

**Powrót do (filologicznych) źródeł.
Rec. : Jakub Z. Lichański, „Niobe”
Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. „Ty
jesteś moja światłość świata...”. Kraków
(2015)**

Adam Mazurkiewicz

DOI:10.18318/pl.2018.1.16

ADAM MAZURKIEWICZ Uniwersytet Łódzki

POWRÓT DO (FILOLOGICZNYCH) ŹRÓDEŁ

Jakub Z. Lichański, „NIOBE” KONSTANTEGO ILDEFONSA GAŁCZYŃSKIEGO. „TY JESTEŚ MOJA ŚWIATŁOŚĆ ŚWIATA...” (Recenzent: Anna Gemra). Kraków (2015). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 232.

Jakub Z. Lichański w najnowszej pracy: „Niobe” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. „Ty jesteś moja światłość świata...”, proponuje lekturę jednego poematu poety i satyryka, który pozostaje dziś raczej poza głównym nurtem zainteresowań badaczy polskiej literatury. Można by w tej sytuacji postawić pytanie: dlaczego zajmujący się nie tylko piśmiennictwem staropolskim, ale i retoryką uczony sięga po twórczość sytuującą się dotychczas na marginesie jego dociekań?¹ I czy studium Lichańskiego, poświęcone – zgodnie z jego tytułem – *Niobe* Gałczyńskiego, pozostaje jedynie odczytaniem tego poematu?

Tym, co zwraca uwagę już w trakcie pierwszej lektury recenzowanej książki, jest bardzo osobisty (a zarazem niewykluczający filologicznej akrybii) ton pracy. Ową tonację sygnalizuje dedykacja, przywołująca postać m.in. Stefana Lichańskiego, krytyka i redaktora, który przywrócił pamięć o twórczości Władysława Zambrzyckiego, zapomnianej po wojnie². Osobi-

¹ Oczywiście, prezentowane czytelnikowi studium nie jest pierwszym spotkaniem badacza z dorobkiem tego poety. Zob. np. J. Z. Lichański: *Poeta i wartości: wokół „Niobe” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Liryka i retoryka*. W zb.: *Mag w cylindrze. O pisarstwie K. I. Gałczyńskiego*. Red. J. Rohoziński. Pułtusk 2004; *Z Bizancjum do Nieborowa, czyli o jednej Europie. „Niobe” – po pięćdziesięciu latach. Liryka i retoryka*. W zb.: *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Red. A. Kulawik, J. S. Ossowski. Kraków 2005. T. 2; *Konstanty Ildefons Gałczyński, czyli sarkazm i retoryka*. W zb.: *Konstanty Ildefons Gałczyński znany i nieznan*. *Studia i szkice*. Red. A. Gomoła. Katowice 2005; *Konstanty Ildefons Gałczyński – Horacjusz*. W zb.: *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Red. J. Okoń. Katowice 2006. Lichański zamieszcza informacje bibliograficzne dotyczące wymienionych tu szkiców i ich relacji wobec wersji książkowej w nocie dołączonej do recenzowanej pracy (s. 13–14). Nb. ustalenia Lichańskiego zawarte w szkicu *Poeta i wartości* stały się punktem odniesienia dla rozważań T. Grzybowski: *Niobe w Arkadii Heleny Radziwiłłowej*. „Aspiracje. Pismo Warszawskich Uczelni Artystycznych” 2011, nr 1.

² S. Lichański, *Na śmierć Diogenesa (i trzy glosy)*. W: *Cienie i profile. Studia i szkice literackie*. Warszawa 1967. To, że autor analizy *Niobe* przywołuje postać swego ojca wydaje się zasadne o tyle, że pojawia się on na kartach recenzowanej rozprawy już w inicjalnym akapicie wstępu (s. 15) jako ten, z którym związany był pierwszy kontakt badacza z poematem. Autobiograficzny aspekt wspomnianej wypowiedzi zwraca uwagę na wpływ S. Lichańskiego na sposób myślenia o literaturze charakterystyczny dla J. Z. Lichańskiego. To przecież S. Lichański opracował i podał do dru-

sty charakter odczytania poematu Gałczyńskiego widoczny jest jednak zwłaszcza z perspektywy retoryki, która – jak zresztą badacz deklaruje *expressis verbis* – stanowiła główną metodę wykorzystywaną do lektury poematu. Naświetlany przez pryzmat tej metody konfesyjny charakter kształtu elokucyjnego wypowiedzi wpływa na sposób przedstawiania rozpatrywanych kwestii wtedy, gdy wypowiadający się potrafi już dookreślić sferę *inventio* i *dispositio*³.

To z tekstu Stefana Lichańskiego zaczerpnięte zostały również słowa, które można odnieść do poematu Gałczyńskiego: „Uczestnictwo w historii jest zawsze ryzykiem, tragicznym ryzykiem. Kosmos ludzki zamyka się jednak całkowicie w jego granicach”⁴. Jakub Z. Lichański podejmuje takie – wskazywane przez Lichańskiego-seniora – ryzyko, umieszczając poemat Gałczyńskiego w kontekście nie tylko czasu jego powstania, ale i odczytania (a raczej odczytań) przez kolejne pokolenia odbiorców. Co istotne, badacza nie interesują uwikłania polityczne ani samego poety, ani jego spuścizny, jakkolwiek nie brak na oba tematy uwag, niekiedy o charakterze polemicznym bądź obarczonych konsekwencjami istotnymi interpretacyjnie dla lektury utworów autora *Niobe*⁵. Wprowadza jednak uczony owe uwagi w sposób w pełni świadomy: jest to konsekwencja przyjętych przez niego założeń metodologicznych.

ku m.in. *Przygodę marszałka de Bassompierre'a* (Przeł. I. Wieniewska. Wstęp S. Lichański. Warszawa 1975) H. von Hofmannsthal; krytyk akcentował w utworze przede wszystkim nowatorstwo w ukazaniu skonwencjonalizowanego w modernizmie tematu miłości i śmierci (S. Lichański, *Hugo von Hofmannsthal (1874–1929)*. Wstęp w: jw., s. 6). Z podobnej perspektywy można odczytywać analizę *Niobe* dokonaną przez J. Z. Lichańskiego – jako odnowienie figury ekfrazy, która pierwotnie wywodziła się z retoryki, dopiero wtórnie zaś postrzegana była z perspektywy genologii, jako osobny gatunek.

³ Zob. J. Z. Lichański, *Retoryka od średniowiecza do baroku. Teoria i praktyka*. Warszawa 1992, s. 180. Odwołuję się tu do „pięciu zadań”, pozwalających wykształcić umiejętności retoryczne (zob. M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 1990, s. 53). Sam Ciceron (*Rozmowa o mówcy*. W: *Pisma krasomówcze i polityczne Marka Tulliusza Cicerona*. Przeł. E. Rykaczewski. Poznań 1873, s. 35) na temat owych zdolności wypowiadał się następująco: „Cała sztuka i umiejętność mówcy dzieli się na pięć części: naprzód wynaleźć, co ma powiedzieć; potem, co wynalazł, nie tylko porządnie, ale podług ważności rozsądnie rozdzielić i uszykować; następnie okraszą słów przyodzierać i ozdobić; dalej wrazić w pamięć, na koniec pięknie i godnie powiedzieć”. Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia J. Z. Lichański proponuje czytelnikowi eksperyment intelektualny polegający na „testowaniu” retoryki jako *instrumentarium* wykorzystywanego do konstruowania sposobu myślenia o poemacie Gałczyńskiego tak, by odbiorca mógł rozpoznać etapy przygotowania mowy: *inventio*, *dispositio* i *elocutio*.

⁴ S. Lichański, *Kuszenie Hamleta*. W: *Kuszenie Hamleta. Szkice z lat 1959–1964*. Warszawa 1965, s. 24. Słowa te można postrzegać jako sentencję, która – zgodnie z rozpoznaniem H. Lausberga (*Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przeł., oprac., wstęp A. Gorzkowski. Bydgoszcz 2002, s. 471) – traktowana jako reprezentacja *ornatus* (ozdobności), „rozjaśnia” tak myśli przez przywołanie ogólnego (czyli filozoficznego) aspektu poruszanego zagadnienia.

⁵ Niewątpliwie do najbardziej kontrowersyjnych (a zarazem obarczonych najpoważniejszymi konsekwencjami interpretacyjnymi) należy wypowiedź dotycząca adresata znanego wiersza K. I. Gałczyńskiego *Poemat dla zdradcy* (1951). Czy istotnie mógł nim być ktoś inny niż Cz. Miłosz, jak przyjęło się sądzić (zob. np. T. Wilkoń, *Poematy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Katowice 2010, s. 66–69)? Czy mógłby być nim sam Gałczyński? Kwestii tej Lichański nie rozwiązuje jednoznacznie, pozostając raczej w sferze supozycji niż autorytarnych sądów (s. 43–46); interesujące pod tym względem są spostrzeżenia M. Woźniak-Łabieniec (*Obecny nieobecny. Krajowa recepcja Czesława Miłosza w krytyce literackiej lat pięćdziesiątych w świetle dokumentów cenzury*. Łódź 2012, s. 123–156; zwłaszcza s. 138), która również – podobnie jak Lichański – wskazuje na Gałczyńskiego jako na adresata tego wiersza. Jednakże już samo takie przypuszczenie sugeruje, by zrewidować sądy dotyczące literackiego dorobku poety i satyryka oraz dokładniej przyjrzeć się nie tylko po części zapomnianym, ale i wciąż popularnym utworom, choćby z cyklu *Teatryk „Zielona geś”* (1946–1950; 1953). Ich odczytanie przez pryzmat poetyki groteski i satyry może bowiem

I tu musimy powtórzyć zadane uprzednio pytanie: czemu poświęcona jest praca Lichańskiego? Co pozostaje jej *meritum*, a co pretekstem? Czy w centrum zainteresowania badawczego znajduje się poemat Galczyńskiego, czy też raczej – współcześnie nieoczywisty – sposób jego odczytania? Być może, należałoby zresztą całą rzecz rozpatrywać szerzej, jako głos w obronie metody filologicznej (oraz powiązanej z nią krytyki retorycznej) w dyskusji metodologicznej ze zwolennikami różnorodnych nurtów wywodzących się z poststrukturalizmu.

Do supozycji takiej zachęca dostrzeżenie, jaką wagę Lichański przykładą do metody, za której pomocą przybliży treści poematu Galczyńskiego. Co istotne: wbrew temu, czego moglibyśmy oczekiwać po *stricte* analityczno-interpretacyjnej pracy literaturoznawczej, fragmenty o charakterze metodologicznym z wyrażonymi *expressis verbis* stwierdzeniami odgrywają niezwykle istotną rolę w strukturze wywodu. Niekiedy też stają się – zresztą w pełnej zgodzie z intencją Lichańskiego – osobnymi partiami pełniącymi funkcję sprawozdawczą, których lektura pozwala na uporządkowanie wiedzy odbiorcy na temat metody filologicznej i *rhetorical criticism* oraz zakresu wykorzystania retoryki do badania utworu literackiego (zob. s. 117–158)⁶.

Jest to jednak wątek najbardziej (niestety) pobieżnie potraktowany przez autora. Nierzadko bowiem sprowadza się do dość ogólnikowych spostrzeżeń na temat zastosowania figur charakterystycznych dla klasycznej sztuki przemawiania. Owszem, w podsumowaniach analiz kolejnych części poematu pojawiają się uwagi, które odpowiadają poszczególnym figuram w partiach *Niobe*, niemniej czytelnik – zwłaszcza ten zainteresowany uwikłaniami poematu w mechanizmy retoryczne – odczuwa niedosyt. Wskazaniu określonych figur retorycznych winno towarzyszyć, jak sądzę, dokładniejsze omówienie ich funkcji (właśnie z perspektywy *téchnē rhētoriké*) w poemacie Galczyńskiego.

Oczywiście, sama świadomość uwarunkowań metodologicznych odczytywania tekstu przez badacza nie wystarczy, jeśli nie zostaną przy tym uwzględnione immanentne właściwości tworzywa i kontekst kulturowo-historyczny⁷. Lichański zdaje się postępować pod tym względem tropem XIX-wiecznej tradycji hermeneutycznej, którą Joachim Wach podsumował słowami: „*Sensus non est inferendus, sed eferendus*”⁸. Jednakże ów sens, o który upomina się Wach, nie powinien zostać zawężony do wykładni tego, co jest w utworze, a nawet do związków treści poematu ze sposobem jej wyrażenia. I tu w sukurs przychodzi wykorzystywana przez Lichańskiego metoda filologiczna.

Kontekst pozostaje dla niego istotny jedynie o tyle, o ile może rozjaśnić interpretowane obrazy zawarte w poemacie. Dlatego też, nawet jeśli przywoływane są nazbyt odległe – po-

okazać się nie dość satysfakcjonujące badawczo, zwłaszcza z zaproponowanej przez Lichańskiego perspektywy biograficznej. Jest to jednak problem osobny, toteż jedynie go tutaj sygnalizuję.

⁶ Część ta zatytułowana została w sposób zmienny: *Problemy wersyfikacyjne oraz problemy realiów, czyli „Niobe”, hermeneutyka i retoryka*.

⁷ Do pewnego stopnia rozprawa Lichańskiego wydaje się również próbą poszukiwania odpowiedzi na pytanie o granice zjawiska, które M. Bał (*Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Przeł. M. Bucholtz. Warszawa 2012, s. 25–45) określa mianem „wędrujących pojęć [Travelling Concepts]”. Nierzadko bowiem uczeni – zwłaszcza zwolennicy studiów kulturowych – sięgają po terminologię inspirowaną nie tylko różnymi naukami humanistycznymi, ale też ścisłymi, społecznymi i przyrodniczymi, bezrefleksyjnie wykorzystując ją do opisu tekstów kultury. Konsekwencje metodologiczne, jakie ma tego rodzaju postępowanie dla przedmiotu analiz (w tym przypadku sztuki słowa), można zaobserwować np. podczas lektury szkicu M. Bartosiaka *Zastosowanie teorii chaosu w badaniach literackich* (w zb.: *Literatura – teoria – metodologia*. Red. D. Ulicka. Wyd. 3, zmien., uzup. Warszawa 2006).

⁸ J. Wach, *Einführung*. W: *Das Verstehen. Grundzüge einer Geschichte der hermeneutischen Theorie im 19. Jahrhundert*. T. 2: *Die theologische Hermeneutik von Schleiermacher bis Hofmann*. Tübingen 1929, s. 9.

zornie – punkty odniesienia, kierujące uwagę czytelnika w stronę muzyki klasycznej i malarstwa⁹, wyobraźni antycznej, a nawet sztuki tworzenia ogrodów, pozostają one wciąż umocowane bezpośrednio w tekście poematu¹⁰. Być może, należy takie wykorzystanie kontekstów dzieła literackiego traktować też jako odpowiedź na pytania, które Jacek Gutorow stawia przed badaczem pragnącym współcześnie zaproponować namysł nad literaturą. Píše mianowicie: „Jak się wydaje, tradycyjny model literaturoznawstwa jest już modelem przestarzałym. Stąd dylematy, przed jakimi stają autorzy opracowań krytycznoliterackich – jak znaleźć równowagę pomiędzy interpretacją literacką i analizą (najczęściej analizą filozoficzną) podstaw danej interpretacji? Jak interpretować dzieła (albo teorie krytyczne), które zakładają u czytelnika głęboką znajomość współczesnej filozofii? Jakie jest miejsce krytyka literackiego czy literaturoznawcy w świecie, który legitymizuje każdą interpretację i podważa możliwość jednej, ostatecznej interpretacji?”¹¹ Niewykluczone, że jedyną satysfakcjonującą naukowo odpowiedzią na owe pytania jest wierność utworowi, stanowiącemu (jak w metodzie filologicznej, wspomaganej krytyką retoryczną) punkt wyjścia – a zarazem dojścia – dla namysłu badawczego nad tekstem, jego poprawnym brzmieniem/kształtem i usytuowaniem pośród intertekstów oraz relacją między światem przedstawionym a rzeczywistością autora/czytelnika (s. 58).

Przy wielu bezsprzecznych walorach rozprawy Lichańskiego pewien niepokój wzbudza obrane w pracy rozwiązanie edytorskie. *Niobe* przecież – jakkolwiek będąca w dorobku Gałczyńskiego utworem szczególnym – nie jest poematem znanym szerszemu gronu czytelników. Dość rzadko sięgają po niego również filolodzy, jeśli nie specjalizują się w problematyce muzyczności dzieła literackiego¹² bądź nie studiują spuścizny „maga w cylindrze”. Z owej wyjątkowości zdaje sobie zresztą sprawę Lichański, deklarujący: „poemat jest dziełem, do którego wracamy, które jest ważne, ale które pozostaje [...] samotne” (s. 71).

Być może zatem, należałoby umieścić poemat na pierwszych, nie zaś na ostatnich stronicach, aby potencjalny czytelnik mógł przypomnieć sobie tekst przed lekturą propozycji interpretacyjnej Lichańskiego, a później odczytać ów tekst na nowo, w sposób wzbogacony o wiedzę wynikającą z nowego spojrzenia; przecież – co akcentuje Georges Poulet w szkicu

⁹ Tu pewna dygresja o charakterze polemicznym. W momencie opublikowania *Niobe* (1951) Gałczyński nie mógł znać obrazu B. W. Linkego *Morze krwi*, który przywołuje badacz (s. 97) – obraz ten bowiem powstał rok później. Bez wątplenia stanowi on ważki intertekst dla dzisiejszego odczytania poematu, jakkolwiek należy mieć świadomość ahistorycznego charakteru takiej lektury. Prawdopodobnie mamy w studium Lichańskiego do czynienia z lapsusem, wynikającym z niefortunnego połączenia dwu informacji. Możliwe jest jednak znalezienie innego punktu odniesienia wspólnego dla dzieł Linkego i Gałczyńskiego: zapewne autor *Niobe* znał powieść A. Kubina *Po tamtej stronie* (1909, wyd. polskie: 1968), z której Linke zacerpnął wizję do swego obrazu (zob. S. Gieżyński, *Twórczość Bronisława Linke*. „Weranda” 2012, nr 6. Na stronie: <http://www.weranda.pl/archiwum/308-2012-06/14237-tworczosc-bronislawa-linke?cid=8> (data dostępu: 9 VII 2015)).

¹⁰ Osobną kwestią pozostaje, czy tak nakreślony sposób lektury wolno uznać za przeciwstawienie się Derridiańskiej idei dysseminacji, tj. – jak definiuje ją G. Skinner (wstęp w zb.: *Powrót wielkiej teorii w naukach humanistycznych*. Przeł. P. Łoziński. Lublin 1988, s. 14) – procesowi ilustrowania, dzięki coraz liczniejszym przykładom, ostatecznej niemożności odczytania tekstu.

¹¹ J. Gutorow, *Uwagi wstępne*. W: *Na kresach człowieka. Sześć esejów o dekonstrukcji*. Opole 2001, s. 7–8.

¹² Również jednak w przypadku takiej specjalizacji kwestia konieczności przywołania *Niobe* nie jest oczywista; przykładem służy praca A. Hejmeja *Muzyczność dzieła literackiego* (Wrocław 2001), w której można odnaleźć wyłącznie pewne aspekty powinowactwa literatury z muzyką. Uwagi na temat poematu Gałczyńskiego są w rozprawie dość powierzchowne, sam utwór zaś nie został potraktowany jako obiekt osobnej analizy.

z 1976 roku, poświęconym twórczości Marcela Prousta – „*Lire, c'est relire*”¹³. Faktycznie, zgodnie z supozycją przywoływanego badacza, po zapoznaniu się odbiorcy z interpretacją jego czytanie staje się czytaniem ponownym: lekturą przez pryzmat uzyskanej wiedzy o możliwych sensach utworu.

Oczywiście, naszkicowane tu konstatacje Pouleta można potraktować jako legitymizację obranego rozwiązania edytorskiego, niemniej – właśnie z uwagi na istotę przywołanych słów francuskiego krytyka – należałoby kontakt z komentarzem Lichańskiego poprzedzić lekturą omawianego utworu, aby tym bardziej powrócić do niego już po zapoznaniu się z propozycją interpretacyjną¹⁴. Zabieg ów wydaje się konieczny tym bardziej, że Lichański proponuje przecież nie tylko spojrzeć na jeden z poematów Gałczyńskiego (choć deklaruje: „Sprawozdanie dotyczy wyłącznie poematu *Niobe*” (s. 11)), ale i namysł nad metodą, jaką wykorzystał. Tego zaś – zwłaszcza dziś, w dobie „anarchizmu interpretacyjnego” (określenie Andrzeja Szahaja¹⁵) – nigdy za wiele. Paradoksalnie bowiem – niejako wbrew konstatacji Johanna Gottfrieda Jakoba Hermanna – o metodzie współcześnie powinien mówić ten, kto ma coś do powiedzenia na temat samej rzeczy, którą za pomocą owej metody rozważa¹⁶.

Abstract

ADAM MAZURKIEWICZ University of Łódź

RETURN TO (PHILOLOGICAL) SOURCES

The text reviews Jakub Z. Lichański's book devoted to Konstanty Ildefons Gałczyński's epic poem *Niobe* (1951). Lichański approaches the piece from the perspective of rhetorical criticism and philological method, also respecting the cultural-historical context of Gałczyński's poem creation.

¹³ G. Poulet, *Proust. W: La Conscience critique*. Paris 1986, s. 53. W literaturze przedmiotu słowa Pouleta zwykło się tłumaczyć jako „Czytać to znaczy czytać ponownie” (M. Janion, *Odnawianie znaczeń*. Kraków 1980, s. 5).

¹⁴ Zaproponowane rozwiązanie jest najczęstsze; przykładem mogą służyć tomy interpretacji poezji: T. Różewicza (*Dlaczego Różewicz. Wiersze i komentarze*. Red. J. Brzozowski, J. Poradecki. Łódź 1993) oraz J. S. Pasierba (*Janusz St. Pasierb – poeta*. Red. B. Kuczera-Chachulska, M. Łukaszyk, M. Pruska. Warszawa 2003) – w części poświęconej omówieniu pojedynczych utworów. Niewykluczone, że naszkicowana tu kwestia, natury edytorskiej, wydaje się niezbyt znacząca. Jej przyczynkowy charakter okazuje się wszakże tylko pozorny, istotą problemu pozostaje bowiem w tym przypadku ukierunkowanie lektury; przecież każda interpretacja to wybór spośród wielu możliwości, rangi nabiera zaś nie tylko to, co uwzględniamy, ale i to, co odrzucamy. Z perspektywy krytyki retorycznej oba akty selekcji (tj. akceptacja i negacja) są równie ważne – mówią o intencjach nadawcy, o tym, co jest dla niego najdonioślejsze w odczytywanym utworze, i hierarchizują kwestie podejmowane przez badacza.

¹⁵ A. Szahaj, *Granice anarchizmu interpretacyjnego*. W: *Zniewalająca moc kultury. Artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki*. Toruń 2004.

¹⁶ W oryginale słowa Hermanna brzmią: „*Wer nichts über die Sache versteht, schreibt über die Methode* [Kto nie ma nic do powiedzenia o rzeczy, (którą bada,) mówi o metodzie, (za której pomocą to czyni)”. Cyt. za: H. Köhly, *Gottfried Hermann. Zu seinem hundertjährigen Geburtstage*. Heidelberg 1874, s. 85. J. Z. Lichański w przewrotny sposób wykorzystał ową maksymę w postaci motta do referatu *Aparatura badawcza. Filologia, krytyka retoryczna i retoryka* na IV konferencji z cyklu: *Literatura i kultura popularna* (Wisła, 18–22 VI 2015).