

Jakub Z. Lichański
Uniwersytet Warszawski

Z Bizancjum do Nieborowa czyli o jednej Europie.
Niobe – po pięćdziesięciu latach.
Liryka i retoryka

Non omnis moriar
Q. F. Horatius, Car. III.30.6.

Czelaadnik u Kochanowskiego
K. I. Gałczyński, *Niobe*, Dedykacja

WSTĘP

Rozważania na temat poematu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Niobe* powstałego w roku 1950 i wydanego w rok później, dzieła, które wydaje się jednym z ważniejszych, jeśli nie najważniejszych, utworów poezji polskiej wieku XX, zacznę – zgodnie z regułami sztuki filologicznej, od przeglądu stanu badań. Nim go przedstawię przypomnę tylko, iż Poeta proponuje nam w swym utworze, byśmy przeżyli przygodę, która poprowadzi poprzez czas i przestrzeń; droga ma swój początek bowiem w mitycznej przeszłości Europy, na terenach Grecji i Wielkiej Grecji, aby dotrzeć do współczesności, do momentu, gdy w leśniczówce, w *olsztyńskich lasach*, powstał poemat – tyle, co do czasu. W przestrzeni odbywamy drogę od Sipylos w dawnej Lidii, poprzez całą Europę, aż po Nieborów. Warto jednak także pamiętać i o tym, iż ani czas ani przestrzeń w tym poemacie nie będą przebiegać linearnie; ich meandry w pełni podlegają i kaprysom poety, i woli – Muzy [jak nas o tym pouczał już boski Homer]¹. Wreszcie – warto i trzeba powiedzieć coś o metodzie opisu; będzie nią retoryka, bowiem ona pozwala, jak zauważył Denis de Rougemont, na *obiektywizm i chłodne, analityczne spojrzenie na przedmiot badań; to retoryka* [jako jedyna metoda badania tekstów] *daje nam dystans do rzeczywistości*². Retoryka zastosowana jako narzędzie badawcze, pozwoli na uchwycenie nie

¹ Przywołanie Muzy [=Siedmiostrunnej] w *Dedykacji* jest świadomym nawiązaniem do jednego z najstarszych, bo sięgających Homera, toposów poetyckich. Na fakt ten, w powiązaniu z poezją Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego zwrócił uwagę m. in. Andrzej Wójcik w: *tegoż Talent i sztuka. Rzecz o poezji Horacego*, Wrocław 1986, s.178.

Autor czuje się w miłym obowiązku podziękować wszystkim osobom, które wspomagały go w przygotowywaniu ostatecznej wersji tekstu. Były to: mgr Maria Kluk, mgr Dorota Oleszczak, prof. dr hab. Małgorzata Szpinalska. Dziękuję także koleżankom i kolegom z Muzeum Narodowego, Oddział w Nieborowie za cierpliwość i życzliwe spełnianie różnych moich próśb; szczególnie dziękuję panu kustoszowi, Janowi Prokopowiczowi oraz kuratorom Nieborowa, Włodzimierzowi Piwkowskiemu i Stefanowi Górskiemu. Wszelkie błędy i niedociągnięcia niniejszego tekstu obciążają wyłącznie autora.

Tekst jest fragmentem większej całości: w tekście pt.: *Poeta między biegunami wartości: wokół NIOBE Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* przedstawiłem inny fragment rozważań poświęconych temu samemu tematowi, tekst przygotowany do publikacji w tomie: *Między biegunami wartości*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz [w druku].

² Por. D. De Rougemont, *Udział diabła*, tł. A. Frybes, Warszawa 1992, s. 161.

tylko podstawowych cech kompozycyjnych poematu bądź jego specyfiki w zakresie *elocutio* retorycznej, ale także na określenie zasad budowania sfer: inwencyjnej oraz dyspozycyjnej dzieła³. Jednakże podstawowym sposobem analitycznym będzie – po prostu opis i analiza poszczególnych części poematu – ze zwróceniem uwagi na ich właśnie retoryczną specyfikę. Po tych słowach wstępu – przejdźmy do stanu badań.

1. STAN BADAŃ

Opis stanu badań ułatwia m. in. istnienie pracy Jerzego Stradeckiego [Stradecki, 1970]⁴. Ponieważ kwestie związane z rękopisem tekstu wspomnę dalej zacznę od przypomnienia uwagi, jaką uczynił Ryszard Matuszewski w swym artykule opublikowanym w „Nowej Kulturze” w 1952 roku; określił w nim podstawowe problemy, z jakimi mamy do czynienia w poemacie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Powiada on [Matuszewski, 1952]:

[...] napisana jest [Niobe – dop. jzl] w trzech planach: pierwszy plan to dzieje Niobe mitologicznej [...] uosobienie bólu macierzyńskiego. Drugi plan – to [...] dzieje greckiej rzeźby [...] Trzeci plan wreszcie – to teraźniejszość owej rzeźby, jej funkcja społeczno-artystyczna, funkcja dzieła sztuki, będącego tu jak gdyby symbolem trwałych wartości sztuki w ogóle [...] Podjęty przez poetę problem tzw. wartości trwałych w sztuce jest problemem filozoficznym, jednym z najtrudniejszych problemów estetyki marksistowskiej.

Jednakże w tymże artykule pojawia się i taka opinia:

U podłoża zawilości formalnych *Niobe* leży niesprecyzowanie koncepcji ideowej poematu, niedojrzałość ideologiczna poety do podjęcia jego niezmiernie trudnej i skomplikowanej problematyki.

Do tych kwestii wrócę w końcowej części studium.

Jan Błoński w swym studium opublikowanym w 1955 roku [Błoński, 1955] powtórzy, w najogólniejszym zarysie, pierwszą z opinii Matuszewskiego; doda on tylko, iż:

Niobe nie jest symbolem zjawiska, któremu na imię „sztuka”. Niobe jest symbolem sztuki, ściślej poezji, ale w innym sensie. Za jej pośrednictwem wyrażają się aspiracje poezji samego Gałczyńskiego. Niobe jest apologia *pro poesia sua*. Niobe jest [...] poetyką [jej autora – dop. jzl].

³ Szerzej na temat metod badawczych, por. J. Z. Lichański, *Retoryka od średniowiecza do baroku. Teoria i praktyka*, Warszawa 1992, s. 209-213, 222, 223-260 oraz tegoż, *Retoryka od renesansu do współczesności. Tradycja i innowacja*, Warszawa 2000, s. 113-114, 131-132, 161-183.

⁴ Por. także hasło *Gałczyński, Konstanty Ildefons*. w: *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, red. E. Korzeniewska, t. 1-4, Warszawa 1963-1966, t. 1, s. 531-536.

Obie te opinie powrócą w haśle *Niobe* opracowanym przez Martę Wykę [Wyka, 1984, t.1, 284-285], w którym autorka jednoznacznie powiada, iż *Niobe* jest symbolem sztuki.

A zatem – od momentu pojawienia się poematu w 1951 roku uznany on został bądź za poszukiwanie trwałych wartości sztuki w świecie współczesnym [można to osiągnąć poprzez przeciwstawienie się okrucieństwu losu, tak m. in. sądzi Jan Błoński, (Błoński, 1955)], bądź prościej – jako symbol sztuki.

Ważna jest także niewielka praca Ewy Tomaszewskiej opublikowana w roku 1987 na łamach miesięcznika „Poezja” [Tomaszewska 1987, 146-150]⁵. Zwraca w nim autorka uwagę na zależność poematu od utworów Horacego (aczkolwiek nie wskazuje dokładnie konkretnych dzieł Wenuzyjczyka) oraz na występujące w nim wątki bizantyńskie a także na jego związki z utworami Williama Szekspira i Johanna Wolfganga Goethego. Niestety, idee te są raczej nazwane niż dowiedzione; nie mniej – warto i tak tekst ten odnotować jako świadectwo i próbę nowego odczytania dzieła Gałczyńskiego.

Podejmowano też próby opisu wersyfikacji poematu, ale dotychczasowe prace nie wyczerpują wszystkich niepokojących pytań [(Dłuska, 1962), (Mayenowa, 1967), (Pszczółowska, 1997)]. Niektóre z tych pytań pojawiły się zresztą już i w cytowanym studium Błońskiego, który zwracał uwagę na dwie kwestie: zmianę tonacji z „mol” w „dur” oraz na to, iż np. *Duży koncert skrzypcowy* jest „ekstraktem stylistyki Gałczyńskiego” [Błoński, 1955, 61]. Te ostatnią kwestię całkiem inaczej postrzegała Maria Renata Mayenowa [Mayenowa, 1967, 64-70], która dostrzega w nim i kontynuację, i zarazem zmianę wzorca trzynastozgłoskowca Mickiewiczowskiego z *Pana Tadeusza* przejętego. A zatem – poemat, w części przynajmniej, jest bardziej, wbrew powszechnej opinii badaczy, opisowy niż ściśle liryczno-ekspresywny; do kwestii tych jeszcze wrócę w dalszych częściach rozważań.

W przywołanych pracach Marii Dłuskiej i Lucylli Pszczółowskiej, aczkolwiek wspomniany jest poemat, to jednak nie doczekał się tam szerszych omówień [(Dłuska, 1962, 275-276), (Pszczółowska, 1997, 381)]. Maria Dłuska zwraca tylko uwagę, iż w części *Nenia Niobe* mamy do czynienia z „wnikaniem do poezji kanonów żywej mowy i [pojawieniem się w poezji – dop. jzł] najskrajniejszych prozodyjnych objawów jej emocjonalnego toku” [Dłuska, 1962, 276].

Nie należy jednak zapominać i o drobnych, bardziej uwagach niż studiach, na temat problemów wersyfikacyjnych związanych z poezją Mistrza Ildefonsa, rozrzuconych w

⁵ W artykule błędna atrybucja ilustracji; naprawdę są one autorstwa Janusza Grabiańskiego oraz Jana Kosińskiego. Pochodzą one ze sztambucha Jadwigi Wegnerowej, reprodukowane po raz pierwszy w: *Nieborów 1945-1970. Księga pamiątkowa*, Warszawa 1970.

różnych pracach. Mam na myśli takie studia, jak Marii Dłuskiej *Próba teorii wiersza polskiego*, Adama Kulawika *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, tegoż *Teoria wiersza*⁶. Do kwestii podnoszonych we wskazanych pracach odniosę się także w dalszej części studium.

Nie o kwestiach wersyfikacyjnych co prawda, a o kompozycyjnych pisze Marta Wyka we wstępie do wydania poezji Gałczyńskiego w *Bibliotece Narodowej*. Zwróciła ona uwagę na następującą cechę *Niobe* [Gałczyński, 1974⁴, s. LXVIII]:

Wrażenie bogactwa i różnorodności, jakie towarzyszy lekturze *Niobe*, osiąga Gałczyński poprzez konsekwentne zastosowanie zasady przemienności stylów wypowiedzi poetyckiej, odpowiadającej przemienności nastrojów.

Uwaga ta ma istotne znaczenie dla opisanego stylu/stylów charakterystycznych dla poematu oraz pewnej cechy kompozycyjnej: przeciwstawiania sobie kolejnych części utworu [dla uzyskania właśnie różnorodnych nastrojów]⁷. Ale, pamiętajmy, iż jest to zabieg czysto formalny, stosowany przez wszystkich poetów od Homera i Pindara, czy Horacego poczynając.

Na tle tej literatury przedmiotu istotne są studia Wiesława Pawła Szymańskiego [Szymański, 1972], Andrzeja Drawicza [Drawicz, 1973] oraz Adama Kulawika [Kulawik, 1977]. Są to najpełniejsze, jak dotąd, ujęcia kwestii wiążących się z poezją Gałczyńskiego.

Wiesław Paweł Szymański wskazuje na dwie płaszczyzny poematu: pierwszą stanowią dzieje mitologicznej Niobe, druga to – cytuje tu Szymański opinię Jana Błońskiego [Błoński 1955, s.63] – „poemat o poezji; o poezji i o poezji Gałczyńskiego” [Szymański 1972, s.120-121]. Badacz powiada dalej, iż

Głęboki humanizm mitu sprawia, że płaszczyzna pierwsza poematu jest o wiele ciekawsza. Części związane z Niobe-matką wzruszają nas bowiem prawdą rodzicielskiego bólu i tragizmem ludzkiego cierpienia (*Uwertura, Nenia Niobe*).

Andrzej Drawicz sugeruje, iż *Niobe* to podjęcie norwidowskiego: „cóż wiesz o pięknie?” [Drawicz 1973, s.269]; zarazem – to skrót drogi twórczej Gałczyńskiego, doświadczeń jego życia [Drawicz 1973, s.258nn]. Wydaje się jednak, że jest to raczej swoista *summa*

⁶ M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, Warszawa 1962, s. 275-276 i inne; A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1994², s. 174, 306, 309, 310; tegoż, *Teoria wiersza*, Kraków 1995, s. 48.

⁷ Gałczyński idzie tu zatem albo za starożytności sięgającymi wskazaniem retorów nt przemienności sposobów wypowiedzi [*varietas*, por.], albo za wskazaniem kompozytorów, szczególnie klasycznych i romantycznych, którzy podobnych zasad przestrzegali np. w utworach symfonicznych, por. . Pasowałoby to do określenia z *Dedykacji – ten koncert...*

doświadczeń poetyckich, pokaz umiejętności posłużenia się dowolną techniką kompozycji poetyckiej.

Należy dodać, iż tenże autor, we wcześniejszym opracowaniu, opisał rękopis *Niobe* i przeanalizował różnice między rękopisem a drukiem [Drawicz 1969, s.39-49]. Są one znaczące; wskazują, iż poeta dość konsekwentnie „wycinał” wszystkie te fragmenty, które zawierały zbyt oczywiste i dość naiwne aluzje do wydarzeń współczesnych. Istotna jest także uwaga, iż są dwa rękopisy *Niobe*. Drugi był, według informacji Andrzeja Drawicza, w posiadaniu profesora Kazimierza Michałowskiego⁸. Ważna jest także uwaga, że poemat jest [Drawicz 1969, s.41]:

[...] pytaniem o sens sztuki – własnej i wszelkiej.

Adam Kulawik, w zakończeniu swej pracy, rozszerza przytoczoną opinię Drawicza, gdy pisze [Kulawik 1977, s.37]:

[*Niobe* –poetycki traktat] o sztuce biorącej początek w basenie Morza Śródziemnego w głębokiej starożytności i trwającej nieprzerwanie do naszych czasów, które je wzbogacają i zmieniają jej formułę. Jej istotą przestaje być konsolacja i arkadyjski mit, tworzą ją wszyscy, którzy wykuwają współczesny świat [...] Dawną sztukę z nową łączy głównie to, że jej zaczynem jest ludzkie cierpienie, któremu człowiek za cechę ludzkiej godności musi przeciwdziałać.

Dość zaskakujące sugestie pojawiają się natomiast w pracy Elżbiety Sarnowskiej-Temierusz [E. Sarnowska-Temierusz, 1992]; sugeruje ona, iż

W poezji Gałczyńskiego mitologia (niezależnie od swych funkcji ornamentacyjnych) otrzymała nowe znaczenie. Przykładem [może być...] poemat *Niobe* (1950) czerpiący z mitu i sztuki plastycznej, lecz wbrew mitowi uwydatniający „niewinne cierpienie” matki.

Na tle wcześniejszej literatury przedmiotu jest to sąd nieco zaskakujący, ale zostawmy go do dalszych rozważań. Podobnie zresztą jako o ponad dwadzieścia lat wcześniejszą opinię Marty Wyki [Wyka, 1970, 71, 74, 77]:

⁸ Egzemplarz ten jest nadal w posiadaniu spadkobierców śp. prof. Kazimierza Michałowskiego; jest to czystopis z dedykacją dla prof. Kazimierza Michałowskiego [na tekście jest wpis ręką poety: *Rękopis ten jest własnością profesora Kazimierza Michałowskiego 30.X.[19]50 K.I.Gałczyński*]. Niestety, egzemplarz nie jest kompletny i urywa się w połowie części *Nenia Niobe*.

Ostatnią próbą rozwiązania dylematu: jaka winna być prawdziwa oraz uniwersalna sztuka, odpowiadająca wymogom „uklasyzowanej” wizji świata, jest bez wątpienia *Niobe* [...] ⁹. Wątek Niobe obrazuje nędzę ludzkiej egzystencji. [...] poeta więc wykorzystuje wzór antyczny, lecz zmienia jego zawartość symboliczną. Niobe Gałczyńskiego równa się bowiem wszechogarniającej i uniwersalnej sztuce [...] finał pozostaje [...] w jawnej sprzeczności z wcześniejszymi partiami poematu [...] przywołanie ukłasyzowanego kontekstu było niepotrzebne. Finał sprowadza go bowiem do funkcji biernego ozdobnika.

Końcowa sugestia, choćby w kontekście uwag Ewy Tomaszewskiej [Tomaszewska 1987, 146-150], budzi jednak zdziwienie; wydaje się, że badaczka wyraża sąd końcowy zbyt pospiesznie i kategorycznie.

Wnioski są zatem dość oczywiste; mimo sporej literatury przedmiotu – poemat *Niobe* nie tylko wart jest ale i wymaga ponownej analizy. Dotychczasowe rozważania nie w pełni choćby uwypukliły problemy wersyfikacyjne, z jakimi spotykamy się w poemacie; jak należy wnosić i kwestie związane ze znaczeniem poematu także nie są w pełni jasne.

2. PROBLEMY WERSYFIKACYJNE oraz PROBLEMY REALIÓW

czyli *NIOBE*, HERMENEUTYKA i RETORYKA – wybrane zagadnienia

Analizę zacznę od kwestii hermeneutycznych rozumiejąc podstawowy termin w sposób klasyczny, tzn. jako próbę zrozumienia realiów przywoływanych w tekście poetyckim [nawet jeśli są to realia legendarno-mitologiczne] ¹⁰. Każda z takich uwag będzie jednak poprzedzona rozważaniami wersyfikacyjnymi, bowiem i one wydają mi się szalenie interesujące oraz ważne. Na początek jednak – kilka przypomnień.

Poemat składa się z następujących części: *Dedykacja*, *Eutyfron* [który obejmuje części: *Uwertura*, *Biznacjum*, *Mała fuga*], *Chacona* [na którą składają się części: *Kustosz*, *Ostinato*, *Mały koncert skrzypcowy*, *Nenia Niobe*], *Nieborów* [który obejmuje części: *Duży koncert skrzypcowy*, *Spotkanie z Chopinem*, *Koncertu skrzypcowego ciąg dalszy*, *Co się łzą oświeciło...*], „*O radości, iskro bogów*”. Łącznie zatem mamy 12 części (acz z mechanicznego dodawania wynika, iż części jest – trzynaście), bowiem dwie części *Dużego koncertu skrzypcowego*, ponieważ nie następuje w obu częściach zmiana paradygmatu wersyfikacyjnego, można uznać za podział przypadkowy, acz z zamysłu kompozycyjnego wynikający.

⁹ W cytowanym fragmencie nie jest zaznaczony dylemat, a tylko wyrażony zostaje pewien sąd, ew. hipoteza.

¹⁰ Trzeba też pamiętać i o bibliotece poety; opisał ją Anatol Stern w: A. Stern, *Dans l'eau d'amour et de folie...* w: *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*, przedm. i red. A. Kamińska, J. Śpiewak, Warszawa 1961, s. 423. W kwestii hermeneutyki, por. Arist., *herm.*, *passim*; A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris 1972 ¹¹, s. 412; A. Podsiad, *Słownik terminów filozoficznych*, Warszawa 2000, kol. 335-337.

A teraz – przejdę do opisu tylko niektórych kwestii, jakie nasuwają się w trakcie lektury poematu – po pięćdziesięciu latach. Pominę *Dedykację*, acz z wielkim żalem i przejdę do omówienia kilku problemów, jakie nasuwa część I poematu.

I. *Eutyfron*

Pominę, na razie, problemy związane z niepokojącymi pytaniami o znaczenia słów greckich w poemacie występujących¹¹ i zacznę od drobiazgu: oto, z retorycznego punktu widzenia, mamy w *Uwerturze*, która otwiera tę część poematu, do czynienia z częścią, w której autor przedstawia podstawową tezę swego tekstu [w tym wypadku: literalną warstwę opowieści o Niobe - ta część poematu oparta jest głównie na końcowych wersach przekazu Owidiusza z *Metamorfoz*¹²] – z lekkimi, acz znaczącymi zmianami [m. in.: *rozstrzelali ...o świcie; żadnych świateł elektrycznych*]¹³. Jak wskazują jednak wspomniane źródła ikonograficzne – zmiany mogą nie być zmianami.

Natomiast w części drugiej tej części, w *Biznacjum*, natrafiamy na wiele problemów [pierwszy – tyczy realiów, które nie są w pełni jasne: plac Michała Archistratega, dzwony o łacińskich imionach, bardzo dziwna, stanowiąca zagadkę, antyfona łacińska, postać poety Taliarcha, wreszcie – posąg Niobe]; większość z nich pominę i wskażę tylko na kwestię ostatnią – posąg Niobe.

Oto w zbiorach Muzeum Narodowego w Neapolu natrafiamy na wazę, na której przedstawiony jest m. in. pomnik nagrobny...Niobe¹⁴. Przedstawienie to jest o tyle ciekawe, iż na reprodukcji tego wyobrażenia widać wyraźnie, iż Niobe wygląda jak gdyby faktycznie poprawiała włosy.

¹¹ Kwestie te omówiłem w przywoływanym już artykule *Poeta między biegunami wartości: wokół NIOBE Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. w: *Między biegunami wartości*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz [w druku].

¹² Por. Ovid., *metamorph.*, VI.146-312, szczeg. 302-312 [...] osierocona Niobe od nieszczęść kamienieje. Żaden już powiew włosów nie poruszy [...] wewnątrz także jest z kamienia. A jednak płacze. Wicher potężny porywa ja i niesie w pędzie do ojczyzny. Tam ją zostawia na szczycie góry. Do dzisiaj, teraz jeszcze, marmur płynie łzami [*nil est in imagine vivum!...intra quoque viscera saxum est./ flet tamen et validi circumdata turbine venti/in patriam rapta est; ibi fixa cacumine montis/liquitur, et lacrimas etiam nunc marmora manant*]. [tł. pol. Owidiusz, *Metamorfozy*, tł. A. Kamieńska, St. Stabryła, opr. St. Stabryła, Wrocław 1996², (BNII.76)].

¹³ Wbrew pozorom zwrot *rozstrzelali...o świcie* może być opisem słynnej sceny znanej z malarstwa wazowego, por. Mistrz/Malarz Niobidów, waza jest w zbiorach Luwru [Paryż], opis i reprodukcja w *Encyklopedia sztuki starożytnej*, wstęp K. Michałowski, Warszawa 1974, s. 314-315; także G. Zinserling, *Abriss der griechischen und roemischen Kunst*, Leipzig 1982, s. 114-115.

¹⁴ Por. Roscher, op.cit., t. 3.1., s. 408. Por także uwagi w przyp. 24 [literatura nt dziejów „głowy Niobe” w tradycji europejskiej] oraz w przyp. 55 [m. in. literatura nt malarstwa wazowego, w tym tzw. Mistrza Niobidów].

Warto jednak przypomnieć pewien fakt, który, być może, nie był znany Gałczyńskiemu: oto przypuszczalnie rzeźba przedstawiająca grupę Niobidów [w tym i oczywiście Niobe] stała...na Ateńskim Akropolu, skąd trafiła do Rzymu [Ashmol 1964, t.12, kol.586-590]¹⁵.

Zwracam uwagę na stronę elokucyjną fragmentu; oto, odczytana dosłownie, nie robi specjalnego znaczenia i, dziś szczególnie, razić może pewną nawet banalnością sformułowań. Ale – jeśli odczytamy część sformułowań nie dosłownie, a alegorycznie bądź metaforycznie, to okaże się, iż analizowany fragment niesie dość zaskakujące znaczenia. Podkreślmy raz jeszcze: imiona mówiące [Taliarch, imiona dzwonów], antyfona i błąd w niej tkwiący, autocytaty. Nie sądzę, aby była to nad-interpretacja tego fragmentu, a raczej – tropy, które retoryczna analiza [tu: po prostu – dokładny opis] dość łatwo wydobywa.

Ta część rozpoczyna część mowy określaną jako – opowiadanie i to takie, w którym podkreślamy tylko pewne, wybrane przez autora, cechy osoby/sprawy, którą opisujemy.

Pomijam teraz takie części poematu, jak *Mała fuga*, *Chacona*¹⁶, *Kustosz* [jest to autentyczna bądź stylizowaną na autentyczną wypowiedzią kuratora [w wierszu – kustosza] Nieborowa, Jana Wegnera¹⁷] i zatrzymam się przy części

II. 2. *Ostinato*

Ta część jest pisana wierszem nieregularnym, o bardzo zróżnicowanym rytmie. Jednak można w tej części dostrzec charakterystyczne regularności.

Po pierwsze – fragment ten rozpada się na dwie części: pierwsza liczy 36 wierszy, druga – 24 wiersze.

¹⁵ Kwestia osobną, której wagność dla poematu sygnalizuję, jest oczywiście odtworzenie losów wszystkich kopii oryginału głowy Niobe oraz grupy Niobidów. Tu wspomnę tylko, iż najważniejsza w tradycji jest rzeźba znajdująca się w Galerii Uffizi, por. L. Berti, *Die Uffizien. Der Vasarianische Korridor*, tł. B. Goekgoel, Firenze 1971, s. 21. Sala Niobe powstała w Uffizi w roku 1780 i pomieściła dwunastoczęściową grupę Niobidów, w tym posąg Niobe z umierającą córką, pochodzącą z Palazzo Laterano [jest to rzymska kopia hellenistycznego oryginału z III-II w. pne.]; podstawowe informacje nt. przedstawień Niobe w sztuce, por. B. Sauer, *Niobe und Niobiden in der Kunst*. w: W. H. Roscher, op.cit. [por. przyp. 8; odwołuję się do tego opracowania, bowiem prawie na pewno znał je poeta; nowsza literatura jest mi znana, ale nie będę jej tu przytaczał, bowiem dla poematu nie ma to już znaczenia]. Historię opowiedzianą przez Gałczyńskiego odłożymy do pięknych, ale nie prawdziwych opowieści.

¹⁶ Tytuł tej części jest znaczący: określa on pewien typ utworu muzycznego. Chacona a raczej poprawniej *chaconna* to powolny taniec baskijski, który został włączony później do suit; *chaconna* opiera się na *basso ostinato*. *Basso ostinato* (wł. *bas uparty*) jest to odcinek melodyczny, powtarzający się niezmiennie w basie, czasem jako akompaniament, czasem nawet jako temat utworu; nad nim górne głosy toczą się swobodnie, nieraz mając charakter improwizacji¹⁶.

¹⁷ Por. J. Wegner, *Nieborów*, Warszawa 1954, s. 67-68 [wedle ówczesnej wiedzy nieborowska Niobe była „najlepszą repliką antycznej *Mater Dolorosa*; do Nieborowa trafiła z Rzymu przez Anglię i Petersburg” jako dar carycy Katarzyny II dla księżnej Heleny Radziwiłłowej; niestety, nie ma tu informacji o odnalezieniu głowy Niobe nad brzegiem Morza Azowskiego]; pełniejsza informacja w: *Et in Arcadia ego*, op.cit., s.94-97, 145-146. W tym miejscu wspomnieć jednak należy studium Kazimierza Michałowskiego, *Ein Niobekopf aus den Sammlungen der Fürsten Radziwill in Nieborów*, „Archeologischer Anzeiger” 1927, ½, kol. 58-70 [uwaga J. Wegnera pochodzi właśnie z cytowanego studium].

Po drugie – w obu częściach możemy bez trudu wykryć regularności w układzie wersyfikacyjnym.

Należy zwrócić uwagę, iż cały ten fragment zaczyna się tak, jak kończą się obie jego części czyli – wersami 2-zgłoskowymi. Generalnie zaś, swoim układem, przypomina rytmiczne układy ód Pindara bądź – chóralnych partii tragedii greckich¹⁸. Układ Gałczyńskiego nie odtwarza dokładnie tzw. triady, ale, w pewnym sensie, korzysta z jej tradycji. Zwłaszcza, iż w warstwie znaczeniowej *Ostinato* można wyraźnie dostrzec układ quasi-triady.

Poeta w tej części przypomni oczywiście różnych artystów, a wśród nich Ajschylosa, autora tragedii *Niobe*¹⁹, Jana Kochanowskiego, Fryderyka Chopina oraz Sergiusza Prokofiewa a także Heinricha Heinego. Jednak, co trzeba przypomnieć, poza Ajschylosem żaden z wymienionych nie jest autorem poważniejszego utworu poświęconego dziejom Niobe²⁰. Warto zauważyć, iż Heine pojawia się w bardzo dziwnym kontekście:

Heinrich,
bujda *Lirisches Intermezzo*

Dlaczego jeden z ważniejszych cykli lirycznych doby romantyzmu zostaje zakwestionowany i odrzucony? Może dlatego, iż romantyczny *spleen* uznaje poeta za fałszywy lub przynajmniej – za sztuczny, nieprawdziwy, za pozę artystowską, ale nie artystyczną²¹. Słowo – *bujda* – to: kłamstwo, zmyślenie, blaga²². A zatem: nie ma wątpliwości, iż opinia wyrażona na temat jednego z najwybitniejszych dzieł romantyzmu niemieckiego jest jednoznacznie negatywna.

¹⁸ Por. Pindar, *Wybór poezji*, opr. A. Szastyńska-Siemion, Wrocław 1981 [BN II.199]; por. uwagi Alicji Szastyńskiej-Siemion we wstępie do ww. wyboru, s. XXXVII-LI. Wskazane wyżej części, jakie wydzieliłem, układają się w układ zbliżony do schematu: strofa-antystrofa-epoda; można wtedy uznać wskazany fragment za utwór przynależny do liryki chóralnej, por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998³, s. 280 [i hasła pokrewne]; także M. Dłuska, W. Strzelecki, red., *Metryka grecka i łacińska*, Wrocław 1959, s. 62-66 i inne. Także Pindar, *Die Dichtungen und Fragmente*, tł., opr. L. Wolde, Leipzig 1942 [ciekawe są uwagi wydawcy na temat metryki, por. s. XXXVII-XXXIX].

¹⁹ Wskazanie na Ajschylosa nie jest dziwne; informacja o tragedii Ajschylosa *Niobe* pojawiła się już u Johanna J. Winckelmann [Winckelmann 1976², 214]; następnie w encyklopedii Roschera około roku 1904, por. przyp. 8. Jednakże pełniejszy opis tej tragedii ukazał się dopiero w 1934 roku w studium: W. Schadewaldt, *Die Niobe des Aischylos*, Heidelberg 1934.

²⁰ Por. Niobe jest wspomniana w *Trenie IV* Jana Kochanowskiego; obaj kompozytorzy nie napisali utworu poświęconego bezpośrednio Niobe, ale napisali utwory o tematyce żałobnej [np. *Marsz żałobny* z Sonaty b-moll op. F. Chopina czy *Adagio funebre* z II *Suity* z baletu *Romeo i Julia* S. Prokofiewa; w wypadku tego ostatniego kompozytora może chodzić, paradoksalnie, o *Symfonię klasyczną*].

²¹ Pozwolę sobie przypomnieć, iż wymieniony cykl poetycki to część *Buch der Lieder*; jest też ten cykl uważany za przejaw typowego dla romantyzmu poczucia tzw. bólu świata [*Weltschmerz*], por. Ph. Van Tieghem, *Dictionnaire des littératures*, t.1-3, Paris 1968, t.2, s. 1758-1762 [szczeg. s. 1759]. Trzeba też pamiętać o wielkiej popularności pieśni do słów Heinego komponowanych głównie przez Franciszka Schuberta bądź Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego.

²² Por. M. Szymczak, red., *Słownik języka polskiego*, t. 1-3, Warszawa 1978, t.1, s. 215

Być może dlatego, iż poeta odrzucał tę tradycję w swojej wcześniejszej poezji [Drawicz 1973, s. 132-147 i inne].

Pojawia się jednak i drugie pytanie; czy na pewno wiersz kończy się prozaizmem nie przystającym do powagi tekstu:

Acheron, płyniesz?

To płyn.

A może to rozpacz dyktuje poecie przywołane słowa?

Nim rozstrzygniemy tę kwestię musimy rozważyć co innego; czy należy rozpatrywać zwrot „to płyn” w oderwaniu od części pierwszej, czyli pytania „Acheron, płyniesz?”. Jeśli potraktujemy analizowany fragment jako całość, to może on mieć charakter po prostu – asercji wyrażonej w sposób skrótowy, ale – bez prozaizmów. Oznacza wtedy tylko fakt swoistej obojętności Acheronu na nasz indywidualny ból, na pojedynczą tragedię; „rzeka boleści” toczy swe fale niezmiennie, niewzruszenie, niezależnie od okoliczności – tragedii pojedynczego człowieka, rodziny, czy – narodów. Ona płynie stale – przypomina poeta.

Warto dodać, iż tytuł tej części jest znaczący [wspominałem o tym omawiając termin - *chacóna*]. Należy jednak dodać, iż w rękopisie część ta pierwotnie nosiła tytuł: *rubato*. Jest to termin muzyczny, który oznacza „tempo okradzione” (z rytmu; termin włoski). W praktyce jest to wskazówka interpretacyjna; „rubato” zezwala wykonawcy nieco przyspieszać lub zwalniać graną melodię przy zachowaniu jednak równego tempa akompaniamentu²³. Odrzucenie tej nazwy sugeruje, iż poecie chodzi raczej właśnie o efekt, jaki daje *basso ostinato*, czyli uporczywe powtarzanie niezmiennego tematu. W wierszu jest nim imię Niobe. Z retorycznego punktu widzenia wkroczyliśmy do części, w której mówca przedstawia własne argumenty.

Kolejna część, a jest to część II. 3. *Mały koncert skrzypcowy*, to fragment pisany strofą saficką, a raczej – pseudo-saficką – o układzie 3x13złóskowiec (7+6) + 4-złóskowiec oraz składa się z pięciu strof. Dlaczego pojawia się tu klasyczna strofa, najczęściej przypisywana, acz niesłusznie, pieśni miłosnej²⁴?

²³ Por. m. in. J. Waldorff, *Sekrety Polihymnii*, s.311. Por. też

²⁴ Na temat klasycznej strofiki, por. M. Dłuska, W. Strzelecki, red., *Metryka grecka i łacińska*, s.62, 121-122, 208, 229-230. W metryce greckiej strofa saficka składała się z 3 jedenastozłóskowców safickich i adonisa; w metryce łacińskiej jest to tzw. strofa saficka mniejsza. Wprowadzam pojęcie „pseudo-saficka”, bowiem strofa Gałczyńskiego stosuje trzynastozłóskowiec, który nie jest odnotowywany w poetykach klasycznych [ani w klasycznej praktyce poetyckiej].

Ważną jest jednak uwaga Marty Wyki wypowiedziana we wstępie do wyboru poezji Gałczyńskiego [Gałczyński, 1974⁴, s.LXVIII]; zwraca badaczka uwagę na to, iż właśnie *Mały koncert skrzypcowy* oraz *Nenia Niobe* stanowią części ostro skonstrastowane [są dobrym przykładem dla opisanie istotnej cechy kompozycyjnej poematu]. Pierwsza to „cały sentymentalny arsenał Gałczyńskiego – w stylu i doborze rekwizytów przede wszystkim”. Druga – prezentuje przeciwstawny „im nastrój i styl maksymalnie odległy od wszelkich piękności, kulminację poematu czyli *Nenię Niobe*[sic!]”.

Jaka jest jednak wymowa *Małego koncertu skrzypcowego*? Czy chodzi tylko o wspomnienie utraconej Arkadii? Andrzej Drawicz sugeruje, iż *Mały koncert* – to swoiste epitafium dla „fragmentów przeszłości” [Drawicz 1973, s.262-263].

Tytuł jest oczywiście znaczący: jest to nawiązanie do określonego typu utworu muzycznego – to popis solisty na tle orkiestry²⁵. Kim jest solista? To poeta, który wymienia różne „rekwizyty poetyckie”; swoistym głosem orkiestry jest refren: „a gdzie to jest?”. Czy jednak jest to epitafium dla przeszłości, czy też wspomnienie utraconej Arkadii? A może raczej – ukazanie piękna, które przetrwało dzięki sztuce. Na te pytania nie znajdziemy jednoznacznej odpowiedzi. Wydaje się, iż pytanie o piękno, o to, jak i czy przetrwało, będzie zależało w dużej mierze od nas, od uczucia, jakim darzymy piękno oraz jakie wartości mu przypisujemy. Poeta, wydaje się, iż wskazuje przede wszystkim na kruchość piękna, na jego ulotność; piękno bowiem – zdaje się sugerować poeta – składa się ze wspomnień rozbitych na mnogość drobiazgów. Zarazem przecież, jakby w kontraście do Heinego [wspominanego, z niechęcią, w poprzedniej części] pojawia się Mickiewicz [„*Ballady i romanse*”]; może dlatego, iż poezja autora *Pana Tadeusza* wyzwala fantazję i wyobraźnię u odbiorcy [por. ballada *To lubię*] a Heine takiego wyzwolenia czytelnikowi nie oferuje?

Zarazem – fragment ten zawiera także wiele nawiązań do wcześniejszych utworów samego poety, m. in. do wierszy *Polowanie z sokołami* ale także do *Noctes Aninenses* [część II. *Pieśń o nocy czerwcowej. Coda*]. Wskazywałyoby to raczej na rozumienie tej części jako pochwały piękna ale i ostrzeżenia, iż piękno jest niezwykle kruche i wciąż może być zagrożone. Zarazem część ta przypomina uwagę Norwida, iż „piękno – kształtem jest miłości”. Czy zatem wybór strofy nie był słuszny?

Nasuwa się jednak jeszcze inne skojarzenie. Oto utwór robi wrażenie złożonej z różnych okruchów czy fragmentów – jakiejś, pozornie, niezbornej całości. Tymczasem może to być świadomy zamysł artysty, aby ukazać, w wierszu, podobieństwa do pracy archeologa, który z

²⁵ Por. m. in. J. Waldorff, *Sekrety Polihymnii*, s. 295; także.

fragmentów właśnie pragnie ułożyć [może raczej: odtworzyć] całość. Natrętny refren – *a gdzie to jest* – to jakby pytanie o to, gdzie umieścić fragment, który właśnie mamy w ręku, do czego on pasuje, co uzupełnia? Rwane, niepełne zdania, czy ich równoważniki przeplecione z pełniejszymi całościowymi syntaktycznymi, pozornie łączone przypadkowo, to świadomy zamysł konstrukcyjny artysty, aby i w kompozycji wiersza ukazać fragmentaryczność zniszczonej piękności świata²⁶.

Więcej problemów nasuwa kolejna część, a mianowicie część II. 4. *Nenia Niobe*. Jest ona pisana wierszem quasi-nieregularnym o układzie w zasadzie 5-zgłoskowym, przeplatany wersami 3- i 7-zgłoskowymi; podstawowy problem tyczy jednak kwestii, czy mamy do czynienia z wierszem akcentowym, czy mieszaniną wiersza iloczasowego [wersy 1, 3, 5, 13, 14, 15, 17, 25, 33] i wiersza akcentowego [pozostałe wersy]? Przyjęcie tej drugiej możliwości, acz bardzo dziwne z punktu widzenia reguł poetyki współczesnego wiersza polskiego, dobrze wyjaśnia dziwną formę zapisu samogłosek we wskazanych wersach, formę która wskazuje na konieczność ich wzdłużenia w wygłoszeniu.

Pominę tu dyskusję z badaczami, głównie zresztą Marią Dłuską, oraz problemy autocytatów i nawiązań Gałczyńskiego do innych jego wierszy i wskażę na pewien dość interesujący fakt. Po pierwsze – okazuje się, iż można zasadnie upierać się, że wiersz ten zawiera zaskakującą możliwość interpretacji wersologicznej omawianej części wiążącej jej budowę ze znanymi Gałczyńskiemu, ze studiów klasycznych, formami iloczasowego wiersza greckiego i łacińskiego. Po drugie – jeśli zajrzemy do słownika Forcelliniego, to odnajdziemy tam nie tylko informację na temat znaczenia słowa *nenia*, ale także i lokalizację występowania pojęcia w poezji antycznej²⁷. Poszukajmy jednak tylko jednego autora, a mianowicie Horacego. Analiza występowania słówka *nenia* w jego poezji jest bardzo pouczająca²⁸; najciekawsze odnajdziemy w pieśni pierwszej z ksiąg wtórych [*Motum ex Metello consule*], pieśni wspominającej tragiczne wydarzenia z historii Rzymu, odnajdziemy ton bliższy pieśni Gałczyńskiego:

Sed ne relictis, Musa, procax iocis

Ceae retractes munera neniae;

²⁶ Przypomina się tu wiersz Jorge Luisa Borgesa, *Rzeczy*; w zakończeniu czytamy

Trwać będą dalej, mimo nasze zapomnienie;
nie dowiedzą się nigdy, żeśmy poszli w cienie. [tł. E. Stachura]

J. L. Borges sugeruje, iż właśnie pozornie przypadkowy zbiór rzeczy, to wszystko, co częstokroć pozostaje po każdym z nas. Wiersz przytoczony m. in. w antologii *Znak po znaku. Antologia wierszy polskich i obcych z lat 1939-1991*, Warszawa-Wrocław 1992, s. 374.

²⁷ Por. A. Forcellini, op.cit., t.3, s.154.

²⁸ J.-J. Iso Echegoyen, *Concordantia Horatiana. A Concordance to Horace*, Hildesheim-Zürich-New York 1990, s.326.

[Muzo zuchwała, porywom próżnym

daj pokój, pieśń kejska [żałobna] nie pocieszysz, por. Hor., *carm.*, II.1.37-38]

Horacy powiada w zakończeniu wskazanej pieśni, przypominając Simonidesa z Kos, twórcę pieśni żałobnych na cześć Greków poległych w walkach o wolność, iż czas zakończyć takie właśnie pieśni; czas zacząć śpiewać inne, lżejsze pieśni²⁹. A zatem – w nawiązaniach do Horacego szukać winniśmy nie przypadkowych zbieżności i zewnętrznych podobieństw, ale ogólnej wymowy utworów. Gałczyński wyraźnie sugeruje, iż ból po czymś [bądź po kimś] bardzo ukochanym, co [lub kogo] utraciliśmy, nie może przeminąć; stąd zakończenie tej części

i zwał w rzekę boleści,

w Acheron.

Czy faktycznie jest to, jak chce Marta Wyka, „kulminacja poematu”? Wątpię; to część ważna, ale na pewno nie kulminacyjna. Natomiast jej nastrój dobrze podkreśla skonstrastowanie jej z częściami ją okalającymi. *Nenia Niobe* nie są zatem utworem kulminacyjnym, ale zamykają dramatyczną, czy raczej – tragiczną część poematu. Poeta zdaje się mówić wyraźnie, za Horacym, iż żadna pieśń nie pocieszysz nas; jednak – jak powiedział już Pindar – przechowa pamięć wielkości³⁰.

Tytuł jest znaczący: jest to świadome nawiązanie do tradycji starożytnej pieśni, najczęściej acz przecież nie jedynie, żałobnej³¹. Jak sądzę fakt, że *nenia* są nie tylko pieśnią żałobną był znany poecie i zresztą utwór Gałczyńskiego świadomie fakt ten wykorzystuje w konstrukcji utworu.

Z retorycznego punktu widzenia jest to dalszy ciąg przedstawiania własnych argumentów.

Najciekawsza do analizy jest część trzecia poematu, a mianowicie *Nieborów*. Tytuł tej części jest oczywiście znaczący: jest to opis miejsca, w którym przechowywana jest głowa Niobe. W

²⁹ Por. J. Starowicz, *Wybrane poezje Horacjusza. Część druga: epody i ody*, Kraków 1949, s.84-89, szczeg. s. 89.

³⁰ Nasuwa się tu skojarzenie ze słynnym utworem Władysława Broniewskiego, *Targowisko*. Rozpamiętywanie tragedii, jakie stały się naszym udziałem, co zdają się sugerować przywołani autorzy, nie ma już sensu – powiadają, za Horacym, i Broniewski, i Gałczyński. Jednak obaj owe tragedie najpierw DOKŁADNIE przypomnieli – aby pamięć o nich nie zaginęła.

³¹ Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, red., *Słownik terminów literackich*, s. 338. Por. także komentarz Jerzego Starowicza, por. tegoż, op. cit., s. 89, który powiada: [...] *nenia=carmen, quod in funere laudandi gratia cantatur ad tibiam* [...] *innego rodzaju neniemi są kołysanki* [...] *prócz tego nazywa tak Horacy pieśni czarodziejskie* [...] *wreszcie nazywa się tak każdego rodzaju pieśń, której ton jest miękki* [...]. Przykłady są następujące: car. II.20.21; car. III.28.16; epoda 17.29; ep. I.1.63.

wizji poety jest to miejsce, w którym spotykają się różne tradycje: polska, europejska, grecko-rzymska, bizantyńska³².

W opinii części III. 1. *Duży koncert skrzypcowy* pomnę znów kwestie wresyfikacyjne, jako świetnie omówione przez Marię Renatę Mayenową, i wskażę na inne problemy. Przede wszystkim musimy zapytać, czy podział *Dużego koncertu skrzypcowego* na dwie części [pierwsza liczy 25 dystychów, druga – 23 dystychy] jest przypadkowy czy uzasadniony. Zauważmy najpierw, iż w części pierwszej dominuje, może raczej jest głównym motywem – wiatr, w drugiej – księżyc [ale w połączeniu ze światłem]³³. Podział zatem jest w pełni uzasadniony; wyraża zasadniczą odmienność tonacji/nastroju obu części – przy niezmiennych cechach wersyfikacyjnych.

Jednakże – ta część zawiera wiele pytań dotyczących pojawiających się w niej realiów. Nie wskażę na wszystkie, tylko na te, które wydają się tworem fantazji poety³⁴.

Arras z dzikiem jest obecnie w tzw. małym pokoju herbowym³⁵. Arrasu ze ślubem Posejdona nie ma, ale jest kilka przedmiotów, które mogły służyć za inspirację do opisanego arrasu. Jest arras [obecnie w tzw. pokoju konserwatorskim], na którym przedstawiona jest scena, być może biblijna [np. Salomon i Saba], który może być interpretowany jako przedstawiający scenę miłosną [w dolnej części pojawiają się pawie, ptaki Wenus]. Jest także kanapa [w dawnym gabinecie księcia], na której obiciu mamy scenę z historii o Ariadnie i Tezeuszu. Jednak scenę zbliżoną do opisaną przez Gałczyńskiego odnajdujemy m. in. w wydaniu *Metamorfoz* Owidiusza z 1618 roku; jest to piękna rycina przedstawiająca Neptuna [Posejdona] i Amymone³⁶.

Najwięcej problemów sprawia w tej części wspomniana na początku lampa; takiej dokładnie lampy nie ma i zapewne nie było w Nieborowie. Jednakże – w Nieborowie była i jest nadal lampa, którą określa się jako meluzynę; nie jest ona jednak identyczna z lampą opisaną przez

³² Na temat Nieborowa, por. np. J. Wegner, *Nieborów*, ed. cit., passim; także W. Piwkowski, *Nieborów. Arkadia*, ed. cit., passim.

³³ Czy jest to aluzja do *Claire de la lune* Claude'a Debussy?

³⁴ Szklana harmonika, globusy, zegary, lustra, fortepian, kandelabry, sala czerwona, sala biblioteczna, sypialnia, tympaon i jego elementy [w tym postać Bacchusa!] – są to fragmenty wystroju pałacu w Nieborowie, w tym jego wnętrz, m. in. sale pałacowe, detale architektoniczne, por. J. Wegner, *Nieborów*, ed. cit., passim.

³⁵ Warto pamiętać, iż arras ten jest złączony, w wizji Gałczyńskiego, z poematem Williama Szekspira *Venus i Adonis*.

³⁶ Reprodukacja w: Z. Drapella, *Mity i legendy morskie*, Gdańsk 1972, s.86, il.36 [zamiast Merkurego jest na tej rycinie – Amor]. Egzemplarza tego wydania nie ma w bibliotece w Nieborowie; są natomiast Basan Le Mire, *Les métamorphoses d'Ovide gravées sur les desseins des meilleurs peintres francais*, Paris 1709; oraz tłumaczenia Owidiusza *Księgi metamorphoseon...*[tł.] *Waleryan Otfinowski*, Kraków 1638 oraz *Métamorphoses...*, [tł.] l'abbé Bauniér, t.1-3, Paris 1787.

poetę a bardziej przypomina lampkę antyczną³⁷. Czy zatem w wierszu pojawia się swoista „mieszanina” obu lamp? Odpowiedź nie będzie ani prosta ani, jak sądzę, możliwa.

Pierwsza odpowiedź – *licentia poetica*; zupełnie dobra, ale nie w pełni zadowalająca. Do jakiej wiedzy mitologicznej odwołuje się zatem poeta? Lub do jakiej tradycji ikonograficznej? Na pierwsze pytanie odpowiedź musi być prosta: do tradycyjnej opowieści starofrancuskiej³⁸. Trudniejsza jest odpowiedź na drugie pytanie. Najpierw powiedzmy, iż w spuściźnie Dürera odnajdujemy grafikę, która przedstawia „dziwno wodne, które porywa kobietę”. To dziwo wodne ma oczywiście rogi, a nie kobieta, ale czy poeta nie mógł dokonać zamiany? Jednak w zbiorach muzeum Grünes Gewelbe w Dreźnie znajduje się wyobrażenie meluzyny jako kobiety z ogonem [raczej z ogonami] oraz wyraźnie z parą rogów. Jest to co prawda ozdoba na butelce z kryształu górskiego, ale...pozostaje otwartym pytanie, czy Gałczyński mógł widzieć takie przedstawienie Meluzyny³⁹.

Skąd jednak owa uwaga o *Meluzynie, którą zową bergamaską*? Problem może się wyjaśnić, gdy będziemy pamiętać, iż oba słowa można odnaleźć ...w dziełach Claude’a Debussiego. Jest on autorem dwu utworów, które łączą oba pojęcia: po pierwsze opery *Pelleas i Melizanda*, po drugie – suity fortepianowej *Suite bergamasque*, której część stanowi *Claire de lune*. Pozorny brak bezpośredniego nawiązania do Claude’a Debussy’ego w samym poemacie możemy jednak wytłumaczyć faktem, iż przed wojną rozpoczął poeta pisanie powieści o znamienym tytule *Au clair de la lune* [Drawicz 1973, s.55, 71]. Oczywiście, tytuł może przypadkiem nawiązywać do słynnego utworu francuskiego kompozytora. Jednak dlaczego w drugiej części *Dużego koncertu skrzypcowego* dominują – księżyc i światło?

Nim odpowiem na to pytanie – drobna uwaga związana z częścią III. 2. *Spotkanie z Chopinem*. Ta część jest zbudowana z dwóch czterowierszy o układzie 7-zgłoskowym i jednej strofy pięciowersowej o układzie 7- lub 9-zgłoskowym. Zdaniem Marty Wyki „dialog określa

³⁷ Por. *Et in Arcadia...*, op. cit., s. 160 [nr kat. 88], ale także s.181 [nr kat. 166]. Jak sądzę właśnie tę drugą z lampek miał na myśli Gałczyński; ale – lekko ją zmienił.

³⁸ Por. *Mify narodov mira. Enciclopedia*, red. S. A. Tokarev, t.1-2, Moskwa 1988, t. 2, s.222-223; także Z. Drapella, *Od Lewiatana do Jormungandra. Rzecz o potworach morskich, ludziach z Morza i duchach wód*, Gdańsk 1976, s. 69-70.

³⁹ Por. Z. Drapella, *Od Lewiatana do Jormungandra.*, op.cit., s.70, il.52, s. 200. Por. też H. Mode, *Fabeltiere und Daemonen*, Leipzig 1972. To przedstawienie Meluzyny odnajdujemy w Museum Grünes Gewelbe w Dreźnie. Może Gałczyński był w Dreźnie lub widział to przedstawienie Meluzyny na jakiejś reprodukcji? Por. m. in. Sponsel, *Führer durch das Grüne Gewoelbe zu Dresden*, Dresden 1921², s. 268-327, szczeg. s. 291, 300. Jeśli chodzi o meluzynę to dodać trzeba jednak pewną dość istotną uwagę; oto w książce *Słownik terminologiczny sztuk plastycznych. Wydanie nowe*, Warszawa 1996 czytamy: *meluzyna – świecznik wiszący, umieszczany zwykle u stropu sal jadalnych; zazwyczaj w postaci drew. popiersia kobiecego umieszczonego na złączeniu rogów jelenich, tworzących ramiona świecznika; szczególnie popularny w średniowieczu* [tamże s.255], por. też M. Szymczak, red., *Słownik języka polskiego*, t.1-3, Warszawa 1979, t.2, s.137: *meluzyna może oznaczać nie tylko postać kobiety z ogonem ryby lub węża, która stanowi część świecznika, uchwyt lustra, itp. ale w ogóle element ozdobny przedmiotów użytkowych*.

wyraz poetycki” tej części poematu [Gałczyński, 1974⁴, s. LXXII]. Jest to jednak, dodajmy, zabieg stosowany przez poetów co najmniej od antyku. Lecz po co potrzebny był Gałczyńskiemu ten przerywnik? Zapewne jest to nawiązanie do owych Szopenów z końcowych dystychów pierwszej części *Dużego koncertu skrzypcowego*. Ale – być może faktycznie chodzi o dialog, którego celem jest, jakże częsty u poety, uśmiech. Jednak dodać trzeba dość istotną uwagę; oto w zbiorach nieborowskich jest – kopia głowy Chopina; jest to brązowy medalion z podobizną kompozytora wg znanego portretu Eugene’a Delacroixa⁴⁰. Być może to ona nasunęła poecie myśl o związkach kompozytora z Nieborowem?

Z retorycznego punktu widzenia jest to żart właśnie, którego celem jest rozładowanie nastroju patosu.

Wróćmy do pytania, jakim zamknąłem pierwszą część rozważań na temat *Dużego koncertu skrzypcowego*. W tej części, jak wspomniałem wcześniej, dominują – księżyc oraz światło. To one prowadzą nas poprzez sale pałacu w Nieborowie, a ściślej – głównie przez salę biblioteczną a następnie poprzez pozostałe sale [zapewne – najbliższe biblioteki]. Jednak zwracam uwagę, iż w trakcie wędrówki księżycy po globusie wspomniane są: Morze Śródziemne, Sycylia oraz Francja [i ponownie – Bizancjum]. Francja kojarzy się zaś z ...meluzyną oraz...Claudem Debussy [zwłaszcza – w *świecie księżycy*].

Zwracam uwagę, iż w części tej istotną rolę odegra opozycja – światło / ciemność; w pierw źródłem światła jest księżyc właśnie, a następnie – głowa Niobe, którą tu pojmować musimy chyba jednak niekoniecznie dosłownie, a raczej jako alegorię [symbol ?] sztuki. Jednak uwaga o „gwieździe, która prowadzi żeglarza do portu” wskazywałaby na specyficzne postrzeganie sztuki. Ma to być sztuka, która – jak gwiazda – jest czymś trwałym; mowa może być zatem tylko o sztuce swoiście klasycznej.

Z retorycznego punktu widzenia jest to przedstawienie własnych argumentów.

III. 4. *Co się tąd oświeciło...*

Ta część, utrzymana w rytmie kujawiaka, zbudowana jest z dwu strof czterowersowych, o zmiennym układzie głoskowym; strofa pierwsza to układ 7- i 5-zgłoskowych wersów, a strofa druga to układ 7- i 4-zgłoskowych wersów. Jest świadomym nawiązaniem do pieśni ludowej [nie do końca są zatem słuszne uwagi Andrzeja Drawicza na temat tej części, por. Drawicz 1973, s.261].

⁴⁰ Występuje ona już w *Inwentarz pałacu nieborowskiego*, rps 127, k. 18, poz. 13; jest do dziś w zbiorach w Nieborowie.

Oba wiersze [i omawiany, i *Spotkanie z Chopinem*] są świadomym nawiązaniem do muzyki Chopina [ostatecznie Żelazowa Wola oraz Łowicz, miejsca, w których Chopin był na pewno, są niedaleko Nieborowa; pobyt kompozytora w Nieborowie można prawie na pewno wykluczyć]⁴¹; być może poeta czyni tu aluzję do któregoś z mazurków [por. F. Chopin,]. Z retorycznego punktu widzenia jest to typowy gnóm [=zwrot mądrościowy].

CZYM JEST POEMAT

Znaczenie poematu wydaje się oczywiste i wspomniane uwagi Ryszarda Matuszewskiego – na pozór – dobrze je określają. Tymczasem – sprawa nie wygląda tak prosto, a przyczyną tego jest nie tylko m. in. bogactwo form wersyfikacyjnych, ale i sugestia tycząca silnych związków z klasyczną poezją antyczną, głównie z Horacym, i z Owidiuszem.

Pierwszy ze związków przypomina nam o kilku kwestiach. Podstawową są nie przypadkowe nawiązania do jego poezji, które sugerują określony trop interpretacyjny. Jeśli przyjmiemy, iż utworem, na którym wzoruje się Gałczyński, jest pieśń II.1 [*Motum ex Metello consule*], to są tego poważne konsekwencje. Pieśń ta jest swoistym wyznaniem wiary poety, który wspomina wielkość i tragizm wojen domowych, a też bohaterów tychże wojen; sam jednak wybiera tony mniej patetyczne. W oryginale *car.* II.1 pisana jest strofą alcejską; poemat Gałczyńskiego nie ma jednolitej miary, acz miesza tony patetyczne i tony nieco lżejsze⁴². Jednak związki z poezją Horacego, co starałem się pokazać, są daleko szersze i właściwie prawie w każdej z części poematu nieustannie na tropy horacjańskie się natykamy. Jak sądzę – nie jest to przypadek a świadomy wybór określonej tradycji.

Od Owidusza przejął Gałczyński wyłącznie, jak się wydaje, główny zrąb opowieści o Niobe oraz pewne zwroty, które w swym poemacie sparafrazował. Lecz związek mógł być głębszy; ostatecznie to rzymski twórca ukazał pierwszy ideę nieustannej przemiany „ciał zmienianych w nowe kształty” [*In nova fert animus mutatas dicere formas/corpora...*; Ovid., *Met.*, I.1-2]. Jednak wizję tę można poszerzyć tak, by dotyczyła ona nie tylko ciał ale i ducha/idei; Niobe to i „Mater Dolorosa”, i wspaniałe dzieło sztuki. Lecz są one – jednością i to właśnie zdaje się mówić Gałczyński.

⁴¹ Por. J. Wegner, *O imiennach, porankach autorskich i spotkaniach Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego z Chopinem w Nieborowie*. w: *Nieborów 1945-1970. Księga pamiątkowa*, Warszawa 1970, s.119-123.

⁴² Wspominam tę sprawę, bowiem jeden z twórców pieśni eolskich, Alkajos, jest twórcą pieśni *miłosnych, biesiadnych i bojowych*; jak pisze badacz: [...] *poezja ta daje obraz burzliwych czasów, spowodowanych walkami z tyranami*, por. Jerzy Starowicz, opr., *Wybrane poezje Horacjusza*, cz. 1-2, Kraków-Warszawa 1948, cz. 1, s. XIII. Biorąc pod uwagę i ten komentarz, i datę jego opublikowania, oraz datę powstania poematu Gałczyńskiego – związki pomiędzy poezją klasyczną a poezją autora *Niobe* wydają się dość oczywiste i proste.

Kompozycja nawiązuje, jak wspomniałem już, do schematu klasycznego utworu symfonicznego, który także dzieli się na cztery części. Części te są skontrastowane i rytmicznie, i melodycznie, także – nastrojowo.

Zapytać można i trzeba zatem, czy faktycznie podstawowym planem poematu jest historia głowy nieborowskiej? Czy raczej jej historia nie służy ukazaniu jedności naszej kultury? Oto głowa posągu Niobe jest symbolem łączącym różne czasy i różne kraje, i nadaje im wspólne znaczenie.

ZAMKNIĘCIE

Czym jest poemat *Niobe*?

Z formalnego punktu widzenia poemat Gałczyńskiego jest dziełem niezwykłym; może być uznany za mistrzowski popis sztuki poetyckiej⁴³. Po pierwsze – w *południe wieku dwudziestego* pojawiał się utwór, którego autor postanowił zmierzyć się z dwoma wielkimi antyku: Owidiuszem i Horacym. Od obu wziął wiele, lecz postąpił z przejętymi od nich wątkami czy rozwiązaniami, jak jego wielki mistrz – Kochanowski; zbudował z „cacek” przez tamtych upuszczonych własne, w pełni samodzielne, dzieło, dzieło godne stanąć obok wielkich pierwowzorów.

Ale – po drugie – związek z tradycją antyczną można dostrzec w jeszcze jednym; oto Niobe Gałczyńskiego – milczy; mówi za nią właśnie poeta. Skąd pomysł z milczeniem? I – oto kolejne zaskoczenie – zapewne z tragedii Ajschylosa⁴⁴. Jak wiemy [literaturę na ten temat omawia we wskazanym artykule Lidia Winniczuk] właśnie Ajschylos wprowadził na scenę milczącą i zakrytą, wedle świadectwa Arystofanesa, postać Niobe⁴⁵. Gałczyński, co trzeba podkreślić, przywołuje tylko przedstawienia ikonograficzne Niobe; sędzę, iż poza głową z Nieborowa jest to także i owe przedstawienie odnotowane w malarstwie wazowym, i słynna grupa Niobidów z muzeum Uffizzi we Florencji⁴⁶.

⁴³ Cechą uderzającą jest wprowadzenie przez poetę wielu aluzji muzycznych, m. in. w tytułach utworów: uwertura, fuga, ostinato, nenia, koncert skrzypcowy. Aluzje te pojawiają się także w samych utworach, są to m. in.: nazwiska kompozytorów (Bach, Beethoven, Chopin, Orlando di Lasso, Prokofiew, a być może poprzez aluzję – i Claude Debussy), nazwy instrumentów muzycznych (dzwon, fortepian, klarnet, organy, piszczałki, skrzypce, szklana harmonika).

⁴⁴ Por. L. Winniczuk, *Milczenie jako element teatralny w dramacie starożytnym*, cz. 1-3, „Meander” 1951, z. 5-6, s. 284nn, z. 7, s. 359nn, z. 8-9, s. 399nn., tu: z. 5-6, s. 294-297.

⁴⁵ Ibid.; autorka przytacza odpowiedni fragment z *Żab* Arystofanesa, a także literaturę przedmiotu; jak sędzę na poecie fragment komedii – *tlumy oczekiwały w napięciu/rychło Niobe ozwie się: tak schodził dramat* – mógł wywrzeć wielkie wrażenie [mimo, iż pochodził ze sztuki, *in summa*, wyśmiewającej manierę Ajschylosa].

⁴⁶ Por. przypisy .

Okazuje się zatem, iż strój klasyczny czy ściślej: quasi-klasyczny nie jest czczym ozdobnikiem; jest elementem budującym znaczenia poematu. Jak – starałem się to wykazać. A zatem sąd Marty Wyki⁴⁷, który wcześniej cytowałem, nie jest dalej do utrzymania. Finał poematu jest właśnie tego najpełniejszym wyrazem; nie jest, jak chciała badaczka, „biernym ozdobnikiem”. Ideał klasyczny, który w pełni świadomie przywołuje Gałczyński, niesie ze sobą nie tylko samo dobro, piękno i radość, ale także – choć odrobinę [czasem naprawdę olbrzymią!] cierpienia; jak choćby przypominał o tym i Horacy w pieśni zaczynającej się od słów – *Motum ex Metello consule* [Hor., *car.* II.1.1.]⁴⁸.

Warto raz jeszcze wrócić do przytaczanego wcześniej fragmentu z Owidiusza; oto *wiatr przeniósł matkę do ojczyzny*. Tą ojczyzną dla Niobe stała się, zdaniem Gałczyńskiego, Polska i w jakiejś mierze – cała Europa. Czy trzeba koniecznie wyjaśniać [por. *Nenia Niobe*] – dlaczego?

Lecz w poemacie Gałczyńskiego spotykamy jeszcze jedną aluzję do tradycji antycznej; to świadome przywołanie tradycji trójjednej chorei. Wskazane wcześniej aluzje czy nawiązania do muzyki, bądź nawet i tańca mówią o tym wyraźnie [por. m. in. *Ostinato*]. Poeta nieustannie przypomina o tym, co było istotą antycznej, a ściślej greckiej sztuki: trójjedną choreę i wiążącą się z tym – wiernością jasno określonym wartościom. Dla poety nie ma wyboru pomiędzy biegunami wartości: wartością jest to, co pozostawiła nam po sobie wielka tradycja klasyczna. Aby przetrwać musimy być jej wierni.

Nasz ród wywodzić winniśmy z Grecji poprzez Bizancjum do współczesnej Europy, a może tylko do Nieborowa – małej ojczyzny jak to dziś modnie mówimy. Jest to jednak jedna Europa. Pod warunkiem, iż pozostaniemy wierni jej tradycji, jej korzeniom. Co do tego Gałczyński nie ma wątpliwości – drugim biegunem wartości pozytywnej, jaką daje klasyczna sztuka – jest zło i destrukcja, które niosą ci, którzy każą mówić do siebie – *Almae Caesar*. I na przekór nim *Niobe, córka Tantala/Niobe, żona Amfiona* jest symbolem odrodzenia i siły, a nie tylko bólu i rozpacz. Na krzykliwy i pusty głos broni – odpowiedzmy radosnym tańcem Muz; one nie zamilkną nigdy. O ile, jak w *Nenia Niobe*, przywołamy Melpomene, której opieka zapewni nam nieśmiertelność, bowiem w pamięci i kultywowaniu, ale nie niewolniczym, tradycji tkwi siła, która może nas odrodzić. I to jest przesłanie poematu *Niobe*.

⁴⁷ Trzeba przypomnieć, iż poeta był, właśnie w okresie pisania *Niobe* szalenie mocno atakowany, por. [Drawicz 1973, 172-175, 220-221], [Kern 2002, 82-84]. niesprawiedliwość tych ocen, *de facto*, powraca w sądzie Marty Wyki, który staram się w pełni obalić. Osobną uwagę należałoby poświęcić tekstowi Czesława Miłosza nt Gałczyńskiego, Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Kraków 1990, s. 213-230 [Delta czyli trubadur]; pada tam kuriozalna uwaga: „Delta ogłosił natychmiast kilka gorliwych, „poważnych” poematów”; i to wszystko, co Miłosz miał do powiedzenia nt m. in. *Niobe*.

⁴⁸ Podobnie i uczynił Publius Vergilius Maro w inwokacji do *Eneidy*, gdy mówił o cierpieniach Eneasza i gniewie bogów, ale i o chwale oraz wielkości Rzymu.

O czym jest zatem poemat? O jedności Europy, od Sipylos w Lidii, poprzez Bizancjum i całą Europę, aż do Polski a ściślej – do Nieborowa. Jedność i to w czasie, i w przestrzeni; lecz za tę jedność zapłaciliśmy bardzo wysoką cenę. Poemat, kreśląc wspaniałą wizję monolityczności naszej kultury europejskiej, jednocześnie każe pamiętać o wysokości ceny, jaką za piękno i prawdę tej wizji przyszło zapłacić.

Warszawa, styczeń 2002 – styczeń-luty 2003

Literatura:

Teksty:

rękopisy:

Gałczyński K. I., *Niobe* [Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie]

Gałczyński K. I., *Niobe* [rękopis w posiadaniu spadkobierców prof. Kazimierza Michałowskiego – rękopis niekompletny]

druki:

Gałczyński K. I., *Wybór wierszy*, opr. M. Wyka, Wrocław 1974⁴ (BN I.189)

Gałczyński K. I., *Niobe*, Warszawa 1951

Gałczyński K. I., *Niobe*. w: tegoż *Wiersze*, Warszawa 1956, s.647-677.

Pozostałe teksty:

Horatius Q. F., *Opera. Dzieła*, tł. S. Gołębiowski, t.1-2, Warszawa 1980

Owidiusz, *Metamorfozy*, tł. A. Kamieńska, St. Stabryła, Wrocław 1996² (BN II. 76)

Opracowania:

Rękopisy:

Inwentarz palacu nieborowskiego z r. 1939, Muz. Nar. W Nieborowie, rps 127

Katalog przedmiotów sztuk pięknych...znajdujących się Palacu w Nieborowie i Arkadii...przez Antoniego Blanka... [1831], Muz. Nar. W Nieborowie, rps 140

Bibliografia:

Słownik współczesnych pisarzy polskich, red., E. Korzeniewska, t. 1-4, Warszawa, t. 1, s. 531-536.

Stradecki J., *Konstanty Ildefons Gałczyński. 1905-1953. Poradnik bibliograficzny*, Warszawa 1970

Biografie:

Drawicz A., *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1973 [seria: Profile]

Kulawik A., *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Kraków 1977

Szymański W. P., *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1972

Studia:

Ars Mitologica. Wokół zagadnień recepcji mitów greckich. Ceramika i rzeźba starożytna. Grafika europejska oraz sztuka zdobnicza XVI-XIX wieku. Wystawa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, red. J. A. Tomicka, Warszawa 1999

Ashmol B., *Skopas*. w: *Enciclopedia Universale dell'arte*, Venezia, Roma 1964, t.12, kol. 586-590.

Bandinelli R. B., *Die roemische Kunst*, tł. zbiorowe, Dresden 1983, [s.34nn – Skopas i Niobidzi].

Becatti G., *Pheidias*. w: *Enciclopedia Universale dell'arte*, Venezia, Roma 1964, t.10, kol. 569-579.

Błoński J., *Gałczyński: 1945-1953*, Warszawa 1955

Dłuska M., *Próba teorii wiersza polskiego*, Warszawa 1962

Drawicz A., „Tylko trzeba wielkiego wysiłku”. *Nad rękopisem „Niobe” K. I. Gałczyńskiego*, „Poezja” 1969, nr 5, s.39-49.

Et in Arcadia ego. Muzeum księżny Heleny Radziwiłłowej. Katalog wystawy w świątyni Diany w Arkadii, maj-wrzesień 2001, red. T. Mikocki, W. Piwkowski, Warszawa 2001, s. 94-97, 145-146.

Grimal P., *Dictionnaire de la mythologie Grecque et Romaine*, Paris 1969⁴ [tł. pol. Warszawa]

Kern L. J., *Pogaduszki*, Kraków 2002

Lichański J. Z., *Retoryka od renesansu do współczesności – tradycja i innowacja*, Warszawa 2000

Matuszewski R., „Niobe” i „Wit Stwosz”, „Nowa Kultura” 1952, nr 5, s. 9.

Mayenowa M. R., *O sztuce czytania wierszy*, Warszawa 1967

Mayenowa M.R., *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1974

Parandowski J., *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Warszawa 1975¹⁵

Piwkowski W., *Nieborów. Arkadia. Przewodnik*, Łódź 1989

Pszczółowska L., *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 1997

Sarnowska-Temierusz E., *Antyk w literaturze XX wieku*. w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i inni, Wrocław 1992, s. 34-41.

- Tomaszewska E., *Wcielenie Horacego pod gwiazdą bizantyńską albo „Niobe”*, „Poezja” nr 11/12, 1987, s.146-150 [z ilustracjami Janusza Grabiańskiego oraz Jana Kosińskiego].
- Wegner J., *Biblioteka nieborowska*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1960, t.V, s.211-263.
- Winckelmann J. J., *Werke in einem Band*, red., wyd. H. Holtzauer, Weimar 1976² [Bibliothek Deutscher Klassiker]
- Wyka M., *Galczyński*. w: *Literatura polska: przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski, t.1-2, Warszawa 1984, t.1, s.284-285.
- Wyka M., *Galczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970 (seria: *Historia i Teoria Literatury*. Studia 26)
- Wyka M., *Niobe*. w: *Literatura polska: przewodnik encyklopedyczny*, ed. cit., t.2, s.35.
- Zieliński T., *Po co Homer? Świat antyczny i my*, wybór i opr. A. Biernacki, Kraków 1970