

Wykonawca

prof. zw. dr hab. Stanisław Stabryła

Tytuł projektu:

**Recepcja kultury antycznej we współczesnej literaturze polskiej
część 2**



Projekt badawczy realizowany w ramach podstawowej działalności statutowej

Wydziału Filozoficznego Akademii Ignatianum

w roku 2013

Spis treści

- I. O antyku w poezji Sylwii Wilczewskiej
- II. Antyk w twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza
- III. O antyku Jacka Kaczmarskiego

I. O antyku w poezji Sylwii Wilczewskiej

Poezja Sylwii Wilczewskiej jest z pewnością zjawiskiem niezwykłym, bez precedensu w najnowszej literaturze polskiej. Na początek wystarczy przypomnieć, że pierwszy zbiór jej wierszy pt. *Szczęście w kolorze żółtym* został opublikowany w roku 2000, gdy poetka ukończyła zaledwie dwanaście lat. Autor wstępu do tego pierwszego tomiku Wilczewskiej, Waldemar Smaszcz, słusznie pisał, oceniając zebrane tu wiersze: „Autorka, obdarzona wielkim talentem (i – dodam – imponująca w wielu przypadkach wiedzą), osiągnęła sprawność warsztatową w wieku, w jakim ogromna większość jej rówieśników w ogóle nie zaprzęta sobie głowy podobnymi sprawami”. Ale sprawność formalna, jak twierdzi krytyk, to jeszcze nie wszystko: „W przypadku Sylwii – dodaje – możemy mówić wręcz o obdarowaniu nad miarę. Ona wszędzie i we wszystkim potrafi dostrzec coś niezwykłego, zachwycić się i ten zachwyt jakże sugestywnie przekazać przez obraz poetycki”. Recenzent jej pierwszego tomiku nie musiał być prorokiem, aby przepowiedzieć dalszy, świetny rozwój twórczości nastoletniej poetki.

Czy w tym dziecięcym, ale dziwnie dojrzałym świecie poetyckim Wilczewskiej znalazło się miejsce na antyk, na motywy zaczerpnięte ze starożytnej kultury śródziemnomorskiej? Formalnie rzecz biorąc, w całym zbiorze jest tylko jedno odwołanie do wyobrażeń antycznych – w wierszu pt. *ognisko*:

*patrzę w płomienie jak zapóźniona westalka
która
zgubiła w ogniu
ostatnią deskę ratunku
pozwoliła splonąć nadziei*

Podmiot tego liryku, budując owe porównanie z rzymską kapłanką strzegącą wiecznego ognia, przenosi niejako własne odczucia i myśli w świat odległej przeszłości. Płonące ognisko jest tu żywiołem, w którym spalają się nasze oczekiwania, nasze nadzieje, podobnie jak owa nadzieja z „ostatnią deską ratunku” rzymskiej westalki.

Ale związki liryków zebranych w pierwszym tomiku poezji Wilczewskiej z antykiem nie ograniczają się do tego jedyne „antycznego” porównania. W świecie poetyckim Wilczewskiej panuje niemal klasyczna, doskonała harmonia, zbliżona do tej, jaką odznaczała się liryka mistrzów poezji antycznej. Spontaniczność dziecięcych wyznań równoważona jest tutaj powagą, głębią refleksji i zdumiewającą precyzją słowa poetyckiego.

Znacznie liczniejsze odwołania do pojęć i wyobrażeń antycznych znajdziemy w następnym zbiorze poezji Wilczewskiej pt. *Pytam o siebie* wydanym trzy lata po debiutanckim tomiku. Waldemar Smaszcz, autor wstępu również do tego zbioru, był zaskoczony kierunkiem rozwoju liryki Wilczewskiej: „Wydawać by się mogło – pisał – że nowy tom przyniesie wiersze zapisujące rodzące się uczucia i związane z tym przeżycia wrażliwej dziewczyny. Stało się zupełnie inaczej, o czym świadczy zwłaszcza utwór poświęcony miłości... Zdumiewa powaga, z jaką autorka mówi o miłości oraz dojrzałość intelektualna jej przemyśleń.

Tematem liryku pt. *ja i sznur tych co za mną*, który otwiera ten tomik, jest egzystencjalny lęk nieustannie towarzyszący człowiekowi w jego całym życiu. Ten lęk jest nie tylko doświadczeniem podmiotu mówiącego i jego współczesnych, ale wszystkich pokoleń ludzkich, które go poprzedziły:

*boję się jak przodek z kamieniem w ręku
jak Lukrecja kiedy ujrzała jak ostry jest sztylet
jak Achilles kiedy wybierał
jak inkaska dziewczyna patrząca w przepaść
jak Sokrates niepamiętający o Wszechbycie kiedy
podali mu kielich
jak ci którym wydawało się że przeniknęli
przyszłość
boję się.*

Imiona antycznych bohaterów, Lukrecji, Achillesa, Sokratesa, pojawiają się tutaj jako swoista egzemplifikacja owego wszechobecnego lęku, jaki towarzyszy ludzkości od zarania dziejów. Zgodnie z tradycją historyczną czy mityczną wybrane tu postaci antyczne zachowały wobec grożącej śmierci nieugiętą odwagę, ale w przekonaniu podmiotu lirycznego

odczuwały lęk, podobnie jak ów „przodek z kamieniem w ręku”. Upływ czasu, tysiąclecia dzielące nas od „tych co za mną”, nie mają znaczenia: strach jest wpisany w geny człowieka i nie ma od niego ani ucieczki, ani odwołania.

W kolejnym utworze pt. *Strach* znalazła się eksplikacja istoty owego pierwotnego lęku ludzkiego:

*najbardziej przydatny z instynktów
samozachowawczy
co go odziedzyczyliśmy po przodkach
którym był bardziej potrzebny*

W kolejnym utworze tego zbioru poetka nazywa strach „zazdrosnym bożkiem”, który wyrwany nagle ze snu „może chwycić nas za gardło”.

Wszystkie antyczne odwołania w zbiorze *Pytam o siebie* Willczewskiej określa tematyka mitologiczna. I tak utwór pt. *Echo* jest swoistą reinterpretacją greckiego mitu o nimfie Echo zakochanej w pięknym i okrutnym Narcyzie. Zaczepnięta z *Metamorfoz* Owidiusza opowieść o przemianie nieszczęśliwej nimfy w bezcielesny głos została wzbogacona o nowy motyw: wzgardzona przez Narcyza nimfa utożsamiała się z ukochanym, przestała istnieć, aż w końcu stała się samym tylko głosem:

wreszcie zmieniła się w niego w jego piękne myśli i słowa

*aż zapragnęła oczyścić się całkiem
i rozstrzępila się
rozpełgala
znikła
iskry wzleciały w niebo*

W liryku Willczewskiej Narcyz po zniknięciu Echa pogrążył się w rozpacz, płakał i krzyczał, błąkał się po lesie, nie wiedząc, podobnie jak inni, że nimfa była teraz szczęśliwa.

Reinterpretacją mitu jest również epigram pt. *Zbawca* z tego samego zbioru. Skazany na męki Prometeusz, z cieniem sępa nad sobą, otoczony zimnymi skałami i zimnymi spojrzeniami bogów, w czasie minut długich jak lata czuje ożywcze ciepło płomieni, które zawdzięczają mu ludzie, gdyż dla nich skradł bogom ogień i poniósł za to straszłą karę:

*nad nim cień sępa
wokół niego zimne skały
i zimne spojrzenia bogów
i zimne minuty jak lata*

*a nad nim
ciepło płomieni*

Wiersz *Z mitu o skrzydłach* z tego samego tomiku jest oryginalną reinterpretacją greckiej legendy o Dedalu i Ikarze. W przeciwieństwie do Dedala, który nie pozwolił, by cokolwiek zmyliło jego obliczenia lub zmaćliło jasny tok jego myśli, Ikar dał się ponieść zachwytowi, zdumiony własną zdolnością panowania nad przestworzami:

*nie bał się wcale niosła go dłoń zachwytu
mocarnej bogini której nie ma w wykazie
personifikacji*

Zanim Ikar runął do morza, pękło mu serce. Śmierć nie była jednak jego klęską, gdyż zachwyt, jakiego doznał, poczucie własnej mocy, lot w przestworzach były dla niego czymś znacznie cenniejszym niż życie, które stracił;

*- o ileż uboższy – mówił Muzy
- Dedal od Ikara*

W utworze pt. *Oczyszczenie* z tego samego tomiku *Pytam o siebie* eleacka zasada niezmienności została zobrazowana przez sekwencję zjawisk, które się nieustannie powtarzają w historii ludzkości, podobnie jak określone typy ludzi, jak np. Epikur czy Arystoteles. Dzieje świata otwiera biblijny Adam, ale ludzkości potrzebne jest totalne oczyszczenie z wszelkich błędów i nieprawości, którego na końcu dziejów dokona grecka bogini Atena”

*na początku jak mówią był Adam
ale na końcu Atena zejdzie z Akropolis
uderzy włócznią w skalę ześle ostatni potop
nie karę*

Oczyszczenie to będzie ostatnim potopem świata i zakończy jego dzieje. Atena w tym utworze Wilczewskiej weszła niejako w rolę Posejdona, który rywalizując z nią o panowanie nad Atenami, uderzeniem trójzębu w skalę na Akropolu odkrył słone źródło zwane „morzem”; później pokonany przez Atenę rozgniewał się i zatopił równinę eleuzyjską.

W liryku pt. *Jesienna* katastrofalna susza, jaka nęka ludzi, zasiewy, drzewa, krzewy i ptaki, kojarzy się z klęską, która nawiedziła ziemię po dobrowolnym wygnaniu bogini Demeter zrozpaczonej z powodu porwania jej córki Persefony:

*lecz już świat obumiera za matką
zieleń liści czerwien krwi żółknie, łamie się
w palcach
szeleści
cicho cicho
ciszej ciszej*

Interesującym eksperymentem poetyckim i teatralnym jest utwór Wilczewskiej pt. *Ogień i cień. Impresja na temat „Agamemnona” Ajschylosa*. Zanim zajmiemy się bliżej tą sztuką, warto krótko przypomnieć przesłanie tragedii Ajschylosa.

W łańcuchu zbrodni rodu Pelopidów, z którego wywodził się zarówno Agamemnon, jak i Ajgistos, kochanek i pomocnik Klitajmestry, jeszcze jednym ogniwem jest zamordowanie króla i jego branki Kasandry. Cała struktura *Agamemnona*, pierwszej części *Oresteji* Ajschylosa, zmierza do realizacji zbrodniczych zamiarów Klitajmestry, głównej postaci tej tragedii. Motywacją zbrodni mężobójstwa, którego dopuściła się Klitajmestra, jest pragnienie zemsty. Tłumacząc chórowi, dlaczego zabiła Agamemnona, królowa przypomina o śmierci swej ukochanej córki Ifigenii, którą ojciec, Agamemnon, złożył w ofierze Artemidzie, aby zagniewana na niego bogini zesłała pomyślny wiatr greckiej flocie unieruchomionej w Aulidzie w drodze pod Troję. Klitajmestra skarży się także, że Agamemnon zbezczeszczył świętość ich związku małżeńskiego, zdradzając ją w obozie trojańskim i przywożąc do Argos Kasandrę, królową trojańską, na wpół obłąkaną prorokinię. Królowa, mordując oboje, Agamemnona i Kasandrę, pomściła własne krzywdy, a jednocześnie utorowała drogę do swego zbrodniczego związku z Ajgistosem, który przez cały czas tchórzliwie ukrywał się za jej plecami, aby w scenie końcowej pojawić się jako triumfator i napawać się dziełem zemsty dokonany jej rękami. Tak więc zbrodnia rodzi nowe zbrodnie, aby mogły spełnić się wyroki bogów, by przekleństwo ciążyące nad domem Pelopidów jeszcze raz zebrało plon.

Wróćmy jednak do sztuki Wilczewskiej *Ogień i cień*, która jest w całości swojego rodzaju reinterpretacją *Agamemnona* Ajschylosa. Autorka, opatrując swój utwór podtytułem „Impresja na temat *Agamemnona* Ajschylosa”, zachowała przede wszystkim sam schemat zdarzeń greckiego modelu, zmodyfikowała jednak w znacznym stopniu ich znaczenie. Przede wszystkim wprowadziła tu dwie nowe postaci na miejsce Ajgistosa i Herolda z tragedii Ajschylosa, mianowicie postaci Mojry i Orestesa, który jest tu jednak osobą niemą. Centralny motyw owego komentarza, jaki jest w istocie *Ogień i cień* Wilczewskiej to idea wszechmocy bogów, w którą jednak nie wierzy Mojra:

*A jednak i bogowie nie mogą wszystkiego,
jest siła, której i oni muszą być posłuszni.*

Główni bohaterowie sztuki Wilczewskiej, Klitajmestra i Agamemnon, obwiniają bogów o wszystkie nieszczęścia, jakie spotykają ludzi:

*Walczyłem z ogniem, z wodą, z ludźmi i z wolą bożą,
a w ogniu, w wodzie i w ludziach nie było nienawiści;
ona rozpała ogień pożóg
tylko gdy słowo bóstw się ziści,
a one ją szczują, gdy człowiek nie dość przed nimi się korzy.*

Klitajmestra potwierdza wiarę Agamemnona we wszechmoc bogów:

*Wszystko jest w rękach bogów – myślałam o tym czekając.
Lecz oni nie znają śmierci, nie wiedzą, czym jest cierpienie,
i gdy żal w sercu rozniecają,*

*dziwi ich ludzkie pragnienie,
by krwi rozlewem lzy otrzeć – oni sami wszak krwi nie mają.*

Agamemnon nie chce jednak ani myśleć, ani mówić o wojnie, o rozlewie krwi, pragnie tylko w pokoju korzystać z owoców zwycięstwa. Ale człowiekowi – twierdzi Klitajmestra – nie wolno mieszać się w plany bogów, powinien natomiast zachowywać pokorę, jeśli nie chce, aby oni go zniszczyli.

W polemice z Agamemnonem Klitajmestra oskarża go o zamordowanie jej pierwszego męża i syna (nb. pierwszy mąż Klitajmestry nosił imię Tantal, a syn Tyestes). Agamemnon, chcąc się oczyścić z tych zarzutów, obarcza winą bogów :

*Ja tej krwi przelać nie chciałem,
Ta śmierć jest bogów dziełem.*

Ale Klitajmestra odrzuca to usprawiedliwienie, twierdząc, że ta kara spadła na nich wskutek winy jego przodków i ciężącej na nim klątwy rodowej. Król, nie znajdując innego argumentu, przy pomocy którego mógłby się uniewinnić, winę za te zbrodnie rodowe także przypisuje bogom: „Taki los bogowie mi dali” - mówi odpierając zarzuty.

W tragedii Ajschylosa Kasandra była drugą, obok Agamemnona, ofiarą zbrodni Klitajmestry; jej rola w tej sztuce został jednak ograniczona do wypowiedzenia straszliwej przepowiedni zwiastującej śmierć Agamemnonowi i jej samej. W sztuce Wilczewskiej Kasandra twierdzi, że tylko ona zna wyroki bogów, gdyż żyje na pograniczu świata boskiego i ludzkiego:

*Lecz stojąc tak na dwojga światów progu,
nierówna bogom, lecz wśród ludzi pierwsza
nie mam już sił.*

Kasandra wie, że ludzie podlegają prawom ustanowionym przez bogów, że to Mojra przecięła nić życia Agamemnona, a wkrótce ją również spotka to samo. Ale tej boskiej wiedzy o przyszłości nie chce znać Chór:

*Kto wie wszystko, ten musi oszaleć,
Aby nie stać się równym bogom.
Nie pójdziemy za tobą tą drogą,
Tylko spokój można jeszcze ocalić.*

Kiedy w końcowej scenie Mojra wyprowadza małego Orestesa, widz już wie, że to on będzie mścicielem Agamemnona i zabójcą matki- mężobójczyni. To Mojra, bogini Przeznaczenia, personifikacja Prawa, którego nawet bogom nie wolno przekraczać, jest w sztuce Wilczewskiej postacią, która przesądza o losie Agamemnona i Kasandry, a także w przyszłości – Klitajmestry i Ajgistosy. Autorka *Ognia i cienia* dokonała tu dość znamienego przesunięcia: grecki dramat zbrodni jako rezultatu klątwy rodowej przekształcił się w jej *impresji*-komentarzu w tragedię przeznaczenia.

Czwarty z kolei tomik poezji Wilczewskiej pt. *Modlitwa Cerbera. Wybór poezji*, dedykowany znanemu helleniście, prof. Henrykowi Podbielskiemu, zawiera blisko trzydzieści liryków, dla których inspirację stanowią motywy mitologiczne, literackie i filozoficzne. Poetka dokonała tu podziału zawartości tomiku na kilka serii wyróżnionych na podstawie rodzaju tematyki: I „Modlitwy”, II „Sny”, III „Powroty”, IV „Rozmowy”, V „Obrazy”. Spróbujmy omówić poniżej kilka wybranych przykładów rewokacji antycznych w tym zbiorze poezji.

Serię pt. „Modlitwy” otwiera tytułowa *modlitwa Cerbera*. Wydaje się, że modlitwa, jaką zanosi mitologiczny potwór, strażnik Hadesu, skierowana jest do samego Zeusa, jakkolwiek identyfikacja taka nie jest całkowicie jednoznaczna. O co więc – po wstępnych pochwałach - prosi owego boga Cerber? O darowanie grzechu, który sprawił, że stróż Podziemia został obdarzony przemijającym bytem i ciałem:

*ocal mnie, panie od bytu, a ja nową pieśń ci wyśpiewam
słodszą niż placek miodowy – starsza niż dźwięki pieśni ciszy*

Istnienie, na które został skazany, jest niekończącą się męką. Strażnik Hadesu błaga więc boga: „przywróć mi ciszę i ciemność”.

Motywy mitologicznym posłużyła się poetka również w kolejnym utworze tego zbioru – *Arachne*. Pierwsze trzy strofy są w istocie skierowaną do samej bogini renarracją samego mitu o lidyjskiej prządce, która odważyła się rywalizować z boginią Ateną i została przez nią zamieniona w pajaka. Opowieść ta, znana przede wszystkim z *Metamorfoz* Owidiusza, została w utworze Wilczewskiej zakończona rodzajem *epimythion* ujętego w formę gnomiczną:

*nie chwalcie się swym kunsztem
 życie spiesznie, obawiajcie się kresu
 nie budźcie zazdrości bogów*

Utwór pt. *przepowiednia* z tej samej serii jest rewokacja mitologicznej opowieści o Kasandrze, córce Priama, którą zakochany w niej Apollo obdarzył wprawdzie sztuką wieszczania, ale mszcząc się za to, że odrzuciła jego miłość, sprawił, że nikt nie wierzył jej prorocctwom. Kasandra w utworze Wilczewskiej zna przyszłość, i to napędza ją trwogą:

*czytam przyszłość jak przeszłość
 i przeraża mnie, jak wielu rzeczy nie będzie
 nigdy, bo nie są mi pisane
 nikt mi nie wierzy, kiedy mówię
 że noszę w sercu grozę, która spali świat-*

Utwory *Ariadna na Naksos* z tej samej serii „Modlitwy” i *sen Ariadny* z serii „Sny” są poetyckimi wariacjami mitu o kreteńskiej królownie, córce Minosa i Pasifae. W pierwszym z tych liryków Ariadna, poślubiona już przez Dionizosa i szczęśliwa, pojęła, iż labirynty, z których jeden był miejscem ukrycia jej potwornego brata Minotaura, powinny mieć swoje miejsce w porządku świata:

*od szczęścia drżąc jak żagiel wreszcie zrozumiałam-
 czasami labirynty powinny pozostać
 nierozplątana siecią, skąd rogata postać
 kojący chaos zsyła na zagubione ciała*

Drugi z tych liryków, *sen Ariadny*, jest rodzajem wyznania kreteńskiej królowny, że przelana przez Tezeusza krew jej brata, Minotaura, jest wciąż powodem jej udręki – już po ucieczce z wyspy, na morzu, z dala od labiryntu. Zamiast grozy, jaką budził w niej potworny Minotaur - owa Sprzeczność zabita przez Tezeusza, dręczy ją niepokój i wyrzuty sumienia. Teraz, kiedy odpływa z ojczystej wyspy z zabójcą brata, nie może się pozbyć tamtego wspomnienia:

*a teraz, choć płyniemy przed siebie, w czysty bezkres
 krew mojego brata woła do mnie*

Utwór pt. *zemsta Elpenora* z pierwszej serii liryków Wilczewskiej stanowi próbę reinterpretacji Homerowej opowieści o najmłodszym towarzyszu Odseusza, zamienionym przez czarodziejkę Kirke w wieprza, Elpenorze, który po odzyskaniu postaci ludzkiej spadł z tarasu i zabił się, ale jego dusza nie mogła wejść do świata podziemnego, gdyż ciało nie zostało pogrzebane aż do chwili, kiedy Odyseusz po spotkaniu z nim w Podziemiu dopełnił tego obowiązku. Owa zemsta Elpenora, którego spotkała niesławna śmierć, a później poniżające oczekiwanie na pochówek, będzie polegała na demaskowaniu bohaterów, na ich wyszydzeniu, na wskazywaniu ich obcości, niezrozumiałości i bezbronności.

Ostatni liryk z serii „Modlitwy”, zatytułowany *Echo i bóg*, jest oryginalną, różną od antycznej i od wcześniej przez samą poetkę przedstawionej w tomie *Pytam o siebie* wersji mitu o górskiej nimfie Echo, która potrafi tylko powtarzać ostatnie zasłyszane słowa, gdyż taka karę zesłała na nią zagniewana Hera. W utworze Wilczewskiej przyczyną powtarzania przez Echo cudzych słów nie jest przekleństwo bogini („nie wolno im przeklinać”), ale to, że tylko takie słowa może wypowiadać jej język:

mój język mówi przeze mnie

*wygląda z moich oczu, dźwięczy w moich ustach
 gra na mnie jak na lirze*

Nimfa szuka jakiegoś boga (Narcyza?), gdyż wierzy, że tylko on jest odbiciem siebie samego, „nie powtarza świata”. Błaga go więc, by istniał:

*może byłeś zawsze, może nawet twe słowa
 pochodzą od ciebie samego, proszę
 zamiast budzić kręgi na wodzie – istnij*

W serii II pt. „Sny” znalazły się trzy liryki o tematyce zaczerpniętej z mitu greckiego: *sen Eurydyki*, *sen Ariadny* i *sen Penelopy*. Eurydyka, która jest podmiotem mówiącym pierwszego z tych utworów, daremnie pragnie połączyć się z widzianym we śnie ukochanym Orfeuszem, wejść w ów sen:

*wołam do ciebie chociaż mnie nie słyszysz
zjawy się bladej w ciemny sen chce dostać
ale już wzbiera dzień i w sennej ciszy
znika łagodnie twoja postać*

Przenosząc mitycznego Orfeusza w strefę snu, poetka niejako odrealniła jego postać, wpisała go w konwencję, do której należy świat podziemny, gdzie przebywa tęskniąca za mężem Eurydyka, i spotyka go jedynie we śnie.

Trzeci z tych utworów, *sen Penelopy* jest w istocie rejestrem pretensji opuszczonej przez męża żony, która po jego odejściu nie potrafi znośnie ułożyć sobie życia. Jej sen ujawnia jednak wielką tęsknotę za Odyseuszem, Penelopa wzywa go, by wrócił, jeśli jeszcze gdzieś żyje:

*każda myśl ma ptasie skrzydła i mój głos
którym wołam go, by zerwał więzy i powrócił, i podał mi czarę
morza, co upaja jak wino -
jeśli jest gdzieś, jeśli mi się nie przyśnił*

Serię III zatytułowaną „Powroty” tworzą jedynie dwa utwory Wilczewskiej: *powrót Alkestis* oraz *pożegnanie*. W pierwszym z nich, który w pewnym sensie jest renarracją legendy o śmierci i powrocie do życia Alkestis, uratowanej przez Heraklesa żony Admeta, została dopisana jakby dalsza część opowieści. Admet po powrocie małżonki ze świata podziemnego, zmienionej, roztargnionej i obcej, zaczął się jej lękać, chociaż trudno mu było przyznać się do tego:

*długo musieli lampę zapalać
by pozłociła znów tajemnicą
uczuc mirażę, wieczność i nocość
które w ciemności kludy jak strzala*

W *pożegnaniu* poetka odwołała się mitu o Persefonie i Hadesie, eksponując sam motyw jesiennego odejścia Persefony, jej rozstania ze światem przyrody, z zielenią:

*bo umiejętność życia odchodzi z zielenią
i jest w tym spokój, wiesz, jaki
szary i martwo złoty, smutny i pogodny -
mimo że aż dwa razy oglądam się za tobą
gdy odchodzimy, każda w swoją stronę
a nasze słowa brzmią jeszcze w przejrzystym powietrzu
gdy ziemia rozstępuje się miękko*

Serię IV pt. „Rozmowy” w zbiorze *Modlitwa Cerbera* Wilczewskiej otwiera utwór do Lucyliusza, w którym podmiot mówiący jakby przenosi się w przyszłość, poddając z jej perspektywy ocenie osiągnięcia literatury, retoryki, nauki i filozofii antycznej, szukając odpowiedzi na różne ważne pytania. Jest w tej krytyce wiele uznania, wiele pochwał dla poglądów, mądrości i przekonań ludzi starożytnych – pomimo ich różnych słabości, błędów i niewiedzy.

Odwołaniami do mitów antycznych są dwa inne utwory z tej serii: *złoczyńcy* oraz *syrena i sowa*. W pierwszym z tych liryków poetka poddaje reinterpretacji antyczną opowieść o Medeji, o popełnieniu przez nią bratobójstwa i jej ucieczce przed pościgiem; drugi jest zwróconym do Odyseusza monologiem bogini Ateny, która objawia swojemu ulubieńcowi znaczenie pewnych epizodów jego historii, przepowiada mu przyszłość i powrót do Itaki:

nie krzycz za późno, w dali majączy już ziemia zaraz skończy się wieczność i zaczniesz I

W pozostałych utworach tej serii, jak *teologia*, *kosmogonia*, *światło*, *dziewczyna i Eratostenes*, nietrudno odnaleźć motywy antyczne, jakkolwiek dość różny jest stopień ich przetworzenia. Nie wydaje się jednak, aby ich szczegółowa interpretacja pozwoliła zmienić lub zmodyfikować ogólną wizję antyku w poezji Wilczewskiej.

Pierwszy z siedmiu utworów w serii V pt. „Obrazy”, zatytułowany *widok na Troję*, jest wysnutą z mitu o Troi medytacją na temat przemijania, upływu czasu, którym podlega wszystko, z wyjątkiem obrazów i słów ocalonych przez poezję:

*czas co bez walki miasta powala
i niewidzialnym świat wiąże sznurem
tylko obrazy z ognia ocala
gubiąc na zawsze głosów wichurę*

*która ślepeму otwarła oko
by go malarską natchnąć robotą*

Owa „głosów wichura”, którą słyszał Homer, była jego natchnieniem, ale dzisiaj już zamilkła, zagłuszył ją niszczący wszystko czas.

Kolejny wiersz pt. *Perseusz pokazuje Andromedzie głowę Meduzy* jest reinterpretacją mitu o zabiciu potwornej Meduzy przez Perseusza. Dla Andromedy czyn ten jest dowodem jego dzielności, podobnie jak zabicie przez niego potwora zesłanego przez boga mórz Posejдона. Ale ta krew nie jest dobrą wróżbą dla ich małżeństwa i dla całej ich przyszłości:

*w krąg złotych jabłek spadło mrowie
na zaślubiny i na nieśmiertelność
lecz rdza na trawie o krwi śpiewa
i w deszczu znaków chwieją się drzewa
jak przelęknięty potwór człowiek*

Dwa następne utwory tego cyklu, *ekloga i jesień* są prostymi obrazkami poetyckimi, które nawiązują również do motywów pasterskich stanowiących jednak dla nich jedynie tło. Niewątpliwie inspiracją dla tych wierszy była poezja antyczna, w której tego rodzaju motywy występowały dość często. Zewnętrznym wyrazem związku z tą poezją jest tutaj antyczna ornamentyka, do której m. in. należą wzmianki o pogańskich bogach, o grającym na fletni bożku Panie, o wieku żelaza, o muzyce sfer. Zarówno w jednym, jak i w drugim utworze pojawia się wszechobecny w świecie idyllicznym pasterskim motyw śmierci.

Utwór *po uczcie* jest bezpośrednim odwołaniem do platońskiej *Uczty*, w której główna rola przypadła Sokratesowi. Ateński filozof, nazwany tu „starym Sylenem”, wypowiada ze śmiechem słowa, które doskonale określają jego stosunek do śmierci:

*kto jest w komedii mistrzem nie lada
choćby miał pisać własne dzieje
drżeć przed tragedią mu nie wypada -
jeszcze na progu śmierci zakpi
z tych, co za głowy ból wino winią
na oślep uciekając z matni
w łagodną pustkę snu w jadalni*

Liryk zamykający ten tomik poezji Wilczewskiej nosi tytuł *zimorodek* i stanowi próbę konfrontacji myśli Sokratesa z oplakującym swoją stratę zimorodkiem (Halcyone), który unosi się nad zimnym morzem. Myśli Sokratesa zamieniają się w obrazy, obraz – w słowa, tworząc jakby nową rzeczywistość:

*Sokrates patrzy w zadumie – za chwile umrze Chaos
znaczenie zastygnie w myśl, obraz się w słowo obróci
i cały nasz świat się narodzi z rozmowy ptaka i mędrca*

*

Najważniejszym elementem świata poetyckiego Wilczewskiej zarówno w zbiorach *Pytam o siebie i modlitwa Cerbera*, jak i w dramacie poetyckim *Popiół i cień* jest bez wątpienia tematyka antyczna. Poetka odwołuje się w swojej twórczości do mitu, do literatury, do filozofii, znajdując nich nie tylko tworzywo tematyczne, ale również inspirację dla kreowania własnej, oryginalnej wizji świata. Motywy antyczne – niezależnie od tego, do jakiej grupy tematycznej je zaliczymy – poddawane są w tej poezji zasadniczej reinterpretacji, która w jakimś stopniu jest podporządkowana owej nadrzędnej wizji świata. Poezja Wilczewskiej w ten sposób wpisuje się w wielki nurt polskiej poezji klasycznej w chwili, kiedy odwrót od tematyki antycznej przybrał rozmiary niepokojące. Wilczewska, w odróżnieniu od większości współczesnych poetów średniego i młodszego pokolenia, dysponując szeroką i gruntowną wiedzą o kulturze starożytnej Grecji i Rzymu, odwołuje się do tej tematyki, dostrzegając jej uniwersalność i ponadczasowość. Podejmując dialog ze światem antycznym poetka dokonuje jednocześnie konfrontacji z własnym czasem, ze współczesnością, od której niepodobna uciec.

II. Antyk w twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza

1

Kilkrotnie miałem już okazję zajmować się „antyczną”, to znaczy nawiązującą do tradycji kulturowej starożytnej Grecji i Rzymu twórczością Jarosława Marka Rymkiewicza, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli nurtu klasycystycznego naszej poezji, tego nurtu, który usiłował powrócić do harmonijnej, uporządkowanej wizji świata. Podejmowane dotąd próby były jedynie przyczynkami i nie objęły całej twórczości tego poety, pozwoliły jednak stwierdzić, że bardzo liczne rewokacje antyczne, a w szczególności mitologiczne, w poezji Rymkiewicza nie mają charakteru imitatorskiego, wolne są także od estetyzmu, który w antyku widzi jedyny wyznacznik piękna. Spróbujmy teraz przyglądnąć się tej poezji w perspektywie kilkudziesięciu lat jej rozwoju, i określić funkcję antyku jako jednego z wyznaczników owego klasycyzmu, któremu Rymkiewicz pozostał wierny aż do dzisiaj.

W roku 1967 pisał Rymkiewicz: „Klasycyzm to nieustanna walka o swoje miejsce w kulturze, a więc w czasie teraźniejszym, to nieustanna świadomość, że nie ma idiomu poetyckiego czasu minionego o czasie teraźniejszym, bo jest tylko jedno wielkie morze języka poetyckiego poza czasem, to wreszcie nieustanne projektowanie siebie i innych w przyszłość”. Programowe odwoływanie się Rymkiewicz-eseisty do kultury basenu Morza Śródziemnego jako pewnego rodzaju skarbcza tradycji literackiej, ważnej i aktualnej dla współczesnego pisarza, znalazło pełne odzwierciedlenie w praktyce twórczej Rymkiewicz-poety, przy czym pewną rolę w zbliżeniu jego poezji do antyku odegrał, jak się wydaje, zwrot ku teorii archetypiczno-mitograficznej Eliadego i Lévi-Straussa.

Nawiązania do mitu antycznego w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza z reguły przybierają formę reinterpretacji. Jeden z krytyków dość trafnie określił tego rodzaju traktowanie mitu przez Rymkiewicza jako „pisanie klasyków na nowo”. Taki stosunek Rymkiewicza do mitu klasycznego jest w znacznym stopniu konsekwencją postawy tego poety wobec całej tradycji kulturowej.

2

Kilka lat przed ogłoszeniem eseju *Czym jest klasycyzm* w utworze pt. *Odys z tomu Człowiek z głową jastrzębia* Rymkiewicz przywołał mit o królu Itaki, ale nie w jego wersji powszechnej, homeryckiej, gdyż jak się wydaje, nie odpowiadała ona wizji świata poety drugiej połowy XX wieku, nie mogła być podstawą do rozwiązania antynomii dręczących współczesnego człowieka. Odys Rymkiewicz powrócił wprawdzie do Itaki, zabił zalotników Penelopy, odzyskał królestwo i żonę, ale nie został na swojej ojczystej wyspie, lecz powędrował dalej, na północ:

*Gdy powrócił do Itaki, czy tej, to rzecz sporna,
Pojął, że piorun Zeusa był pointą pozorną.*

*Krajobraz innych wzruszeń się przed nim otwierał,
Sam wybrał, choć, jak sądzę, nie pragnął wybierać.*

Odys Rymkiewicz wyrusza na północ, aby spełnić swoje przeznaczenie, a także dlatego, że nie było przed nim innej drogi. Musiał wędrować z wiosłem na ramieniu, musiał „porzucić nieśmiertelność”.

Poeta trzyma się w zasadzie homeryckiej wersji o powrocie Odyseusza na Itakę, nie tworzy tu nowej opowieści na ten temat. Tradycja antyczna przekazała bowiem legendę o dalszych wędrówkach Odyseusza. W XI księdze *Odysei* spotkana w Podziemiu mara wróżbity Tejrezjasza przepowiada Odyseuszowi, że po powrocie do Itaki i zabiciu zalotników wyruszy w drogę z wiosłem na ramieniu i dojdzie do ludu, który nie zna morza ani okrętów. Tam wbije wiosło w ziemię, złoży ofiarę Posejdonowi, a potem wróci do domu, gdzie w starości czeka go „wśród szczęśliwych ludów” łagodna śmierć, która „przyjdzie z morza”.

O ile w kreacji losu bohatera lirycznego został zachowany przez Rymkiewicza wzorzec antyczny, o tyle zmianie uległa tu sama motywacja ostatniej wędrówki Odyseusza. Odys Rymkiewicza, podobnie jak Odys Homera, poznał świat i ludzi, wiedział także, że nie zdoła oszukać Losu, bo „wszędzie czekało go Polifema oko”, posiadał wreszcie wolność wyboru i mógł nie opuszczać swojej Itaki:

*Mógł inaczej, zapewne. Wystarczy uwierzyć,
Że tam, gdzie teraz stoisz, twa Itaka leży.*

*Wiatr jest wiatrem, a cień twój tylko twoim cieniem.
Lecz zawsze ciało będzie wróżebnym płomieniem.*

Przywołując więc nie należącą do głównego wątku *Odysei* wersję mitu o wędrownikach Odyszeusza, znalazł Rymkiewicz nową, oryginalną motywację owej ostatniej przygody, ku której wyruszył bohater jego poematu: źródłem niepokoju człowieka jest jego ciało, to ono go zmusza do ciągłej wędrówki, ono nie da się zwieść myśli, nieomylnie wyczuwa, gdzie jest jego właściwe miejsce i gdzie czeka nań przeznaczenie.

Rodzajem baśni o mitycznych półkoniach- półludziach, które wypędzone przez cywilizację, krążą w leśnych gęstwinach, odbywając swe czary i tańce, jest wiersz pt. *Centaury*:

*Tam, gdzie urwiska i skalne szczeliny,
Gdzie w górę biegnie las wielopiętrowy,
Dzikie centaury mają swe festyny
I noszą wieńce zielone lub płowe.*

Nadejdzie jednak czas, kiedy wzgardzone przez ludzi i bogów plemię centaurów wyjdzie z „lasów izolacji” i zagrozi ludzkości i cywilizacji, która je odepchnęła, skazując na ową wegetację w ukryciu, w odosobnieniu. Antyczny mit o centaurach został tu użyty w zupełnie nowym znaczeniu, posłużył do kreowania katastroficznej wizji przyszłości, której zagraża zagłada ze strony owych mitycznych stworów:

*Wiedz, w mrocznym centrum twej cywilizacji
zbiegłe centaury czekają w gęstwinie;
Aż kiedyś wyjdą z lasów izolacji
I plemię ludzi, jak centaury, minie.*

Nie można tu nie postawić pytania, w jakim stopniu ów utopijny katastrofizm był poważnie traktowany przez poetę, a w jakim stanowił w jego intencji jedynie żart.

Niewątpliwie do kategorii reinterpretacji mitologicznych należy również jeden z najczęściej omawianych przez dawniejszą krytykę literacką utworów poetyckich Rymkiewicza, poemat pt. *Animula*. Autor w przypisach do tego utworu twierdzi, iż cały poemat jest w istocie komentarzem do XI księgi *Odysei* Homera – tzw. *Nekyi*, gdzie Odyszeusz przeżywa swoją najbardziej fascynującą, a jednocześnie najniebezpieczniejszą przygodę – w świecie podziemnym. Stosunkowo najwyraźniejsze nawiązania do Homerowej *Nekyi* pojawiają się w pierwszej części poematu Rymkiewicza. Należy jednak podkreślić, że zarówno w części I, jak i w dalszych partiach tego poematu motyw homerycki – zstąpienie do świata podziemnego poddany został tak daleko idącym modyfikacjom, że mamy tu w istocie do czynienia z utworem całkowicie oryginalnym. Pytania, jakie stawia tu poeta, dotyczą przede wszystkim – przeciwnie niż w *Odysei* – losu pośmiertnego duszy, jej stosunku do świata żywych, i do życia, które porzuciła. Część II poematu Rymkiewicza zawiera monolog człowieka, który odwiedził Białą Wyspę (jedną z Wysp Szczęśliwych?) utożsamioną tutaj z „mroczną krainą na Zachodzie”, do której dotarł w swoich wędrówkach Odys. Z dalszej części monologu Odysa-wędrowca wynika, że jest to wyspa Albion. Pasma tułaczek czy wędrówek Odysa przerywa śmierć we śnie, a jego ostatnia, już pośmiertna prośba do żywych brzmi:

*Zapiszcie imię: tylko to
Uczyńcie, dusze żyjące. To wam będzie
Wybaczone...*

Główna myśl poematu Rymkiewicza została zawarta w IV części: Odys medytuje tu na losami duszy, nad jej pamięcią życia i świata, do którego już nie powróci, nad tym, czego może oczekiwać, kiedy już zbielały ludzkie kości:

*...a pamięć
Każe nam oczekiwać, a oczekiwanie
Każe nam zapominać: a co mi nakazano,
To uczynilem...*

Jakkolwiek Rymkiewicz we wspomnianym przypisie twierdzi, że jego poemat jest rodzajem komentarza do XI księgi *Odysei*, to jednak analiza tego utworu dowodzi, że *Nekyia* była tutaj jedynie punktem wyjścia; homerycka eschatologia została zastąpiona przez metafizyczne kontemplacje duszy mitologicznego Odysa-wędrowca nad pozaziemskim bytem duszy rozłączonej z ciałem.

Jedną z ważniejszych kategorii tematycznych wśród odniesień do antyku w poezji XX wieku jest literatura starożytna. Arcydzieła literatury greckiej czy rzymskiej dynamizowały wyobraźnię poetów, którzy znajdowali w nich bogate źródło inspiracji i posługiwali się antycznymi motywami literackimi jako środkiem do zrozumienia świata współczesnego. Tematyka „literacka” odgrywa także dość ważną rolę w twórczości Rymkiewicza, a w szczególności w cyklu jego związanych epigramów z tomu *Metafizyka*, stanowiących wyraźne stylizacje antyczne. Jako całość epigramy te są próbą imitacji poezji starożytnej, przy czym modelem mogłaby tu być zarówno twórczość Safony, jak i Katullusa, a może także jedna i druga. Tę parantelę antyczną eksponuje nie tylko kształt stylistyczny tych epigramów, ale także imiona adresatów i adresatek poszczególnych utworów: Kleis, Gyrinne, Lesbia, Akme, Alkaios. Jednym z przykładów tych epigramów w stylu *à l'antique* może być utwór pt. *Kleis*:

*Kleis fiołkowowłosa
Czarne pończochy naciąga, nie pragnie,
Nie czeka, nie pamięta, nie obwinia.
Kto wykorzysta stosowną godzinę?*

Innym przykładem tego cyklu epigramu z tego cyklu może być *Epitafium*:

*Akme, rozszarpywana w pościeli, była niegdyś ptakiem
Białobrzuchym, wijącym przez błękitne groby.*

W odniesieniu do „antycznych” epigramów Rymkiewicza nasuwa się pytanie o funkcję owej stylizacji. Trudno tu oczywiście wniknąć w pełni w autorska intencję stworzenia takiej „mini kolekcji” imitującej poezję antyczną, nie mniej można zaryzykować przypuszczenie, że utwory te były swoistą próbą żywotności czy też aktualności nie tylko samego gatunku, ale również pewnego modelu poezji operującej określonymi środkami stylistycznymi i językowym. Okazało się, że model ten, pochodzący sprzed kilkudziesięciu stuleci, w całej pełni zachował tę aktualność.

Charakter reinterpretacji historycznej ma utwór pt. *Epitafium dla Rzymu* z tego samego zbioru *Metafizyka*. Jest to w istocie próba odnalezienia dawnego Rzymu w dzisiejszym Rzymie, która prowadzi do głębszych refleksji na temat przemijania, bezpowrotnego upływu czasu, zmienności dzieł ludzkich rąk i rozumu. Pewną wariacją tego samego motywu jest wiersz pt. *Gibbon*, zamieszczony również w tomiku *Metafizyka*. Nawiązując tu do słynnego dzieła wielkiego historyka angielskiego Edwarda Gibbona (1737-1794) pt. *Zmierzch i upadek cesarstwa rzymskiego* Rymkiewicz podejmuje tu zagadnienie przemijania człowieka, jego niepowtarzalności – i powtarzalności dziejów. W polemice z Gibbonem, z jego koncepcją dziejów Rzymu jako pewnego wzorca mogącego stanowić podstawę działania człowieka, poeta stara się tu dowieść, że ponad historią, ponad jej pozorną logiką znajduje się „zwierzęca wspólnota gatunku”.

Jeszcze raz topos Wiecznego Miasta pojawi się w utworze *Rzym* z tomu *Anatomia*. Jest to poemat o umarłej wielkości miasta, z którego pozostały tylko pokruszone przez czas kolumny. Upadek Rzymu jest jednocześnie klęską tych, którzy wierzyli w jego nieprzemijającą wielkość. Teraz nie pozostaje im nic, na czym mogliby tę wiarę oprzeć czy odbudować. Śmierć Wiecznego Miasta jest zdarzeniem nieodwołalnym i ostatecznym: potężny, niezniszczalny Rzym jest tylko ruiną i próchnem, a tam, gdzie niegdyś wznosiły się jego mury, panuje cmentarna cisza:

*A co tam widzisz jeśli nic tam nie ma
A co tam słyszysz jeśli nikt nie słyszy
A kto cie ciągle z tej cmentarnej ciszy*

*Gdy język spróchniał i gdy krtań jest nie ma
A tak żalobnie tak pośmiertnie wzywa
Jakbyś ty bywał tam gdzie nikt nie bywa*

Śmierć zabiera wszystko, nie pozwala wierzyć, że cokolwiek może się oprzeć niszczącemu działaniu czasu.

W tym samym tomie *Anatomia* wiersz pt. *Natura też jest Rzym* został zbudowany wokół antytezy między leżącym w ruinach antycznym Rzymem a miastem, które istnieje tylko jako należąca do przeszłości idea, jako wyobrażenie pozbawione odpowiednika w rzeczywistości, jako „biały Rzym”. W tym Rzymie dzisiejszym, a raczej w tym, co z niego ocalało, znalazła siedlisko żywa przyroda – pszczoły, osy, żuki, mrówki gnieźdzące się wśród ruin i spróchniałych ludzkich szczątków. I to także jest Rzym, ale jakże inny niż ten, który żyje tylko w naszej wyobraźni, wysoko ponad ziemią, w obłokach:

*To jest Rzym a pogrzebany w białym Rzymie
Latem mrówka gdy w spróchniale tkanki stuka*

*Ćma w arteriach gdy jesienią drogi szuka
Gdy zasycha w białych pleśniach białe imię*

4

We wczesnej poezji Rymkiewicza, podobnie jak twórczości wielu innych poetów nurtu klasycyzującego, dość istotną rolę odgrywają antyczne motywy filozoficzne. I tak, utwór pt. *Wiersz na te słowa Heraklita: Nie można wejść dwa razy do tej samej rzeki* z tomu *Anatomia* nawiązuje do wariabilizmu Heraklita, który głosił, że zasadniczą właściwością przyrody jest jej zmienność. Otóż według Heraklita obrazem owej zmiennej rzeczywistości jest rzeka: nie można wejść dwa razy do tej samej rzeki, gdyż napłynęły już do niej inne wody. Tę metaforycznie sformułowaną zasadę wariabilizmu Heraklita Rymkiewicz odnosi do człowieka i jego ciała. Nie jest istotne to, że człowiek nie może dwa razy wejść do tej samej rzeki – większe znaczenie ma to, że człowiek nie może dwa razy wstąpić w samego siebie. Teza Heraklita o powszechnej zmienności została tu więc zużytkowana do pewnego rodzaju polemiki z chrześcijańską, ewangeliczną nauką o zmartwychwstaniu. Rozkład materii, roztopienie się ciała w przyrodzie jest dowodem, a jednocześnie zapowiedzią, że człowiek drugi raz nie może wstąpić w to samo ciało, że nigdy go już nie odzyska, tak jak nigdy nie odzyska już swej osobowości utraconej w chwili śmierci. To człowiek, jego ciało jest tą rzeką, w którą niepodobna wejść dwa razy. Stąd rodzi się więc nasz lęk o własne ciało, o jego pośmiertny los:

*Gdzie ta strona, gdzie ta ląka
Gdzie me ciało ciekące wsiąka
I gdzie w glinie się zagrzebie
Drugi raz nie wstąpię w siebie.*

Żartobliwą, a zarazem polemiczną reinterpretacją znanego twierdzenia znanego filozofa greckiego, twórcy szkoły eleackiej Parmenidesa na temat tożsamości bytu i myśli, jest poemat Rymkiewicza: *Wiersz na te słowa Parmenidesa: pomyśleć i być toż samo*. Ta paradoksalna teza Parmenidesa zmierzała w istocie do rozróżnienia poznania zmysłowego (postrzegania) i myślowego. Rymkiewicz w celowo naiwny sposób zaprzecza owej tezie greckiego myśliciela, udając, że jakoby nie jest świadomy, o co szło tutaj Parmenidesowi: a mianowicie o wyrażenie poglądu, że myśl, która nie jest w błędzie, nie różni się w swej treści od tego, co rzeczywiście istnieje. Przeprowadzając tego rodzaju poetycką dyskusję na temat sądu Parmenidesa, w drugiej części tego utworu reprezentantem owego „bytu” czyni szczygła, który nie tylko nic o nim nie wie, ale nawet nie ma pojęcia czym jest myśl:

*Rozmawiam ze szczygłem i szczygiel mi mówi
Ani jestem ani nie jestem
Inna jest składnia ptaka a inna poetyckich
I nie słyszałem o Parmenidesie*

Od dawna wiadomo, że pogląd Parmenidesa o identyczności bytu i myśli jest paradoksem. W utworze Rymkiewicza próba wykazania paradoksalności tej tezy została przeprowadzona z punktu widzenia przyrody, życia.

I jeszcze jeden filozoficzny liryk Rymkiewicza z tomu *Metafizyka* osadzony w tematyce antycznej: *Bias z Priene*. Zamykające ten utwór motto – cytata z dzieła Diogenesa Laertiosa : „W Priene żył Bias, syn Teutamesa, o którym się więcej mówi niż o innych” określa jednoznacznie problematykę tego poematu. Bohater liryczny, jeden z siedmiu mędrców i sławny gnomista grecki, zadaje tu sobie pytanie, dlaczego mówiono o nim więcej niż o innych, skoro żył tak samo jak inni, zgodnie z porządkiem natury: „zwoził owies”, „stawiał żagle” itd. Nadeszły i minęły różne wydarzenia, ale porządek natury się nie zmienił, wciąż jeszcze mówiono jednak o Biasie. Aż wreszcie przestano o nim mówić, jego imię ostatecznie zginęło w otchłani wieków:

*Był Bias, co, gdzie trzeba, będzie przemilczane.
Potem znów żółwie ruszyły przed siebie,
Zieloną tarczę ziemi unosząc na grzbietach.*

Sława ludzka, choćby największa, jest nietrwała, a prawem natury jest przemijanie: o Biasie zapomniano tak, jak zapomniano o tysiącach innych ludzi – i nie ma w tym nic dziwnego ani nadzwyczajnego.

Rodzajem parodii słynnej ody III Horacego jest utwór Rymkiewicza pt. *Exegi monumentum*. Odmieniona od horacjańskiej, jakby bełkotliwa tonacja tego poematu ma odzwierciedlać miałkość, lichotę współczesnej poezji, która uderzając w patetyczne, wysokie tony, nie ma w istocie do przekazania niczego poza szarą powszedniością, prozaiczną i marną - w porównaniu ze światem, jaki opisywał Horacy. A jednak ta poezja, tandetna i grafomańska, ten poeta - „gadula i jąkała na trzynastu zgłoskach”, także wznosił jakiś pomnik w swym dziele – na własną miarę, na miarę swoich możliwości.

Rymkiewicz przywołał tu patetyczną, monumentalną odę III Horacego, aby ukazać kontrast między wielką, natchnioną poezją rzymskiego wieszczka a lichą, banalną twórczością współczesnego poety :

Ten słowik ze słownika ten słowik słowiczy

Ten zmarły co na palcach zgłoski w trumnie liczy

5

Poezja Jarosława Marka Rymkiewicza od dawna, jeśli nie od samego początku, naznaczona jest obsesją śmierci, pozostaje w kręgu refleksji na jej temat i ściśle zespolony z nią motyw przemijania. Te właśnie motywy, jak wskazywaliśmy wyżej, pojawiały się już we wczesnej poezji tego autora, jak np. w zbiorach *Metafizyka* (1963) czy *Anatomia* (1970). Bez przesady można stwierdzić, że obsesja ta osiągnęła niezwykle, szczytowe nasilenie w najnowszych, „greckich” wierszach Rymkiewicza. W utworze *Lzy Ariadny* z tomu *Zachód słońca w Milanówku* porzucona przez Tezeusza na bezludnej wyspie Naksos bliska śmierci Ariadna przeżywa chwile skrajnej rozpacz. Nadchodzi jednak Dionizos, który poślubi kreteńską królową. To Los sprawił, że została opuszczona przez ukochanego Tezeusza i skazana na śmierć z rozpacz, Los wreszcie zesłał jej wybawiciela-Dionizosa Bezpośrednią inspiracją tego wiersza nie jest grecka legenda, ale opera Richarda Straussa pt. *Ariadne auf Naxos* z roku 1913: wskazuje na to cytat w języku niemieckim z libretta operowego Hugona von Hofmannsthal’a poprzedzający jako rodzaj motto utwór Rymkiewicza.

W kolejnym poemacie z „cyklu Ariadny” pt. *Ariadna w Knossos* znajdujemy opis wyuzdanych nocnych orgii seksualnych, jakie królowa odbywała w pałacu swego ojca Minosa w Knossos z półludzkiem - półzwierzęcym satyrem, który tutaj nazywany jest bogiem. Wreszcie ostatnim członem, tego „cyklu” jest utwór pt. *Ariadna w z dzieckiem w brzuchu*, swojego rodzaju „ciąg dalszy” mitu o królownie z Knossos, wymyślony, jak się wydaje przez samego poetę. Oto umarła Ariadna została pogrzebana na Cyprze czy na Cykladach z żywym dzieckiem w łonie. Dziecko nie potrafi się samo wydobyć z martwego ciała matki-dziewicy, ale już nadchodzi wybawca, „żywy i umarły” Dionizos w skórze czarnej kozy.

Poemat zamykający „cykl Ariadny” może być ze względu na makabryczną scenę grobową uważany za *sui generis* preludeum do nowego cyklu utworów Rymkiewicza pt. *Pięć wierszy dla Orfeusza*, w których poeta nagromadził w sposób niebywały makabryczne i odrażające obrazy. Pierwsza część tego cyklu pt. *Zejsście Orfeusza* przynosi wizję świata podziemnego, w którym przebywa mara Eurydyki. W części drugiej pt. *Wyjście Orfeusza* tracki bard budzi się do śmierci: oto leży jego głowa z poczeriałym językiem, oto jego ciało oplecione bluszczem, bezczeszczone przez dzikie zwierzęta. W części trzeciej pt. *Menady na ciałem Orfeusza* menady w postaci półkobiet – półptaków rozszarpują szponami wszystkie organy jego ciała, a głowę wrzucają do wody. Część czwarta pt. *Gustave Moreau. Głowa Orfeusza* jest monologiem umieszczonej na lirze głowy legendarnego śpiewaka, która przemawia z obrazu XIX-wiecznego francuskiego malarza Gustave Moreau, twórcy wielu znakomitych płócien o tematyce mitologicznej i biblijnej. *Pęknięta czaszka Orfeusza*, ostatnia część cyklu, została utworzona a dwóch głównych obrazów: rozłupanej głowy trackiego barda i poszarpanych części jego ciała oraz miłosnych godów chłopca i dziewczyny.

Lektura „greckich” poematów Rymkiewicza z ostatnich lat pozostawia wrażenie, że wyobraźnia poety niepodzielnie władają makabryczne wizje morderstw, śmierci, trupów, rozkładu ciał, grobowej zgnilizny. Motywy, które dość często; pojawiały się w jego wcześniejszej poezji, zdominowały teraz jego twórczość w znacznym stopniu.

6

Uwagi o antyku w twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza należy dopełnić kilkoma zdaniem na temat dwóch „greckich” jednoaktówek tego pisarza z lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia: *Eurydyka, czyli każdy umiera tak, jak mu wygodniej* oraz *Odys w Berdyczowie*.

Zacznijmy od pierwszej z tych jednoaktówek, *Eurydyka, czyli każdy umiera tak, jak mu wygodniej*. Mit czy legenda o Orfeuszu i Eurydyce funkcjonuje w tym utworze przede wszystkim jako pewna wyrażnie wyeksponowana przez pisarza konwencja literacka. Mamy tu bowiem do czynienia nie tyle z utworem teatralnym w dosłownym znaczeniu, ile z pewnego rodzaju dyskusją sceniczną, w której punktem wyjścia stała się grecka opowieść o Orfeuszu i Eurydyce. Zastosowana przez Rymkiewicza konwencja „teatru w teatrze” służy właśnie pełnemu ujawnieniu dyskusyjnego charakteru tego utworu. Przyglądnijmy się nieco bliżej akcji tego monodramatu.

W prologu Hermes przedstawia się jako przyjezdny z prowincji, który ma grać w sztuce Poety o Orfeuszu i Eurydyce rolę Hermesa w zastępstwie obłożnie chorego aktora. Inne postaci tego utworu to Eurydyka, aktorka, która musi umrzeć, oraz Orfeusz A, czyli aktor grający rolę Orfeusza, i Orfeusz B, czyli Poeta – autor tragedii o Orfeuszu i Eurydyce, który po premierze zaprosił zespół aktorski do kawiarni. Eurydyka jest nieco zaskoczona wyglądem Hermesa, który wbrew temu, co się mówi, jest młodym i uroczym człowiekiem. Dla Eurydyki nadchodzi czas jej odejścia z Hermesem, czas śmierci, którą sama wybrała, wbrew ostrzeżeniom: „Nie gra się bezkarnie Eurydyki” - uprzedzał ją Hermes. - W twojej piersi obraca

się teraz mały kamyk Losu”. Ostatecznie jednak za los Eurydyki jest odpowiedzialny Poeta: to on napisał role dla aktorów, to on kazał im je grać. Eurydyka jednak wróciła: „Musiałam wrócić. Tam nie chciano mnie przyjąć. Hermes odprowadził mnie tutaj. Nie mogłam zostać, sama, bez Orfeusza. Więc wróciłam.

Eurydyka Rymkiewicza wróciła, mit nie wypełnił się. To przełamanie konwencji mitologicznej, odejście od mitu, stanowi nie tylko wyraz przekory pisarza w traktowaniu wątków uświęconych tradycją literacką. Jest tu przede wszystkim dążenie do ukazania możliwości zerwania z tą konwencją, demonstracja swobody pisarskiej wobec pewnych schematów literackich stanowiących niewzruszony kanon, którego obalenie, wydawałoby się, nie jest w ogóle możliwe. Orfeusz nie pójdzie do Podziemia po Eurydykę, więc Eurydyka musi wrócić sama; Hermes, reżyser tego odwiecznego dramatu miłości i śmierci, musi odejść w poszukiwaniu nowej Eurydyki i nowego Orfeusza.

Dlaczego Rymkiewicz posłużył się tutaj mitem Orfeusza i Eurydyki, dlaczego tkanka tematyczna tego mitu miała się stać punktem wyjścia rozważań dotyczących stosunku twórcy do tradycji literackiej? Wydaje się, że Rymkiewicz kierował się przede wszystkim podatnością tego mitu na określone zabiegi adaptacyjne, jego zdolność do przyjmowania różnych, a nawet odwrotnych od pierwotnego znaczeń.

Monodrama Rymkiewicza bardzo wyraźnie stawia problem śmierci, również w sposób odbiegający od tradycyjnego podejścia do tego zagadnienia. Orfeusz Rymkiewicza nie dał się „nabrać” na antyczny mit, który mu kazał pójść śladem Eurydyki do Podziemia: pozostał w kawiarni, aby zastanawiać się nad jej naiwnością, aby moralowi greckiej opowieści przeciwstawić swój dwudziestowieczny pogląd na sprawę śmierci. Orfeusz wybrał wygodniejszy sposób umierania...i uratował dzięki temu Eurydykę. Człowiekowi współczesnemu – twierdzi pisarz – nie powinno się narzucać rodzaju śmierci, a tym bardziej zmuszać go do śmierci z miłości. Współczesny człowiek potrafi utrzymać dystans wobec pięknych i sentymentalnych opowieści o poświęceniu i miłości poza grób: Orfeusz Rymkiewicza nie pozwolił zrobić z siebie „jelenia”.

Wbrew temu, co mógłby sugerować tytuł drugiej „mitologicznej” monodramy Rymkiewicza, *Odys w Berdyczowie*, kluczem do rozumienia tego utworu nie jest współczesność lub lepiej – nie tylko współczesność. Odys wędruje przez świat, w którym „nic się nie zmienia. Tylko kształt kapeluszy i trzewików”. To stopienie przeszłości i terażniejszości w całość stanowi treść życia: homerycki Odys może znowu czekać z wiosłem na ramieniu przy jakiejś drodze wiodącej ku nowym przygodom, ta droga może go zawieść do Berdyczowa, który tu nawet nie jest miejscowością, ale jakimś umownym „gdziekolwiek”, gdzie mieszka piękna i wierna Penelopa i zalotnicy, którzy uprawiają żołądź, rzepę i brukiew. Odys Rymkiewicza szuka Itaki, ale Itaka może być wszędzie, nawet w Berdyczowie. „Być może – mówi Odys do zalotników – wystarczy tylko mocno chcieć, a pod nasze stopy podpłynie grająca fala Morza Egejskiego. Być może wystarczy tylko mocno chcieć, a za tło temu miastu staną góry odziane i przebłyskiwać będą przez zasłony fiołkowej mgły”.

Odys w monodramie Rymkiewicza jest zmęczony, szuka wprawdzie Itaki, tak jak szukał jej Odys Homera, ale mógłby pozostać nawet w Berdyczowie, gdzie są wróble, piękny zachód słońca i Penelopa. Wędrownik Odysa nie może się jednak skończyć w Berdyczowie. To była tylko chwila wytchnienia dla zmęczonego wędrowca, który „na chwilę porzucił drogę”. Wie o tym Odyseusz i wie Penelopa z berdyczowskiego baru:

*Teraz muszę odejść,
Ponieważ Penelopa czeka na mnie,
Ponieważ chcę powrócić do źródła pod progiem,
Ponieważ nadchodzi Wiatr.*

Odejść będzie musiał odejść z Berdyczowa, jak tyle razy odchodził ze wszystkich miejsc, gdzie zaprowadziła go niekończąca się droga. Może kiedyś, przed wiekami, trafił już w swej wędrownicy do Berdyczowa, pamiętają go tu jeszcze zalotnicy i Penelopa. Ale będzie musiał jeszcze raz wyruszyć, chociaż jest już bardzo zmęczony i rozczarowany swoją tułaczką i swoim losem:

*Między wyborem a wyborem,
Między przeznaczeniem a przeznaczeniem
Przemykałem się, wybierając
Nie to, co chciałem wybrać. A to, co wybrałem,
Było całkiem czymś innym.*

Zauważyliśmy powyżej, że Odys Rymkiewicza należy także do XX wieku, w którym motywy ludzkiego działania były znacznie bardziej skomplikowane niż w świecie Homera. Nie idzie tu tylko o tęsknotę za żoną i ogniskiem domowym na zielonej Itace. Ostatecznie Itakę i Penelopę można odnaleźć wszędzie, nawet w Berdyczowie. Tęsknota Odysa nie jest na tyle silna, by popchnąć go w dalszą drogę, by pokonać jego ogromne zmęczenie. Potrzebny mu jest Wiatr, który przychodzi i

odchodzi i który jest jego wolnością. Ten Wiatr - „kształt antycznego Losu” i „wolność” - wie, że Odyseja się nie kończy, że zawsze będzie musiał wybierać drogę dla Odysa, choć chciałby, że odnalazł on swoją Itakę.

Jednoaktówka Rymkiewicza to sztuka o przypadkowości i anonimowości ludzkiego losu. Odys tułający się po drogach szerokiego świata, wędrujący od jednej przygody do drugiej, szukający utęsknionej Itaki, której nigdy nie odnajdzie, to jeden z nas, którymi rządzi Wiatr, Los Bóg Przypadku, „wolność wyboru”. Bez wątpienia jest to koncepcja tragiczna, bliska konwencji tragedii greckiej. Dramat Odysa polega na tym, że wciąż jeszcze ma nadzieję, wciąż wierzy, że uda mu się odnaleźć swoją Itakę i Penelopę, że istnieje Wiatr, który go tam zaprowadzi. Zauważono słusznie, że opowieść Rymkiewicza o Odysie jest, podobnie jak jego *Eurydyka*, demaskacją mitu, a zarazem odejściem od niego z powodu traktowania go wyłącznie jako załączka fabuły – motywu tematycznego. Wydaje się jednak, że owo „odejście od mitu” polega w tych monodramach na rozszerzeniu jego perspektyw, na zmianie jego znaczeń.

*

Antyk towarzyszy poezji Jarosława Marka Rymkiewicza od początku aż po dzień dzisiejszy. Potwierdza to wypowiedzianą już ogólną tezę, że odwołania do antyku stanowią jeden z ważnych wyróżników nurtu klasycyzującego naszej poezji, którego przedstawicielem był i jest Jarosław Marek Rymkiewicz. W twórczości Rymkiewicza ma to bez wątpienia charakter programowy, gdyż poeta traktuje w całości kulturę antyczną jako skarbnicę tradycji literackiej. Rewokacje antyczne z reguły przybierają w jego poezji formę reinterpretacji antycznych motywów literackich, historycznych, filozoficznych, przy czym poeta wybiera z owej tradycji wersje, które odpowiadają jego własnej wizji świata. Dotyczy to w szczególności mitu, który jest dla Rymkiewicza ważnym źródłem inspiracji, ale również tworzywem, któremu nadaje nowe, niekiedy nieoczekiwane znaczenia. Topikę „antycznej” poezji Rymkiewicza stanowią takie motywy, jak przemijanie, śmierć, rozkład, znikomość człowieka i jego dzieł, przypadkowość ludzkiego losu. Niektóre z nich, zwłaszcza w najnowszych wierszach, sięgają niemal rozmiarów obsesji.

III. O antyku Jacka Kaczmarskiego

I.

Jacek Kaczmarski (1957-2004), poeta, pieśniarz, dziennikarz kompozytor, należał do pokolenia, dla którego kultura klasyczna nie była jeszcze zamkniętą księgą, martwym reliktem odległej przeszłości. Już pobieżna lektura tekstów jego piosenek-utworów poetyckich pozwala stwierdzić, że tematyka antyczna określiła pokaźną część jego twórczości, znacznie większą niż na przykład motywy biblijne, obecne przede wszystkim w programie *Raj*.

Omawiając w roku 1996 antyczne odwołania w poezji Kaczmarskiego zauważyłem ogólnie, że Kaczmarski nawiązuje do dwóch sfer tematycznych starożytności klasycznej: do mitu i do historii. Bez wątplenia tematyka mitologiczna przeważa zdecydowanie w tej poezji nad historią, której obecność potwierdza jednak kilka znaczących utworów tego poety.

Zacznijmy od rewokacji historycznych. Utwór pt. *Pompeja* (1978) z cyklu „Mury” jest jakby retrospektywnym zapisem ludzkich zachowań w Pompejach w chwili wielkiego wybuchu Wezuwiusza. Odkopane spod zwałów kamieni i popiołów miasto zostało tu jakby ożywione na chwilę przed katastrofą. Tuż przed świtem, ostatnim świtem Pompejów, życie toczy się zwyczajnie, jak każdej nocy i każdego dnia. Pies uwiązany na łańcuchu szczeka, niewolnik w łaźni masuje dostojnika, który jednocześnie wydaje rozkazy, poeta przy świetle kaganka pisze wiersze, kochankowie odprawiają misterium ciała. I właśnie wtedy zaczęła drżeć ziemia, na uspione miasto spadły pierwsze grudki gorącego popiołu. Więzień nie zdążył wyrwać krat ze swojej celi, żebrak bez nóg pozostał pod murem, piekarz nie zdołał uciec od swego pieca, kapłanowi nie udało się ukraść ze świątyni drogocennych naczyń kultowych, nie spuszczonego z łańcucha pies, który ostrzegał ludzi przed niebezpieczeństwem, skonał na progu domu :

*Psa, który ostrzegał, nikt nie spuścił z łańcucha.
Zastygł.
Pysk otwarty,
Łapy w próg wtopione.*

Odkopanie zalanych lawą i zasypanych popiołem Pompejów było czymś w rodzaju powrotu do domu. Czy tamte dramatyczne wydarzenia należą już tylko do przeszłości? Czy Pompeje dzisiaj to jedynie historia, której świadkami są domy, ulice, świątynie? Czy teraz, po stuleciach, to opustoszałe miasto jest tylko zbiorowiskiem domów, ulic, sklepów, stadionów, świątyń czy też jego ostatni świt wciąż trwa – na zawsze? Te pytania dzisiaj może postawić sobie turysta, zwiedzając miasto, które umarło dwadzieścia wieków temu:

*Podniosłem oczy i objąłem wzrokiem
Ulice, stragany, stadiony, sklepienia;
Wtem słyszę szmer -
Pada z nieba popiół...
A to się tylko obsunęła ziemia
Pod czyjims szybkim, nierozważnym krokiem.*

Do tematu Pompejów powrócił Kaczmarski kilka lat później w wierszu pt. *Pompeja lupanar* (1980) z cyklu „Varia z lat 1972-1981”. Utwór ten jest rodzajem scenki dramatycznej, na którą składają się chóralne wystąpienia trzech podmiotów: Kurtyzan, Gladiatorów i Przyjaciół oraz wspólna pieśń końcowa wszystkich trzech chórów. Każda z pieśni kończy się quasi-refrenem, w którym powtarza się jedynie apostrofa :”Pompejo! Pompejo!

O ile Kurtyzany w swojej pieśni określają lupanar jako miejsce, w którym za bezcen sprzedają swe ciała i żyją zaspokajając cudze żądze i obiecując zniewalające rozkosze, o tyle w oczach gladiatorów miejscem, gdzie sprzedają swoje istnienie, jest arena, która zabija nudę, wywołuje napięcie i uspokaja cudze lęki. Pieśń Przyjaciół jest niejako syntezą obydwu wcześniejszych wystąpień:

*To życie, w którym sprzedajemy za bezcen swoje dusze
Jest nam dane jak celi mrok i ostrza blask
Żyjemy z kłamstw i cudzych łask co
Do ludzkiego życia zmusza
Choć przecież jest człowiekiem każdy z nas.*

Przyjaciołom nie wystarczy już sama ocena własnego życia, tego nieludzkiego życia, do jakiego zostali zmuszeni, wypełnionego kłamstwem i cudzą łaską. W końcowej pieśni znajduje się wezwanie do życia w lupanarze, gdzie mogą skryć się ich dusze, dopóki jeszcze żyją ich ciała:

*Więc żyjmy póki co, dopóki ból i rozkosz żyją
Roślinom ciężkim w owoc życie dają gnój i kał
Nikt dusz nie szuka w lupanarze
Więc niech się tu tymczasem skryją
Dopóki ktoś nam nie odbierze ciał.*

Pompejański lupanar, miejsce płatnej rozkoszy, jest więc schronieniem dla tych, którzy stracili marzenia i nadzieję, którzy żyją dzięki cudzym żądzom i wstydnemu, dzięki cudzym snom i lękom. Nikt z nich, ani Kurtyzany, ani Gladiatorzy, ani Przyjaciele nie zdołają już nigdy wrócić do życia godnego ludzi.

Podmiotem mówiącym wiersza *Kołysanka dla Kleopatry* (1978) z cyklu „Dzieci Hioba” jest żmija, która uśmierci egipską królową. Zanim jednak wsączy swój śmiertelny jad w ciało Kleopatry, królowa musi poczuć żal i strach, musi wspomnieć swoje triumfy i porażki, swoje kłamstwa i zdrady. Zanim czarny jad zatruje krew Kleopatry, ona sama musi ogarnąć rozmiary klęski, jaką zadała jej życie. Ta przedśmiertna kołysanka, jaką śpiewa żmija -zabójczyni, tworzy w wierszu Kaczmarekowskiego gorzka historię losu egipskiej władczyni, której ani nie udało się uratować wielkości swojego państwa, ani ocalić własnej sławy.

Meldunek (980) z cyklu „Krzyk” jest ironicznym, przekornym i prześmiewczym raportem, jaki składa anonimowemu przełożonemu czy nadzorca tracki niewolnik Spartakus, który kieruje pracą niewolników w kamieniołomie marmuru.. W swoim sprawozdaniu Spartakus, posługując się typowymi frazesami urzędowego żargonu PRL, parodiuje urzędniczy styl socjalistycznych biurokratów. Chwali podwładnych niewolników za ich zapał, zaangażowanie, pracowitość i uczciwość. Praca w kamieniołomie przebiega według niego zgodnie z planem, wydobywany marmur należy do najwyższej klasy jakości, śmiertelność wśród skazańców jest bardzo niska. W drugiej części tego meldunku Spartakusa mowa jest o tym, że niewolnicy w kamieniołomie są świadomi, jakie znaczenie dla państwa ma ich praca, dzięki której mogą powstawać ogromne gmachy, wspaniałe place, ulice, łuki tryumfalne, porty, świątynie, drogi. Wiedząc, czemu służy ich trud, czerpią z niego siłę i dumę, i przyrzekają, że pozostaną do końca wierni swemu powołaniu i będą dalej kuli marmur.

Ten raport zawdzięcza swój parodystyczny wydźwięk nie tylko zastosowaniu biurokratycznego stylu urzędowych sprawozdań peerelowskich, ale również postaci swego nadawcy – mówiącego podmiotu, którym jest tu Spartakus w roli nadzorca w kamieniołomie, w przyszłości dowódcy wielkiego buntu gladiatorów i największego w dziejach Rzymu powstania niewolników. Kontrast między czolobitnym, wiernopoddańczym meldunkiem Spartakusa z kopalni marmuru, a samą jego postacią znaną z historii tworzy w tym wierszu wręcz groteskowy efekt.

Utwór pt. *Lekcja historii klasycznej*(1979) z cyklu „Krzyk” jest ironiczną reinterpretacją historyczną ukazującą prawdziwe znaczenie podbojów Cezara – w konfrontacji z jego *Commentarii de bello Gallico*. Legiony Cezara podbijają Galię, ich twardy krok rozlega się w całej Europie. Zwycięscy żołnierze Cezara wkrótce będą gwałcić, rabować i zabijać z przyzwoleniem swego wodza, który tymczasem, w przerwach między zabijaniem pisze swoje *Commentarii*:

*Cywilizuje podbite narody nowy ład,
Rosną krzyże na drogach od Renu do Nilu,
Skargą, krzykiem i płaczem rozbrzmiewa cały świat,
A Juliusz Cezar ćwiczy lapidarność stylu!
Gallia est omnis divisa in partes tres
Quarum unam incolunt Belgae aliam Aquitani
Tertiam qui ipsorum lingua Celtae nostra Galli appellantur
Ave Caesar morituri te salutant!*

Pozdrowienie gladiatorów: *Ave Caesar, morituri te salutant!* dodane do rozpisanego w formie wersów początku *Commentarii* podkreśla ironiczną wymowę całego wiersza, w którym czterokrotnie pojawia się ów cytat z *Commentarii*. Zestawiając pierwsze zdanie beznamietnego opisu chorograficznego Galii z przedśmiertnym pozdrowieniem skierowanym do Cezara przez gladiatorów przed walką, poeta unaocznia całe okrucieństwo owej pacyfikacji Galii z rozkazu pozbawionego ludzkich uczuć rzymskiego wodza.

Próbną ukazania konsekwencji wojny – w wymiarze czysto indywidualnym – podjął Kaczmarekowski w wierszu pt. *Targ* (1980) z cyklu „Niewolnicy”. Po klęsce, po przegranej wojnie ci, którzy przeżyli zagładę swego miasta i ojczyzny,

wyprowadzani są na wzgórze, skąd mogą widzieć ruiny swoich świątyń, i są sprzedawani w niewolę jak wielbłądy czy owce. Ten ludzki targ jest dopełnieniem miary nieszczęścia i hańby, jest ceną, jaką pokonani muszą zapłacić za ocalenie życia:

*Na dachach naszych domów
Posągi obcych bogów
Przed nimi my w pokłonach
Na naszym własnym progu
Przeżyliśmy! - To słowo
Z wszystkiego nas rozlicza
Dozorcy krzyk nad głową
Zapędza nas do życia*

Na tym targowisku niewolnicy, niedawno jeszcze obywatele własnej ojczyzny, zostają odarci z ludzkiej godności, nie liczy się ani ich wiedza, ani ambicje, ani talenty, bezduszni kupcy, handlarze z kijami w rękach, oceniają tylko ich ciała.

Starość Owidiusza (1987) z cyklu „Kosmopolak” nawiązuje do wydarzenia, które gruntownie zmieniło życie Owidiusza, jednego z największych poetów starożytnego Rzymu. Tematem tego utworu jest zesłanie Owidiusza przez Augusta w roku 8 po nar. Chr. do Tomis nad Morzem Czarnym, gdzie musiał pozostawać już do końca życia. Zesłanie, tęsknota za Rzymem i za najbliższymi, poczucie obcości wśród barbarzyńców w kozuchach, świadomość, że nigdy już nie powróci do Wiecznego Miasta i że nikt nie potrzebuje tutaj jego wierszy – oto główne motywy tego przejmującego poematu. Kaczmarek starał się tu nie tylko zrekonstruować, jak niegdyś Julian Przyboś, powody i okoliczności owego zesłania do Tomis, ale także jakby dosłuchać się żywego głosu poety sprzed dwóch tysięcy lat, przełożyć jego gorzki, żal, tęsknotę na język własnej poezji. Owidiusz w utworze Kaczmareckiego nie ma złudzeń, że jego własny los ulegnie odmianie, przewiduje czy nawet wie, że do samego końca będzie musiał żyć na niegościnnym, dzikim wybrzeżu, w otoczeniu ludzi, którzy nie rozumieją jego poezji, nie mają szacunku dla jego słów. Ale Owidiusz w wierszu Kaczmareckiego przeczuwa, że tutaj, w Rumunii nad Morzem Czarnym będzie się o nim i o jego losie śpiewało pieśni:

*Stoją nade mną tubylcy pachnący czosnkiem i czuję,
Jak zmieniam się w list do Stolicy, który nikogo nie wzrusza.
Kiedyś tu będzie Rumunia, Morze – już Czarne – faluje
I głębią pieśni się staje ciało i świat Owidiusza.*

Wreszcie jeden z ostatnich „antycznych” wierszy Kaczmareckiego, Petroniusz bredzi (2003) z cyklu pt. „Tunel”. Utwór Kaczmareckiego poświęcony pamięci profesora Alfreda Rachalskiego (+ 2003), znakomitego uczonego, wielkiego patrioty, zaangażowanego w walkę przeciwko niemieckiemu najeźdźcy i komunistycznej dyktaturze, nawiązuje do znanego opisu samobójczej śmierci Petroniusza w Annales Tacyta. W pierwszej części poematu podmiot mówiący – Petroniusz wyklada epikurejskie zasady, jakimi kieruje się w całym życiu, zastrzegając się, że w żaden sposób nie można go upodlić, jeśli on sam się nie upodli schlebując stręczycielom, mordercom, lichwiarzom, podziwiając Nerona. Ale przejmuje go wstrętem chamstwo i bezguście, nuży konieczność wstydliwego ukrywania swej wiedzy, dobrego smaku, wykwintnych słów, dzieł, gestów.

W drugiej części poematu Petroniusz wyraża obawę, że kiedy przeminie już współczesna mu epoka moralnego rozkładu, władzę obejmą chrześcijanie z ich fałszywą pokorą, ascezą, pogardą dla piękna, wyrzeczeniem się samobójstwa jako czynu sprzecznego z przykazaniami boskimi - bez względu na czekający wszystkich nieszczęsny koniec życia.

Trzecia część utworu jest zapowiedzią samobójstwa i jego pochwałą jako protestu przeciwko ludziom i bogom, jako aktu wolnej woli ludzkiej, Samobójstwo w przekonaniu mówiącego podmiotu - Petroniusza pozwala uniknąć wyroku lub kary, a także śmierci wskutek choroby czy starości:

*Czy nie lepiej więc zająć się sobą zawczasu?
Oszczędzając i bogom i ludziom ich czasu?
Wedle swych upodobań
Gustów i skłonności?
Samemu,
Z ukochaną?
Przy uczcie wśród gości?
Nie dając satysfakcji ludziom ani bogom,
Że nam życie odebrać lub darować mogą...
Wole sam sobie wręczyć ten jedyny prezent.
Tyle krwi*

*Tyle żółci.
Za dużo.
Już bredzę.*

II.

Przechodząc do drugiej, „mitologicznej” części artykułu o antyku Kaczmarek warto zauważyć, iż mit, podobnie jak Biblia, odgrywa ważną rolę w tej poezji, tworząc pewien kod kulturowy pozwalający porozumieć się ze współczesnym światem, odzyskać mityczne myślenie, które przywraca pokój i harmonię.

Jednym z najwcześniejszych „mitologicznych” wierszy Kaczmarek jest utwór pt. *Przybycie Tytanów* (1977) z cyklu pod tym samym tytułem. Zapowiedź nadejścia mitycznych tytanów, synów Uranosa i Gai, wtrąconych do Tartaru, ale wyswobodzonych przez Kronosa i pokonanych później przez Zeusa i Olimpijczyków, została tu podana jakby w formie plotki czy nieprawdopodobnej informacji:

*Ida tytani
Na świat zesłani,
Żeby naprawić zło!
I wiemy to z ostatniej chwili,
Że gdzieś już nawet naprawili.*

Owa plotka czy ludowa wieść głosi, że tytani, mają nadejść, aby naprawiać zło na świecie, ale ich przybycie jest wątpliwe, agencje prasowe milczą na ten temat, przygotowania jednak idą pełną parą. W końcu okazało się, że tytani przeszli, ale to w istocie niczego nie zmieniło:

*Przeszli tytani
Na świat zesłani,
Żeby naprawić zło...
Byliśmy dla nich za mali -
Nie zobaczyli...
Zdeptali.*

Przełom, jakiego oczekiwali ludzie, był iluzją, owi tytani – naprawiacze zła nawet nie dostrzegli tych, którym mieli zmienić świat, wypełnić zło, przeciwnie – nie dostrzegając ich, zdeptali. Tak więc ludzie skazani są na zło, którego nie da się naprawić, i z powodu ich małości nikt, nawet owi mityczni tytani, nie mogą im pomóc. Wiara w jakieś pozaziemskie potęgi, w tytanów, którzy mieliby świat uwolnić od zła i naprawić, jest jeszcze jednym mitem wymyślonym przez ludzi, nieziszczalnym pragnieniem.

W utworze Kaczmarek pod warstwą „mitologii” można bez trudu odnaleźć podtekst, który zawiera czytelne odniesienia do polskiej rzeczywistości schyłku lat siedemdziesiątych. Zapowiedź nadejścia tytanów, którzy naprawią świat, ma tchnąć nadzieję w serca ludzi ujarzmionych przez zły, nieludzki system, napełnić je otuchą. Ale zapowiedź ta mobilizuje siły zła, stawia je w stan pogotowia:

*Prasa zarzuca nam zabobony,
Ale maluje się domów frontony,
Z więzień przed czasem wypuszcza się,
Wojsko podwaja pobory swe!
W kwiatach arterie lśnią wylotowe,
Czołgi po lasach stoją gotowe
Milczą agencje TASS i PAP,
Ale wciąż słyhać tytanów człap!
Czuje się w każdym ruchu i zdaniu: *Idą tytani! I
-Idą tytani! Idą tytani! Idą tytani! Idą tytani!**

Do mitu o dobrym tytanie, Prometeuszu nawiązał Kaczmarek w utworze pt. *Lament Tytana* (1997) z cyklu „*Miedzy nami*”. Prometeusz, dobroczyńca ludzkości, za swoje zasługi wobec ludzi i winy wobec bogów został przykuty do skały Kaukazu, „własnym pomnikiem stał się za życia”. Mitologiczna opowieść o poświęceniu się Prometeusza dla ludzkości została tutaj poszerzona o „ciąg dalszy”, który ukazał dobrodziejstwa Tytana dla ludzkości jakby w krzywym zwierciadle. Ludzie, których Prometeusz stworzył, obdarzył ogniem, nauczył rzemiosł i ukochał ponad wszystko, odplacili mu czarną niewdzięcznością. Teraz, kiedy mogą już cieszyć się dzięki niemu wolnością, nie chcą słyszeć nieludzkich jęków cierpiącego straszliwie męki Tytana:

*Tak ich ukochał swój twór niewdzięczny,
Tak ich wolnością obdarzył,
Że kiedy wyciem jego wiatr jęczy -
Wciążają czapki na uszy.*

Prometeusz żywy, przybity do skał Kaukazu i poddany męczarniom, jest jeszcze obecny w ich mitach, jednak w taki sposób o nim opowiadają, jakby już od dawna od dawna nie żył, nie mają więc powodu, aby poczuwać się do wdzięczności:

*Tak sobie świat tłumaczą naprędce
Zlepiani z mułu i gliny,
Przy ogniu grzejąc beczynne ręce,
Wolni od długu i winy.*

W wierszu Przechadzka z Orfeuszem (1997) z tego samego cyklu pt. „Między nami” Kaczmarek posłużył się monologiem podmiotu lirycznego ujętym w formę ostrzeżeń skierowanych do Orfeusza, który zamierza się udać po Eurydykę do Hadesu. Podmiot mówiący, zalecając Orfeuszowi ostrożność w czasie wędrówki do świata podziemnego, odradza mu pośpiech i przypomina mu, że jego muzyka ma być ofiarą dla bogów podziemia; aby wydali mu ukochaną Eurydykę, musi wzruszyć swoją muzyką „ogłuchłe piekło”, „przekonać martwe uszy”. Ale Orfeusz z poematu Kaczmareckiego nie potrafi tego dokonać, jego wędrówka do Hadesu okaże się daremna, bogowie podziemia nie oddadzą mu żywej Eurydyki, Orfeusz wróci sam:

*Ostrożnie stawiaj kroki
Bo w sobie masz swój Hades
I w sobie cień głęboki
I bezład razem z ładem
Wiem dobrze jak ci ciężko
Nie dzielić bólu z nikim
I wracać martwą ścieżką
Bez żywej Eurydyki
Ona się stąd nie ruszy
I ciszą pogrzebie
Graj dalej Orfeuszu
Żeby przekonać siebie.*

Poeta do pewnego stopnia zanegował tutaj antyczną legendę o zstąpieniu Orfeusza do Hadesu w poszukiwaniu Eurydyki. Otóż w antycznej tradycji poetyckiej Orfeuszowi udało się swoją pieśnią wzruszyć władców podziemia i uzyskać ich przyzwolenie na powrót Eurydyki do świata żywych, ale pod warunkiem, że przed opuszczeniem królestwa zmarłych nie odwróci się, by spojrzeć na idącą za nim małżonkę; Orfeusz nie spełnił jednak tego nakazu i bezpowrotnie stracił Eurydykę, której nie pozwolono już ujrzeć blasku słońca. W utworze Kaczmareckiego natchniony śpiewak nie zdołał jednak wzruszyć „ogłuchłego piekła”, które jest „azylem zgorzkniałych Orfeuszy”. Musi więc sam wrócić „martwą ścieżką”, pozostawiając w żałobnej ciszy Eurydykę. Będzie jednak grał dalej, chociaż na próżno, gdyż nie odzyska zmarłej małżonki, ale będzie grał dalej dla siebie samego - „żeby przekonać siebie”, żeby potwierdzić swą daremną miłość.

Jednym ze źródeł inspiracji „mitologicznych” wierszy Kaczmareckiego była Homerowa Odyseja, Do greckiego arcyepoematu nawiązują jego dwa utwory: Blues Odyssa (1995) i Powtórka z Odysei (1998). Pierwszy z tych wierszy, Blues Odyssa z cyklu „Pochwała łotrostwa” jest monologiem Odyssa-włóczęgi adresowanym do przypadkowego współpasażera w służbowym przedziale nocnego pociągu. Monolog ten określa jego aktualną sytuację życiową: jest lumpem, pijakiem i kaleką, który niegdyś stracił w wypadku tramwajowym dłoń:

*Miałem dłoń, nie ma dłoni. Miałem duszę – już nie mam.
Czysta potrzeb redukcja. Co niezbędne – to w grobie.*

Nadawca monologu stosunkowo dokładnie opisuje życie, jakie teraz prowadzi, życie włóczęgi i pijaka:

*Jestem lump, mówią ludzie.
Co mnie ludzie obchodzą. Głowę mam jak na głowniach.*

Kim jest milczący adresat tego monologu, chwilowy towarzysz podróży Odyssa? Wsiadł z gitarą, walizkami i dzieckiem, zapalił światło i obudził Odyssa, zirytował go swoim wtargnięciem do jego przedziału. „Kto jesteś, Segovia? - pyta Odyss ironicznie. „Pisziesz wiersze? A po co? Czy nie starczy nam Norwid?”

Ale współpasażer nie dał się sprowokować, zaczepki Odyssa zbywał upartym milczeniem. Dopiero gdy pociąg zatrzymał się na jakiejś stacji i Odyss postanowił pójść do nocnego sklepu po wódkę, milczący towarzysz podróży ofiarował mu pieniądze na ten zakup, nie zważając na protesty:

*Zdaje się, że przysnąłem. Gdzie jesteśmy? Znowu tutaj.
Musi tu być sklep nocny. Pójdę, sprawdzę i wracam.
Dajże spokój, nie trzeba. Na co mi ta waluta?
O – niebieski Moniuszko...Dobra, oddam w Itace
Stasu doso to eos stin Itaka.*

Wiersz Kaczmarek jest rodzajem włóczęgowskiej ballady, której podmiot-bohater nazywa się Odyss, jedzie wciąż przed siebie, może wróci kiedyś do Itaki, od czasu do czasu mówi po grecku. Czy ten Odyss, który wsiada do pociągów na bocznych torach, kupuje wódkę w nocnych sklepach, jest kaleką, który stracił dłoń i duszę, ma jakieś rysy wspólne z Homerowym Odyseuszem? Z tamtym Odyseuszem łączy go tylko imię i pragnienie podróży. Ten współczesny Odyseusz do nikogo nie tęskni, mimochodem wspomina o Itace, ale nie zamierza do niej wrócić, nie podejmuje żadnego wysiłku.

Odyss Kaczmarek jest w istocie zupełnie inną postacią niż bohater poematu Homera: nie ma w nim nic z jego heroizmu, jest jakby jego karykaturą, postacią skrojoną na miarę naszych czasów, zwykłym włóczęgą, lumpem i pijakiem. Blues Odyssa jest w istocie utworem melancholijnym, smutną, choć nie pozbawioną przekornego humoru opowieścią o człowieku, którego życie straciło wszelki sens.

Drugi z tych utworów, Powtórka z Odysei z cyklu „Dwie skały”, stanowi swojego rodzaju poetycki komentarz do wybranych motywów antycznej Odysei – zgodnie ze swoim tytułem. Streszczając główne wątki poematu Homera, Kaczmarek nie idealizuje swojego Odyssa, przeciwnie – eksponuje jego rozwiązość, przedstawia go jako rabusia, zabijakę, przebiegłego kupca, a jednocześnie jako wielkiego wodza, ulubieńca bogów, którego ciężki los był rezultatem popełnionych przez niego błędów. Dla Kaczmarek opowieść o Odysei – Odyseja jest przykładem idealizowania bohatera, a zarazem jego unieśmiertelnienia, gdyż właśnie dzięki mitowi człowiek osiąga wielkość:

*Pieśń człowieka doskonali
Człowiek znika, pieśń nie ginie.
Tak śmiertelnik sięga szczytów
I w tym tkwi realizm mitu.*

Los nie oszczędzał Odyssa, zmuszał go do walki z coraz to nowymi niebezpieczeństwami, ale nie odebrał mu nadziei powrotu, nie pozbawił go wiary w przyszłość:

*Los Odyssa dróg nie skraca
Cięży w rekach pióro wiosła -
Trzeba mieć do czego wracać,
Czego trzymać się by sprostać.
Trzeba jeszcze mieć w co wierzyć
By się z własną pieśnią zmierzyć.*

Wydaje się, że zamykający dwuwiersz nie odnosi się już do greckiego bohatera, ale do lirycznego „ja” - pomimo zastosowania bezosobowego „trzeba”. Odyss Kaczmarek miał „do czego wracać” i „czego trzymać się”, by kierować swoim życiem, nawet wbrew nieprzyjaznemu Losowi. Poezja musi wyrastać z wiary w ideę, z przekonania o słuszności głoszonej przez siebie prawdy, aby mogła jej dorównać, „zmierzyć się z nią”.

Odyseja stała się dla Kaczmarek punktem wyjścia dwóch całkowicie odmiennych koncepcji bohatera: w wierszu Blues Odyssa będzie on zagubionym w świecie włóczęgą, pijakiem, menezem, w Powtórce z Odysei – człowiekiem świadomie sprzeciwiającym się Losowi, głęboko wierzącym w możliwość osiągnięcia celu, spełnienia swoich marzeń. Która z tych koncepcji jest bliższa prawdy, mocniej osadzona w rzeczywistości? Wydaje się, że sam Kaczmarek nie potrafiłby odpowiedzieć na to trudne pytanie.

Szczególnego rodzaju nawiązaniem do mitu greckiego jest także utwór Upadek Ikara (2000) z programu „Mimochodem, przy czym inspirację stanowiła tu dla poety nie sama narracja mityczna, ale jak zaznacza sam poeta

(„wg obrazu Breughla St.”), znany obraz P. Brueghla Starszego „Pejzaż ze spadającym Ikarą” (ok. 1555-1558) Malarstwo europejskie z P. Brueghelem Starszym na czele było dla Kaczmarek wielokrotnie źródłem inspiracji, jak np. obrazy E. Muncha, F. Goya, F. Halsy, H. Boscha, A. Dürera, M.M. Caravaggia. Utwór ten jest poetycką próbą odczytania obrazu niderlandzkiego malarza, przełożenia na język poezji. Nie znajdujemy tu w istocie renarracji mitu o śmierci Ikarę, ale opis dzieła sztuki – obrazu. Jest to gatunek dobrze znany od czasów starożytnych, zwany ekfrasis (descriptio), by wspomnieć choćby tylko o Obrazach (Eikónes) Filostrata Starszego (II/III po Chr.). Interpretując obraz Brueghla, poeta wyznacza taką samą rolę samemu zdarzeniu jak niderlandzki artysta: na tle pejzażu utworzonego przez przyrodę – morze, skały, drzewa, pola, widać tu także ludzi, zwierzęta, żaglowce. Śmierć Ikarę z głębinie morskiej jest mało znaczącym epizodem. Świat

przedstawiony na obrazie pozostaje obojętny wobec losu Ikarę, gdyż jest zajęty swoimi sprawami, rządzi się własnymi prawami, które wprawiają go w ruch i nadają mu właściwy kierunek. Upadek i śmierć Ikarę niczego nie zmienia w rytmie świata, który zawdzięcza swoją autonomię przypisanym czy przyjętym przezeń celom:

*Mrówczy ruch na wantach statku
W słońce godzi masztu grot
Nie rozmyśla o upadku
Kto na rychły liczy wzlot
Lśnienie płaszczyzn nie zna granic
Dla bezlika dróg i miejsc
Nie zagłęda w głąb otchłani
Kogo żagiel niesie w rejs.
Odurzone nieba skalą
Morze marszczy się beztrosko
Z migotliwą tańczy falą
Białe piórko z kropla wosku.*

Tekst utworu Kaczmarek jest więc próbą odczytania utworu Brueghla, nie zaś reinterpretacją samego mitu, który w istocie pełni tu funkcje wtórną, jakkolwiek stanowi ośrodek strukturalny tego wiersza. Dość podobne zastosowanie znalazł motyw Ikarę przejęty z obrazu Brueghla Starszego w noweli Jarosława Iwaszkiewicza pt. Ikar (1945) opowiadającej o losie chłopca schwytanego w przez niemiecki patrol na warszawskiej ulicy i zawiezionego do komendy gestapo przy osławionej alei Szucha, podczas gdy nikt z setek ludzi, którzy byli obecni przy tym zdarzeniu, nie zauważył tego „porwania”. Wiersz Kaczmarek stanowi niewątpliwie interpretację obrazu, którego tematem jest antyczna legenda o upadku i śmierci syna Dedala.

Prologiem programu pt. „Mimochodem” był napisany kilka miesięcy później (20.08.2000) utwór pt. Lot Ikarę, który stanowi oryginalną interpretację samego mitu. Ikar, który jest podmiotem mówiącym tego wiersza, wpisuje swój czyn-lot w opozycję „ja - „inni ludzie”. W efekcie cały utwór został zbudowany na zasadzie owej opozycji między podmiotem lirycznym a ludźmi, którzy potępiają jego zamiar wzniesienia się w przestworza:

*Wołają – ślepota! Wołają, że pycha!
A ja ramionami w dół niebo odpycham
I chwytam w źrenice ogromy oddali,
Gdzie wszystko jest małe i wszyscy są mali!
Ich rozgwar pochłania
Fanfara cisz -
Im – lecieć w otchłanie,
Mnie – wzwyż*

Lot Ikarę jest więc buntem przeciwko ludziom (ludzkości), buntem, który wylądł się w jego myśli, kazał mu wzbicić się poprzez chmury ponad sklepienie niebieskie. Upojony swoim lotem, swoją niczym nie skrzepowaną wolnością, Ikar rzuca ludziom wyzwanie, ma tylko słowa pogardy dla nich, dla ich miast, ich państw, dla całej ich egzystencji, która jest „truchtem karaluszyn”:

*Ich miasta – płat kory w labirynt poryty,
Co – martwy – od pnia się odkruszył.
Ich państwo – garść wysp dryfujących w błękity,
Istnienie ich – trucht karaluszyn.*

W swoim podniebnym locie Ikar nie szuka drogi ani o nią nie pyta:

*Ja sam jestem drogą, dróg szukać nie będę -
Ja sam jestem drogą za kres!*

Kresem tego szaleńczego lotu Ikaru zbuntowanego przeciwko ludziom są niebiańskie siedziby bogów, którzy wydają mu się równie obmierzli jak ludzie. Tam, w świecie bogów, bezwiednie dotknięty żarem przez jednego z nich, zostaje rzucony w przepastną głębię:

*Na czarnym tle nieba wypalam ślad jasny,
Mój ślad – już ostatni, przelotny, lecz własny
I spadam kometą, chwilowym płomieniem
Być może spełniając czyjeś marzenie
I lecę wśród ciszy -
Ja – żar – drążę zięb
I wszystko mknie wzwyż,
A ja – w głębi.*

Czy bunt Ikaru okazał się daremny? Czy jego upadek oznaczał ostateczną klęskę? Wydaje się, że Ikar w wierszu Kaczmarskiego przegrał swoją walkę przeciwko małości, przeciwko owemu „truchtwi karaluszemu”, ale jego lot w przestworza był spełnieniem ludzkiego marzenia o wolności, o wyzwoleniu się z okowów przyziemnej codzienności.

Rok 1978 przyniósł całą serię utworów Kaczmarskiego, dla których inspiracją były greckie opowieści mitologiczne. Należą tu cztery wiersze: Młody Bachus, Tezeusz, Kasandra i Helena. Pierwszy z nich, Młody Bachus z programu „Muzeum”, jest jak wskazuje adnotacja od autorska lub pochodząca od wydawcy, ekfrazą obrazu Caravaggia pod tym samym tytułem. Zbudowany z czterech ośmiowierszowych strof utwór-piosenka Kaczmarskiego ma formę zwróconego do słuchaczy wezwania, by spojrzeli na mówiącego, to znaczy na Bakchusa przedstawionego na obrazie: „Popatrzcie na mnie...”. Podmiot mówiący – młody Bakchus opisując własną postać ukazaną przez artystę, stara się, by ten słowny wizerunek wypadł jak najpiękniej i by słuchacze mogli zachwycić się jego wyglądem. Sytuacja liryczna, w której owa ekfrazja jest artykułowana przez mówiące „ja”, stanowi rodzaj konfrontacji wizji malarskiej z opisem werbalnym. Deskrypcja słowna nie ogranicza się jedynie do charakterystyki zewnętrznej – postawy, ubioru, trzymanego w ręku kielicha z winem, owoców w złotej paterze, wypielegnowanej dłoni, głowy, włosów, oczu. Podmiot opisuje także swoje stany psychiczne: zachwyt muzyką, uczucie rozkoszy, poczucie siły, napięcie woli, podniecenie. Tak więc odbiorca znajduje tu nie tylko fizyczny opis wizerunku Bakchusa pędzla Caravaggia, ale również pewne elementy jego portretu psychicznego.

Narzuca się tu jednak pytanie, kim jest ów odbiorca czy adresat monologu lirycznego i jaki jest cel owej dwuwymiarowej ekfrazy. Odpowiedź przynosi ostatnia strofa utworu:

*Patrzcie wy na mnie, blade, zakurzeni,
W drżeniu pożądań słuchający swoich.
Prawdziwa rozkosz jest w czystej czerwieni,
Którą oczekują rajski owoc w dłoni.
Patrz na mnie ty, który takich rozkoszy
W całym swym życiu nie zaznasz i pół;
Ścierając kwaśny pot z zamkniętych oczu,
Gdy zarzygany głową bijesz w stół.*

Bóg wina, piękny i młodzieńczy Bakchus, zwraca się tutaj do ludzi, którzy źle używają jego daru, ulegając zgubnemu pożądaniu, niszczą swoje ciała i dusze, nie są zdolni doznawać rozkoszy, jakie tkwią w jego owocu. Ci pseudowyznawcy Bakchusa poniżają swoją ludzką godność, wbrew intencjom bóstwa, które jest wzorem kultury, piękna, umiaru, spokoju, łagodności. Obraz Caravaggia, a raczej jego utrzymana w ciepłej tonacji ekfrazis, została tutaj zastosowana jako oppositum, kontradykcji wobec pijaństwa, które rujnuje i degraduje ludzką psychę.

Wśród utworów „mitologicznych” Kaczmarskiego z tego samego roku znajduje się wiersz pt. Tezeusz, który do pewnego stopnia jest polemiką z mitem o zabicie Minotaura przez ateńskiego bohatera. Przejmując znany motyw mitologiczny, poeta w finale całkowicie zmienił jego ostateczną wymowę:

*Ilu potworów błędząc zabilem ilem przepalił już nici
Trupy wśród korytarzy życie śmierć pozbawione wykwinu
Nie chcę już słońca mórz i Ariadny przywykłem w ciemnościach do życia*

*Tu gdzie prawdziwy Minotaur wciąż drzemie wśród ścian Labiryntu
Gdzie każdy zazdrośnie swego potwora goni wśród ścian Labiryntu*

W utworze Kaczmarekowskiego prawdziwy Minotaur to nie kreteński potwór z głową byka i ciałem człowieka, ale monstrum, które każdy, tak jak Tezeusz, spotyka w labiryncie życia. Od tego potwora nikt się nie może uwolnić uderzeniem miecza, tego potwora nie da się zabić, każdy musi sam go ścigać w ciemnościach labiryntu-życia i wciąż go na nowo spotykać.

Los Tezeusza, który wyrzeka się słonecznych mórz i pięknej Ariadny, jest przykładem, a on sam ofiarą sytuacji człowieka, każdego człowieka, który musi samotnie borykać się z przeciwnościami życia, z owym Minotaurem czyhającym nań na krętych drogach labiryntu-życia.

Oryginalnym, przewrotnym nawiązaniem do mitu Tezeusza, napisanym kilka lat później jest wiersz *Starość Tezeusza (2003)* z programu „Tunel”. Podmiot mówiący tego utworu, Tezeusz, opowiada tu o swojej młodości, porównując ją ze starością, która sprawiła, że stał się Minotaurem:

*W młodości byłem Teuszem,
A dzisiaj jestem Minotaurem.
Po mrocznym labiryncie kluczę
Nie mogę liczyć na Ariadnę.*

Bohaterskie czyny Tezeusza teraz należą już do przeszłości; niegdyś walczył z potworami, a teraz sam przemienia się w potwora. Życie i świat wyznaczyły mu inną rolę: teraz zamiast Minotaura ściga sam siebie, napełniając ludzi strachem, gdyż są oni odpowiedzialni za tę przemianę Tezeusza:

*Z pochodnią u lba ścigam siebie
Geometriami korytarzy
A świat się boi mnie, bo nie wie,
Że winien przejrzeć się w mej twarzy.*

To, co się stało z Teuszem, jest więc wspólnym losem wszystkich ludzi, którzy jednak o tym nie wiedzą i dlatego boją się spojrzeć w jego twarz. Młody bohater jest na starość tylko zakładnikiem własnej sławy, a życie nawykiem, który jest pułapką:

*Robię co mogę mimo kaźni,
Małe starczą mi radości:
Mgliste obrazy wyobraźni,
I gorzka sytość dorosłości*

Tezeusz jest świadomy swojej winy. Prześladowają go zjawy ludzi złożonych mu w ofierze. Wie także, że nie ma za to przebaczenia, a sama przemiana w potwornego Minotaura jest częścią kary. Pozostaje mu tylko czekać na mordercę – na śmierć.

Dwa ostatnie utwory „mitologiczne” Kaczmarekowskiego z roku 1978 to *Kasandra* i *Helena*. Pierwszy z nich, *Kasandra* z programu „Krzyki” ma formę monologu trojańskiej królowny-wieszczki, która ostrzega rodaków, że pozorny triumf – odjazd barbarzyńców (sc. Greków) jest początkiem końca, jest pułapką, którą zastawił na nich Los. Ona, która zna przyszłość i wie, że jej miasto czeka straszliwa zagłada, nie potrafi teraz dzielić radości ludu, nie potrafi się bawić tak jak oni. Patrząc na swoich rodaków, zazdrości im jednak tej prostej radości płynącej z niewiedzy:

*Ach jakbym chciała być jak oni, być jak oni!
Ach jak mi cięży to, co czuję, to co wiem...*

Kasandra wie bowiem, że już wkrótce skończy się szczęśliwa dla Troi epoka rządów Priama, że wszystko w tym mieście, także najwspanialsze skarby sztuki i kultury, zbezczeszczą okrutni i prymitywni Achajowie, a bezrozumni Trojanie sami otworzą im bramy swego grodu, gdyż są ludem skazanym na śmierć z ręki Greków:

*Bawcie się, pijcie, dzieci,
Jak się bawić i pić potraficie -
Są ludy, co dojrzały do śmierci
Z rąk ludów niedojrzałych do życia.*

Ostatni z „mitologicznych” wierszy Kaczmarek z roku 1978 nosi tytuł Helena i należy do zbioru „Varia 1972-1981” jest wyznaniem mówiącego „ja” - Heleny, która stara się określić swój stosunek do obu mężczyzn swego życia- męża i kochanka walczących po przeciwnych stronach. Kiedy obaj wracają z pola walki, nocą w ich snach nie zjawia się ona, ale bogowie:

*Po nocach bogowie im śnią się nie ja
Bo do nich należy los wojny
Mrok tłumi jęk rannych nad Troi areną
Mój mąż mój kochanek wzdychają przez sen
I słyszę wśród ciszy namiętny ich szept
Ateno*

Helena wie, że w tej wojnie nic nie zależy od niej, nie ona rozstrzygnie o jej wyniku, ale Atena, bogowie. Śmierć, która codziennie nawiedza pole bitwy, prędzej czy później dosięgnie jednego z nich: Parysa lub Menelaosa, a ona nie potrafi samej sobie odpowiedzieć na pytanie, czyja śmierć będzie dla niej większą stratą, czyja śmierć napęli ją większą rozpaczą:

*Co noc każdy z nich na mych rękach umiera
i nie wiem, po którym lkać głośniej*

Pozostaje jej więc beczynnynie czekać, aż spełni się los, nie może zrobić niczego, by powstrzymać śmierć, która zabierze jednego z nich, nie może także modlić się za żadnego. Po dziesięciu latach wojny stanie z takim samym wyrazem twarzy nad stołem pogrzebowym jednego lub drugiego. Dopiero wobec śmierci jednego z nich będzie mogła dokonać wyboru, ale właśnie w chwili rozstrzygnięcia obaj wyszepeczą jej imię, wyznając swoją miłość:

*Dopiero gdy los się rozstrzygnie nad ziemią
I ty śmierć zobaczysz ty spotkasz się ze mną
To drżąc z umierania i drżąc z pożądania
Obydwaj szepniecie
Heleno*

Helena Kaczmarek jest utworem o kobiecie rozdartej między miłością do dwóch mężczyzn – męża i kochanka, których połączył wspólny los – wojna. Rozstrzygnięciem tego wewnętrznego konfliktu może być jedynie śmierć jednego z nich. Kaczmarek, poddając reinterpretacji grecki mit, podjął próbę ukazania sytuacji psychicznej Heleny, jej dylematów uczuciowych i moralnych, których rozwiązanie mogła przynieść tylko śmierć.

*

Spróbujmy w kilku zdaniach zebrać kilka ważniejszych wniosków z tego przeglądu „antycznych” utworów Kaczmarek. Analiza tych wierszy potwierdza zaznaczoną na wstępie tezę, że tego rodzaju tematyka w jego twórczości ogranicza się do dwóch sfer starożytności klasycznej: do historii i do mitu. Podejmując motywy antyczne w swojej poezji Kaczmarek stara się odkrywać wątki mityczne i historyczne, które łączą świat współczesny z tamtym światem sprzed dwóch i więcej tysięcy lat. W historii antycznej i w micie greckim odnajduje Kaczmarek kody kultury, które mogą stać się kluczami do współczesności, mogą pomóc dzisiejszym ludziom ją zrozumieć, a dzięki temu odzyskać spokój i wewnętrzną harmonię. W historii i w micie antycznym przegląda się życie i śmierć, radość i smutek, miłość i nienawiść, dobro i zło, wierność i zdrada, gdyż ani mężczyźni, ani kobiety nie zmieniają się, wciąż władają nimi te same namiętności, pragnienia, uczucia. Historia i mit służą poecie jako ilustracja pewnych myśli, idei, refleksji, które de facto odnoszą się do współczesności. Tematyka antyczna staje się tutaj pretekstem, rodzajem ogólnego szyfru, którym poeta chce zapisać własne, niekiedy bardzo gorzkie oceny rzeczywistości.

Przypisy

- S. Wilczewska, *Szczęście w kolorze żółtym*, Białystok 2000
- W. Smaszcz, *Świat odkrywany na nowo*, w: S. Wilczewska, *Szczęście w kolorze żółtym*, jw., s. 4
- W. Smaszcz, jw., s. 5
- ognisko, [w:] *Szczęście w kolorze żółtym*, jw., s. 49
- S. Wilczewska, *Pytam o siebie*, Białystok 2003
- W. Smaszcz, *...tylko trzy kolce dla obrony przed światem* [w:], S. Wilczewska, *Pytam o siebie*, jw., s. 3-4.
- S. Wilczewska, *ja i sznur tych co za mną*, *Pytam o siebie*, jw. s. 9
- S. Wilczewska, *ja i sznur tych co za mną*, jw., s. 9
- S. Wilczewska, *Strach*, jw., s. 10
- S. Wilczewska, *Zazdrosny bożek*, jw., s. 11
- Owidiusz, *Metamorfozy III 356-401*
- S. Wilczewska, *Echo*, jw., s. 12
- S. Wilczewska, *Zbawca*, jw., s. 17
- S. Wilczewska, *Z mitu o skrzydłach*, jw., s. 18
- S. Wilczewska, *Z mitu o skrzydłach*, jw., s. 18
- S. Wilczewska, *Oczyszczenie*, jw., s. 21
- S. Wilczewska, *Jesienna*, jw., s. 26
- S. Wilczewska, *Ogień i cień. Impresja na temat „Agamemnona” Ajschylosa*, Lublin-Pszczyna 2010; utwór ten został wystawiony we wrześniu 2007 w ramach Lubelskiego Festiwalu Nauki, wydany przez redakcję czasopisma „Littera Antiqua” i Instytut Filologii Klasycznej KUL.
- Por. S. Stabryła, *Wstęp*, [w:] Ajschylos. Sofokles. Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, Kraków 1975, s. 20
- S. Wilczewska, *Ogień i cień*, jw., s. 15
- S. Wilczewska, *Ogień i cień*, jw., s. 16
- S. Wilczewska, *Ogień i cień*, jw., s. 16
- S. Wilczewska, *Ogień i cień*, jw., s. 17
- S. Wilczewska, *Ogień i cień*, jw., s. 18
- S. Wilczewska, *Ogień i cień*, jw., s. 19
- S. Wilczewska, *Ogień i cień*, jw., s. 21
- S. Wilczewska, *Modlitwa Cerbera. Wybór poezji*, Lublin-Pszczyna 2011
- Por. K. Kolakowska, *Wstęp*, [w:] S. Wilczewska, *Modlitwa Cerbera. Wybór poezji*, jw., s. 5
- S. Wilczewska, *Modlitwa Cerbera*, jw., s. 9
- S. Wilczewska, *modlitwa Cerbera*, jw., s.9
- Owidiusz, *Metamorfozy VI 5-145*
- S. Wilczewska, *arachne*, jw., s. 10
- S. Wilczewska, *przepowiednia*, jw., s. 10
- S. Wilczewska, *Ariadna na Naksos*, jw., s. 11
- S. Wilczewska, *sen Ariadny*, jw., s. 15
- Homer, *Odyseja X 551-560; XI 51-83*
- Zob. wyżej, s. ----
- S. Wilczewska, *Echo i bóg*, jw., s. 14
- S. Wilczewska, *Echo i bóg*, jw., s. 14
- Por. wyżej, s. -----
- S. Wilczewska, *sen Eurydyki*, jw., s. 15
- S. Wilczewska, *sen Penelopy*, jw., s. 16
- S. Wilczewska, *powrót Alkestis*, jw., s. 17
- S. Wilczewska, *pożegnanie*, jw., s. 18
- S. Wilczewska, jw., s. 19
- S. Wilczewska, *złoczyńcy*, jw., s. 19-20
- S. Wilczewska, *syrena i sowa*, jw., s. 20
- S. Wilczewska, *syrena i sowa*, jw., s. 20
- S. Wilczewska, jw., s. 20-21
- S. Wilczewska, *widok na Troję*, jw., s. 24
- S. Wilczewska, *Perseusz pokazuje Andromedzie głowę Meduzy*, jw., s. 25
- S. Wilczewska, *ekloga*, jw., s. 25
- S. Wilczewska, *jesień*, jw., s. 25 n.

- S. Wilczewska, po uczcie, jw., s. 27
- S. Wilczewska, zimorodek, jw., s. 28
- Por. S. Stabryła, Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945-1975, Kraków 1983, passim; tenże: Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976-1990, Kraków 1976, passim; tenże : Antyczne motywy helleńskie we współczesnej poezji polskiej, „Perspektywy Kultury” 2(2010), s. 80 n.
- Por. R. Przybylski, Polska poezja klasyczna po roku 1956, „Pamiętnik Literacki” 1964 z. 4, s. 517 nn.
- J. M. Rymkiewicz, Czym jest klasycyzm, Warszawa 1967, s. s. 175
- Por. S. Burkot, Spotkania z poezją współczesną, Warszawa 1977, s. 150.
- Por. J. Kram, Rozmowy o poezji współczesnej, Warszawa 1977, s. 239
- J. M. Rymkiewicz, Odys [w:] Człowiek z głową jastrzębia, Łódź 1960, s. 39
- Homer, Odyseja XI 120-135
- J.M. Rymkiewicz, Odys, jw., s. 39
- J.M. Rymkiewicz, Centaury [w:] Metafizyka, Warszawa 1963, s. 20
- J. M. Rymkiewicz, Animula [w:] Animula, Łódź 1964, s. 19-27
- J.M. Rymkiewicz, Animula, jw., s. 26
- J. M. Rymkiewicz, Metafizyka, Warszawa 1963, s. 38 nn.
- J. M. Rymkiewicz, Epitafium dla Rzymu, [w:] Metafizyka, jw., 37
- J. M. Rymkiewicz, Gibbon, [w:] Metafizyka, s. 26-27
- Pierwszy przekład polski tego dzieła pióra S. Kryńskiego ukazał się w roku 1960 (t.I, II)
- J. M. Rymkiewicz, Rzym [w:] Anatomia, Warszawa 1970,;wg wydania :Jarosław Marek Rymkiewicz, Poezje wybrane, Warszawa 1981, s. 127
- J. M. Rymkiewicz, Anatomia, wg wydania J.M. Rymkiewicz, Poezje wybrane, jw., s. 48
- J. M. Rymkiewicz, Anatomia, Warszawa 1970, s. 35
- J. M. Rymkiewicz, w: Anatomia, jw., s. 15-16
- J. M. Rymkiewicz, Metafizyka, jw., s. 19
- Diogenes Laertios, Żywoty sławnych filozofów, I 88
- J.M. Rymkiewicz, Exegi monumentum, [w:] Thema Regium, Warszawa 1978, s. 38-39
- Por. S. Stabryła, Hellada i Roma, jw., s. 122
- J.M. Rymkiewicz, Łzy Ariadny, [w:] Zachód słońca w Milanówku, wyd. II, Warszawa 2002, s. 46
- J.M. Rymkiewicz, Ariadna w Knossos, „Twórczość” 1 (2005), s. 3 n.
- J.M. Rymkiewicz, Ariadna z dzieckiem w brzuchu, „Twórczość” 2 (2006), s. 4
- Por. S. Stabryła, Antyczne motywy helleńskie we współczesnej poezji polskiej, „Perspektywy Kultury” 2 (2010), s. 81
- J.M. Rymkiewicz, Pięć wierszy dla Orfeusza, „Twórczość” 6 (2008), s. 3-7
- J.M. Rymkiewicz, Zejście Orfeusza, „Twórczość”, jw., s. 3
- J.M. Rymkiewicz, Wyjście Orfeusza, „Twórczość”, jw., s. 4
- J. M. Rymkiewicz, Menady nad ciałem Orfeusza, „Twórczość”, w., s. 5
- J. M. Rymkiewicz, Gustave Moreau. Głowa Orfeusza, „Twórczość” jw., s. 6
- J.M. Rymkiewicz, Pęknięta czaszka Orfeusza, „Twórczość”, jw., s. 7
- J.M. Rymkiewicz, Eurydyka, czyli każdy umiera tak, jak mu wygodniej, „Dialog” 9 (1957), s. 94-98
- J.M. Rymkiewicz, Odys w Berdyczowie, „Dialog” 3 (1958), s. 25-33
- J.M. Rymkiewicz, Eurydyka..., jw., s.96
- J.M. Rymkiewicz, Eurydyka..., jw., s. 98
- Por. E. Wysińska, Drogi przez antyk ciąg dalszy, „Dialog” 11 (1962), s. 127 zastanawiając się nad funkcją mitu w tej sztuce, twierdzi, że mit jest z jednej strony fabułą sztuki, z drugiej natomiast „rzeczywistością aktorów”.
- J.M. Rymkiewicz, Odys w Berdyczowie, jw., s. 30
- J. M. Rymkiewicz, Odys w Berdyczowie, jw., s. 31
- J.M. Rymkiewicz, Odys w Berdyczowie, jw., s. 30
- Por. E. Wysińska, Drogi przez antyk ciąg dalszy, jw., s. 127 n.
- Już w roku 1977 A. Barańczak w artykule Problematyka interpretacji badawczej tekstu słownego piosenki, „Studia Polonistyczne” IV (1977), s. 137-153 starała się udowodnić tezę, iż tekst poetycki w połączeniu z tekstem muzycznym piosenki tworzy jakość znaczeniową, która wymaga odrębnych metod interpretacji.
- Autor tego szkicu traktuje wiersze-piosenki Kaczmarskiego wyłącznie jako teksty poetyckie (słowne), zdając sobie oczywiście sprawę, iż piosenka jako komunikat posługuje się jednocześnie znakami należącymi do dwóch kodów: słownego i muzycznego; ustaleniem relacji między tymi dwoma kodami zajęła się w swojej rozprawie Anna Barańczak, por. Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej, Ossolineum 1983, „Rozprawy Literackie” nr 41, por. np. s. 7, 12, itd.
- Por. S. Stabryła, Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1975-1990, Kraków 1996, s. 57
- Interesujące uwagi na temat „poezji „śpiewanej”, z którą mamy niewątpliwie do czynienia w przypadku Kaczmarskiego, przynosi wstęp M. Traczyka do pracy pt. Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego, Poznań 2009, s. 7 nn.
- Wszystkie cytaty i odwołania do poezji Kaczmarskiego wg tomu zbiorowego pt. Jacek Kaczmarski, Antologia poezji, Warszawa 2012; utwór Pompeja w tym wydaniu - s.88-89

- Motyw ten szczegółowo analizuje P. Wiroński w pracy pt. *Wbrew, pomimo i dlatego. Analiza twórczości Jacka Kaczmarskiego*, Kraków 2011, s. 113 n.
- Jacek Kaczmarski, *Antologia poezji*, jw., s. 974 n.
- Jacek Kaczmarski, *Antologia poezji*, jw., s. 404
- Jacek Kaczmarski, *Antologia poezji*, jw., s.161
- Jacek Kaczmarski, *Antologia poezji*, jw., s. 165,
- K. Gajda, Jacek Kaczmarski – poeta tradycji, „*Polonistyka*” 3 (2005), s. 38 słusznie zauważa, że Kaczmarski, posługując się materiałem historycznym, odsłania mechanizmy rządzenia od najdawniejszych czasów. W Lekcji historii klasycznej obnaża okrucieństwo militarnych podbojów, nawet jeśli przynosiły one pewien postęp cywilizacyjny dla pokonanych.
- Jacek Kaczmarski, *Antologia poezji*, jw., s. 179 n.
- Jacek Kaczmarski, *Antologia poezji*, jw., s. 282 n.
- Julian Przyboś, *Owidiusz [w:] Kwiat nieznaney*, Warszawa 1978, s. 365
- Jacek Kaczmarski, *Antologia poezji*, jw., s. 1108-1010
- Tacyt, *Annales XVI* 18
- O funkcji szeroko rozumianego mitu w twórczości Kaczmarskiego pisał K. Gajda, *Piosenki Jacka Kaczmarskiego – od demitologizacji do „Błagania o mit”*, [w:] *Logos i mythos w kulturze XX wieku*, „*Poznańskie Studia Polonistyczne*”, Poznań 2003, s. 169-184.
- Jacek Kaczmarski, *Antologia poezji*, jw., s. 50 -51
- Jacek Kaczmarski, *Antologia poezji*, jw., s. 613 n.
- Jacek Kaczmarski, *Antologia poezji*, jw., s. 639
- Por. Wergiliusz, *Georgiki IV* 453 nn., *Owidiusz, Metamorfozy X* 1-85
- W polskiej poezji ostatniego półwiecza reinterpretacje legendy o Orfeuszu i Eurydyce są dość liczne: jak np. K.I. Gałczyńskiego *Powrót do Eurydyki* (1946), Jana Bolesława Ożoga *Czwarta klatka* (1959) i *Eurydyka* (1963), Mieczysława Jastruna *Stara grecka płaskorzeźba* (1950), emigracyjnych poetów *Zdzisława Marka Powrót z cyklu „Wyspa Orfeusza”* (1986), Henryka Grynberga, *Orfeusz w średnim wieku* (1983) i *Orfeusz II* (1989).
- Jacek Kaczmarski, *Antologia poezji*, jw., s. 593 n.
- Jacek Kaczmarski, *Antologia poezji*, jw., s. 669-670
- Jacek Kaczmarski, *Antologia poezji*, jw., s. 704 n.
- Pełne zestawienie utworów Kaczmarskiego, których źródłem inspiracji było malarstwo europejskie: zob. K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, jw., s. 161-164
- K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, jw., s. 156 określił to jako „przekład intersemiotyczny”.
- Por. *Filostrat Starszy, Obrazy*, przełożył R. Popowski, Warszawa 2004
- Por. S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945-1975*, Kraków 1983, s. 358
- Jacek Kaczmarski, *Antologia poezji*, jw., s. 675 n.
- K. Gajda, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, jw., s.159 pisze o bliskiej relacji porównawczej tego utworu z *Upadkiem Ikara* zamykającym cykl.
- Poprawna forma imienia tego greckiego bóstwa w języku pol.- „Bakchus”; por. gr. „Bakchos”, łac. „Bacchus”, a więc powszechnie używana forma „Bachus” jest błędna.
- Jacek Kaczmarski, *Antologia poezji*, jw., s. 757 n.
- Jacek Kaczmarski, *Antologia poezji*, jw., s. 87 n.
- Jacek Kaczmarski, *Antologia poezji*, jw., s. 1107
- P. Wiroński, jw., s. 308 twierdzi, że wiersz ten „metaforycznie podsumowuje życie autora, które zbliża się do końca”.
- P. Wiroński, jw., s. 309 uważa ostatnią strofę tego utworu za „formę spowiedzi” autora oraz „symboliczną retrospekcję przebytego życia i jego dorobku”.
- Jacek Kaczmarski, *Antologia poezji*, jw., s. 164.
- *Mit o Kasandrze, nieszczęśliwej wieszczce trojańskiej*, stał się podstawą tematyczną utworu B. Drozdowskiego pt. *Kassandra* (z tomu *Most w wyd. Wybór. Poezje 1950-1972*, Warszawa 1974, s. 179), jednak bezpośrednim źródłem inspiracji był tu znany poemat Robinsona Jeffersa pod tym samym tytułem. Do tego samego mitu odwołał się w poemacie *Kassandra* (1956) Roman Brandstaetter, a także ostatnio młoda poetka Sylwia Wilczewska w utworze pt. *przepowiednia* (2011).
- Jacek Kaczmarski, *Antologia poezji*, jw., s. 970 n.

Źródło: http://www.stabryla.pl/ebook/recepcja_kultury_antycznej/



E-book "Recepcja kultury antycznej we współczesnej literaturze polskiej" autorstwa Stanisława Stabryły jest opublikowany na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 3.0

Unported License.

E-book "Recepcja kultury antycznej we współczesnej literaturze polskiej" by Stanisław Stabryła is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.