Marek Jędrych

"Niobe" Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego - poemat o cierpieniu

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Humaniora 3536, 217-239

1980/1981

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN—POLONIA
VOL. XXXV/XXXVI, 13 SECTIO F 1980/1981

Instytut Filologii Polskiej Wydziału Humanistycznego UMCS

Marek JĘDRYCH

Niobe Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego — poemat o cierpieniu

„Ниоба" К. Й. Галчиньского — поэма о страдании

Niobé de Konstanty Ildefons Gałczyński — poème sur la souffrance

> [...] bo jakże łatwo się zapomina, że co nie udało się poecie słów, osiągnięcie najwyższego uduchowienia i idealności mitu, mogło mu się każdej chwili udać jako twórczemu muzykowi!
>
> F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, s. 117.

ZAŁOŻENIA

Właściwością liryki greckiej było jej zespolenie z muzyką, a w obrzędach kultowych także z tańcem, jej wypowiadanie się w śpiewie bądź przy akompaniamencie liry. Cechę charakterystyczną *Niobe* Gałczyńskiego stanowią szczególnie mocno akcentowane elementy muzyczne, widoczne zarówno w tytułach poszczególnych części poematu i w jego budowie, jak też w warstwie treści. Nadanie „muzycznej formy" utworowi, którego jądro tworzy motyw antyczny, jest niewątpliwym odwołaniem do tradycji greckiej.

Tego rodzaju zabieg poetycki wymaga wyboru adekwatnej do przedmiotu metody badawczej, która pozwoliłaby możliwie wszechstronnie odkryć znaczenia poematu, a także wyjaśnić problem relacji między treścią a formą, który szczególnie dużo kłopotów przysporzył krytykom. Wymaga on też zajęcia stanowiska w kwestii muzyczności utworu literackiego.

Najwłaściwsza w zastosowaniu do *Niobe* wydaje się Nietzscheańska koncepcja wyróżniająca w sztuce elementy: dionizyjski (muzyczny, żywiołowy, stanowiący natchnienie płynące z bezpośredniego przeżycia) i apolliński (obrazowy, refleksyjny, porządkujący). Ich wzajemne relacje dotyczą jednakże nie tylko zagadnień formy i przekładalności pierwotnego żywiołu dionizyjskiego na apolliński, powstawania z przeżycia muzycznego mitu czy — ogólniej mówiąc — dzieła literackiego przedstawiającego świat w całym jego tragicznym rozdarciu, lecz także — a może przede wszystkim — problem relacji w świecie i sztuce dionizyjskiego cierpienia i apollińskiego piękna, ładu, harmonii. Przyjęcie tej koncepcji pozwoliło w prezentowanej analizie potraktować elementy muzyczne jako integralny składnik struktury poematu, z jednej strony stanowiący źródło inspiracji dla podmiotu lirycznego i jego rozważań wokół problemu cierpienia, z drugiej zaś porządkujący utwór.

Nasuwa się w tym miejscu pytanie, czy Gałczyński znał *Narodziny tragedii* i czy książka ta mogła oddziałać na jego koncepcję poematu. Bezpośrednich dowodów na to nie ma. Jednakże jako student filologii klasycznej Uniwersytetu Warszawskiego i słuchacz wykładów Tadeusza Zielińskiego [1] musiał teorię Nietzschego poznać. Profesor bowiem był zwolennikiem i propagatorem poglądów niemieckiego filozofa, czemu dawał wyraz nie tylko w wykładach, lecz także w licznych publikacjach.[2] Sam zaś Gałczyński recytował z pamięci wiersze Nietzschego [3], a w satyrze z r. 1931 *Upiór z Düsseldorfu* przywołał koncepcję nadczłowieka.

Muzyczność poematu została potraktowana w dwu płaszczyznach: treściowej oraz kompozycyjnej. W pierwszej funkcjonuje — w rozumieniu Nietzschego — jako element inspirujący, poprzez który dotrzeć można do istoty świata. W tym znaczeniu oddziałuje ona na podmiot liryczny i jest przedmiotem jego rozważań, a zatem służy prezentacji warstwy ideowej poematu.

W znaczeniu drugim jest rozumiana jako aluzja do struktury *IX Symfonii* Beethovena, w czym znajdujemy czynnik porządkujący poemat i uzasadniający wybór oraz układ określonych form metrycznych. To

---

[1] A. Kamieńska i J. Śpiewak, autorzy *Calendarium* zamieszczonego we *Wspomnieniach o K. I. Gałczyńskim* (Warszawa 1961, s. 17), piszą pod r. 1923: „Zdaje maturę i wstępuje na uniwersytet na wydział filologii angielskiej. Jednocześnie studiuje filologię klasyczną i uczęszcza na wykłady Tadeusza Zielińskiego".

[2] Jak choćby wstęp do pierwszego tomu rosyjskiego wydania dzieł Nietzschego (przedruk tekstu polskiego pt. *Antyk Nietzschego* [w:] T. Zieliński: *Po co Homer*, wybór i posłowie A. Biernacki, Kraków 1970, s. 328—360) czy też artykuł *Melos w poezji Mickiewicza*, wydany w tomie *Trzy studia* (Zamość 1922).

[3] W. Słobodnik: *Ulica siedmiu śpiewających komet* [w:] *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*, s. 173 i n.

stanowisko bliskie jest raczej poglądom A. Starzyckiego [4] i W. Wirpszy [5], którzy widzą możliwość badania związków strukturalnych między dziełem muzycznym a literackim, ich wzajemnych inspiracji oraz funkcji motywów muzycznych w literaturze i literackich w muzyce, niż T. Szulca [6], który wręcz neguje możliwość naukowych badań tego problemu, nawet w aspekcie analogii. Ze względu na badanie odniesień do meliki antycznej w rozumieniu muzyczności zbliżamy się także do stanowiska T. Makowieckiego [7] oraz W. Achremowiczowej [8], znajdujących wspólną płaszczyznę między literaturą i muzyką w „czynnikach akustycznych".

Muzyczności samego poematu obszerną rozprawę poświęcił L. Ludorowski.[9] Autor ten mówi o „[...] imitacji czy ekwiwalentyzacji form muzycznych w poszczególnych ogniwach *Niobe*" [10] [podkr. autora — M. J.] i pokazuje precyzyjnie — przy użyciu także warsztatu muzykologa — jakie formy muzyczne przywołał Gałczyński, jaka jest ich funkcjonalność i zespolenie z ideami dominującymi w poemacie. W konkluzji Ludorowski stwierdza:

„Można by więc przez analogię do formuł typologicznych, uznanych już w badaniach literackich, określić *Niobe* jako strukturalną sumę poetyckich imitacji mającą swój odpowiednik w budowie poematu. Ale można także przystać na równie zadowalającą formułę samego twórcy, formułę koncertu [podkr. autora — M. J.]. Nie bądźmy bowiem zbyt surowymi wobec poety rygorystami. Nie spierajmy się z nim o terminy". [11]

---

[4] A. Starzycki: *Kilka uwag o „Doktorze Faustusie" Tomasza Manna. Przyczynek do rozważań o faktach muzycznych w literaturze*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", 1964, z. 1, s. 41.

[5] W. Wirpsza: *Poezja a muzyka* [w:] *Ruchome granice*, red. M. Grześczak, Gdynia 1968.

[6] T. Szulc: *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.

[7] T. Makowiecki: *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955.

[8] W. Achremowiczowa: *Uwagi o roli dźwięku w poezji Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne", 1954/1955, z. 1, s. 101—104; por. również na temat muzyczności utworu literackiego uwagi i bibliografię zawarte w książce S. Dąbrowskiego *Literatura i literackość* (Kraków 1977) oraz: A. Barańczak: *Poetycka muzykologia*, „Teksty", 1972, nr 3, s. 108—116; A. Barańczak: *Jak muzyka znaczy*, „Teksty", 1976, nr 6, s. 120—131; J. Faryno: *Tak znaczyć muzyką nie zechce, bo:*, „Teksty", 1977, nr 5—6, s. 298—304; S. Jarociński: *Musica libera i musica adhaerens*, „Teksty", 1978, nr 1, s. 122—139.

[9] L. Ludorowski: *O muzyczności „Niobe" K. I. Gałczyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny", 1974, nr 6, s. 39—55. W rozprawie tej znaleźć można myśl o związku sposobu rozumienia muzyki przez Gałczyńskiego z ideami wypowiedzianymi w *Narodzinach tragedii* Nietzschego. Tam też omówione zostały wcześniejsze prace i uwagi o muzyczności poezji Gałczyńskiego (B. Micińskiego, K. Wyki, J. Błońskiego, A. Stawara, a przede wszystkim J. W. Reissa).

[10] *Ibid.*, s. 54.

[11] *Ibid.*, s. 55.

Mimo iż rozprawa Ludorowskiego opisuje muzyczność poematu w sposób wyczerpujący i mimo zdania samego poety, chcę jednak spór podjąć, bowiem z jednej strony odwołanie do *IX symfonii* wydaje się w *Niobe* na tyle czytelne, że można przyjąć, iż stanowi zasadę organizującą poemat, z drugiej zaś strony w artykule chodzi nie o to, na czym polega muzyczność, lecz o to, jak muzyka inspiruje poetę.[12]

Nietzscheańską koncepcję dwu żywiołów przyjmuję więc za podstawę interpretacji ze względu na to, że jest szczególnie funkcjonalna w rozważaniach o *Niobe* zarówno ze względu na prezentację głównego problemu w poemacie, jak też ze względu na formę, w której temat został zrealizowany. Słowem koncepcja ta wydaje się najlepiej przystawać do struktury tekstu i pozwala o nim mówić jako o konstrukcji spójnej, zwartej, logicznie uporządkowanej.

POMIJANE OGNIWO

Krytycy do poprzedzającej *Niobe Dedykacji* podchodzą z reguły z niezbyt wielką uwagą, nie spostrzegając, iż wypowiedziana jest w niej kwintesencja treści zawartej w całym 4-częściowym poemacie, że nawet sama jej forma, w której po trzech strofach następuje wyraźnie wydzielona czwarta, opatrzona tytułem *Przesłanie*, koresponduje ze strukturą całości.[13]

Spróbujmy uzupełnić ten brak. Otóż adresatka wiersza nie została w *Dedykacji* dokładnie określona. Pewne sygnały pozwalają jednak domyślać się, iż to Niobe. Najważniejszy argument potwierdzający owo przypuszczenie stanowi dwuwiersz:

---

[12] U Gałczyńskiego szczególnie żywe są reminiscencje romantycznego poglądu, reprezentowanego choćby przez E. T. A. Hoffmanna, że — jak pisze E. Bieńkowska (*Muzyka—Świat*, „Teksty", 1975, nr 2, s. 43) — „tylko muzyka jest w stanie ukazać podstawowe struktury bytu, ponieważ przeskakuje płaszczyznę ontyczną, która jest domeną słowa, i od razu zmierza do źródeł, do samych zasad istnienia". W ujęciu historycznym problem muzyki „[...] jako inspiratorki i jako wzorca dla literatury" omawia M. Podraza-Kwiatkowska (*Muzyczna i niemuzyczna koncepcja poezji*, „Teksty", 1980, nr 2, s. 81—97). Por. też Ludorowski: *op. cit.*, s. 41.

[13] A. Stawar (*O Gałczyńskim*, Warszawa 1959, s. 349 i n.) pisze nawet, iż *Dedykacja* utrudnia „po trosze wykładnię tego wielowątkowego poematu". Widoczny zaś w niej moment przełomu interpretuje — dosyć dowolnie — jako zapowiedź zmian poetyki Gałczyńskiego „w kierunku umiaru klasycznego". Bardzo interesująco odczytuje natomiast *Dedykację* Ludorowski (*op. cit.*, s. 43) — w kontekście muzyki impresjonistycznej C. Debussy'ego, M. Ravela, O. Respighiego oraz koncepcji syntezy sztuk M. Skriabina, a także „kolorystyki" J. Strawińskiego i *Barwnych pieśni* (op. 22) K. Szymanowskiego. „[...] określenie poety »koncert ciemny« — pisze Ludorowski — wskazuje głównie nastrój utworu, nastrój pewnej jego części, jak sugestia kolorystyczna w tytule *Błękitnej rapsodii* G. Gershwina [...]".

Tobie te dźwięki niosę w darze,
Niechaj otoczą t w o j e imię

Bohaterka wiersza to wszak córa Tantala i jej to właśnie imię mają otoczyć dźwięki. Potwierdza je również motyw wiatru w głazach (kamienna Niobe), powtórzony w strofie pierwszej *Dedykacji* („Ten koncert ciemny jak wiatr w głazach") i w *Przesłaniu* („Gdy wiatr się w głazach uspokoi").

Że Niobe jest zarazem Muzą [14], siłą inspirującą podmiot, świadczyć może epitet, jakim w apostrofie określa on adresatkę: „Siedmiostrunna" („Weź, Siedmiostrunna, rym ubogi"), oraz zespół funkcji spełnianych przez nią wobec podmiotu:

Ty — pieśń weselna mojej drogi,
Ty — blask i błysk nad światłem świata [15]
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —
Ty dla mnie wodą w lata skwarzę
I rękawicą jesteś w zimie.

Zaskakuje czytelnika pozytywny efekt owych funkcji: płynące od Niobe radość, pogoda i pokrzepienie. Wartości te nadbudowane są nad inspirującym do twórczej działalności cierpieniem, będącym właściwością świata, którą ucieleśnia także córa Tantala. Postać ta, widziana w przedstawionej perspektywie, jawi się jako symbol zapładniającego cierpienia. Cierpienie to jednak siła, która w świecie przeminie — może właśnie pod wpływem widocznych w nim momentów pozytywnych — po której zostanie tylko wspomnienie tragicznego cienia. Zapowiedź taką zawiera *Przesłanie:*

Miła, gdy kartki te pożółkną,
Gdy wiatr się w głazach uspokoi,
Wnuk ujrzy w słońcu chmury brzeżek,
To będzie światło oczu twoich.

W cierpieniu nie szuka więc podmiot (który o sobie mówi: „Czeladnik u Kochanowskiego"), jak Kochanowski w trenie XV, pociechy u Erato

[14] A. Drawicz (*Nad rękopisami „Niobe" i „Wielkanocy Jana Sebastiana Bacha"*, „Przegląd Humanistyczny", 1974, nr 6, s. 28) widzi tu również odwołanie do utożsamianej często z Muzą Natalii.

[15] Słychać tu odę *Do radości* Schillera, której odpowiednie wersy w przekładzie Gałczyńskiego (K. I. Gałczyński: *Dzieła*, t. 5, Warszawa 1979) brzmią następująco: „O, Radości, iskro bogów [...] Jasność twoja wszystko zaćmi", oraz aluzję do Ewangelii Mateusza (Mt 5,14). Cytaty fragmentów poematu *Niobe* pochodzą z tekstu zamieszczonego w tomie drugim Dzieł K. I. Gałczyńskiego (Warszawa 1979, s. 424—451).

i nie znajduje, jak Jan z Czarnolasu, ulgi w myśli o znacznie większym bólu innych, lecz uważa je za wartość dodatnią.

Dedykacja ma metryczną formę regularnego 9-zgłoskowca o spokojnym rytmie. Poeta nie dopuszcza w niej do akcentów dramatycznych, w nastrój posępnych dziejów Niobe wprowadzając głównie poprzez aluzyjny (Niobe jako kamień) motyw wiatru w głazach („ten koncert ciemny jak wiatr w głazach"). Te założenia formalne, w których dominuje klasyczny umiar, korespondują z ideą zawartą w przytoczonej już apostrofie do Niobe-Muzy: „Weź, Siedmiostrunna rym ubogi", znamiennej z uwagi na ostatni człon. Można ją interpretować różnie, m. in. następująco: Muza siedmiostrunna, a więc antyczna lira, nie prezentuje pełnego bogactwa artystycznego form muzycznych (i nie tylko form ściśle muzycznych) wieków następnych — wynika to wszak nie z jej prymitywności, lecz „z założeń teoretycznych, mianowicie z teorii konsonansu (συμφωνια, symfonia)".[16] Jest ona jednakże tak monumentalna i harmonijnie zrośnięta z wyrażaną treścią, iż poeta przyjmuje, jeśli nie dla całości swego poematu, to przynajmniej dla pewnych jego partii, strukturę antyczną jako doskonały wzór. W ten sposób jednocześnie daje znać odbiorcy, że motywem wiodącym poematu (także w warstwie pojęciowej) jest motyw antyczny.

Ta część wiersza uzasadnia również obecne w nim odwołania muzyczne, określając go jako koncert, a stanowi niejako preludium (które miało na celu ułatwienie śpiewakowi intonacji utworu) do całości poematu, łącznie z jego ostateczną ideą wypowiedzianą w *Przesłaniu*. Tak więc w *Dedykacji* znajdujemy zapowiedź całej struktury poematu.

DUCH MUZYKI

W r. 1871 wyszły spod pióra Nietzschego — dedykowane Wagnerowi — *Narodziny tragedii*. Filozof rozpoczyna je następującym wyznaniem:

„Zyskamy wiele dla wiedzy estetycznej, doszedłszy nie tylko do logicznego wniosku, lecz do bezpośredniej pewności zapatrywania, że postępowy rozwój sztuki wiąże się z dwoistością żywiołów apollińskiego i dionizyjskiego [...]".[17]

Pierwszy — to sztuka obrazowa, drugi zaś jest „nieobrazową sztuką muzyki". Pierwszy prowadzi do *principium idividuationis*, do ładu i harmonii, drugi zaś — do stanu upojenia wynikającego ze zjednoczenia z na-

[16] W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki*, t. 1, Wrocław—Warszawa—Kraków 1962, s. 29. O innych możliwościach odczytania liry pisze Ludorowski (*op. cit.*, s. 41).

[17] F. Nietzsche: *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907, s. 21.

turą, do zatraty podmiotowości w „zupełnym samozapomnieniu", do poczucia boskości, jakie daje dotarcie do prajedni [18]; odsłania zarazem podłoże istnienia świata i żywiołu apollińskiego — jest nim cierpienie.[19]

Formę artystycznego wyrazu żywiołu dionizyjskiego stanowi przede wszystkim muzyka: „[...] odnosi się ona symbolicznie do prasprzeczności i p r a b ó l u w sercu prajedni, symbolizuje zatem sferę, która jest nad wszelkim zjawiskiem i przed wszelkim zjawiskiem".[20] W poezji dionizyjskość reprezentuje poeta liryczny, w którym „muzyka walczy [...], by w apollińskich obrazach ujawnić sobie swą istotę".[21]

Gra żywiołu apollińskiego i dionizyjskiego prowadzi do powstania mitu tragicznego.

„Dwojakiego więc rodzaju działania — pisze Nietzsche — zwykła wywierać sztuka dionizyjska na apollińską zdolność artystyczną: muzyka podnieca do symbolicznego spostrzegania dionizyjskiej ogólności, muzyka następnie nadaje obrazowi symbolicznemu najwyższe znaczenie. Z tych zrozumiałych w sobie i głębszemu badaniu dostępnych faktów wysnuwam zdolność muzyki do rodzenia mitu, to jest najznaczniejszego przykładu i właśnie mitu tragicznego: mitu, który o dionizyjskim poznaniu mówi w przenośniach". [22]

Nad odczuciem pierwotnego cierpienia — zasady świata — do którego prowadzi żywioł dionizyjski, żywioł apolliński nadbudowuje pozytywną filozofię, tworzy sztukę dającą sens całej rzeczywistości. Ten podział na żywioł dionizyjski, tj. muzykę, i apolliński, tj. tamtego nadbudowę w postaci obrazów poetyckich prezentujących myśl utworu, przyjmujemy tu za podstawę interpretacji.

KONCERT, SYMFONIA CZY DYTYRAMB?

W *Dedykacji* określił Gałczyński swój poemat jako koncert („ten k o n c e r t ciemny jak wiatr w głazach"). Tę sugestię potwierdził tytułami trzech części *Niobe: Mały koncert skrzypcowy, Duży koncert skrzypcowy* i *Koncertu skrzypcowego ciąg dalszy.* Poprzez ową terminologię

[18] *Ibid.*, s. 26.

[19] *Ibid.*, s. 38.

[20] *Ibid.*, s. 51.

[21] *Ibid.*, s. 114.

[22] *Ibid.*, s. 114. O roli własnych kompozycji w życiu Nietzschego pisze M. Bristger (*Nietzsche jako kompozytor (kilka uwag po lekturze jego utworów)*, „Teksty" 1980, nr 3, s. 103—104): „[...] muzyka dla Nietzschego to — według dawnego określenia — *musica humana*, zawieszona między tą, którą znamy, *musica instrumentalis*, a tą, której człowiek usłyszeć nie może, czyli *musica mundana*. [...] uzupełnia filozofię tam, gdzie słowo staje się już bezradne".

wskazał na muzyczny charakter poematu.[23] Tylko czy odwołał się do struktury koncertu skrzypcowego, jaki spotykamy np. u Mozarta? [24]

Na inny trop zdaje się nas kierować część IV poematu, wyraźnie nawiązująca do *IX symfonii* Beethovena. Skłania to raczej do przeprowadzenia paraleli między *Niobe* a dziełem będącym summą życia niemieckiego kompozytora.[25]

Dokładniejsza analiza zdaje się wskazywać, iż nadał Gałczyński poematowi kształt analogiczny do budowy *IX symfonii* Beethovena: oba dzieła są przede wszystkim czteroczęściowe. Części pierwszej *IX symfonii (Allegro ma non troppo, un poco maestoso)* odpowiada *Eutyfron* z jego trzema częściami, ewoluującymi od wprowadzającej przewodni motyw cierpienia *Uwertury* poprzez prozę poetycką *Bizancjum* aż po zretoryzowaną dominującymi w niej zdaniami pytajnymi *Małą fugę*. Części drugiej *(Molto vivace)* odpowiada w pewnym stopniu *Chacona*. „Uporczywe — pisze o tej części *IX symfonii* S. Łobaczewska [26] — powtarzanie krótkich, rytmicznie prostych fragmentów melodycznych w bardzo szybkim tempie, z ostro punktowanym motywem, z którego jak z zarodka rozwija się całość, gwałtowny pęd ruchu, duża rola perkusji z ustawicznie powracającymi grzmiącymi uderzeniami kotłów, które na jakiś wschodni sposób biorą udział w procesie rozsnuwania materiału motywicznego — wszystko to daje istotne wrażenie orgiastycznego tańca kultowego".

Otóż rytm i sposób rozprowadzenia materiału w *Chaconie* można scharakteryzować identycznie. „Ostro potraktowanym motywem" zdaje się być postać samej Niobe, a w *Ostinato* — natarczywe przyzywanie jej imienia. Wersy w *Ostinato* i *Neniach* są z reguły krótkie, nawet jednozgłoskowe, dużo jest wykrzykników. Także rytm *Małego koncertu skrzypcowego*, pisanego 13-zgłoskowcami, cechuje dynamizm osiągany dzięki użyciu wyrazów dwuzgłoskowych, dzielących rytm wyliczeń oraz powtarzającej się epody („A gdzie to jest?"). Nastrój symfonii Beetho-

---

[23] Stawar (*op. cit.*, s. 350—352) uważa muzyczną organizację poematu za jego cechę negatywną, która pociągała za sobą „znamienne ujęcia i deformacje treściowe wątków".

[24] Mozart jest motywem często powracającym w wierszach Gałczyńskiego, np. *Romancero*.

[25] M. Kridl w *Krytyce i krytykach* (Warszawa 1913, s. 106) pozytywnie ocenił pracę Chlebowskiego o Chopinie oraz jego porównanie *IX symfonii* Beethovena z *Wielką Improwizacją*. O szczególnym zadaniu, jakim jest przełożenie euforycznego finału *IX symfonii* na apollińskie obrazy, pisze sam Nietzsche (*op. cit.*, s. 26). Por. też: B. Stelmaszczyk: *O muzyczności „Niobe" K. I. Gałczyńskiego*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Łódzkiego Towarzystwa Naukowego", 1970, nr 4, s. 1—7.

[26] S. Łobaczewska: *Beethoven*, Warszawa 1977, s. 208.

vena, zdominowany w tej części akcentami „orgiastycznych" uniesień, transponuje poeta na wartości uczuciowe odmiennej barwy: niepokoju, bólu, rozpaczy, jednym słowem patosu rozumianego jako afekt, cierpienie. Nie możemy jednak zapominać, iż chacona było pierwotnie tańcem „prawdopodobnie pochodzenia meksykańskiego lub indiańskiego", a ostatecznie ukształtowała się w XVII w. jako forma wokalna oraz instrumentalna.[27] Tak więc i poprzez motyw tańca pewne nawiązanie tu istnieje.

„Część trzecia *(Adagio molto e cantabile)* [*IX symfonii* — M. J.] — to jeden z przykładów najgłębszej liryki beethovenowskiej. Jej dominanta uczuciowa jest zbliżona do tej, którą poznaliśmy w ostatnich sonatach fortepianowych (op. 101, op. 109, op. 110, op. 111), ale przeniknięta jeszcze bardziej jakimś słonecznym światłem cichej, spokojnej mądrości, triumfującej nad wszelkimi przeciwnościami losu [...] ostatnią wariację przerywa nagły krzyk podnoszący się z orkiestry, przypominający motyw bojowy części pierwszej. Adagio zdąża ku swemu zakończeniu, ale w ostatniej jego części walka rozpęta się raz jeszcze".[28]

Spokojnemu tokowi tej części *IX symfonii* odpowiadają w części III poematu *Niobe* napisane regularnym 13-zgłoskowcem: *Duży koncert skrzypcowy* i *Koncertu skrzypcowego ciąg dalszy*. Z dwoma silniejszymi akcentami muzycznymi korespondują: *Spotkanie z Chopinem* i 4. część *Nieborowa* opatrzona trzema gwiazdkami. Pod „nagły krzyk" można podłożyć moment olśnienia, zrozumienia, czym jest Niobe.

Oba dzieła wreszcie uzyskują jednoznaczny sens ideowy dzięki częściom ostatnim, w których dominuje cytat z ody *Do radości* Schillera. Jeśli więc istnieje w *Niobe* jakieś pęknięcie między trzema pierwszymi częściami a czwartą [29], to wynika ono ze świadomego zamiaru poety, stanowiąc formalny wyraz momentu przełomowego w kształtowaniu się zarówno jego koncepcji historiozoficznych, jak i artystycznych.

Nowatorskie było wprowadzenie przez Beethovena do finału *IX symfonii* chóru. Wykonuje on odę *Do radości* Schillera, której parafraza z dwuwersowym cytatem kończy także poemat Gałczyńskiego. Forma ta przypomina grecką melikę chóralną, co pozwala szukać w *Niobe* śladów zarówno jej, jak i gatunków strukturalnie pokrewnych.

Poszukiwanie zacząć można od *Ostinato*. Ma ono w analizowanym

[27] *Mała Encyklopedia Muzyki*, Warszawa 1968, s. 166.

[28] Łobaczewska: *op. cit.*, s. 209 i n.

[29] Takiego zdania jest M. Wyka (*Gałczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970, s. 77). Autorka ta uważa, iż *Niobe* miała być realizacją „»klasycyzującego« programu twórczego", którego wyrazem są 3 pierwsze części poematu. Dysonans wobec nich stanowi część IV. I ten zarzut potwierdza nawiązanie przez Gałczyńskiego do Beethovena, bowiem — jak pisze Łobaczewska (*op. cit.*, s. 206) — także autorowi *IX symfonii* krytycy zarzucali, iż jej *Finał* stoi w rażącej sprzeczności z częściami pozostałymi.

poemacie formę jednego z gatunków liryki chóralnej, mianowicie hymnu, z jego charakterystyczną formułą początkową informującą, kim jest adresat, apostrofami oraz retorycznymi pytaniami, w których podmiot w sposób podniosły rozważa tu wybór „rodzaju pieśniarskiego" najodpowiedniejszego do śpiewania o Niobe:

O, Niobe, Niobe,
którą jeszcze śpiewał Ajschylos —
tańczący wiersz
czy tren
dla chwały twojej,
trochej czy jamb —
powiedz, Niobe, co ci przystoi?
Jak nad kartą pióro pochylę?
w strofie safickiej? alcejskiej?

Również kilka innych części strukturalnie nawiązuje do meliki chóralnej bądź monodycznej. Tak więc *Mały koncert skrzypcowy* — składający się ze strof 4-wersowych, w których po trzech 13-zgłoskowcach następuje wers 4-zgłoskowy o charakterze epody, refrenu — ma formę bliską strofie safickiej. Nawiązanie do charakterystycznej dla kultury i literatury rzymskiej żałobnej pieśni pogrzebowej, śpiewanej przez rodzinę zmarłego bądź płaczki, stanowią *Nenia Niobe*, napisane krótkimi wersami, pełne pytań, które dramatyzują wypowiedzi i podkreślają rozpacz Niobe, oraz powtórzeń wyrazów i zwrotów, wreszcie słów o zwielokrotnionych samogłoskach, wyrażających onomatopeicznie płacz i lament:

Co za no-o-c,
droga myli się,
co za no-o-c,
szosa bieli się;
gdzieście wy-y, dziateczki,
gdzieście są?
[...]
Jaki mro-o-k
jaki śnie-eg!
Boli! O-ch!
O, Melpomene!

Najistotniejsze z naszego punktu widzenia są jednak nawiązania do jednej bądź drugiej z omawianych form liryki, obecne w *Uwerturze* i w *O, radości!*. *Uwertura* jest trenem i należy do meliki chóralnej, natomiast część *O, radości!*, jeśli nie cała, to z pewnością jej zakończenie, ma formę dytyrambu, o czym mówi sam podmiot: „Dla ciebie dytyramb

wykuwam". W obu muzyczność *Niobe*, pojęta w duchu Nietzschego jako źródło mitu i zrozumienia sensu istnienia rzeczywistości czy świata, znajduje najgłębsze uzasadnienie.

Otóż *Uwertura* przedstawia moment narodzin mitu w świadomości podmiotu. Znaczenie tego mitu nie jest jeszcze określone. Podmiot jedynie silnie współodczuwa cierpienie Niobe, akcentowane jej tkwieniem w nieprzyjaznej, obojętnej, zimnej naturze, kontemplując skałę Sypilos w samotności. Chłodna rejestracja faktów, przerywana lamentem podmiotu mającym charakter refrenu:

biedna córa Tantalowa,
biedna żona Amfionowa,
Niobe, nieszczęsna rodzica

wyraża cały tragizm sytuacji.

Jakże inna jest euforia dionizyjskiego zjednoczenia podmiotu z ogółem ludzkości w części IV poematu, inspirowanej finałem *IX symfonii*. Zrozumiał on już, czym jest Niobe, przeszedł przez dający poznanie żywioł apolliński [30] i teraz znów pogrąża się w spontanicznym odczuwaniu sensu życia, pogrąża się w Niobe-matce „roztworzystym cierpieniem mądrej" (neologizm wyjaskrawia zupełnie nową treść pojęcia „cierpienie"), pozbywając się bólu jednostkowego istnienia. O tym, jak przebiegało owo poznanie, powiemy w części następnej.

APOLLIŃSKIE ROZPOZNAWANIE NIOBE JAKO SYMBOLU

Ostinato rozpoczyna znamienny passus:

Niobe,
marmurze z mirrą!
O, Niobe, Niobe
którą jeszcze śpiewał Ajschylos.

Wprowadza on w istotę poematu, stanowi płaszczyznę, z której można dokonać interpretacji centralnego w *Niobe* problemu cierpienia. Na podstawie analizy *Dedykacji* stwierdziliśmy już, iż podmiot waloryzuje cierpienie dodatnio. Otóż idzie w tym za antyczną kulturą, reprezentowaną przez tragedię grecką; Ajschylos mówi w *Agamemnonie* (w. 177):

[30] Postępowanie poznawcze, oczywiście, należy tu rozumieć nie jako działalność teoretyczną, która — w myśl koncepcji Nietzschego — będąc pierwiastkiem sokratycznym w kulturze, jest opozycyjna wobec współdziałających żywiołów dionizyjskiego i apollińskiego, lecz jako realizację hasła: *gnothi seauton* (poznaj siebie samego).

Zeusa zwycięstwo kto sercem wysławia radosnym,
ten mądrości posiadł skarb.
Zeus to bowiem człeka wwiódł
na rozumu drogę: „Cierp
i cierpieniem ucz się" — rzekł[31] (παθει μαθος).

Poprzez ból jednostka zdobywa mądrość, a więc poznanie i prawdę, „powraca niejako do Absolutu, aby się w nim definitywnie pogrążyć".[32] Źródłem optymizmu Ajschylosa — na co zwraca uwagę A. Hauser — jest jego wiara „w immanentną sprawiedliwość biegu dziejów". W innym miejscu uczony ten dodaje:

„U Ajschylosa szczęśliwe zakończenie jest jeszcze pozostałością z pierwotnego dramatu związanego z misteriami, w których po śmierci męczeńskiej boga następuje jego zmartwychwstanie, i jako takie jest wyrazem głęboko religijnego optymizmu".[33]

W kategoriach bardziej ogólnych problem ten wyjaśnia Nietzsche opierając się na wyróżnionych przez siebie dwu żywiołach. Uważa on, iż pierwotnie żywioł dionizyjski łączył się z „przestrachami i przerażeniami bytu", a więc z cierpieniem. Łagodził je żywioł apolliński, który „[...] zawsze wpierw musi obalić państwo tytanów i zabić potwory i za pomocą silnych omamień i rozkosznych złudzeń odnieść zwycięstwo nad jakąś straszną głębią poglądu na świat i najpobudliwszą zdolnością cierpienia".[34] Proces ów ilustruje znakomicie opis kreacji bóstw olimpijskich

„Aby móc żyć — pisze Nietzsche — musieli Grecy stworzyć tych bogów, z najgłębszej konieczności; przebieg ten winniśmy sobie wyobrazić w ten sposób, że z pierwotnego tytanicznego szeregu bóstw grozy, dzięki apollińskiemu dążeniu do piękna, rozwinął się drogą powolnych przejść olimpijski szereg bóstw radości: jak róże z cierniowego wykwitają krzewu".[35]

W tym miejscu podjąć należy szczegółową interpretację utworu, bowiem z dużym prawdopodobieństwem stwierdzić możemy, iż odrzucenie mitu w poemacie Gałczyńskiego na rzecz dywagacji wokół Niobe-rzeźby jest właśnie znakiem nie — jak chciała dość subiektywnie M. Wyka — kojarzenia przez poetę piękna ze światem widzialnym[36], lecz material-

[31] Ajschylos: *Agamemnon* [w:] Ajschylos: *Tragedie*, przeł i oprac. S. Srebrny, Warszawa 1952, s. 329.

[32] Pisze tak A. Krokiewicz (*Zarys filozofii greckiej*, Warszawa 1971, s. 59), nawiązując do Upaniszad i wspominając „słowa Ajschylosa o przykazaniu Zeusa, żeby człowiek »uczył się cierpieniem«".

[33] A. Hauser: *Społeczna historia sztuki i literatury*, t. 1, Warszawa 1974, s. 75.

[34] Nietzsche: *op. cit.*, s. 34.

[35] *Ibid.*, s. 33.

[36] Wyka: *op. cit.*, s. 75.

nego ujęcia w sztuce rzeźbiarskiej[37] momentu przekształcenia postaci Niobe z symbolu cierpienia w symbol o znaku przeciwnym, w marmur z mirrą („Niobe, // marmurze z mirrą!"). Owa metafora, czytelna poprzez nawiązanie do tradycji nowotestamentalnej, zgodnie z którą mirra jako środek uśmierzający ból podana została ukrzyżowanemu Chrystusowi (por. Mk 15,23: „Tam dawali Mu wino zaprawione mirrą, lecz On nie przyjął"), znakomicie sugeruje istotę treści zawartej w postaci Niobe. W jej kształcie marmurowym został zaklęty ogromny ładunek cierpienia, a zarazem pozytywna siła owo cierpienie przezwyciężająca, co jest akcentem optymistycznym. Poemat stanowi więc niejako relację z odkrywania przez podmiot owej ewolucji symbolu ku radości. Swoje nastawienie poznawcze — w którym dopatrzyć się możemy spełniania danego ludzkości przez Apollina polecenia: „Poznaj samego siebie"[38] — akcentuje on poprzez opis własnego zachowania w pałacu nieborowskim *(Duży koncert skrzypcowy* i *Koncertu skrzypcowego ciąg dalszy):*

Właśniem pod taką lampą siedział w Nieborowie,
w twarz Niobe zapatrzony, Niobe z Nieborowa.

Zacząłem w Nieborowie po pokojach brodzić
i od Niobe odchodzić, i znów do niej schodzić

A wtedy Niobe twarz poczęła jaśnieć
[...]
I wtedym twarz jej p o z n a ł. I krzyknął jak dziecko
[...]
Kustosz rano mnie znalazł jak nad matki grobem
z twarzą w dłoniach nad tym marmurem Niobe [...].

Zwraca też na nie uwagę w *Małej judze* — w jej formie zdominowanej przez zdania pytajne, a przede wszystkim w strofie ostatniej, która sytuacyjnie wyraźnie łączy się z *Dużym koncertem:*

W 1950 roku,
zapatrzony, nocą, p y t a m c i e b i e:
— Czyje oko było przy twym oku,
może w Awinionie? Może w Bremie?

Jaki jest więc przebieg owego poznania? Zwracaliśmy już uwagę, iż w *Uwerturze* podmiot dotarł do dionizyjskiego jądra rzeczywistości, eks-

[37] Tatarkiewicz (*op. cit.*, s. 26) stwierdza, iż nietzscheańskie żywioły dionizyjski i apolliński są właściwie odmiennymi określeniami dwóch typów sztuk, jakie znali Grecy: ekspresyjnej i konstrukcyjnej. „Na pierwszą składał się, tworząc jedną całość, zespół poezji, muzyki i tańca, na drugą zaś zespół architektury, rzeźby i malarstwa".

[38] N i e t z s c h e: *op. cit.*, s. 37.

ponując w swojej relacji o mitycznych dziejach Niobe oraz w opisie skały Sypilos (w którą przemieniła się z bólu córa Tantala) element cierpienia. Pierwotna wzniosłość i patos tkwiące w tej postaci z jednej strony podkreślone zostały poprzez wpisanie Niobe w odpychająco zimną i niełaskawą dla niej przyrodę oraz lament podmiotu, z drugiej zaś — poniechaniem dokładniejszego opisu mitu na rzecz wyboru tylko pewnych jego elementów (zgon dzieci, ból matki, jej przemiana w skałę), przez co mógł poeta uniknąć rozpatrywania problemu *hybris* [39], a skupić się tylko na wyeksponowaniu cierpienia Niobe, bez względu na to, w jakim stopniu było ono przez nią zawinione. Dzięki tym zabiegom kreacja Niobe-skały stała się w pełni monolitycznym wyrazem samego cierpienia. W ten sposób również uzyskała *Uwertura* pełną monumentalność, przede wszystkim jako podstawa ekspozycji.

Dwie następne partie poematu przynoszą zmianę perspektywy. W ich obrębie Niobe-skałę świadomość podmiotu przekształca w dzieło sztuki *(Bizancjum)*. W przedstawieniu córy Tantala zaczyna dominować funkcja estetyczna *(Mała fuga)*: „najpiękniejsza z głów, słowiańsko-grecka"; „Jaki biskup urwał *Pater noster*, // by zapatrzeć się w ciebie jak w obraz?"; „Jaki łotr w nos ci błyskał pochodnią, // w nos twój piękny jak słoneczny promień?"; „Może właśnie Tycjan w noc wenecką, // patrząc w ciebie, oszalał z zachwytu". Niobe jako rzeźba doskonale piękna staje się wytworem sztuki, która przezwyciężyła cierpienie, a z nim pesymizm. Już bowiem Schiller zwrócił uwagę, iż celem sztuki nie jest przedstawianie cierpienia, lecz jego przełamywania przez wolę, i że prawdziwa wolność manifestuje się w pokonaniu potężnego ataku natury, a więc cierpienia. „Jeśli więc inteligencja człowieka ma się objawić jako siła niezależna od natury, to natura musi wpierw przed naszymi oczami dowieść całej swej potęgi".[40] Ideę ową wyraża muzyczne nadbudowanie nad *Uwerturą* (w niej wyeksponowany ogrom posępnego cierpienia) — poprzez *Bizancjum* — *Małej fugi* z dominującym w niej motywem wędrówki Niobe przez różne kręgi kulturowe Europy („W jakich kręgach musiałaś się błąkać // w Europie jak w dantejskim lesie?"). [41] We wszystkich osobach, które w jej drodze uczestniczą, a są to przede wszystkim wymienieni imiennie artyści tej miary, co Dürer, Holbein, Tycjan, Filip Emanuel Bach, ale też Don Juan, biskup czy po prostu łotr, wzbudza

---

[39] Na problem *hybris* zwraca uwagę Owidiusz w *Przemianach* pisząc: „Grób Amfiona łzami poddani zrosili // Matkę mieli w ohydzie: sam tylko jej straty // Płacząc Pelops [...]" (przeł. B. Kiciński [w:] P. Owidiusz Naso: *Przemiany*, t. 2, Warszawa 1826, s. 31, ks. VI, w. 406—408).

[40] F. Schiller: *O patetyczności* [w:] *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, Warszawa 1972, s. 197.

[41] O inspiracji dantejskiej patrz Ludorowski: *op. cit.*, s. 51—52.

sobą nie lęk, lecz żywe uczucia: fascynacji, pożądliwości, zachwytu. Sztuka bowiem „jest środkiem, jaki człowiek posiada ku temu, by wszechświat w jego całości, który jest nieludzki, uczynić bliskim człowiekowi". [42] Tak więc cierpienie zostało przezwyciężone przez piękno.

Z drugiej strony podmiot wpisuje w postać Niobe pierwiastki cierpienia czysto ludzkiego. Oto pod działaniem muzyki dzwonów staje się ona realną kobietą: „I kiedy dzwony wydzwaniały antyfonę Taliarcha [...] figura Niobe wyraźnie weselała"; „Gerion dzwon ze wszystkich pięciu braci dzwonów był najweselszy: posąg Niobe boleściwej nieledwie rękę wyciągał, jakby prosił o grzebień, słuchając go". Naturalność ludzkiego bólu córy Tantala jest podstawą porównania z jej losem tragicznych dziejów kobiet-matek w okresie ostatniej wojny. Elementy tego porównania rozsiane są w całym poemacie, poczynając od *Uwertury:*

siedmiu synów, siedem córek
Diana z Apollonem z łuku
rozstrzelali jej o świcie [43]

— poprzez *Ostinato:*

Piszczy w sitowiu wiatr.
Marzną ręce.
Czy to ta, czy to ta twoja twarz?
Powiedz prędzej!
Niobe!
Czy ty masz może tyle sióstr,
a każda ma twoją głowę? [44]

— aż po przywodzący na myśl powstanie warszawskie fragment *Nenii:*

W Paryżu-m was szukała —
nie znalazła.

[42] B. A. G. Fuller: *Filozofia niemiecka do roku 1850* [w:] B. A. G. Fuller: *Historia filozofii*, t. 2: *Filozofia nowożytna*, Warszawa 1967, s. 458. Por. Drawicz: *op. cit.*, s. 26.

[43] Strofkę tę następująco komentuje A. Kulawik (*Niobe — poetycki traktat o sztuce*, „Poezja" 1973, nr 11, s. 81): „Z łuku można zastrzelić, postrzelić, ale rozstrzelać można tylko z broni palnej. Świt jest zresztą porą egzekucji, a egzekucje to współczesność".

[44] J. Błoński (*Poeci i inni*, Warszawa 1956, s. 134 i n.) w tym fragmencie i w kilku innych słusznie postrzega aluzję do rzeczywistości obozów koncentracyjnych. W kontekście interpretacji *Niobe* proponowanej w niniejszym artykule należy przypomnieć, iż F. Nietzsche (*Ecce homo. Dzieła. Suplement.* Warszawa 1909) wysoko cenił muzykę Chopina (por. J. Opalski: *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1980, s. 99), który „prowadził go [...] do antycznej czystości muzyki [...]" oraz do pewności, „[...] że życie może być odnowione i zwycięskie" — E. Paci: *Nietzsche* [w:] *Związki i znaczenia. Eseje wybrane*, Warszawa 1980, s. 372. Por. też Drawicz: *op. cit.*, s. 32.

I z lampą po kanałach.
Lampa zgasła.

Stanowią one nie tylko wypełnienie obecnej w *Niobe* płaszczyzny współczesności, lecz przede wszystkim, poprzez odniesienie do faktu, który był tragicznym doświadczeniem pokolenia Gałczyńskiego, jej cierpienie czynią bliższym dzisiejszemu człowiekowi.

Część drugą poematu (*Chaconę*) rozpoczyna znamienne wyznanie kustosza muzeum nieborowskiego (przytoczenie w mowie niezależnej nadaje jego wypowiedzi charakter obowiązującego programu) dotyczące Niobe: „Dzisiaj urodą swoją służy pracy". Następuje w ten sposób kolejna zmiana perspektywy, w jakiej jest widziana: jej funkcja estetyczna zastąpiona zostaje przez współczesność pragmatyczną; Niobe staje się symbolem sztuki służącej społeczeństwu.[45]

W *Ostinato*, *Małym koncercie* i *Neniach* podmiot sytuuje siebie wobec owego programu poprzez rozważanie własnej postawy poetyckiej w kontekście cierpienia Niobe. W *Ostinato* zdecydował się, choć bez pełnego przekonania, na nastrój tragiczny i taki wybrał ton swej wypowiedzi. Próba adekwatnego opisu bólu żony Amfiona w tej konwencji („To nic, że w ręce trudną muzykę. // A ja spróbuję"), mająca swój wyraz w dramatycznym obrazie poszukiwania Niobe przez podmiot czy jego za nią wędrówki:

Przez piach, przez mech, przez mrok, przez tort
pod niebem wykrzywionym jak dziwoląg —
i znów przez noc, przez krakanie wron,

kończy się jednak niepowodzeniem, rezygnacją:

Niobe,
nogi mnie bolą!
Już nie pójdą,
spoczną nieco.

Z pozycji doświadczeń tragicznych podmiot krytykuje w sztuce wszelkie nastawienie jedynie na ton cierpiętniczy, patetyczny, którego symbolem czyni romantyczny indywidualizm reprezentowany przez lirykę miłosną Heinego:

Heinrich, bujda
Lyrisches Intermezzo:
łzą w wiolinie,
tani spleen,

[45] Kulawik (*op. cit.*, s. 81), który uważa poemat za traktat o sztuce, jest zdania, iż *Niobe* stanowi symbol sztuki klasycznej, zrodzonej z cierpienia i wyrażającej je.

a więc i podjętą przez siebie próbę; ma do niej stosunek wyraźnie ironiczny [46]:

Acheron, płyniesz?
To płyń.

W *Małym koncercie skrzypcowym* podmiot zwraca uwagę na własny warsztat poetycki, co ma usprawiedliwić jego rezygnację. W kanonie swojej poezji dostrzega bowiem przejawy sentymentalizmu (w obrazie bliżej nie określonego domu i otaczającej go miejskiej rzeczywistości), sztafażu romantycznego (w wersach następujących: „Zaręczyny w altanie. Perła. Szmaragd. Rubin. // *Ballady i romanse*. Imiona. Wiatr w polu. // A księżyc, on do ucha mówił, mówił, mówił —"), estetyzmu widocznego w motywach wiatru, gwiazd, nocy, księżyca oraz poczuciu jedności natury i kultury:

W lichtarzu stała świeca. Słowik grał na skrzypcach.
Dzwoniło ciężko srebro gwiazd w warkoczach nocy
[...]
a potem księżyc wschodził i okna otwierał —.

Autorefleksja podmiotu (której dramatyczną intensywność podkreśla forma wypowiedzi — wspomniany już szybki rytm krótkich wersów i nawiązanie do meliki antycznej) prowadzi go do stwierdzenia, iż nie jest predestynowany do realizacji wzorca poezji tragicznej, której zresztą nie ceni. Rezygnuje więc sam z opisu cierpienia (czego formalny wyraz stanowi fakt, iż Niobe jest w *Neniach* podmiotem mówiącym), ale je odczuwa bardzo intensywnie. Ogrom bólu matki wyrażony w tej pierwotnej pieśni żałobnej daje mu po raz wtóry (po *Uwerturze*) i w większym nasileniu dionizyjskie odczucie zasady istnienia świata — cierpienia. Staje się ono bezpośrednią przyczyną poznania, które podmiot osiąga w *Nieborowie*.

Muzyczność III części poematu (*Nieborów*) widoczna zarówno w jej strukturze, którą cechuje przemienny rytm długich i krótkich członów dwukrotnie powtórzonych, jak i w terminach muzycznych użytych przez podmiot (piejący chóralnie wiatr, bęben, „słońce grało", „grał na skrzypcach słowik", harmonika, rejestr, sopran, „grały smyczki", fortepian, szpinet, „coś w C-dur", Beethoven, Chopin) jest szczególnie funkcjonalna. Ona to stanowi główny czynnik sprawczy dionizyjskiego doznania.

[46] W. P. Szymański (*Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1972, s. 121 n) widzi tu jedynie, podobnie jak w *Spotkaniu z Chopinem*, właściwe dawnej poetyce Gałczyńskiego „żarty" i „dygresje".

Otoczony muzyką i realiami pełnymi poetyckich rekwizytów podmiot w podnieceniu krąży wokół Niobe:

Zacząłem w Nieborowie po pokojach brodzić
i od Niobe odchodzić, i znów do niej schodzić,

powracać i uciekać przez korytarz przykry.
Meluzyna w twarz Niobe upuszczała iskry.

— jak gdyby przeczuwając zbliżający się moment iluminacji, który doprowadził do poznania, do zrozumienia sensu i znaczenia symbolu Niobe. Iluminację, zgodnie z ideą świętego Augustyna [47], można tu rozumieć następująco: „Wiedzy, o którą na próżno zabiegamy przyrodzonymi władzami naszego umysłu, Bóg udziela duszy drogą oświecenia".[48] Mimo bowiem samopoznawczych zabiegów podmiotu, podjętych w myśl nie tylko hasła apollińskiego, lecz także augustyńskiej zasady: „Wejdź w samego siebie, we wnętrzu człowieka mieszka prawda", poznanie w gruncie rzeczy przychodzi z zewnątrz — od Niobe, sam zaś moment, w którym się ono dokonuje, pokazany został wprost dosłownie. Otóż głównym źródłem światła w *Koncertu skrzypcowego ciągu dalszym* jest księżyc. W momencie, kiedy jego promień dotknie arrasu, zaczynają świecić gwiazdy (jako znaki zodiaku). Dzięki motywowi gwiazd, które „podeszły i brzęknęły w szyby" obraz uzyskuje zwiększoną jasność, jednocześnie świecą bowiem: księżyc, gwiazdy i meluzyna. Nagle owe trzy źródła światła (można je interpretować jako znaki siły dotychczas inspirującej podmiot czy jego sztuki poetyckiej) gasną:

Wtedy gwiazdy podeszły i brzęknęły w szyby:
Panna, Wodnik, Lew, Łucznik, Bliźnięta i Ryby,

gwiazdy, gwiazdy najdroższe, gwiazdy rozmaite,
te jeszcze nie odkryte i dawno odkryte:

Wóz Dawida i Lira, Pies, Venus i Waga.
I nagle zgasły wszystkie. I księżyc też zagasł.

I meluzyna zgasła.

— a rozbłyskuje nowa siła przewodnia — Niobe:

---

[47] *Wyznania* św. Augustyna były ulubioną lekturą Gałczyńskiego, o czym świadczy znamienne zdanie w przyjacielskim wspomnieniu L. M. Bartelskiego (*Sylwetki pisarzy współczesnych*, Warszawa 1975, s. 134): „Zaczynał dzień od lektury *Wyznań* świętego Augustyna, a kończył wierszem lub *Zieloną Gęsią*".

[48] W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1968, s. 214. Por. Drawicz: *op. cit.*, s. 26; Ludorowski: *op. cit.*, s. 52.

A wtedy Niobe twarz poczęła jaśnieć,

najprzód biało, a potem srebrnie i niebiesko.
I wtedym twarz jej poznał. I krzyknął jak dziecko,

kiedy matkę lub wodę zobaczy przez klony...
jakoby piach wiślany i brzeg wytęskniony:

Niobe! Niobe! Latarko przez pagórki ciemne!
Niobe! Donie! I Wisło! I Morze Śródziemne!

Staje się więc ona przewodniczką podmiotu i symbolem kulturowej jedności Europy.

Duży koncert skrzypcowy ma odpowiednik w wielkiej muzyce polskiej — muzyce Chopina. „I nie przypadkiem — pisze Błoński — zjawia się w Nieborowie Chopin, ten, który idealnie umiał przekształcić cierpienia i wzruszenia narodu, i własne, w doskonałość artyzmu. Chopin — najwyższy miernik i sędzia polskiego artysty",[49] Następuje w ten sposób włączenie się podmiotu w krąg sztuki narodowej, także z cierpienia wyrastającej. *Koncertu skrzypcowego ciąg dalszy* ma natomiast zakończenie w postaci krótkich zwrotek o rytmie swojskiej, ludowej piosenki. Idea w niej wyrażona jest ową prawdą, do której podmiot dotarł w optymistycznym poznaniu w *Koncertu skrzypcowego ciągu dalszym*. Ból, jaki zawarty jest w postaci Niobe, staje się dla poety twórczo inspirującym, mianowicie przez pogląd, że każde cierpienie wreszcie się kończy i w rezultacie staje się siłą twórczą:

Co się łzą oświeciło,
to słońcem wschodzi,
co się w ziemię wrzuciło,
to się urodzi.

W ten sposób antyczny motyw cierpienia, do którego istoty dotarł podmiot poprzez muzyczny żywioł dionizyjski, uzyskuje syntezę optymistyczną w wyniku apollińskiego działania autopoznawczego oraz iluminacji płynącej od Niobe.

„DLA CIEBIE DYTYRAMB WYKUWAM"

Finalną część poematu („O, radości iskro bogów") można uznać za dytyramb na cześć Niobe jako symbolu całej ludzkości, która poprzez ból i pracę osiąga zjednoczenie i triumfuje.

„Dytyramb dionizyjski — pisze Nietzsche — pobudza człowieka do najwyższego spotęgowania wszystkich swych zdolności symbolicznych,

[49] Błoński: *op. cit.*, s. 139.

coś nigdy nieodczutego musi się uzewnętrznić, zniszczenie zasłony Mai, jedność jako geniusz rodzaju, nawet przyrody".[50] Podmiot zatem — który uzyskał poznanie — zatraca w tej części poematu swój indywidualizm, osiąga harmonię ze społecznym światem go otaczającym, w dionizyjskim uniesieniu wypowiada kolejne formuły określające Niobe.

Otóż w opozycji do „trwożnego" Horacjusza, który jedynie zdobił przepływającą godzinę, wyznacza podmiot działalności artystycznej zrodzonej z inspiracji Niobe funkcję nową — pracę dla dobra wszystkich i życia w pokoju. Poprzez poddanie się córze Tantala, która jest sztuką i pracą, radością i smutkiem, widzi możliwość osiągnięcia pełni człowieczeństwa. Trzeba jednak wszystkim uświadomić twórczą i konieczną rolę cierpienia:

Roztworzystym cierpieniem mądra, daj mądrość tym, co krzyczą:
„Matko, czemuś nas, matko, nie urodziła na księżycu?"

Trzeba przede wszystkim zintegrować ludzi pracy do wspólnego działania („Niech przemówią kamienie, drzewo, blacha i krowa, // gwoździe, deski i beton, pustkowia i sitowia"), by mogli przekształcić życie w sztukę:

Mensch — ja, das klingt stolz. W iskusstwie człełowiek.

Pieśń bowiem narodów i ludzi zjednoczonych pod znakiem Niobe, która jest „wieku pieśnią", może zapewnić pokój:

Ziemia blisko. Pieśni blisko.
Pieśń się śmieje z bomb i kul.
„O, radości, bogów iskro,
gwiazdo elizejskich pól".

Niobe jest też tą siłą, która zapewni równowagę, dobrobyt i rozwój Europy, kierując jej historią:

Tyś jest wiatr i symetria, złoty deszcz i harmonia.
Europę jak skrzypce trzymasz w swych niezmordowanych dłoniach.

Poprzez zabieg formalny — wypowiedzi obcojęzyczne (niemieckie, rosyjskie, angielskie i francuskie) — wyraża Gałczyński ideę konsolidacji, która dokona się wśród narodów świata. Temu samemu celowi zdaje się też służyć zabawa lingwistyczna sylabami [51]:

---

[50] Nietzsche: *op. cit.*, s. 30.

[51] Fragment ów Stawar (*op. cit.*, s. 352) uważa za dadaistyczny bełkot wynikający z muzycznej organizacji poematu. Wydaje się jednak, iż — zgadzając się na aluzję do dadaizmu — passus ten można zinterpretować głębiej za pomocą greckiej

Nie ma śnieg ba śnieg śnieg sylaba ośnieży
mama śnieg baba śnieg sylaba ba.

Chodzi w niej o zasygnalizowanie uniwersalności idei, którą ucieleśnia Niobe, poprzez zwrócenie uwagi na równość wszystkich ludzi, wynikającą z psychologicznej tożsamości ich mechanizmu językowego.

Najbardziej optymistyczna w *O, radości* jest część złożona z 8-zgłoskowców o postaci 4+4 i o paralelnej budowie obu części 4-zgłoskowych:

Od bieguna do bieguna
jedna sprawa, jedna struna,
wiek w południu, blask w człowieku,
śpiewa Niobe pieśń o wieku.

Wskazane już nawiązania beethovenowsko-schillerowskie czynią z niej znakomitą euforyczną pointę dla całego poematu.[52]

Staranna kompozycja ostatniej części *Niobe* służy oddaniu uniwersalizmu ducha ludzkiego, jedności wszystkich ludzi i powszechności idei pokoju. Majestatyczność, euforia i liryzacja gatunkowa stwarzają z tej części znakomity finał, w którym grają wszystkie instrumenty, jak przy końcu symfonii. Szczególna muzyczność części finalnej ma uzasadnienie w kompozycji całości poematu *Niobe* jako 4-częściowej symfonii.

*

Z przedstawionej analizy poematu wypływa przede wszystkim generalny wniosek, iż w tekst *Niobe* wpisana została możliwość wielorakiej interpretacji cierpienia. Można je więc pojmować jako:

1. Nieustannie działającą dionizyjską siłę natury, której symbolem jest cierpienie Niobe jako postaci mitologicznej. Obserwacja cierpienia towarzyszącego człowiekowi zawsze, aż po współczesność (czas okupacji), trwa przez cały poemat.

2. Siłę inspirującą do poznania, dającą mądrość. Ta koncepcja płynie od Ajschylosa, którego imię — a nie innych tragików — jest w poemacie wymienione nie tylko dlatego, że stworzył on tragedię *Niobe*, ale

etymologii imienia Niobe. Znakomicie o tym świadczy następujące zdanie R. Gravesa (*Mity greckie*, Warszawa 1968, s. 241): „«Niobe» znaczy, być może, «śnieżna» — litera *b* odpowiada tu *v* w łacińskim *nivis* lub *ph* w greckim *nipha*. Hyginus nazywa jedną z córek Niobe imieniem Chiade; słowo to nie ma żadnego znaczenia w greckim, chyba że jest zniekształconą formą *chionos niphades*, «Płatków śniegu»". Wszak w *Uwerturze* śnieg „kołuje" nad głową Niobe i pokrywa jej powieki. W poezji Gałczyńskiego poszczególne elementy są bowiem bardziej funkcjonalne i celowo użyte, niż się zwykło uważać.

[52] Por. Ludorowski: op. *cit.*, s. 53—54.

przede wszystkim z tej przyczyny, iż w pierwszym stasimonie *Agamemnona* wyraził znamienną myśl: „Zeus to bowiem człowieka wwiódł // na rozumu drogę: »Cierp // i cierpieniem ucz się« — rzekł", będącą ideowym jądrem poematu. Jednocześnie, zgodnie z zasadą apollińską: Γνῶθι σεαυτον, cierpienie czyni Gałczyński źródłem autopoznania podmiotu, a pośrednio samego siebie, można bowiem zaryzykować hipotezę, iż utwór stanowi swoistą konfesję, wyrażoną poprzez aluzyjne odniesienie do problemu Niobe.

3. Inspirację do przetworzenia rzeczywistości w sztukę. W procesie owego przekształcenia manifestuje się wolność moralna, potęga człowieka, który ból transponuje na wzniosłość i piękno, czyniąc zeń źródło etycznej i estetycznej satysfakcji ludzkości.

Tak pojęta sztuka staje się radością powszechną, co stanowi koncepcję centralną ostatniej części poematu. Obecny w *Niobe* problem relacji: cierpienie—sztuka zostaje w ten sposób rozstrzygnięty pozytywnie na rzecz zwycięstwa sztuki.

Z powyższych sformułowań wynika wniosek drugi, iż idea cierpienia jest w *Niobe* wielofunkcyjna, co znajduje wyraz w wielowarstwowości struktur — zarówno ideowej, jak formalnej. W drugiej z nich wybija się na plan pierwszy:

1. Element muzyczny, zwłaszcza w postaci: (a) nawiązań do greckiej meliki chóralnej (hymn, dytyramb, tren, epodyczność) i monodycznej (forma metryczna bliska strofie safickiej) oraz (b) paraleli do *IX symfonii* Beethovena, stanowiącej czynnik integrujący poemat.

2. Silne zróżnicowanie form metrycznych, które stanowi wyraz niepokoju podmiotu, bólu rodzenia się świadomości.

3. Muzyczność, którą w *Niobe* należy jednak przede wszystkim rozumieć w duchu Nietzschego jako element dionizyjski, inspirujący poprzez siłę wstrząsu do apollińskiego samopoznania i tworzenia sztuki.

Dychotomiczność struktury poematu — widoczna w ciągłym warunkowaniu się i przenikaniu elementu dionizyjskiego i apollińskiego — jest jego cechą specyficzną. Ta właściwość czyni z poematu utwór szczególnie dynamiczny. Wzajemne zależności coraz to inaczej traktowanej idei cierpienia wewnątrz struktury myślowej i nieustannie zmieniających się motywów muzycznych wewnątrz struktury formalnej składają się na spójną całość artystyczną — wielowątkową symfonię o cierpieniu.

РЕЗЮМЕ

Работа посвящена анализу поэмы К. И. Галчиньского „Ниоба". За основу интерпретации автор принял ницшеанскую концепцию двух стихий, имеющих решающее влияние на развитие искусства: дионисской (музыкальная, стихий-

ная, являющаяся вдохновением, вытекающим из непосредственного познания) и аполлоновской (образная, вытекающая из рефлексии, упорядочивающая). Их соотношения, находящие отражение прежде всего в проблеме взаимообусловленности как в мире, так и искусстве — дионисское страдание и аполлоновская красота, гармония — составляют, по мнению автора, главный определитель структуры произведения.

В „Ниоба" поэт обращается к античному единству лирики и музыки путем выдвижения на первый план музыкальных элементов и обращению к античной хоровой мелике — гимну, дифирамбу, трену, эподу. Музыка, по мнению автора, с одной стороны, является для лирического субъекта источником идейной инспирации, с другой же, благодаря использованию структуры IX симфонии Бетховена, элементом, упорядочивающим структуру произведения.

Идейной доминантой поэмы автор считает принцип *pathe mathos* (страдание как источник познания), высказанный Ясхилом в „Агамемноне", а образ Ниоба трактует как символ плодотворной силы страдания, способной преобразить в искусство даже печальную действительность. Осуществление этой идеи — манифест свободы и моральной силы человека.

К такому оптимистическому выводу приводит нас поэт посредством своего отношения к мифу о Ниоба, сюжетную линию которого он сохраняет, но проблему *hybris* как источник страдания исключает. Благодаря этому Ниоба стала монолитным выражением чистого дионисского страдания, на котором поэт построил всю свою аполлоновскую философию.

RÉSUMÉ

L'ouvrage ci-présent a été consacré à l'analyse du poème *Niobé* de K. I. Gałczyński. Dans son interprétation, l'auteur s'est appuyé sur la conception nietzscheienne des deux éléments qui décident du développement de l'art: dionysiaque (musical, élémentaire qui constitue l'inspiration venant de la connaissance directe) et apollinien (anaphorique, réflexil, classificateur). Leurs relations, qui se reflètent surtout dans le problème du conditionnement réciproque et dans la vie et dans l'art: la souffrance dionysiaque et la beauté, l'ordre, l'harmonie apolliniens, constituent, selon l'auteur, le déterminant principal de la structure de l'oeuvre.

Dans *Niobé*, le poète reprend clairement l'unité antique de la lyrique et de la musique en mettant en vue des éléments musicaux et en se référant à l'antique mélique: hymne, dithyrambe, chant funèbre, épode. D'après l'auteur, la musique constitue dans le poème, d'une part, une source de l'inspiration d'idée pour le sujet lyrique et d'autre part, élément classificateur de la structure de l'oeuvre — par la référence à la structure de la IXe Symphonie de Beethoven.

La dominante idéologique du poème est le principe exprimé par Eschyle dans *Agamemnon* (v. 177) „pathe mathos" (le savoir vient de la souffrance); le personnage de Niobé est pour l'auteur symbole de la force fécondante de souffrance, capable même de transformer la réalité douloureuse en art. La réalisation de cette idée est le manifeste de la liberté et de la puissance morale de l'homme.

Le poète arrive à cette conclusion optimiste par son raport au mythe de Niobé dont il garde l'affabulation, en évitant quand même le problème hybris comme cause de la souffrance. Grâce à ce processus, Niobé est devenue expression monolithique de la pure souffrance dionysiaque, sur laquelle le poète a fondé toute sa philosophie apollinienne.