

Stanisław Stabryła (Kraków)

### Rewokacje klasyczne w poezji K. I. Gałczyńskiego

Związki poezji Gałczyńskiego z antykiem zostały stosunkowo dawno zauważone i częściowo opisane. Dotychczasowe próby zdefiniowania stosunku autora *Niobe* do świata klasycznego nie przyniosły jednak odpowiedzi na wszystkie pytania dotyczące tego dość złożonego problemu. Wykazano więc, że wśród nawiązań klasycznych w poezji Gałczyńskiego na pierwszy plan bez wątpienia wysuwają się odwołania do mitologii greckiej, która stanowiła istotny składnik jego wyobraźni poetyckiej<sup>1</sup>. Osobnym zagadnieniem jest stosunek Gałczyńskiego do literatury antycznej, a w szczególności jego “horacjanizm” czy “lukrecjanizm”, którym poświęcono jedynie mnie czy bardziej obszerne wzmianki<sup>2</sup>. Dostrzeżono także, iż obecna w twórczości poetyckiej Gałczyńskiego koncepcja poety-rzemieślnika sięga korzeniami kultury rzymskiej, podobnie jak koncepcja cyklicznego rozwoju świata w tej poezji narodziła się pod wpływem *Listów moralnych do Lucyliusza* pióra Seneki Filozofa<sup>3</sup>. Ponadto zarejestrowano pewną ilość stosunkowo łatwo uchwytnych zapożyczeń Gałczyńskiego z antyku, z mitu, historii czy sztuki starożytnej<sup>4</sup>. Badania nad wzorami literackimi twórczości poetyckiej Gałczyńskiego nie przyniosły rozwiązania problemu antycznych modeli tej poezji, jakkolwiek wskazano tu ogólnie na jej związki z liryką Horacego czy poematem Lukrecjusza *De rerum natura*. Ważnym osiągnięciem badawczym było jednak stwierdzenie, że Gałczyński w swojej praktyce lirycznej kojarzył pojęcie klasycyzmu nie tylko z antykiem, to znaczy z antyczna mitologią, poezją grecką i rzymską, ale również z Renesansem i Oświeceniem<sup>5</sup>.

Poniższy szkic będzie jedynie próbą powtórnego spojrzenia na antyk Gałczyńskiego, a mówiąc dokładniej, jego celem będzie bliższe określenie kategorii odwołań antycznych w jego poezji, przede wszystkim wskazanie ich funkcji w strukturze konkretnych utworów. Trudno

<sup>1</sup> Por. S. Stabryła, *Mit grecki w poezji K. I. Gałczyńskiego*, “Eos” LXVI (1978), s. 123-138.

<sup>2</sup> Por. J.Z. Jakubowski, *Cyгани Obywatel*, w: A. Drajcz, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1972, str. 249, oraz A. Stawar, *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959, s. 302.

<sup>3</sup> Por. W. P. Szymański, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1972, s. 124 n.

<sup>4</sup> Por. K. Jężeńska, *Konstanty Ildefons Gałczyński jako miłośnik antyku*, “Meander” IV (1954), s.145-151.

<sup>5</sup> M. Wyka, *Gałczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970, s. 61.

oczywiście w obrębie tego zwięzłego artykułu przedstawiać wyniki szczegółowej analizy całości owych nawiązań klasycznych w liryce Gałczyńskiego; z konieczności więc ograniczymy się tutaj do wybranych przykładów, które mogą stać się podstawą do szerszych uogólnień dotyczących tego zagadnienia.

Zacznijmy od tematyki mitologicznej, która, jak dowiodły dotychczasowe badania<sup>6</sup>, stanowi najczęstszy typ odwołań do antyku w poezji Gałczyńskiego. Wiersz pt. *Muza*<sup>7</sup> z roku 1929, jeden z pierwszych publikowanych utworów tego poety, wykazuje w sposób humorystyczny i przekorny, a zarazem dość gorzki, absurdalność wciąż obecnej w klasycyzującej poetyce symboliki mitologicznej z upersonifikowanym natchnieniem - Muzą, a także Dianą, Cererą, Pegazem itp. na czele. Nieprzytomne, "natchnione" rojenia o Muzie, z którą poeta " w strofie zamieszka", kończą się "trzeźwą pointą, z której wynika, że cała zakorzeniona w tej poezji klasycyzującej tradycyjna i wyświechtana "aparatura" mitologiczna jest śmieszna i nieprzydatna, nie wytrzymuje także konfrontacji z realnym życiem, którym rządzą twarde prawa biznesu:

Et pourtant:  
(tak pomyślałem nagle)  
nad Pegaza, Dianę i Ceres  
lepszy uczciwy interes:  
knajpa, dom, elektryczne magle  
albo zgoła karet wynajem.

Jest w owej "trzeźwej poincie" zapowiedzianej w podtytule wiele autoironii, która, jak można sądzić, wynika z pewnego rozczarowania do poezji i z przekonania, że owo idylliczne "życie z Muzą" nie jest wcale "dobrym interesem", ale czymś bezsensownym.

Odminną funkcję pełni grecka mitologia w zabawnej, satyrycznej parodii *canto z Boskiej komedii* Dantego pt. *Piekło polskie. Dell'inferno, CantoXXX* (1926)<sup>8</sup> W groteskowym, karykaturalnym obrazie warszawskiego środowiska literackiego, a raczej warszawskiej kawiarni

<sup>6</sup> Por. S. Stabryła, jw., s. 123 nn.

<sup>7</sup> K. I. Gałczyński, *Dziela w pięciu tomach. Poezje 1*, Warszawa 1979, s. 26 n.; wszystkie cytaty z utworów Gałczyńskiego wg tego wydania.

<sup>8</sup> *Poezje 1*, jw., s.30-36.

literackiej<sup>9</sup>, areopag postaci mitologicznych, jak Laokoon, Charon, Cerber, Gracje czy znane z mitologii nazwy, jak Acheron, Erebus, podkreślają tu parodystyczną tonację całego utworu. Imiona te i nazwy należy raczej kojarzyć z poematem Dantego niż bezpośrednio z mitologią grecką.

Innego rodzaju nawiązanie mitologiczne znajdujemy w krótkim, zaledwie dwunastowierszowym liryku pt. *Mały Apollo*<sup>10</sup> napisanym w roku 1935. Niebieski, Srebrny i Żłocisty Chłopczyk, którego o świcie, w południe i o zachodzie żona spostrzega na niebie, to mały Apollo, grecki bóg, któremu Grecy nadawali również epitet lub imię "Foibos" ("Błyszczący", "Promienny"), a od V lub IV wieku przed Chr. identyfikowali z samym Słońcem<sup>11</sup>. Ta oryginalna, rzadka w poezji nowożytnej personifikacja Słońca jako boga greckiego, małego Apollona, może dowodzić, że mitologia stanowiła istotny element wyobraźni poetyckiej Gałczyńskiego<sup>12</sup>.

*Krewny Ganimeda*, wstępna część jednego z ostatnich przedwojennych utworów Gałczyńskiego, pięknego cyklu wierszy pod łacińskim tytułem *Noctes Aninenses* (1939) zawiera dość czytelną aluzję mitologiczną - do porwania trojańskiego królewicza na Olimp przez orła - ptaka Zeusa. Jest to pełne fantazji opowiadanie poetyckie o pół-realnych zdarzeniach letniej nocy w ogrodzie. Pograżonego w omdleniu poetę ogarnia lęk przed losem mitycznego Ganimedesa<sup>13</sup>:

jaśmin znowu zapachniał, wiatr znowu zalatał  
noc mi w usta wpadła jak morwa  
i przywarłem do ziemi, i chwyciłem się kwiatów,  
żeby Zeus mnie w górę nie porwał.

Porwanie Ganimedesa jest tylko jednym z motywów pojawiających się w owych pół-sennyh wizjach, ale sam tytuł tej części utworu wydaje się wskazywać, że właśnie ten mit jest

<sup>9</sup> Por. A. S t a w a r, jw., s.23; t e n ż e w przypisach do tomu *Poezje* 1, jw., s. 524 n. identyfikuje postaci wymienione tylko z imienia w tym utworze.

<sup>10</sup> *Poezje* 1, jw., s. 295.

<sup>11</sup> A. S t a w a r w przypisach do tomu *Poezje* 1, s. 541 n. słusznie twierdzi, że ów Chłopczyk to nie kobold, jak początkowo uważała krytyka, ale Słońce.

<sup>12</sup> W art. Z. P a p i e r k o w s k i e j i D. Z a m a c i ń s k i e j, *O lirce erotycznej Gałczyńskiego*, "Zeszyty Naukowe KUL, IV (1961), nr 2(14), s. 95 n. wiersz ten jest interpretowany jako utwór typu erotycznego; wg autorkę erotyzm ten jest "subtelny i lekko zamaskowany".

<sup>13</sup> *Poezje* 1, jw., s.452.

dominantą pierwszego z liryków cyklu *Noctes Aninenses*. Zachwyty dla piękna tych obrazów-wizji, oczarowanie nimi wywołuje w lirycznym “ja”-poecie wrażenie ekstazy, bliskości nieba, oderwania od ziemi.

Rok 1946, rok powrotu Gałczyńskiego do kraju z wojennej tułaczki, wielu badaczy uważa za początek nowej fazy jego twórczości poetyckiej, która ulega teraz wyraźnej przemianie ideowo-światopoglądowej. Ale już pierwsze powojenne utwory dowodzą, że związki poety z antykiem nie uległy osłabieniu.

Jednym z przykładów rewokacji mitologicznych może być wiersz pt. *Powrót do Eurydyki*<sup>14</sup>. Posłużył się tu Gałczyński jako *leitmotivem* mitem o Orfeuszu i Eurydyce, ale logika greckiej opowieści o miłości sięgającej poza grób została tu niemal doszczętnie zburzona. Orfeusz z greckiego mitu udał się do Hadesu, aby wyrwać bogom podziemia ukochaną nad życie i przedwcześnie utraconą żonę; jego ofiara była jednak daremna - Eurydyka umarła po raz drugi. Sytuacja liryczna nakreślona w liryku Gałczyńskiego zupełnie nie przystaje do mitologicznego “archetypu”: poeta - “prowincjonalny Orfeusz”, który wraca do swojej Eurydyki-Natalii, powinien mieć raczej na imię Odyseusz, gdyż był żołnierzem-tułaczem, zagnanym wojenną zawieruchą do dalekich krajów, a ona, “Natalia, co nie zdradzi”, to raczej Penelopa, nie Eurydyka. I mielibyśmy tutaj jeszcze jeden utwór należący do potężnego powojennego nurtu “Heimkehrliteratur”: utwór o powrocie żołnierza z wojny do domu, do pięknej i wiernej żony. Ale czy ta wyraźna niezborność logiczna tego liryku<sup>15</sup>, jego nieadekwatność do wybranego przecież przez samego poetę wzoru mitologicznego, da się w jakiś sposób usprawiedliwić, umotywować? W każdym razie identyfikowanie się lirycznego bohatera tego wiersza z Orfeuszem-poetą i Orfeuszem-mężem nie wyszło na korzyść poetyckiej logice utworu. Nie ratuje go także łacińska “dokładka” - końcowy cytat ze znanej satyry Horacego: “hoc erat in votis”<sup>16</sup>.

Przytoczone przykłady rewokacji mitologicznych nie wyczerpują oczywiście całego bogactwa nawiązań do mitu greckiej w poezji Gałczyńskiego. Niemal w całej twórczości

---

<sup>14</sup> *Poezje* 2, jw., s. 15.

<sup>15</sup> Nie przekonuje również interpretacja A. S t a w a r a, jw., s.225: “Najgorsze zniknęło - pisał krytyk. - Wyszedł cało z piekła wojny, niewoli. Rzeczywista groza zniweczyła fikcyjne, psychologiczne strachy czy może upajanie się strachem. Orfeusz zwiedził piekło, powrócił i został z Eurydyką - przepowiednie zażęły”.

<sup>16</sup> *Satyra* II 6, 1.

poetyckiej autora *Niobe* widoczna jest sieć różnego rodzaju skojarzeń, aluzji, metafor, porównań odnoszących się do mitologii. I tak np. w utworze pt. *Śmierć poety* (1930) dozorca, który oczekuje zgonu znienawidzonego poety, mówi z satysfakcją<sup>17</sup>:

Zaraz mu nitkę przetnie

Panna Atropos.

W napisanym w Paryżu liryku pt. *Ulica Sarg* (1945) dziewczyna, która niegdyś mieszkała na tej ulicy razem z “Muzami nieparzystymi”, miała na imię Eurydyka, ale “wiatr ją porwał z wielkim świstem”. Zakochany w niej kataryniarz, który gra swoją piosenkę o miłości to Orfeusz<sup>18</sup>:

Więc katarynkę ustawiłem,  
krew czarna mi zalała grdykę  
i grać zacząłem nudny refren:  
“Oddajcie mi moją Eurydykę”.

Kochaną korbą jak najprościej,  
kichać mi, bratku, że przeklinasz,  
jedno ma prawo do miłości  
Orfeusz czy kataryniarz.

Poświęcony Jerzemu Waldorffowi satyryczny utwór pt. *Na Nowy Rok pijmy grapefruitowy sok* (1946) rozpoczyna parodystycznej inwokacją do muzy Euterpe<sup>19</sup>:

Przyzywam ciebie, Euterpe,  
przyzywam ciebie, Muzo miła,  
ciebie, coś w gąszczu moich cierpień  
do wiatru mnie nie wystawiła

ty, która w mróz czy w słodki sierpień

---

<sup>17</sup> *Poezje* 1, jw., 154 n.

<sup>18</sup> *Poezje* 1, jw., s.492n.

<sup>19</sup> *Poezje* 2, jw., s.94 nn.

Honor mój jesteś, Śmiech i Siła,  
o, daj, niech z twego tchu zaczerpnę,  
o Najtrzeźwiejsza Euterpe,  
ja, nawrócony szalała.

W *Requiem?* napisanym w roku 1948 umarli krzyczą<sup>20</sup>:

My nie zaśniemy spokojnie,  
gdy walka nie jest skończona,  
my nie możemy zasnąć,  
nas nie chce przyjąć Acheron.

Nie analizując zjawiska funkcjonowania owych nieautonomicznych nawiązań do mitologii greckiej, możemy jedynie zauważyć, że mają one charakter, biorąc rzecz najogólniej, różnego rodzaju “inkrustacji” klasycznych, wprowadzonych przez poetę dla określonych celów.

Odniesienia do mitu greckiego w twórczości Gałczyńskiego nie ograniczają się do liryki: wiele z nich można odnaleźć w jego próbach dramatycznych. W cyklu krótkich skeczów pisanych w latach 1946-1950 pod ogólnym tytułem *Teatrzyk “Zielona Gęś”* i cieszących się wśród publiczności znacznym powodzeniem, nie zabrakło również tematyki mitologicznej, traktowanej zresztą, zgodnie z zasadniczą tonacją całego cyklu, w sposób parodystyczny. I tak np. *Pomysł Zeusa*<sup>21</sup> (1948) jest zabawna parodią mitu o uwiedzeniu Ledy przez Zeusa: ojciec bogów, chcąc osiąść piękną żonę Tyndareosa, próbuje się kolejno zmienić w złoty deszcz, w byka, w orła, aż wreszcie udaje mu się spełnić swoje pragnienie w postaci Zielonej Gęsi. Z jajka zniesionego przez Ledę zamiast Heleny i Kastora z Polluksem wykluwają się ...bohaterowie Teatrzyku: Hermenegilda Kociubińska, , Alojzy Gzęgżółta, Pies Fafik, Osiołek Porfirion, Piekielny Piotruś i prof. Bączyński, który wyjaśnia publiczności, że fakt ten można uważać za genezę Teatrzyku “Zielona Gęś - Najmniejszego Teatru Świata”.

W innym skeczu z tej samej serii, w *Tragicznym końcu mitologii*<sup>22</sup> (1949) okazuje się, że Jowisz (nie Zeus - sic) z trzech jajek zniesionych przez Ledę przyrządza sobie z pomocą patelni i maszynki elektrycznej...”realistyczną jajecznicę ze szczypiorkiem”. Dokonawszy tego,

---

<sup>20</sup> *Poezje* 2, jw., s. 245.

<sup>21</sup> *Próby teatralne* 3, jw., s.494 n.

<sup>22</sup> *Próby teatralne* 3, jw., s.600 n.

oświadcza wstrząśniętej Ledzie, że uczynił to, co nakazywało mu sumienie jego ...żołądka: “Jesteś kretynką, Ledo. Ale chyba zrozumiesz, że: z Kastora i Polluksa pożytek żaden, a co do Heleny, to konsekwencje wiadome: wojna trojańska. A my wojen mamy absolutnie dość”<sup>23</sup>.

Parodią mitu o Orefuszu, który czarem swojej liry miał oswajać dzikie zwierzęta, jest skecz pt. *Skutki gry Orfeusza*<sup>24</sup> (1949). Pod wpływem muzyki Orfeusza, który na “kieszonkowej harfie” odegrał *Marsz turecki* Mozarta, lew zostaje...krawcem, tygrysy opanowują zawód...fryzjerski. a Jędza-Plotkarka “odradza się” (chyba moralnie ?), inny lew zostaje motorniczym w tramwajach miejskich, a inne tygrysy przyozdabiają zimą miejskie trawniki, wreszcie żyrafy zaczynają służyć jako latarnie.

*Trzynasty największy wyczyn Herkulesa*<sup>25</sup>(1949) jest monologiem mitologicznego herosa, któremu nie wystarczają jego dotychczasowe, opisane w podręcznikach dokonania; postanawia więc “pobić własne rekordy” i porwać się na czyn, którym istotnie zasłużyłby sobie na chwałę u potomności. Po krótkiej modlitwie-prośbie do Apollina i Diany o natchnienie...”chwytą w Warszawie za słuchawkę telefoniczną i uzyskuje połączenie w godzinach porannych”.

W tym samym kręgu parodii mitologicznych pozostaje napisane w roku 1951 nowe libretto do opery komicznej J. Offenbacha pt. *Orfeusz w piekle*<sup>26</sup>. Pełen świeżego, błyskotliwego dowcipu, zaskakujący oryginalnymi pomysłami i zupełnie dowolnym traktowaniem pięknego, poetyckiego mitu o Orfeuszu i Eurydyce tekst Gałczyńskiego jest satyrą na biurokrację, a świat podziemny, dokąd udaje się po ukochaną małżonkę legendarny śpiewak tracki, to właśnie piekło biurokracji. Perypetie nieszczęsnego małżonka odsyłanego z jednego piekielnego urzędu do drugiego kończą się całkowitą dezawuacją mitologii. Orfeusz, zniecierpliwiony przewlekłą piekielną procedurą urzędową, przestaje sobie cokolwiek robić ze zbiurokratyzowanych bogów, lekceważy ich zakaz oglądania się przy wyprowadzaniu na świat Eurydyki, wsiada do łodzi i odjeżdża z odebraną biurokratom żoną, oświadczając: “Mitologia ? DUBY SMALONE !”<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> *Próby teatralne* 3, jw., s.601.

<sup>24</sup> *Próby teatralne* 3, jw., s.632 n.

<sup>25</sup> *Próby teatralne* 3, jw., s.634.

<sup>26</sup> *Próby teatralne* 3, jw., s.139 nn.

<sup>27</sup> *Próby teatralne* 3, jw., s.192.

Parodią historyczną jest natomiast skecz pt. *Śmierć Juliusza Cezara*<sup>28</sup>, w którym autor nawiązuje do zamordowania Juliusza Cezara w Idy marcowe roku 44 przed Chr. przez spiskowców z Brutusem na czele. Morderca rzymskiego dyktatora, nie mogąc znaleźć sztyletu, którym mógłby zadać cios znenawidzonemu tyranowi, wyciąga...“rocznik tygodnika *Szpilki* i czyta Cezarowi na głos wiersze i prozę”. Lektura satyrycznego czasopisma okazuje się skuteczna, gdyż Cezar “automatycznie umiera”.

Wróćmy jednak do poezji Gałczyńskiego i zajmijmy się drugą kategorią jego odwołań do antyku - rewokacjami literackimi. We wczesnej liryce Gałczyńskiego pojawia się szereg nawiązań tematycznych do poezji rzymskiej, a w szczególności do Horacego. I tak np. inspirację dla pięknego liryku *Prośba o wyspy szczęśliwe*<sup>29</sup> (1930) mógł znaleźć poeta w XVI epodzie Horacego (“*Altera iam teritur bellis civilibus aetas*”), w którym wieszcz rzymski zwracał się do rodaków udręczonych niekończącymi się wojnami domowymi z dramatycznym wezwaniem, by opuścili Rzym i przenieśli się na bajeczne Wyspy Szczęśliwe, gdzie panuje “wiek złoty” - epoka szczęścia i pokoju. Oczywiście sama wizja owych Wysp Szczęśliwych w wierszu Gałczyńskiego jest całkowicie oryginalnym tworem jego własnej wyobraźni i wrażliwości poetyckiej. Motywy liryki horacjańskiej podjął Gałczyński w satyrycznym wierszu pt. *Z Horacego*<sup>30</sup> (1935), gdzie pierwsze dwa wersy są odwzorowaniem horacjańskiej “ody wiosennej” I 4 (“*Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni*”), a także w utworze pt. *Na przedwiośniu*<sup>31</sup> (1937), który wyraźnie nawiązuje w nastroju i tonacji do poezji sympotycznej rzymskiego poety. Dość prawdopodobnie wydaje się również przypuszczenie, że piękny liryk Gałczyńskiego pt. *Narodziny dzieciątka*<sup>32</sup> (1930) stanowi rewokację, profetycznej IV *Eklogi* Wergiliusza, której głównym motywem są narodziny tajemniczego dziecięcia, które rozpocznie nową, szczęśliwą epokę w dziejach ludzkości.

W satyrycznym wierszu na warszawskie życie kawiarniane pt. *Warszawianie*<sup>33</sup> (1939) dwaj przyjaciele, bywalcy przedwojennej stołecznej kawiarni literackiej “Zodiak”, którzy, jak

---

<sup>28</sup> *Próby teatralne* 3, jw., s. 366.

<sup>29</sup> *Poezje* 1, jw., s. 150.

<sup>30</sup> *Poezje* 1, jw., s. 310.

<sup>31</sup> *Poezje* 1, jw., s. 368.

<sup>32</sup> *Poezje* 1, jw., s. 151.

<sup>33</sup> *Poezje* 1, jw., s. 426 n.

się okazuje, w gruncie rzeczy przyjaciółmi wcale nie byli, noszą na ironię imiona przysłowiowo wiernych przyjaciół, bohaterów *Oresteji* Ajschylosa - Orestes i Pylades

Problemy związane z rolą poezji we współczesnym świecie zawsze pasjonowały Gałczyńskiego, nabrały jednak dla niego szczególnej aktualności w zmienionych warunkach społeczno-politycznych pierwszych lat powojennych. Wyrazem tego zainteresowania może być zapewne wiersz pt. *Portret Muzy*<sup>34</sup> (1947) opatrzony kwalifikacją gatunkową - "hymn akatystyczny" określającą jego formę wzorowaną na akatystach grecko-bizantyńskich, a przede wszystkim na słynnym anonimowym *Hymnie Akathistos*, napisanym prawdopodobnie w połowie VI wieku przed Chr. Trafnie zauważono, że w tym utworze pomieszczone zostały motywy antyczne z chrześcijańskimi; jest to widoczne w samej konklamacji - refrenie zamykającej każdą strofę tej quasi-litanii : "Euterpe, Alleluja !" <sup>35</sup> Euterpe, grecka muza poezji lirycznej, otrzymuje tu zadania zgodne z ideologią nowych czasów i - nowych przekonań poety, stając się symbolem wszystkiego, co najlepsze, najbardziej wartościowe, najpiękniejsze i najbliższe współczesnemu człowiekowi. Ku cci Euterpe śpiewają wielkie miasta Europy, rżą konie, mruczy wieloryb, dla niej dźwięczy muzyka Szymanowskiego, to ona jednoczy nasz naród, żywi dzieci, daje pokój, pociesza strapionych poetów, uświęca pracę uczonego, poety, robotnika, chłopca, czuwa nad polskim Bałtykiem, pomaga budować szosy, jest uporem i miłosierdziem. Pomimo tej ogromnej amplifikacji funkcji muzy Euterpe - w stosunku do zakresu wyznaczonego jej w świecie greckim - Gałczyński tworząc nowy, dwudziestowieczny jej wizerunek, starał się utrzymać związek z tradycją antyczną przez podkreślenie w samym zakończeniu, że dla niego - polskiego poety jest Euterpe, jak niegdyś Melpomene dla Horacego, przede wszystkim muzą poezji<sup>36</sup>:

Euterpe,  
quod spiro et placeo, si placeo, tuum est,  
Alleluja !

Zapożyczony z horacjańskiej ody III 4 ("Quem tu Melpomene semel") wiersz "quod spiro et placeo, si placeo, tuum est" można tu jednak rozumieć nie tylko jako stylizację klasyczną

---

<sup>34</sup> *Poezje 2*, jw., s.167-170

<sup>35</sup> Por. A. S t a w a r, jw., s. 334.

<sup>36</sup> *Poezje 2*, jw., s.170

wprowadzoną dla uwypuklenia owego związku z tradycją poezji antycznej, ale również jako wskazówkę, iż utwór ten stanowi polemikę z pieśnią poety rzymskiego, gdzie funkcja Melpomeny została ograniczona wyłącznie do spraw poezji.

W pięknym liryku-epitafium pt. *Grób Krasickiego*<sup>37</sup> (1948) pojawiają się zarówno mitologiczne, jak i literackie rewokacje klasyczne. Stworzony fantazją poety grób biskupa warmińskiego<sup>38</sup> został otoczony w tym utworze siecią nawiązań antycznych, nieobcych zresztą twórczości autora *Myszeidy*. “Śpiewający biskup” już w pierwszej strofie został określony jako “tłumacz Lukiana z Samosat”; mowa tu nb. o parafrazach 16 dialogów Lukiana przetłumaczonych przez Krasickiego z języka francuskiego (sic !)<sup>39</sup>. Śmiało, zaskakujące, lecz niezwykle obrazowe i piękne jest porównanie śmiechu Krasickiego do złotego deszczu Danae: “On w kraj spadał śmiechem| jak Zeus złotym deszczem w Danae”. Jest w tym utworze jeszcze jedno nawiązanie antyczne, tym razem czysto literackie: kiedy chmury wędrujące po niebie mówią, że biskupowi-poecie “władza śmierć w wesole oczy”, dodają zaraz owo horacjańskie “non omnis moriar” (*Carm.* III 30): “to nic, nie cały umarł...”.

Jednym z najpiękniejszych, najbardziej dojrzałych artystycznie utworów Gałczyńskiego, obok poematów *Niobe* i *Wit Stwosz*, jest dedykowany żonie hymn pt. *Wenus*<sup>40</sup> z roku 1948. Wiersz ten można by jedynie porównać ze wspaniałym hymnem *Alma Venus* otwierającym arcypoemat Lukrecjusza *De rerum natura*. Zarówno u Gałczyńskiego, jak i w utworze rzymskiego poety bogini Wenus jest siłą przenikającą cały świat, jest miłością w wymiarze kosmicznym, której władaniu podlega wszystko: ludzie, kwiaty, gwiazdy, ptaki, pory roku. Trudno byłoby oczywiście twierdzić, że swoją koncepcję Wenus-Afrodyty jako wszechogarniającej miłości Gałczyński zawdzięczał właśnie Lukrecjuszowi, jakkolwiek istnieją przesłanki potwierdzające tego rodzaju przypuszczenie. Jeszcze w roku 1935 w wierszu

<sup>37</sup> *Poezje* 2, jw., s. 213.

<sup>38</sup> Krasicki zmarł w roku 1801 w Berlinie, a jego zwłoki zostały w roku 1829 pochowane w Katedrze Gnieźnieńskiej, trudno więc byłoby mówić o jego “grobie” czy “mogile”, ale jedynie o jego trumnie w podziemiach Katedry.

<sup>39</sup> Opublikowane zostały w zbiorowym wydaniu pism Karsickiego w latach 1802-1804. Znajdują się tutaj następujące utwory Lukiana: *Sen Lucjana*, *jak historię pisać należy*, *Rozmowy zmarłych* (1,2,10,12), *Czarnoksiężstwo albo powrót Menippa*, *Ikaromenipp albo Wędrownik powietrzny*, *Okręt albo Żądania*, *Filozof sekty cyników*, *Skarga*, *Toxaris o przyjaźni*, *Rozmowa między Alexandrem a Filipem*, *Tymon-dialog*, *Filozofy na sprzedaż*, *Demonaks*.

<sup>40</sup> *Poezje* 2, jw., s.250 n.

Do Edwarda Szymańskiego, przyjaciela i tłumacza *De rerum natura* Lukrecjusza, pisał Gałczyński<sup>41</sup>:

Niech się święci twój przekład “De natura rerum”  
i twoja córka, czarna morwa z zapachem ajeru,  
i Pani twoja - Venus Alma.

Nie ma wątpliwości - wspominają o tym biografowie<sup>42</sup> - że Lukrecjusz należał do najbardziej ulubionych autorów klasycznych Gałczyńskiego. W tej wspaniałej odzie sławiącej potęgę miłości odwołanie do imienia grecko-rzymskiej bogini miłości Afrodyty-Wenus wydaje się przejawem ogólnej skłonności poety do konkretyzowania własnych uczuć przy pomocy symboli, personifikacji czy obrazów przejętych z mitologii, literatury, sztuki klasycznej. A przy tym idea czy wizja miłości w hymnie Gałczyńskiego odpowiada w pełni dzisiejszym sposobom jej rozumienia: Wenus-miłość jest obecna przy wszystkich spotkaniach i zaręczynach, przechadza się po jarmarkach i placach, zjawia się ślepcom, słyszą ją głusi, wlewa nadzieję w serca mężczyzn, budzi ptaki, każe szumieć liściom i wschodzić gwiazdom. Strofa kończąca tę odę do Wenus jest jakby poetycką *summą* potęgi miłości<sup>43</sup>:

Bo ty jesteś ta, która w nas mieszka  
i prowadzi nas jak marsz weselny  
bo ty jesteś śpiewająca ścieżka  
krzyk ostatni i zachwyt śmiertelny.

Do rewokacji literackich należy z pewnością inny “grecki” utwór Gałczyńskiego, napisany w roku 1949 *Hymn do Apollina*<sup>44</sup>. Nadał mu poeta formę modlitwy do greckiego boga-opiekuna poezji o wyzwolenie od wszelkiego “efekciarstwa” poetyckiego, które zaciemnia treść jego wierszy mających służyć sprawom ludzkim<sup>45</sup>:

Wyzwól mnie, Apollinie,  
od literackich dziwactw, niech zginie  
we mnie ta mania na zawsze.

---

<sup>41</sup> *Poezje* 1, jw., s.322.

<sup>42</sup> Por. A. S t a w a r, jw., s.372.

<sup>43</sup> *Poezje* 2, jw., s. 251.

<sup>44</sup> *Poezje* 2, jw., s. 333 n.

<sup>45</sup> *Poezje* 2, jw., s.333.

Wśród “grzechów głównych” swego warsztatu wylicza tu poeta “hyperretorykę”, “metaforologiczną kombinatorykę”, i “smaczki”. Czy tę “spowiedź” poety należy traktować zupełnie serio ? Czy nie jest to tylko modna w tamtych latach i często wymuszana przez totalitarną władzę “samokrytyka” ? Czy owe uczenie brzmiące nazwy własnych dziwactw poetyckich nie są jeszcze jedną w poezji Gałczyńskiego próbą epatowania a zarazem rozbawienia czytelnika ? Jest w tych wyznaniach zapewne spora właściwej poecie przekory, ale jest również, jak się wydaje, poważne przyznanie się do niedociągnięć i słabości własnego warsztatu poetyckiego. Szczególnie szczerze i przekonująco brzmią dwie strofy, w których poeta zanoszą do Apollina modły o dar jasności, o sztukę szlachetnej prostoty<sup>46</sup>:

O, synu Jupitera, mą mowę ciemną  
rozświeć, pochyl swe złote ucho nade mną,  
toć służę tobie od lat już wieluz !

oraz

Ty, który oświecasz i uśmiercasz,  
tchnij mi, Srebrnołuki, do serca  
treść prostą jak tve struny i promienie.

Można tu już odczytać nie tylko wyznanie własnych “grzechów” poetyckich, ale również dość konkretnie sformułowane postulaty wobec własnej poezji<sup>47</sup>.

Czy da się wskazać w poezji antycznej wzór czy też model *Hymnu do Apollina* Gałczyńskiego ? Bez wątplenia trudno byłoby odnaleźć konkretny utwór tego rodzaju, jakkolwiek wydaje się, że wiersz Gałczyńskiego, wpisany w konwencję hymnu-modlitwy poety do bóstwa, wywodzi się z bogatej w tym zakresie tradycji klasycznej. Odległym i zupełnie dowolnie przetworzonym modelem tego hymnu mogłaby być np. horacjańska oda I 31 (*Quid dedicatum poscit Apollinem vates*), gdzie rzymski poeta modli się do Apollona o spokój ducha, o szczęśliwą starość i natchnienie liryczne<sup>48</sup>:

Frui paratis et valido mihi,

---

<sup>46</sup> *Poezje* 2, jw., s.334.

<sup>47</sup> J. P. S z y m a ń s k i, jw., s.113 widzi w tym utworze zapowiedź świadomej ewolucji poezji Gałczyńskiego.

<sup>48</sup> *Carm.* I 37, 17-20.

Latoe, dones ac precor integra  
cum mente nec turpem senectam  
degere nec cithara carentem.

*Ars poetica, czyli Sztuka rymotwórcza*<sup>49</sup> Gałczyńskiego z roku 1947 zawiera już samym tytule czytelne nawiązanie do poematu Horacego poświęconego sztuce poetyckiej. Żartobliwą i parodystyczną treść i tonację tego utworu Gałczyńskiego niejako z góry zapowiada “uczona” *Przedmowa* prof. Bączyńskiego, który przedstawia “historię” jego powstania, recepcji, a także dzieje samego rękopisu. Pomimo iż *Ars poetica* Gałczyńskiego jest zabawną parodią “poważnego” traktatu o poetyce, można tutaj, poza samym tytułem, dostrzec głębsze związki z utworem Horacego. Przede wszystkim poemat Gałczyńskiego, podobnie jak dzieło Horacego, pierwotnie tytułowane *List do Pizonów (Epistula ad Pisones)* otrzymało formę listu - *Listu do krawca Teofila*. Życzeniem nadawcy-autora jest w parodii Gałczyńskiego, aby adresat, ów Teofil, “się z krawca w poetę przedzierzgnął”. Bez wątpienia doszła tu do głosu wspomniana przez jednego krytyków<sup>50</sup> koncepcja poety-rzemieślnika. Główną tezą jest tu zabawne stwierdzenie, że “blisko od poezji do krawiectwa”<sup>51</sup>:

Więc wtajemniczę cię w arkana  
mej poetyckiej sztuki jak Horacy  
i się zdziwisz, aż po głąb jestestwa,  
jak blisko od poezji do krawiectwa.

Zwraca tu uwagę imię Horacego, przywołane dla ukazania analogii sytuacyjnej: doświadczony poeta będzie wprowadzał w tajniki sztuki poetyckiej Teofila, podobnie jak niegdyś poeta rzymski adresatów swojego traktatu - Pizonów. Skojarzenie sztuki poetyckiej z krawiectwem mógł Gałczyńskiemu nasunąć obraz dosztukowanego jako ozdoby całości kawałka purpurowego sukna zawarty we wstępnej partii jego *Listu do Pizonów* poświęconej zagadnieniu jednorodności dzieła<sup>52</sup>:

Inceptis gravibus plerumque et magna professis

---

<sup>49</sup> *Poezje 2, jw.*, s. 138-143.

<sup>50</sup> Por. J.P. S z y m a n s k i, *jw.*, s. 249.

<sup>51</sup> *Poezje 2, jw.*, s. 139.

<sup>52</sup> *Epistula ad Pisones* 14-16.

purpureus, late qui splendeat, unus et alter  
adsuitur pannus...

Wskazane w tekście Gałczyńskiego zapożyczenia z traktatu Horacego o sztuce poetyckiej; dowodzą ponad wszelką wątpliwość, iż tej modelem *Ars poetica* był *List do Pizonów* rzymskiego poety.

Od rewokacji literackich przejdźmy do odwołań do sztuki antycznej w poezji Gałczyńskiego. Rozpisany na głosy, skomponowany w formie obrazka czy skeczu scenicznego utwór pt. *Muza*<sup>53</sup> (1949) jest uwspółcześnionym “pocztem” greckich opiekunek sztuk. Klamrą spinającą monologi poszczególnych muz jest rozpoczynająca i kończąca poemat ich chóralna wypowiedź. We wstępnej autoprezentacji muzy podają swój tradycyjny, antyczny rodowód, jakby wyczytany w jakiejś nowoczesnej encyklopedii; w strofie zamykającej przemienione, “unowocześnione” Muzy głoszą<sup>54</sup>:

Siostry zwycięskie, rówieśne,  
jesteśmy siostrami waszymi.  
Bo nowe Muzy jesteśmy:  
pracujemy, śpiewamy, tańczymy.

“Nowe Muzy” Gałczyńskiego “pracują”, śpiewają” i “tańczą” na użytek i chwałę dnia dzisiejszego, na użytek i chwałę jutra: Euterpe zawiesza czerwoną flagę nad Notre-Dame, Polihymnia przypisuje sobie autorstwo “Pierwiosnka”, Terpsychora chełpi się swoją grą na lirze, Erato opiewa poległych za Polskę, Kalliope kieruje piórem Isaakiana, Urania uczy poetę “budować wiersze jak most”, Klio “czyta ludom historię WKP(b). Ale te mocno nasiąknięte “internacjonalistycznymi” ideałami PRL Muzy Gałczyńskiego nie zrywają jednak z przeszłością i nie odwracają się od niej: Erato zawodzi swoją pieśń o Urszulce Kochanowskiej, Kalliope niegdyś pozwoliła wejść na swoją górę Kochanowskiemu i “gadać swym głosem Cervantesowi”, Thalia kochała Puszkina i Mickiewicza.

Muzy w utworze Gałczyńskiego, zachowując swoje dawne funkcje, łączą je z nowym - powiedzielibyśmy -drastycznie aktualnymi w czasach powstania tego wiersza. Były więc Muzy

---

<sup>53</sup> *Poezje 2*, jw., s.369-372.

<sup>54</sup> *Poezje 2*, jw.,s.372.

dla Gałczyńskiego nie tylko - według określenia jednego z krytyków<sup>55</sup> - “środkami z repertuaru odwołań klasycznych”, ale również odziedziczonymi z aprobowanej przez poetę tradycji symbolami sztuki, symbolami “uwspółcześnionymi” zgodnie z obowiązującymi dyrektywami ideologicznymi.

Napisany w roku 1950 poemat *Niobe*, jeden z najlepszych, a jednocześnie najtrudniejszych utworów Gałczyńskiego, znalazł i wciąż jeszcze znajduje dość różne interpretacje krytyków. Uznano go między innymi za obrachunek poetycki Gałczyńskiego z samym sobą i ze współczesnością, obrachunek, w którym przedstawienie dziejów posągu było tylko pretekstem dla rozwinięcia dwóch głównych wątków: sztuki i cierpienia<sup>56</sup>. Zdaniem innego krytyka *Niobe* jest traktatem o oczyszczeniu przez sztukę<sup>57</sup>. Określono także poemat Gałczyńskiego wprost jako poetycki traktat o sztuce<sup>58</sup>.

Nie odmawiając słuszności owym głosom badaczy tego utworu, warto przytoczyć zdanie samego poety na ten temat: “Łajdaccy bogowie pomordowali jej dzieci. Niobe skamieniała z bólu i przyszedł rzeźbiarz , i uwiecznił ten jej ból w marmurze... Każdy może oglądać tę twarz w Nieborowie - skamieniałą jak marmur twarz matki, której ludobójcy pomordowali jej płód... A Niobe to nie tylko matka, ale i sztuka, a sztuka to jest to, co umie trwać i pomagać ludziom w walce o sprawiedliwość, w walce o pokój...”<sup>59</sup>.

Pomimo stosunkowo skomplikowanej struktury, świadomie upodobnionej przez poetę w niektórych partiach do kompozycji muzycznej, można w tym poemacie wyróżnić dwie główne warstwy: warstwę mitu antycznego sięgającego swymi odgałęzieniami wyobrażeniowymi i pojęciowymi aż po współczesność, oraz warstwę historyczną obejmującą dzieje marmurowej głowy posągu Niobe aż do chwili, kiedy znalazła się ona w nieborowskim muzeum. Trudno oczywiście rozstrzygnąć, która z tych warstw poematu ma znaczenie prymarne, podobnie jak trudno rozstrzygnąć, czy utwór Gałczyńskiego jest poematem o cierpieniu, które symbolizuje grecki mit o Niobe-nieszczęśliwej matce, czy poematem o sztuce, której symbolem jest antyczna głowa posągu. Jedno nie ulega wątpliwości: bezpośrednim źródłem inspiracji

---

<sup>55</sup> Por. M. W y k a, jw., s. 69.

<sup>56</sup> Por. A. S t a w a r, jw., s. 349 n.

<sup>57</sup> Por. J. B ł o Ń s k i, *Poeci i inni*, Kraków 1956, s. 140.

<sup>58</sup> A. K u l a w i k, *Niobe - poetycki traktat o sztuce*, “Poezja” 11(1973), s.78 nn.

<sup>59</sup> Z przedmowy Gałczyńskiego do radiowego nagrania *Niobe* w lutym 1952.

poetyckiej było tu dzieło sztuki greckiej oglądane i podziwiane przez poetę w muzeum w Nieborowie; mit antyczny stał się tutaj zapleczem umożliwiającym podjęcie przez poetę wątku tragicznego, ściśle związanego z greckim posągiem.

Opierając konstrukcję swego poematu na tradycyjnej wersji mitu o Niobe i na historii posągu królowej-nieszczęśliwej matki, kształtuje go Gałczyński zgodnie z własnymi zamierzeniami twórczymi<sup>60</sup>. Historia Niobe stała się w jego utworze opowieścią-poematem o tragizmie losu matki, a sama postać Niobe symbolem cierpienia człowieka niewinnego, który stał się igraszką w rękach “łajdackich” bogów. Dla starożytnych Niobe - bolejąca matka cierpi, gdyż zgrzeszyła przeciwko bogom, jej los jest gorzką nauką, jakiej bogowie udzielają ludziom, których zaślepiała *hybris*, jej ból jest tragedią zawinionego cierpienia. Uwspółcześniając klasyczny mit, Gałczyński starannie wyeliminował wszystko, co mogłoby nasuwać sugestię, że los Niobe należy rozumieć jako karę.

W *Finale* wielkiego poematu *Wit Stwos* (1951) poeta, głosząc pochwałę twórczego trudu przywołuje imię wielkiego rzeźbiarza ateńskiego Fidiasza i jego nieśmiertelne dzieło<sup>61</sup>:

To trud zrodził urodę: wodę, trzcinę i gwiazdę,  
sonet i dumę kopuł, mosty i łuk tympanonów,  
to trudem dłuta obudził w marmurze z Pentelikonu  
Fidiasz konie, na fryzie, w procesji panatenajskiej.

Rewokacje klasyczne, które omówiliśmy powyżej, nie wyczerpują całego zakresu odniesień do antyku w poezji Gałczyńskiego. Znajdziemy w niej bowiem nawiązania także do innych - poza mitologią, literaturą i sztuką - sfer kultury starożytnej. We wczesnej liryce Gałczyńskiego przykładem rewokacji historycznej może być jedna z części jego *Koncertu fortepianowego* (1929) zatytułowana *Triumf Cezara*<sup>62</sup>:

Precz odrzucił togę wyszywaną w krwiste meandry,  
złoto wszelkie i dumę, ręką uciszył tłum;  
nie chce nawet sandałów ze słońca spadłych na ziemię.

---

<sup>60</sup> M. W y k a, jw., s. 72 rozumie to “kształtowanie mitu” nieco inaczej: twierdzi mianowicie, że “poeta z jednej strony odwołuje się do mitycznej historii Niobe i w wydaniu tradycyjnym wykorzystuje ją w poemacie, na nią zaś nakłada zupełnie odmienną w tonacji uczuciowej o losach posągu (a właściwie głowy) Niobe”.

<sup>61</sup> *Poezje 2*, jw., s. 508.

<sup>62</sup> *Poezje 1*, jw., s. 129.

Cezar - wystąpi - nago.

W powojennej poezji Gałczyńskiego pojawiają się dość liczne odwołania do filozofii greckiej, utrzymane w tonacji żartobliwej i zmierzające do wywołania wyraźnie humorystycznych efektów. Już w przedwojennej *Modlitwie polskiego poety* (1934) w takim właśnie celu posłużył się Gałczyński słynną zasadą Heraklita z Efezu<sup>63</sup>:

Już Heraklit powiedział z lwowska PANTA REI  
PANTA REI, ale nic się nie dziei.

W *Kolczykach Izoldy* (1946) Poeta przypomina znaną anegdotę starożytną o skoku Empedoklesa do Etny<sup>64</sup>:

Właściwie jestem bezdziejny.  
Niestety noszę binokle.  
Raz chciałem wskoczyć do Etny,  
jak ten, jak Empedokles.

Dym był czerwono-biały.  
Tylko sandały zostały.

Utwór *Ulica cyników*<sup>65</sup> (1946) powstał jako tekst piosenki kabaretowej dla krakowskiego teatru satyrycznego "Siedem Kotów". Punktem wyjścia stał się tu parodystyczny opis założenia szkoły cynickiej<sup>66</sup>:

Było w starożytnej Grecji święte źródło Hippokrene  
i koło tego źródła pod numerem 8 mieszkania 12  
mieszkał filozof Antystenes,  
miał życie pełne łez,  
w ogóle żył jak pies -  
oj!

---

<sup>63</sup> *Poezje* 1, jw., s.245.

<sup>64</sup> *Poezje* 1, jw., s. 73.

<sup>65</sup> *Poezje* 2, jw., s.55-57.

<sup>66</sup> *Poezje* 2, jw., s. 55.

Pomijając mało znaczący fakt, że “święte źródło Hippokrene”, powstałe rzekomo od uderzenia Pegaza i dające natchnienie poetom, lokalizowano na ogół w Beocji lub w okolicach Trojzenu, a twórca szkoły cynickiej Antystenes mieszkał i działał w Atenach, warto zwrócić uwagę na świetny efekt humorystyczny, jaki tu osiągnął poeta dzięki wprowadzeniu infantylnej motywacji stworzenia przez Antystenesa owej szkoły cyników<sup>67</sup>:

Nie było wtedy samochodów i wszyscy filozofowie  
musieli chodzić na piechtę,  
więc Antystenes powiedział: - Założmy zawodową  
filozoficzną sektę...

Ale piosenka o ulicy cyników jest przede wszystkim utworem satyrycznym, wymierzonym przeciwko współczesnym “cynikom”, nie mającym nic wspólnego z ateńskimi uczniami Antystenesa: przeciwko krakowskiej kołtunerii, przeciwko wojennymi i powojennym dorobkiewiczom, którzy w refrenie narzekają na “pieskie życie” z powodu piorunów spadających na nich z nieba jako kara za “kanty”. Dopiero zastosowanie przez nich piorunochronów zmienia “pieskie życie” krakowskich cyników na “światne życie”.

Zabawnym nawiązaniem do Platona i jego filozofii jest satyryczny utwór pt. *Z antologii infernalnej*<sup>68</sup> (1947), w którym lektura dzieł ateńskiego myśliciela skłania pewnego człowieka do odrzucenia wiary w piekło; dopiero stanowcza interwencja żony owego pana sprawiła, że zarzucił ową zgubną lekturę<sup>69</sup>:

Tu oszalała żona  
roztłukła osiem talerzy.  
Więc pan przestał czytać Platona  
i znowu w piekło uwierzył.

\*

Zamykając uwagi o rewokacjach klasycznych w poezji Gałczyńskiego, warto podkreślić, że na pierwszy plan wysuwa się tutaj mitologia grecka, która - wbrew twierdzeniom wielu

---

<sup>67</sup> *Poezje 2*, jw., s. 55.

<sup>68</sup> *Poezje 2*, jw., s. 117.

<sup>69</sup> *Poezje 2*, jw., s. 117.

krytyków - stanowiła istotny element wyobraźni poetyckiej autora *Niobe*. Nie idzie tu tylko o to, że poeta znajdował w niej gotowe i uświęcone tradycją historyczną i literacką wzorce poetyckie, ale przede wszystkim o fakt, że stwarzała ona możliwość dowolnego jej kształtowania zgodnie z obranymi założeniami ideowo-artystycznymi. Sięgając po określony temat czy motyw mitologiczny, łączył z nim Gałczyński nowe treści, kreując na jego podstawie warstwę znaczeń, często odległych od tych, jakie dotychczas mu przypisywano. W przeciwieństwie do wielu innych poetów z przedwojennego ugrupowania "Kwadryga", w których twórczości motywy klasyczne odgrywały ważną rolę, Gałczyński w istocie nie odwołuje się do antyku w poszukiwaniu inspiracji tematycznej: mit grecki, motywy poezji łacińskiej czy sztuka starożytna stają w jego utworach językiem symboli, przy pomocy których poeta może się wypowiedzieć w sposób zrozumiały i całkowicie czytelny. W wielu wierszach rewokacje czy interferencje klasyczne w formie metafor skojarzeń i aluzji do różnych sfer świata antycznego pełnią, jak staraliśmy się wykazać, określone funkcje, przy czym dość często zmierzają do wywołania efektów humorystycznych czy nawet parodystycznych.