebastiana Grabowieckiego, których poetycki autobiografizm jawi się jako główna przyczyna spójności zbioru. Przy tym źródło inspiracji *Rymów*, stanowiących przykład liryki nazwanej kapłańską, badacz widzi w odrzuceniu przez twórcę wartości świeckich na rzecz rozwoju duchowego. Jedność tematyczna z dwoma wcześniejszymi studiami zostaje zachowana – przedmiotem pracy o dziele Grabowieckiego są bowiem motywy metapoetyckie występujące w tej twórczości, którą cechuje przecież – paradoksalnie – ich dewaluacja. W celu przedstawienia takiej postawy Fieguth ucieka się do analizy porównawczej stopnia wyeksponowania „ja” lirycznego w utworach Grabowieckiego i Kochanowskiego, ukazując różnice w reinterpretacji horacjańskiego motywu sławy poetyckiej oraz tematu smutku i jego przewyciężenia. Wyraźne nawiązanie badacza do Kochanowskiego – także krótki fragment o autoreferencjalności *Trenów* – odsyła w relacji odległości (także w formie autorskiego przypisu) do szkicu należącego do drugiej części *Poezji w fazie krytycznej*, poświęconego czarnoleskiemu poecie, gdzie to, co w studium *Rymach duchownych* zostało zaledwie zasygnalizowane, staje się przedmiotem osobnej szczegółowej interpretacji. Efektem analizy cyklu Grabowieckiego jest ujawnienie ukrytej w jego lirykach koncepcji poezji jako stanu przejściowego między milczeniem, wynikiem z niemożności wystąpienia się, a doskonałym słowem Bożym, stanu mającego różne stadia: od bólu aż do osiągnięcia łaski, przy czym zarówno początkowe łzy, jak i pocieszenie podmiot cyklu przeżywa we wspólnocie z naturą. Forma poetycka jest w takim ujęciu dowodem zbawczej mocy Boga.

Dwa centralne dla cyklu Fiegutha szkice, o których już pisałam, zapowiadają dominancję literatury nowoczesnej jako przedmiotu badań w drugiej części książki. Albowiem artykuł o Norwidzie można odczytać jako głos w dyskusji na rzecz ustanowienia proggu epokowego w wieku XIX, studium zaś *Literatura polska w Niemczech lat 1956–1968* poświęcone jest ściśle określone czasowo zjawisku kulturowemu, jakim była recepcja polskiej XX-wiecznej twórczości w Niemczech. Temat łączy to studium przede wszystkim z następnymi, poświęconymi pisarzom, którzy byli tutaj wspomniani jako autorzy tekstów współtworzących obraz naszej literatury za zachodnią granicą: Witkacemu, Gombrowiczowi, Schulzowi, a także – na tej samej zasadzie – z należącym do części pierwszej artykułem o Różewiczu.

Punktem wyjścia tekstu o Kochanowskim, następującego po centralnych artykułach cyklu i zakłócającego tę dominantę tematyczną drugiej części książki, jest strukturalistyczne rozumienie podmiotu autorskiego, prowadzące do interpretacji literackiego autobiografizmu poety, którego polsko-łacińska podwójność nie pozostaje – jak wskazuje Fieguth – bez znaczenia. Podstawą badań są dla literaturoznawcy utwory należące do cyklów poetyckich Kochanowskiego i – chociaż kwestia kompozycji zbiorów nie jest tu głównym problemem – praca ta odsyła do dotyczących układu cyklicznego studiów z pierwszej części książki, tym bardziej że jeden z rozdziałów poświęcony jest harmonii porządku elegii łacińskich i celowym jej zaburzeniom, które w rzeczywistości polegają na powracaniu do tych samych tematów. W tym artykule znaczenie zyskuje, widoczny we wcześniejszych, a ważny także dla następnych szkiców, metatekstowy wymiar poezji – w przypadku Kochanowskiego polega on na ujawnianiu wzniosłego, ale także ironicznego stosunku autora *Trenów* do własnego pisarstwa. Efektem porównania zbliżonych znaczeniowo wierszy pochodzących z różnych zbiorów jest wyróżnienie przez Fiegutha trzech wyłaniających się z tej twórczości koncepcji poezji, która może stanowić: bezpośredni wyraz uczuć osoby mówiącej w wierszu, pozapodmiotowe świadectwo cierpienia i – w końcu – zamierzone ukrycie doznań poety, nadanie im statusu tajemnicy.

Zaznaczony w tekście o Kochanowskim motyw łączenia się sztuki z rzeczywistością

staje się tematem szkicu następnego, o twórcy XX-wiecznym – Stanisławie Ignacym Witkiewiczu. Szkic ten można zaliczyć do Fieguthowskiego „podcyklu metapoetyckiego”. Badacz w sposób intrygujący poddaje rewizji tezę o braku związku między dziełami literackimi Witkacego a jego pismami teoretycznymi dotyczącymi Czystej Formy, dowodząc, iż te dwa rodzaje wypowiedzi pozostają w dialogu, w relacji intertekstualnej. Podejmuje próbę zdefiniowania ambiwalentnego stosunku Witkiewicza do zasady mimetyzmu w sztuce, zasady, z jednej strony, skrytykowanej przez dramaturga, z drugiej – stanowiącej element dzieła postulowanego przez twórcę, w praktyce zaś potraktowanej w sposób bardziej konwencjonalny. Zmienny stosunek praktyki do teorii w dziele Witkacego przedstawia Fieguth na przykładzie trzech dramatów reprezentujących trzy etapy tej relacji związane z Witkiewiczowską oceną stanu współczesnej literatury: wierną realizację założeń teoretycznych (*Nowe Wyzwolenie*), jej krytykę przez nadużycie (*Oni*) i jej urzeczywistnioną degradację (*Szewcy*). Ten tekst badacza „odsyla na dystans” do innych jego studiów, w których interpretacja opiera się na porównaniu dzieł jednego pisarza należących do różnych porządków gatunkowych – głównie do wypowiedzi teoretycznych i utworów literackich.

Motywy metapoetyckie interesują znawcę polskiej literatury także w dwóch następnych pracach, poświęconych Witoldowi Gombrowiczowi, powiązanych z artykułami o Witkiewiczu i Kafce. W tekście pierwotnie stanowiącym posłowie do tłumaczenia *Trans-Atlantyku* wyeksponowany został wpisany w dzieło literackie stosunek do sztuki i wartości estetycznych w ogóle, których zrównanie z rzeczywistością polega na zdemaskowanej sztuczności obu tych dziedzin. O poetyckim pięknie *Trans-Atlantyku* stanowi, według badacza, zawarta w nim wizja człowieka, sztuki, narodu (prezentacja Gombrowiczowskiego obrazu polskości odsyła do studium o jej niemieckim wizerunku w noweli Manna) oraz forma artystyczna utworu, w sposób groteskowy łącząca różne tradycje. Fieguth odwołuje się także – podobnie jak w tekście o Witkacym – do wypowiedzi teoretycznych i krytycznych pisarza. Natomiast studium o *Ślubie* ma charakter bardziej analityczno-interpretacyjny, jego przedmiotem są jednak także motywy metatekstowe, szczególnie dotyczące siły i roli słowa poetyckiego, wpływu, jaki wywiera ono na mówiącego – problemu, który zyskał na znaczeniu w romantyzmie. Parodia kreowana przez Gombrowicza, jak twierdzi tłumacz jego dzieł, nie osłabia koszmaru, ale go potęguje: będący karykaturą świata Boskiego świat stworzony przez człowieka jest niespójny; w miejsce metafizycznego *sacrum* ma powstać świętość ludzka tożsama z władzą człowieka nad innymi, prowadząca zawsze do tragicznego końca.

Następujące po szkicach o Gombrowiczu doskonałe studium o *Śmierci w Wenecji* Thomasa Manna ujawnia zarówno polską, jak i niemiecką perspektywę badawczą Fiegutha, niezbędną do uchwycenia znaczenia pozornie przypadkowych motywów polskich w noweli. Pojawiają się tu także uwagi na temat relacji między rzeczywistością a jej literackim obrazem, odsyłające do tekstów poświęconych autobiografizmowi poetyckiemu, a studium zamyka interpretacja utworu jako dokumentu kondycji kultury niemieckiej w czasie jego powstawania. Punktem wyjścia jest stereotyp nie literatury polskiej – jak w artykule środkowym cyklu, poświęconym recepcji – ale polskości w ogóle⁶. W tym wypadku chodzi o funkcjonujący na przełomie wieków XIX i XX model Polaka-dekadenta, skandalisty, model, do którego powstania przyczyniła się reputacja Stanisława Przybyszewskiego. W przesunięciu cech dekadencjonalnych na głównego bohatera – Niemca, Fieguth dostrzega nie tylko przeciwstawienie się stereotypowi, ale także aktualizację wschodnich pierwiastków

⁶ Artykuły *Literatura polska w Niemczech lat 1956–1968 i O literackim znaczeniu nieznanego. Motywy polskie w noweli Tomasza Manna „Śmierć w Wenecji”* pozostają w relacji odległości także dlatego, że obydwa te teksty – jako jedyne w książce – nie są w gruncie rzeczy „studiami z literatury polskiej”.

w naturze Aschenbacha. Dzięki temu zabiegowi zostaje podkreślona obcość i niedostępność polskiego chłopca, który staje się medium umożliwiającym ekstatyczny upadek umierającego pisarza. Badacz ukazuje też, jak Mann burzy niemiecki stereotyp polszczyzny jako mowy niemiłej dla uszu; w odczuciu bohatera nabiera ona charakteru pociągającego, erotycznego, pozasłownego, muzycznego i destrukcyjnego zarazem (cechę tę potwierdza ważne spostrzeżenie pokrewieństwa imienia Tadzio i rzeczownika „*Tod*”). Tak więc polskość nabiera cech przypadkowej konieczności, do której należy także śmierć (to, co z perspektywy zewnętrznej jest przypadkowe, z perspektywy wewnątrztekstowej jawi się jako konieczność). Kończąca studium wypowiedź wiąże je z dwoma poprzednimi, poświęcona jest bowiem stosunkowi Gombrowicza do Manna.

Artykułowi ostatniemu przypada w cyklu studiów rola szczególna ze względu na jego obligujące do podsumowań miejsce. Istotnie, zawiera on – pozostając w relacjach bezpośrednich, bliskości i odległości z wieloma tekstami – najważniejsze dla książki tematy. Zdanie otwierające artykuł poświęcony Schulzowskiej lekturze Franza Kafki przywołuje zacytowane przeze mnie na początku recenzji sformułowanie Adorna o tym, iż niemożliwe jest stworzenie całości. Słowa te – umieszczone na końcu książki stanowiącej przeciwieństwem formalną całość – rozumieć można jako autokomentarz, odkrycie, że pozorna jest jedność nie tylko opowiadań Schulza, ale także studiów Fiegutha. Na plan pierwszy wysuwa się tu kwestia recepcji i literackich relacji polsko-niemieckich. Badacz interesuje przekształcenie przez Kafkę tradycyjnej w powieści realistycznej funkcji mowy pozornie zależnej i wywoływanego przez nią efektu obiektywizacji świata przedstawionego. Uczony poddaje ocenie polskie tłumaczenie *Procesu*, dopełniając ją analizą posłowie Schulza do owego przekładu. Posłowie to zdradza, według Fiegutha, zarówno dążenie autora *Sanatorium pod Klepsydrą* do wpisywania w tekst Kafki własnej koncepcji „rzeczywistości równoległej”, jak i ukrytą krytykę powieści. W pracy *Bruno Schulz i jego cicha krytyka Kafki* pojawia się także – występująca w innych szkicach książki – analiza wypowiedzi metaliterackich pisarza i stosunku jego deklaracji teoretycznych do praktyki twórczej. Badacz już od pierwszego studium pokazuje wzajemne oświeclanie się tekstów czy różnych fragmentów tego samego dzieła jednego autora. Spojrzenie na Kafkę z perspektywy Schulza prowadzi do wniosku, iż pisarza drohobyckiego różni od praskiego odrzucenie pseudorealizmu, wprowadzenie dyskursu metaliterackiego, którego brak w *Procesie*, odwracalność przemian, cykliczność kompozycji i konstrukcji podmiotu, aktywny stosunek bohaterów do metafizyki. Artykuł kończy interesująca analiza języka Schulza, prowadząca do ujawnienia literackiej obrazowości, ironicznej naocznosci.

Co jednak najistotniejsze dla mojego odczytania tej książki – Fieguth zajmuje się także kompozycją *Sklepów cynamonowych*; określa ją mianem cyklicznej, ukazując, iż jej poszczególne części wyjęte są ze swoich pierwotnych kontekstów i wchodzą ze sobą w nowe związki. Pamiętając o różnicy między mającymi inne cele tekstami – literackim i krytycznym, można stwierdzić, że w pracy badacza realizuje się ta sama zasada. Zaczynając ostatni akapit (artykułu i całej książki zarazem) słowami: „Nie możemy wykluczyć, że w tej negacji Boga zawiera się pierwiastek tęsknoty do Boga” (s. 310), daje on wyraz swojemu (forma pierwszoosobowa) stosunkowi do literatury jako bytu dialektycznego, łączącego przeciwieństwa. Stąd – logicznie rzecz ujmując – napięcie między tymi sprzecznościami sprawia, że tekst pozostaje w ciągłym ruchu. Zdanie to wiąże się też, kłamrowo, z przywołanym przeze mnie „Adornowskim” początkiem rozdziału, gdzie jedność (również w odniesieniu do tekstu) jest negowana i upragniona zarazem – przez Schulza, ale także przez Fiegutha.

Niewątpliwie uprawnione jest czytanie *Poezji w fazie krytycznej* jako pracy wybitnego polonisty. Jednakże właściwie całą tę książkę można uznać także za dalekie od stereotypizacji, wyrosłe z prac translatoologicznych i studiów analitycznych świadectwo recepcji literatury polskiej w Niemczech (swoją niemiecką perspektywę badawczą Fieguth podkreśla

wielokrotnie), a jednocześnie za element współtworzący wśród czytelników niemieckojęzycznych obraz naszej kultury, obraz, który pod postacią książki – w sposób cykliczny – powraca w krąg kultury polskiej.

Magdalena Siwiec*

Elżbieta Kiślak, WALKA JAKUBA Z ANIOŁEM. CZESŁAW MIŁOSZ WOBEC ROMANTYCZNOŚCI. (Indeksy: Izabela Jarosińska). Warszawa 2000. Prószyński i S-ka, ss. 430. „Z Prac Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk”.

Książka Elżbiety Kiślak jest fascynującym świadectwem tropienia śladów romantyczności w literackiej *silva rerum* Czesława Miłosza. Centrum swoich refleksji czyni autorka stosunek noblisty właśnie do romantyczności, a nie do romantyzmu, gdyż, jak twierdzi: „W istocie lepiej [...] mówić o stosunku Miłosza nie tyle do romantyzmu, ile do »romantyki« lub do »romantyczności«, wpisując w te określenia niewyrazistość, niepełność i stereotypowość, z jaką traktowana jest w jego polemikach literatura romantyczna i dziedzictwo romantyzmu” (s. 20).

Miłosza – podkreśla badaczka w pierwszej części swej rozprawy – nie interesuje wyłącznie romantyzm zapisany na kartach książek poetyckich i filozoficznych, lecz także romantyzm ukrywający się pod hasłami współczesnych ruchów społecznych i politycznych, na których pojawianie się i kształt reaguje on silnymi emocjami, formułując oceny, z jakimi trudno pogodzić się nawet dążącemu do obiektywizmu historykowi literatury. Miłosz – jak wynika z przeprowadzonych tu analiz – oświetla swymi wypowiedziami wcale, jego zdaniem, niewątlwy prąd romantyczności przenikający przez nurt nie tylko polskiego życia współczesnego. W ujęciu Kiślak romantyzm jest równie często punktem wyjścia, co punktem dojścia refleksji Miłosza, rozpoczynającego swój namysł od obserwacji współczesności i odnajdującego jej źródła w przeszłości romantycznej. Wypowiadając się na temat *Historii literatury polskiej* noblisty autorka recenzowanej książki konstatuje: „Zasadniczy związek literatury i historii prezentuje się, zwłaszcza w podręcznikowym omówieniu polskiego romantyzmu, dość jednostronnie: literatura jest jedynie epifenomenem wydarzeń, bezradnym świadkiem na teatrze dziejów, niezdolna do kształtowania rzeczywistości, pozbawiona historycznej roli” (s. 200).

Główna teza badaczki zdaje się tkwić w tytule jej pracy, a ściślej, w przywołanym w nim jako cytat wypowiedzi Miłosza motywie biblijnym walki Jakuba z aniołem. Metafora ta niesie ze sobą domniemanie – by nie powiedzieć: założenie – iż sednem Miłoszowskiej recepcji romantyzmu jest rodzaj daremnego sprzeciwu wobec tej formacji umysłowej i wpływów, jakie wywiera ona na literaturę, filozofię, politykę i życie społeczne. Charakter owego antagonizmu Kiślak skrupulatnie objaśnia. Takie stanowisko badaczki jest tyleż atrakcyjne – dzięki niemu ujawnia ona w dyskursie Miłosza jego pasje polemiczne i demaskatorskie – co ryzykowne: sama dostrzega przecież, że spośród wielu przejawów romantyczności Miłosz wybiera te, które harmonizują z jego światoodczuciem, odrzuca zaś takie, w jakich jego prorocze oko widzi różnego rodzaju zagrożenia. Jeśli tak, Miłoszowska lekcja romantyzmu jest może nie tyle walką, co selekcją, oddzielaniem ziaren od plew, czy inaczej: próbą prywatnego uporządkowania „gospodarstwa” idei, jaką przeprowadzić musi każdy polski poeta. „Polowanie” Miłosza w romantycznym lesie nie jest zasadzką na jed-

* Autorka recenzji jest laureatką konkursu na Stypendium Krajowe dla Młodych Naukowców Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej na rok 2002.