

Paulina Urbańska
Uniwersytet Warszawski

Antyk Kwadrygi (Konstanty Ildefons Gałczyński, Władysław Sebyła, Lucjan Szenwald)

Celem niniejszego rozdziału jest wskazanie elementów tradycji antycznej w twórczości wybranych członków grupy poetyckiej Kwadryga: Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Władysława Sebyły i Lucjana Szenwalda. Zasadniczym materiałem podjętych tu rozważań będzie kilka wierszy wymienionych pisarzy pochodzących z okresu międzywojennego i powojennego. Lektura tych utworów posłuży określeniu funkcji tradycji antycznej oraz sposobu jej realizacji w ich poezji.

Grupa poetycka Kwadryga istniała i działała w Warszawie na przełomie lat 20. i 30. XX wieku. Należeli do niej między innymi: Stanisław Ryszard Dobrowolski, Mieczysław Bibrowski, Stefan Flukowski, Aleksander Maliszewski, Lucjan Szenwald, Andrzej Wolica, Władysław Sebyła, Marian Piechał oraz luźniej związany Konstanty Ildefons Gałczyński. Kwadryga była grupą o charakterze sytuacyjno-programowym. Ze względu na wewnętrzne zróżnicowanie formacji i połączenie w niej wielu indywidualności poetyckich kwadryganci reprezentowali odmienne tendencje problemowo-tematyczne i formy liryki. W tym kontekście wspólna wydaje się otwartość ich postawy wobec dziedzictwa starożytnej Grecji i Rzymu. Obok Skamandra, który najczęściej odwoływał się do tej tradycji, w kształtowaniu recepcji antyku w poezji dwudziestolecia międzywojennego decydującą rolę odegrała właśnie Kwadryga.

Rozmyślenia nad twórczością najwybitniejszych, a zarazem w różny sposób osobnych autorów Kwadrygi, których poezja wyraźnie wyróżniała się na tle grupy, pozwolą między innymi na

sformułowanie następujących rozpoznań. Dla każdego z pisarzy spuścizna starożytnej Grecji i Rzymu była bogatym źródłem myślowych odwołań i poetyckich nawiązań. Kwadryganci powracali do niej jako wzoru postaw światopoglądowych i norm estetycznych. Wykorzystywali ją, by dokonać konkretyzacji uczuć, zaprezentować nowe treści ideowe i artystyczne oraz nowe odczytania mitów, które często pełniły funkcję aluzji do problemów współczesności i stanowiły pretekst do podejmowania uniwersalnych tematów kulturowych, historiozoficznych lub egzystencjalnych. Tym samym twórczość Gałczyńskiego, Sebyły i Szenwalda zogniskowana wokół mitów dowodzi ich trwałej obecności w literaturze i kulturze polskiej, czyniąc tę pierwszą – by tak rzec – obszarem ich nieustannej palingenezy.

Przedwojenne „antyczne” liryki Gałczyńskiego reprezentują wiersze *Muza* (1926), *Mały Apollo* (1935) oraz *Noctes Aninenses* (1939). W pierwszym w sposób humorystyczny, a zarazem dość gorzki poeta próbuje ujawnić absurdalność pokutującej w poetyce klasycystycznej symboliki mitologicznej. Drugi to żartobliwy erotyk, w którym autor używa mitologicznej personifikacji słońca jako Apolla. Natomiast w cyklu poetyckim *Noctes Aninenses* (konkretnie w jego pierwszej części – *Krewny Ganimeda*) dominuje motyw mitologiczny: porwania Ganimedesa przez Zeusa. W przedwojennej poezji Gałczyńskiego odwołania do tradycji antycznej są obecne, ale jakby w tle, „nie narzucają” się czytelnikowi, czego nie można powiedzieć o utworach powojennych, w których poeta wręcz eksploatuje mitologię grecką. Wykorzystuje ją zarówno jako element dekoracyjny, jak i łączy z nią nowe treści estetyczne i ideowe, konstruując odmienne znaczenia mitów od tych, które przypisywała im tradycja. W wierszu *Powrót do Eurydyki* (1946) tylko tytuł nawiązuje do mitu o Orfeuszu i Eurydyce opowiadającym o miłości, która potrafi przetrwać wszystko i jest zdolna do największych poświęceń. Mityczny Orfeusz udaje się do Hadesu, aby odzyskać swoją ukochaną żonę, ale jego poświęcenie jest daremne



– Eurydyka ponownie umiera. Natomiast bohater Gałczyńskiego zupełnie nie przypomina tej mitologicznej postaci. Poeta, „prowincjonalny Orfeusz”, wraca do Eurydyki – „Natalii, co nie zdradzi” po wojennej tułaczce, dlatego Orfeusz powinien mieć raczej na imię Odysseusz, a Natalia – Penelopa. Trafnego podsumowania tego utworu dokonał Stanisław Stabryła:

Czy ta wyraźna niezborność logiczna utworu, jego nieadekwatność w stosunku do wybranego przez poetę motywu mitologicznego, nie da się w jakiś sposób usprawiedliwić, umotywować? Zauważyć tu wypada tylko jedno: jeśli liryczny bohater tego utworu mógłby identyfikować się z jakąś postacią z greckiej mitologii, to na pewno nie z Odyssem – żołnierzem i włóczęgą, ale z Orfeuszem – poetą i mężem-kochankiem, jakkolwiek konsekwencje tego utożsamienia wyszły na niekorzyść poetyckiej logice utworu¹.

Jednym z najbardziej udanych pod względem artystycznym wierszy jest napisany w 1948 roku i dedykowany żonie pochwalny hymn o miłości pod tytułem *Wenus*. Wielu krytyków porównywało go z inwokacją do Alma Venus Lukrecjusza. Stabryła zapisał:

Trudno byłoby oczywiście twierdzić, iż swoją koncepcję Wenus-Afrodydy zawdzięczał Gałczyński właśnie Lukrecjuszowi, jakkolwiek mogą istnieć przesłanki potwierdzające tego rodzaju przypuszczenie. Jeszcze w roku 1935 w wierszu *Do Edwarda Szymańskiego*, przyjaciela i tłumacza *De rerum natura* Lukrecjusza, pisał Gałczyński:

Niech się święci twój przekład „De natura rerum”
i twoja córa, czarna morwa z zapachem ajeru,
i Pani twoja – Wenus Alma.

Nie ma wątpliwości – i wspominają o tym monografiści Gałczyńskiego – że Lukrecjusz należał do najbardziej ulubionych autorów klasycznych poety².

¹ S. Stabryła, *Mit grecki w poezji K. I. Gałczyńskiego*, „Eos” 1978, nr LXVI, s. 126.

² *Idem*, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*, Kraków 1983, s. 96–97.



W tych dwóch utworach Wenus jest siłą przenikającą cały świat i mającą pozytywny wpływ na jego losy, podporządkowane jest jej wszystko – ludzie, zwierzęta i kosmos:

1
Tobie grają wszystkie instrumenty,
Ciebie wiatr na ziemię z nieba przeniósł
I ku oczom twym po ścieżkach krętych
Idę w dzień i w noc, o pani Wenus.

2
Tłumacząca wszystkie sny w sennikach,
sekret wszystkich spotkań i zaręczyn,
wszędzie jesteś: w kwiatach i w świecznikach,
palcem tkniesz: i tańczy świat, i dźwięczy.
(...)

7
Wszystko zmienia się na twoje przyjście,
kiedy pierścień twój zaświeci nocą:
ptaki budzą się. I szumią liście.
I na niebie srebrne gwiazdy wschodzą.

8
Więc dla ciebie, Wenus, tron w szkarłatach,
rzeźba, wiersz, gramofonowa płyta
i ten dźwięk na wszystkich mostach świata
zakochanych, siedmiostrunnych gitar.

9
To dla ciebie, Wenus, na twą chwałę
pory roku idą rząd za rządem:
wiosen szum, zim plecy białe,
letnie góry i trąbki jesienne.

10
Bo ty jesteś ta, która w nas mieszka
i prowadzi nas jak marsz weselny;
bo ty jesteś śpiewająca ścieżka,
krzyk ostatni i zachwył śmiertelny³.

³ K.I. Gałczyński, *Wenus*, [w:] *idem, Liryka 1926–1953*, wybór i wstęp A. Międzyrzecki, Warszawa 1985, s. 137–140.



Istotne jest to, że Gałczyński – sławiąc potęgę miłości – odwoływał się do imienia grecko-rzymskiej bogini, a tym samym dokonywał konkretyzacji swoich uczuć za pomocą motywów zaczerpniętych z tradycji antycznej. W kręgu podobnych odwołań mitologicznych mieszczą się również dwa inne utwory pisarza (oba z 1949 roku): *Hymn do Apollina* i *Muzy*. Pierwszy wiersz napisany jest w formie modlitwy skierowanej do greckiego boga opiekuna poezji. *Hymn do Apollina* to nawiązująca do pieśni Horacego prośba poety o jasność i szlachetną prostotę w poezji.

Gałczyński chętnie sięgał po tematykę antyczną zarówno w tonie poważnym, jak i humorystycznym. Rozpisane na głosy *Muzy* nawiązują w swojej formie do skeczu scenicznego. W żartobliwy sposób zostały opisane Muzy czasów nowożytnych, swego rodzaju „poczet” greckich opiekunek sztuki. Owe Muzy, córki Zeusa, są dla poety, podobnie jak w wierszu *Wenus*, nie tylko – jak zauważyła Marta Wyka – „środkami z repertuaru klasycznych odwołań”, lecz także symbolem sztuki współczesnej i pretekstem do snucia rozważań o jej kondycji. Greckie Muzy stają się tym samym Muzami naszych czasów, a ich funkcje określają aktualne potrzeby społeczne i artystyczne.

W 1950 roku Gałczyński napisał poemat *Niobe* przywołujący na myśl skojarzenia z kompozycją muzyczną, ale tym samym bardzo hermetyczny. Utwór ten bywa często nazywany przez krytyków lirycznym *opus magnum* Gałczyńskiego. Można w nim wydzielić dwie warstwy: mitu antycznego oraz historyczną, przypominającą dzieje marmurowej głowy posągu Niobe do momentu, w którym znalazła się w muzeum w Nieborowie. Pisarz porusza w utworze problem związku sztuki, której symbolem jest głowa starożytnego posągu, i cierpienia, które symbolizuje grecki mit o Niobe-matce. Najprawdopodobniej bezpośrednim impulsem do napisania poematu była wizyta w nieborowskim pałacu oraz znajomość mitu o Niobe, który pojawił się w literaturze greckiej między innymi w *Iliadzie* Homera, *Antygonie* i *Elektrze* Sofoklesa oraz



w niezachowanej tragedii Ajschylosa, a w literaturze rzymskiej w *Metamorfozach* Owidiusza i *Tebaidzie* Stacjusza. W tradycji antycznej zamordowanie przez Apollona i Dianę dzieci tebańskiej królowej było pojmowane jako kara za znieważenie przez nią ich matki – Latony. W tak rozumianym micie na plan pierwszy wysuwa się wątek religijny – człowiek nigdy nie powinien umieszczać się ponad bogami, ponieważ zawsze spotka go za to kara.

Gałczyński przywołuje w swoim poemacie elementy tradycyjnego odczytania mitu o Niobe, jednocześnie pomijając w nim wszystko to, co kazałoby uznać jej winę. To historia o tragicznym losie matki, w której Niobe staje się symbolem niezawinionego cierpienia i marionetką w rękach bogów. Poeta zamknął w utworze zachwyty dla wielkich dzieł sztuki i głębokie wzruszenie wywołane ludzkim cierpieniem. Poemat kończy się peanem na cześć sztuki, która ma moc, by cierpienie uwznioślić:

1
Nieforemna, niewesoła,
dzień i noc nad brzegiem morza
stoi w skałę przemieniona –

2
biedna córka Tantalowa,
biedna żona Amfionowa,
Niobe, nieszczęsna rodzica –

3
siedmiu synów, siedmiu córek
Diana z Apollonem z łuku
rozstrzelali jej o świcie.
(...)

5
Niebo zimno patrzy w Niobe,
ciemna chmura błyska spodem
woda kamień ochlapuje.
(...)



8

Stoi Niobe z wielką głową,
śnieg nad głową zakołował,
głową żony muzykanta,

9

głową żony Amfionowej,
głową córki Tantalowej,
tyle śniegu na powiekach.

10

Nie padają łzy kamienne,
nie rozświeca się poranek,
tylko mewy wrzeszczą⁴.

Mitologia grecka pojawiła się w poezji Gałczyńskiego także w utworach parodystycznych, na przykład w cyklu krótkich skeczów pisanych w latach 1946–1950 pod tytułem *Teatrzyk „Zielona Gęś”*. *Pomysł Zeusa* (1948) jest parodią mitu o uwiedzeniu Ledy przez Zeusa, który – by posiadać żonę Tyndareosa – próbuje przemienić się w orła, byka czy złoty deszcz. Udaje mu się zaspokoić swoje pragnienie dopiero pod postacią Zielonej Gęsi, a z jajka zniesionego przez Ledę zamiast Heleny i Kastora z Polluksem wykluwają się przyszli bohaterowie *Teatrzyku „Zielona Gęś”*. W *Tragicznym końcu mitologii* (1949) Jowisz z jaj zniesionych przez Ledę przyrządza sobie „realistyczną jajecznicę ze szczypiorkiem”. Natomiast skecz *Skutki gry Orfeusza* (1949) nawiązuje do opowieści, w której Orfeusz miał oswajać dzikie zwierzęta czarem swojej gry. W utworze Gałczyńskiego Orfeusz na „kieszonkowej harfie” odegrał *Marsz turecki* Mozarta, lew stał się krawcem lub motorniczym tramwaju, tygrysy fryzjerami, a żyrafy zaczęły służyć jako latarnie. W kręgu mitologicznych parodii mieści się także *Trzynasty największy wyczyn Herkulesa* (1949). To monolog mitologicznego bohatera, w którym heros zwierza się, że chciałby „pobić własne

⁴ *Ibidem*, s. 50–52.



rekordy”, w tym celu – po krótkiej modlitwie-prośbie do Apollina i Diany – „chwytą w Warszawie za słuchawkę telefoniczną i uzyskuje połączenie w godzinach porannych”. Przywołane przeze mnie przykłady świadczą, że Gałczyński wykorzystywał motywy mitologiczne między innymi do nakreślenia groteskowej charakterystyki postaci oraz do stworzenia satyry na te cechy charakteru Polaków, które w jego ocenie spowalniały ówczesny rozwój społeczny.

Kwadrygantem, który podejmował w swojej twórczości elementy tradycji antycznej, był również Sebyła. W tomie *Obrazy myśli* (1938) znajduje się cykl *Trzy mity*, który tworzą wiersze *Akteon*, *Selene* i *Dafne*. W pierwszym z nich mityczny myśliwy Akteon podpatrzył w kąpieli Artemidę i jej nimfy, a ta – jak głosi starożytna opowieść – ze złości i z obawy przed rozgłoszeniem tego wydarzenia zmieniała go w jelenia i poszczuła psami, które go rozszarpały. Wiersz ten jest nie tylko prostą transpozycją mitu, ale przede wszystkim wyrazem w pełni świadomej zgody na samozagładę w zamian za obcowanie z uosobieniem piękna, dobroci, harmonii i doskonałości, będących niedoścignionym wzorem:

O bezwstydną madonno, biała panno z gór,
widuję cię co noc idącą do kąpieli,
kiedy księżyc, ptak nocny, wychynie zza chmur
nad tafelę wodnej topieli.

(...)

O bezwstydną madonno, Diano, panno z gór,
wiecznej młodości katedro,
spójrzysz, niechaj jeleniem poskaczę przez bór,
niech własne psy mnie rozedrą!⁵

Dafne to przejmująca opowieść o nieszczęśliwej miłości. W nimfie – córce boga rzeki – bez wzajemności zakochał się Apollo. Dafne złożyła śluby czystości, ale grecki bóg mimo to walczył o jej względy. Pewnego dnia uciekająca przed nim nimfa, dobiegłszy do rzeki

⁵ W. Sebyła, *Akteon*, [w:] *idem*, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki, Warszawa 1981, s. 167.



Penejosa, poprosiła o pomoc, po czym została zamieniona w drzewo laurowe. Po tym zdarzeniu zrozpaczony Apollo przyzdobił się gałązkami z owego drzewa, które stały się od tej chwili atrybutem jego boskości: „Już po tropie twym biję ziemię stopą krewką.../ Mam cię.../I tylko liście lauru ślizgają się w rękę”⁶. W *Dafne* Sebyła umiejętnie połączył trwogę uciekającej, pożądanie Apolla oraz motyw niespełnienia, tworząc poetycką wersję mitu, która idealnie wpisuje się w zagadnienia podejmowane we wcześniejszej twórczości poety. Z kolei wiersz *Selene* nawiązuje do opowieści o śpiącym Endymionie – częstym motywie w sztuce i literaturze. Był on młodym pasterzem, kochankiem bogini Księżycy. Na prośbę Selene Zeus pogrążył jej ukochanego w wiecznym śnie, obdarzając go jednocześnie wieczną młodością. Od tego momentu kobieta co noc odwiedzała mężczyznę w grocie na górze Latmos. Wiersz Sebyły to monolog siostry Heliosa i Eos – wyobrażonej w mitologii greckiej pod postacią młodej kobiety jadącej po niebie na srebrnym rydwanie zaprzężonym w dwa białe konie – w którym ostatnia strofa to pełne smutku i zawiedzionych oczekiwań słowa bogini Księżycy:

Miłujesz mnie. Wraz z tobą po twoich snach płynę...
Lecz twe zbudzone ciało nie dla mnie tak płonie!
W snach twoich widzę! pieścisz nieznaną dziewczynę!
to nie ja, to nie ja, Endymionie!⁷

Akteon, *Selene* i *Dafne* tworzą liryczny tryptyk, będący zarówno transpozycją, jak i parafrazą przypowieści o ulotnej naturze piękna. Zapewne Sebyła chciał w ten sposób wyrazić uniwersalną tęsknotę człowieka za doskonałością i harmonią, której bezustannie pragniemy. Być może chciał również zaznaczyć, że w życiu nie zawsze możemy osiągnąć wszystko, tym bardziej jeśli chcemy zrealizować cel w nieczysty sposób. Zazwyczaj na końcu zostajemy sami i dotkliwie odczuwamy skutki naszych wcześniejszych

⁶ *Ibidem*, s. 169.

⁷ *Ibidem*, s. 168.



decyzji. Ten wyjątkowy tryptyk nabiera ponadto innego znaczenia, jeśli uzmysłowimy sobie, w jakim tomie poeta umieścił należące do niego wiersze. *Obrazy myśli*, będące ostatnim zbiorem pisarza, to zakończenie podróży w głąb siebie. To piękny, choć momentami katastroficzny zapis rozczarowań, emocjonalne wyznanie bezsilności i goryczy niespełnionych oczekiwań. Dla żony artysty – Saby Sebyłowej – *Obrazy myśli* były:

oczekiwaniem na przemiany i jakby na zbliżanie się czegoś. Jakby zła dla wszystkich. (...) Władysław żyje w ciągłym niepokoju, że czas uchodzi i nadchodzi. On lęka się nadchodzącego czasu. Przyszłości⁸.

Te piękne, a zarazem tragiczne wiersze pisane u progu historycznej katastrofy wyrażały dramat niespełnienia ludzkiej egzystencji i dopełniały katastroficzną wizję świata zaprezentowaną w pozostałych utworach pisarza.

Trzecim wyróżniającym się kwadrygantem był Szenwald. Jego droga poetycka kształtowała się nietypowo – od epizodu katastroficznego do wyszukanych form klasycyzmu, z czasem uzupełnionych o wątki rewolucyjne. Za szczytowe osiągnięcie Szenwalda uznaje się – nawiązujący do tradycji antycznej – poemat *Kuchnia mojej matki* (1931) oraz wiersz *Ku czci filologa* (1930). Pierwszy to interesujący utwór o przyrodzie, jej biologicznych tajemnicach i niszczycielskich przemianach, jakim podlega. Jarosław Marek Rymkiewicz uznał go za jeden z najważniejszych tekstów poetyckich powstałych w kręgu Kwadrygi. Według Rymkiewicza poeta w opisie podziemnej krainy – po której wędrujemy niczym Dante, główny bohater *Boskiej komedii*, prowadzony przez Wergiliusza po zaświatach – zawarł wizję antycznego piekła, renesansowego ogrodu miłości, który uzupełnił o zapis rozterek i wahań człowieka XX wieku⁹. Szenwald odniósł się w ten sposób do symboliki czasu

⁸ S. Sebyłowa, *Okladka z Pegazem*, Warszawa 1960, s. 231.

⁹ J.M. Rymkiewicz, *Skamander*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. 1, pod red. A. Brodzkiej, Warszawa 1975, s. 447.



przeszłego, przede wszystkim do mitu orfickiego i połączył go z symboliką czasu teraźniejszego. Poeta przedstawił arkadyjski ogród miłości jako ogród bogini śmierci Persefony. Dał się ponieść wyobraźni i stworzył przejmujące obrazy opisujące „piekło” XX wieku:

Srebrzyste rozpadliny, lunatyczne krzaki,
wielkie mętne jeziora, trzcin umarłych kępy,
dna, po których księżycy lżą jak robaki¹⁰

Dokądkolwiek się zwrócisz, poprzez gęstą parę
widzisz przekrwione, wielkie, słodkie oczy saren,
martwe słowiki, smukłe zajęcze tułowia (...)
Transmisyjna maszyna w toku wartkim szarpie
myszy z mojego biurka i z akwarium karpie,
a na kryształach kona księżycowy denat,
mój kot, nocny wirtuoz miłosnych serenad¹¹.

W *Kuchni mojej matki* Szenwald umiejętnie połączył elementy tradycji antycznej, tonację infernalną oraz treści dydaktyczne, przedstawiając lament człowieka współczesnego, przeświadczonego o tym, że cywilizacja, w której powinien dokonać się jego wszechstronny rozwój, stanie się jedynie przyczyną jego duchowej śmierci:

Tu – u – u! Deszcz przechodzi nagły po traw bujnym runie,
trzeszczą konary, zefir przemienia się w wicher,
a wicher, opisawszy piruet spiralny,
przechodzi w burzę, w chmurę, w huragan nawalny
i, kołując powietrza świetlistym ogromem,
zatapia łąd – wraz z rzeką, ogrodem i domem¹².

Poemat z 1931 roku zamyka etap klasycyzmu w twórczości Szenwalda, który tak mocno został zaakcentowany w wierszu *Ku czci filologa*. Utwór ten, utrzymany w konwencji poetyckiego listu,

¹⁰ L. Szenwald, *Kuchnia mojej matki*, [w:] *idem, Poezje wybrane*, wybór i wstęp S.R. Dobrowolski, Warszawa 1977, s. 38.

¹¹ *Ibidem*, s. 42.

¹² *Ibidem*, s. 44–45.



został zadedykowany Tadeuszowi Zielińskiemu – profesorowi filologii klasycznej na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie od 1926 roku studiował poeta. Postać ta stała się w owym czasie symbolem antycznej kultury i mądrości. W jej opisie Szenwald wykorzystał wiele odwołań do postaci z kultury i mitologii starożytnej Hellady, między innymi do Homera, Odyseusza czy Sokratesa, który pojawia się w utworze poprzez skojarzenie z cykutą. *Ku czci filologa* to także pochwała Grecji, która jest – podobnie jak Zieliński dla kwadryganta – symbolem piękna, mądrości i ludzkiej wielkości:

Kochałem cię, o, Starcze, przyprószony prochem,
za to, że tak kochałeś Grecję, którą Kocham!
olbrzymich, dawnych ludzi wywiodłeś z podziemi¹³

Przypomniane wiersze Gałczyńskiego, Sebyły oraz Szenwalda to ciekawe w sferze treści i formy utwory nawiązujące do tradycji antycznej. Gałczyński wykorzystywał mitologię, by dokonać konkretyzacji uczuć oraz zaprezentować nowe odczytania mitów, które były pretekstem do snucia rozważań na temat współczesnych poecie sytuacji i problemów. W tym celu stosował między innymi „mitologiczną parodię”, za pomocą której krytykował wady Polaków, biorąc tym samym udział w procesie przemian kulturalnych. Wiersze Sebyły podejmujące tematykę antyczną dopełniały z kolei ciemną wizję świata, którą poeta prezentował w swojej twórczości. Natomiast Szenwald odwoływał się do kultury starożytnej Hellady i Romy wtedy, gdy podejmował ważne dla siebie tematy, zarówno te prywatne, jak i społeczne czy polityczne. Tym samym twórczość trzech poetów zogniskowana wokół mitologii w znacznym stopniu urozmaiciła i wzbogaciła poezję Kwadrygi (szerzej – lirykę międzywojenną), czyniąc ją – powtórzę – obszarem nieustającej palinogenezy tradycji antycznej.

¹³ L. Szenwald, *Ku czci filologa*, [w:] *idem, Poezje wybrane, op. cit.*, s. 35.



Bibliografia

- Beard M., Henderson J., *Kultura antyczna*, przeł. G. Muszyński, Warszawa 1997.
- Dłuski S., *Władysław Sebyła i „Kwadryga”*, „Nowa Okolica Poetów” 2006, nr 1.
- Gałczyński K.I., *Liryka 1926–1953*, wybór i wstęp A. Międzyrzecki, Warszawa 1985.
- Kluba A., *Autoteliczność, referencjalność, niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004.
- Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. IV, pod red. I. Maciejewskiej, J. Trznadla, M. Pokrasenowej, Kraków 1993.
- Maliszewski A., *U brzegu mojej Wisły*, Warszawa 1964.
- Marx J., *Grupa poetycka „Kwadryga”*, Warszawa 1983.
- Sebyła W., *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki, Warszawa 1981.
- Sebyłowa S., *Okladka z Pegazem*, Warszawa 1960.
- Sinko T., *Antyk w literaturze polskiej: prace komparatystyczne*, wybór i oprac. T. Bieńkowski, wstęp S. Stabryła, Warszawa 1988.
- Stabryła S., *Antyk we współczesnej literaturze polskiej*, Wrocław 1980.
- Stabryła S., *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*, Kraków 1983.
- Stabryła S., *Mit grecki w poezji K. I. Gałczyńskiego*, „Eos” 1978, nr LXVI.
- Szenwald L., *Poezje wybrane*, wybór i wstęp S.R. Dobrowolski, Warszawa 1977.
- Wyka M., *Gałczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970.