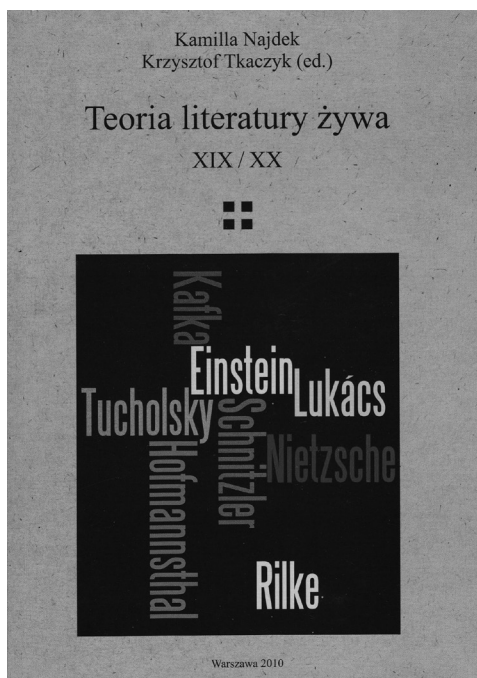


Kamilla Najdek, Krzysztof Tkaczyk (ed.), *Teoria literatury żywa. XIX/XX*, [s. n.], Warszawa 2010, ss. 151.



## O literaturze – wytrwale

Lapidarny symbol XIX / XX to tytuł czwartego z kolei tomiku z serii „Teoria Literatury Żywa”, wydawanej w Warszawie od roku 2003<sup>1</sup>, której patronuje dwójka germanistów Kamilla Najdek i Krzysztof Tkaczyk. Założyciele serii sami uznali jej tytuł za prowokacyjny lub co najmniej problematyczny, skoro już na wstępie<sup>2</sup> zadali sobie (retoryczne) pytanie: „Czy istnieje nie-żywa teoria literatury?”. Bardziej oczywiste byłoby może pytanie odwrotne: czy i jak moż-

<sup>1</sup> Dotychczas ukazały się: *Między słowem a obrazem* (2003), *Burzliwy wiek osiemnasty* (2006), *Alegoria* (2009), *XIX/XX* (2010), a już w czasie przygotowywania do druku niniejszego numeru LC – tom piąty: *Zatopione w pamięci. Między wspomnieniem a fikcją literacką* (2012).

<sup>2</sup> Zob. t. 1, *Między słowem a obrazem*, s. 5.

liwa jest „teoria” – „żywa”? Ale właśnie „teoria literatury żywa” [podkr. – M. K.-Z.] tworzy formułę szczęśliwie przeciwstawiająca się pamiętnej (Faustowskiej) konstatacji wiecznego rozdźwięku między „szarością” wszelkiej refleksji, z konieczności od życia oddzielonej, a „zielonością” jego rzeczywistego bogactwa. Właśnie literatura z powodzeniem radzi sobie z tą pozornie nieusuwalną sprzecznością, łącząc przeciwieństwa: z jednej strony ogólną ideę – z drugiej konkret tekstu, rozmach i szczegół, wolny, oderwany od praktyki zamysł oraz jego pojedynczą, niepowtarzalną konkretyzację.

Celem Wydawców nie jest zresztą tworzenie płaszczyzny do roztrząsania istoty teorii literatury w ogóle ani wskazywanie na idee w tej dziedzinie ‘wiecznie żywe’, ale – jak można sądzić po książkach, które dotychczas ukazały się w serii – przybliżanie polskiemu odbiorcy poprzez konkretne teksty określonych koncepcji: takich, którymi żyła i oddychała (a nierzadko karmi się nadal) kultura naszych zachodnich sąsiadów i szerzej – obszaru niemieckojęzycznego w Europie. Jeśli uwzględnimy przy tym przykłady przenikania się kultury niemieckiej i kultur wobec niej ościennych (w tym polskiej), widać, jak pożyteczne jest to zadanie. Wymaga też wytrwałości, lecz wobec cierplivej kontynuacji w ciągu już siedmiu lat można żywić nadzieję, że Autorom tego przedsięwzięcia i w przyszłości nie zabraknie pomysłów ani siły woli, by realizować je nadal<sup>3</sup>.

Wraz z odchodzącym XIX stuleciem, które według różnych klasyfikacji objęło także lata aż po I wojnę światową, wytworzyła się jedna z tych cezur w dziejach niemieckiej umysłowości, których wpływy przetrwały do naszego Dzisiaj, ale niewykluczone, że dobrze będą się miały i Jutro. Niewielki objętościowo tom pod redakcją tandemu Najdek/Tkaczyk umożliwia szybki wgląd w spłot różnorodnych impulsów składających się na klimat ówczesnego przełomu; oferuje zarówno szereg nowych specjalistycznych

<sup>3</sup> Życząc sobie i Autorom następnych tomów, oczekiwałabym (jeszcze) większej dbałości redakcyjnej: jeszcze dokładniejszej korekty czy choćby krótkich not o autorach artykułów oraz informacji o pierwodrukach.

analiz germanistycznych wybranych utworów, jak i przekłady oryginalnych tekstów z tamtej epoki nieltumaczonych wcześniej lub przełożonych na tyle dawno, że warto było przedstawić nową ich polską wersję<sup>4</sup>.

Znajdziemy tu artykuły nawiązujące i do dzieła gwiazd pierwszej wielkości, jak Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, i do twórczości mniej dziś pamiętanego, zaangażowanego politycznie publicyście i literata Kurta Tucholsky'ego, i chyba całkiem (poza kręgiem specjalistów) zapomnianego Carla Einsteina czy debiutującego w 1911 roku błyskotliwego węgierskiego myśliciela Georga Lukácsa, który późniejszym zwrotem ku komunizmowi dokonał na sobie w sferze intelektu swoistego auto da fé.

Antologię otwiera analiza estetycznych eksperymentów scenicznych, zastosowanych przez Hofmannsthal'a w dramacie *Elektra* (Barbara Surowska, *Jedność językowego i pozajęzykowego wyrazu u Hofmannsthal'a na przykładzie „Elektry”*, tłum. z niem. Tomasz Ososiński, s. 9–21). Autorka widzi w nich kontynuację wątków podjętych najpierw w *Liście* Lorda Chandos – epokowym manifestem głoszącym bankructwo tradycyjnych środków wyrazu i mowy jako narzędzia komunikacji. Chandos, fikcyjny „człowiek renesansu” z przełomu XVI i XVII wieku, przechodzi kryzys. Lekkość własnego stylu raptem więźnie mu w gardle. Z obiecującego poety-światowca przeobraża się w niemego piewę rzeczy niemych, milczącego świadka pokawałkowanej, pulsującej rzeczywistości. Swoją nieprzeciętną odtąd sceptycyzm wobec komunikacyjnych walorów języka podzielił zresztą z rzeczywistymi gigantami epoki – Fritzem Mauthnerem, Ludwigiem Wittgensteinem, wśród pisarzy zaś – z Rober-

<sup>4</sup> Dotyczy to późnego i mniej od innych znanego w Polsce opowiadania Franza Kafki *Dociekania psa* (*Forschungen eines Hundes*). Wydawcy prezentują tekst tym razem w przekładzie Barbary Surowskiej, dołączając w formie uzupełniającego komentarza także jej przekład fragmentu ważnego powstałego w latach 60. studium Heinza Hillmanna o pisarstwie Kafki. Szkoda, że nie sięgnięto przy okazji po żadną nowszą interpretację *Dociekań* ani nie podjęto próby porównania nowego przekładu z już istniejącym – Lecha Czyżewskiego z 1988 roku; wątpliwości budzi przetłumaczenie Kafkowskiego neologizmu „Luft-hunde” jako „psy latające”.

tem Musilem, a także jego późniejszymi (głównie austriackimi) spadkobiercami: Ernestem Jandlem, Ingeborg Bachmann czy Thomasem Bernhardem. Jak wykazuje Barbara Surowska, konsekwencją tej sceptycznej postawy i ostatnim gestem nie jest dla Hofmannsthal'a (jak to było w *Liście*) zamilknięcie, ale poszukiwanie mowy nowej: w *Elektrze* Hofmannsthal wypowiada swoją bohaterkę w dar innej, „płomienistej” wymowy, zniewalającej nie przez wyszukaną retorykę, lecz przez ogień namiętności. Mowa ta, zmierzając do coraz większej ekspresji, przeraża się, jak się można spodziewać, w język cieleśności: tańca i niemych gestów. Wreszcie jednak Elektra także w mowie ciała dociera do granicy przekazywalności, a wyczerpawszy i ten repertuar środków wyrazu, umiera śmiercią fizyczną – a nie tylko „literacką”, jak jej poprzednik Chandos, wybierający po prostu milczenie.

Nie mniej dobitnie niż w rozważaniach poświęconych Hofmannsthal'owi także w kolejnym artykule tomu (Krzysztof Tkaczyk, *Tekst jako problem, czyli próba autointerpretacji. „Przemiany. Cztery legendy” Carla Einsteina*, s. 23–50) dochodzi do głosu charakterystyczne dla ówczesnego klimatu duchowego intelektualne pobudzenie oraz radykalizacja postaw wynikająca ze świadomości, jak trudno uchwycić wymykającą się istotę rzeczy, gdy zabrakło centrum gwarantującego porządek i harmonijną równowagę. Ernst Mach, Franz Blei, Carl Einstein, młody Georg Lukács czy Rudolf Kassner, poszukujący w zastępstwie religii impulsów estetycznych zdolnych udźwignąć nową konstrukcję rzeczywistości, zgodnym chórem powtarzają jak mantry swoje pojęcia klucze: sztuka i forma, platonizm, idea, jednostka, życie. I podczas gdy postaci Hofmannsthal'a (bezsukcesyjnie) szukały nowego i n s t r u m e n t u porozumienia, Carl Einstein stara się zaadaptować do potrzeb swojej pogmatwanej terażniejszości archaiczny g a t u n e k (legendę), co jest w gruncie rzeczy dążeniem analogicznym do wysiłków Hofmannsthal'a. Widzimy tu, jak Einstein przetwarza chrześcijańską legendę, a więc „budujący opis żywota świętego męża albo niewiasty” z elementem wkraczającej weń niepojętej cudowności, w całkowicie zliteraturyzowany byt, w którym niepojęte pełni funkcję już wyłącznie estetyczną, bo jakie inne znaczenie można przypisać

takiemu oto opisowi życia protagonisty „nowej” legendy: „zbyt dalece zbełtał sobie świat, który leży teraz przed nim szeleszcząc niczym rozrzucone przez wiatr zbutwiałe jesienne liście”? Ale cudowność tkwi bezsprzecznie również w sile oddziaływania obrazów tego rodzaju i ich reminiscencjach, które jak słabe cienie i wzajemne odbicia wychodzą nam naprzeciw z tekstów Einsteina, Kassnera, Rilkego...

Fascynujące podobieństwa w sferze wyobrażeń, tym razem między Rilkiem a Brunonem Schulzem, ujawniają kolejne teksty zamieszczone w tomie: krótka proza autora *Maltego* – pierwszy raz opublikowana po polsku *Służąca pani Blahy* w przekładzie Tomasza Ososińskiego oraz zestawiona z nią, inspirująca i w pewnym sensie odważna interpretacja Magdaleny Doroch (*Zabawy z lalką. Opowiadanie „Służąca pani Blahy” R. M. Rilkego*, s. 69–76). Można zrozumieć racje Autorki, gdy traktując aspekt społeczno-krytyczny jako drugoplanowy, skupia się (zresztą z dużym wyczuciem) na estetycznej grze między poszczególnymi motywami użytymi przez Rilkego w utworze i na płynnej granicy między materiałą ożywioną i martwą – granicy, którą Rilke celowo zaciera. Kleistowskie marionetki, Schulzowskie manekiny i lalki Rilkego – w tym i „lalka” będąca uduszonym nieślubnym dzieckiem tytułowej służącej – to istoty nie całkiem z tego świata, które w sensie estetycznym wpasowują się w jeden wielki korowód twórców dziwnych, zagadkowych, intrygujących. Z drugiej strony nie sposób też jednak ignorować dusznej atmosfery tego tekstu, którego „wstrząsające piękno” (s. 76) podszyte jest jeszcze bardziej wstrząsającą ohydą niewrażliwości i obojętności oraz bezdennym wprost smutkiem osamotnienia jak najbardziej „z tego świata”, bo wszystko to dotyczy przecież żywych ludzkich postaci. Gra estetyczna jest tu więc mimo wszystko pochodną uprzedmiotowienia ludzkiej jednostki: jest pełnym ponurej grozy wykwittem patologicznego rozchwiania wartości.

Groźbę podobnego wynaturzenia życia społecznego zdaje się zapowiadać, choć w sposób nie tak szokujący, ale i nie bez dogłębnego rozeznania relacji międzyludzkich, także Arthur Schnitzler w powstałej rok przed opowiadaniem Rilkego jednoaktówce *Paracelsus*, przedmiocie refleksji Magdaleny Pagliarulo (*Paracelsus na*

*scenie – mit średniowiecznego lekarza a problematyka społeczna Wiednia przełomu XIX i XX wieku w dramacie Arthura Schnitzlera*, s. 51–63). Na marginesie zauważmy, że Schnitzler, by mówić o swojej współczesności, sięga do znanego m o t y u historycznego – owianej tajemnicą postaci alchemika i uzdrowiciela – by z kolei to „naczynie” napęlić w swoim dramacie nowymi treściami.

W tomie o tym profilu nie mogło zabraknąć odniesień do twórczości Kafki. Niedosyt związany z pominięciem nowszych interpretacji *Dociekań psa* w znacznym stopniu wynagradza krótki, ale napisany z dużą znajomością rzeczy a przy tym wyróżniający się rzadką komunikatywnością tekst Agnieszki Kmieć *Rozpad i transgresja jako strategia narracyjna w opowiadaniu Franza Kafki „Lekarz wiejski”* (s. 131–139). Autorka zmierzyła się tu z jednym z najważniejszych opowiadań Kafki; użyczyło ono przecież tytułu całemu zbiorowi utworów, które pisarz – po wielu perypetiach natury technicznej – przygotował do druku i opublikował w wydawnictwie Kurta Wolffa w roku 1920, dedykując antologię ojcu [sic!]. Zważywszy, jak nikła część własnej twórczości znalazła w jego oczach podobne uznanie (opowiadanie to w odróżnieniu od większości swoich tekstów Kafka uważał za „satisfakcjonujące”), *Lekarz wiejski* zasługuje na szczególną uwagę. Z satysfakcją też należy stwierdzić, że podejście Agnieszki Kmieć bez wątpienia taką szczególną uwagę jest nacechowane. Na podstawie precyzyjnej analizy zabiegów narracyjnych Autorka pewnie wytycza ścieżkę spójnej interpretacji wśród pozornej gmatwaniny dziwacznych obrazów i onirycznych meandrow fabuły tego niezwyklego tekstu.

Mniej wdzięczne zadanie wziął na siebie Konrad Szpindler, badający zawiloci wczesnej eseistyki Georga Lukácsa (*Esej jako tęsknota za całością. Eseistyczna koncepcja Georga Lukácsa*, s. 77–92). W wystylizowanym na list do przyjaciela Leo Poppera „eseju o eseju” Lukács nie kryje się z zamiarem odkrycia – albo stworzenia – ciągnącego się przez wieki i epoki kontinuum (Sokrates, Platon, Montaigne, Kierkegaard...), w którym kolejne miejsca zamierza zagwarantować sobie samemu, przy okazji nadając własnej aktywności intelektualnej na tym polu aurę aktu twórczego o niepośledniej randze. Trudno

jednak oprzeć się wrażeniu, że pełna rozmachu konstrukcja cech i wyróżników eseju stawiającego „pytania bezpośrednio życiu” (s. 81) wyrasta w jakiejś mierze z młodzieńczej megalomanii, wprost z ówczesnego przekonania Lukácsa, że tytanicznym wysiłkiem i nie zważając na ofiary (zwłaszcza jeśli w tej roli występują inni), należy z własnego życia uczynić ‘dzieło’. W niczym nie umniejsza to zresztą faktu, że próby Lukácsa zainspirowały dalszą refleksję na temat eseistyki w niemieckim kręgu kulturowym, na co słusznie wskazuje Autor artykułu.

Tekstom zamykającym tom przypadła rola łącznika między refleksją o literaturze a wybuchową rzeczywistością społeczną: „pierwiastek polityczny” (s. 7) wprowadza utrzymany w górnych rejestrach emocji, inspirowany bieżącą sytuacją polityczną w Niemczech 1919 roku publicystyczny artykuł Kurta Tucholsky’ego *My, negatywni* w przekładzie Tomasza Berezińskiego i szczęśliwie opatrzony dwustronicowym komentarzem tłumacza (*Krytyka niemieckiego*

*społeczeństwa w tekście „My, negatywni” Kurta Tucholsky’ego*, s. 149–151), bez którego byłby dla dzisiejszego odbiorcy mało czytelny, co nie po raz pierwszy dowodzi paradoksalnej prawdziwości, że w dłuższej perspektywie literatura wysoka zdolna jest przemawiać jaśniej od publicystyki czy wręcz dokumentu.

**Małgorzata Klentak-Zabłocka** – doktor habilitowana, adiunkt w Katedrze Filologii Germańskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, prowadzi wykłady i seminaria z historii literatury niemieckiej, translatoryki i komparatystyki. Autorka monografii *Ślad Abrahama. Zarys niemieckiej recepcji dzieła Kierkegaarda na przełomie XIX i XX wieku* (2001) i *Słabość i bunt. O twórczości Franza Kafki w świetle Gombrowiczowskiej koncepcji „niedojrzałości”* (2005) oraz artykułów poświęconych twórczości m.in. Roberta Musila, Franza Kafki, Heinricha von Kleista. Zajmuje się także przekładem.