BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2019 (XLIV)
<https://doi.org/10.36770/bp.189>
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
<http://bibliotekarzpodlaski.pl>

Joanna Godlewska*

Uniwersytet w Białymstoku

<https://orcid.org/0000-0003-3960-7347>

Apollińskość w *Pieśniach* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego

Streszczenie: Postać Apolla i kategoria apollińskości odgrywa szczególną rolę w poetyckiej twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Jest to rola o tyle szczególna, że zauważalna pozostaje najbardziej dzięki analizie kontekstów i tradycji, z których poeta czerpał. Ważne przy definiowaniu apollińskości u Gałczyńskiego są koncepcje apollińskości Gotfryda Ernsta Grodecka (oświecenie), Friedricha Hölderlina (romantyzm) oraz Friedricha Nietzschego (modernizm). Pomimo bardzo dynamicznej biografii oraz uprawiania twórczości kabaretowej, groteskowej, purnonsensowej, Gałczyński pozostał wierny wzorcom klasycznym, których ukoronowaniem jest jego ostatni cykl poetycki – *Pieśni*, najpełniej wpisujący się w ideę apollińskości.

Słowa-klucze: Apollo, tradycja, klasycyzm, cykl, Gotfryd Ernst Grodeck, Friedrich Hölderlin, Friedrich Wilhelm Nietzsche.

* Joanna Godlewska – mgr, absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa na Uniwersytecie w Białymstoku, doktorantka Katedry Badań Filologicznych „Wschód–Zachód” w Kolegium Literaturoznawstwa Uniwersytetu w Białymstoku; przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą kreacjom mitycznym w poezji Jarosława Iwaszkiewicza.

Apollonianness in *Pieśni* of Konstanty Ildefons Gałczyński

Summary: The figure of Apollo and the category of Apollonianness play a special role in the poetic work of Konstanty Ildefons Gałczyński. This role owes its specificity to the fact that it appears most noticeable in the analysis of the contexts and traditions from which the poet drew inspiration. In defining Apollonianness in Gałczyński, the concepts of Apollonianness of Gotfryd Ernst Groddeck (Enlightenment), Friedrich Hölderlin (Romanticism) and Friedrich Nietzsche (Modernism) are important. Despite a very dynamic biography and practicing cabaret, grotesque, pure nonsens, Gałczyński remained faithful to classical patterns, which culminate in his last poetic cycle – *Pieśni*, which best fits the idea of Apollonianness.

Key words: Apollo, tradition, classicism, cycle, Gotfryd Ernst Groddeck, Friedrich Hölderlin, Friedrich Wilhelm Nietzsche.

Kategorie mityczne i wątki klasyczne w poezji mistrza Ildefonsa były już niejednokrotnie tematem badań literaturoznawców¹. Są jednak w tym obszarze wciąż zagadnienia zbadane jedynie częściowo, jak na przykład zasygnalizowana przez Martę Wykę w jej opublikowanej rozprawie doktorskiej *Gałczyński a wzory literackie* (1970), a przypomniana kilkanaście lat później we *Wstępie* do wydania *Poezji Gałczyńskiego* w Bibliotece Narodowej kategoria apolliniśkości. Refleksja badaczki brzmi następująco: „Gałczyński odcina się od wizji antyku niespokojnego, inspirowanej filozofią Nietzschego, bliższy jest mu pierwiastek apolliniśki”².

¹ S. Stabryła, *Rewokacje klasyczne w poezji K. I. Gałczyńskiego*, [w:] *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, T. II, Kraków 2006. A. Kulawik, *Bal i Arkadia – dwa kluczowe motywy liryki Gałczyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 6, s. 57-68. Związki poezji Gałczyńskiego z nurtem klasycznym opisuje również we fragmentach W. P. Szymański, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1972.

² M. Wyka, *Wstęp*, [w:] K. I. Gałczyński, *Wybór poezji*, Wrocław 1982, s. LIX.

Przywołane zdanie może powodować pewną konsternację, ponieważ Gałczyński to, co oczywiste, twórca żywiołowy, o dynamicznej biografii, zdystansowany, pełen ironii, dowcipu, uszczypliwy, skłonny do maskarady i błaznowania. Jego niespójna biografia może szybciej przywołać na myśl będącego w drodze ekstazy Dionizosa niż Apolla. Sam poeta w młodzieńczym liście do przyjaciela Włodzimierza Słobodnika wspomina, że „raz [...] policjanci za kult Bachusa zamknęli [...]” ich obu do aresztu³. Można się domyślać, w jaki sposób poeci uczcili antycznego boga...⁴. Gałczyński słynął zresztą ze swojego ekscentrycznego stylu bycia i żywiołowości, którą Jerzy Waldorff, długoletni przyjaciel poety, łączył symbolicznie z mitem Apolla:

Starogrecki mit lub może tylko jedna z towarzyszących mitom legend powiada, że znano takie ubocze Tessalii, gdzie Apollinowi-przywódcy Muz artyści składali w ofierze białe owce. Tylko poeci całopalić musieli czarne owce dla Apolla, jako symbol ciężkiego grzechu i skruchy, że ośmielają się posługiwać mową bogów. Okresy picia w życiu Gałczyńskiego, koszmarne dni i straszne noce, to były jego czarne owce, którymi płacił za poezję⁵.

Zgoła odmienny temperament przejawia Gałczyński w wierszach – zwłaszcza tych dojrzałych, powojennych. Wyjątkowym świadectwem harmonii, prostoty, subtelności i mądrej zadumy w duchu klasycyzmu i apolliniśkiej kunsztowności jest ostatni tom poetycki *Pieśni*.

³ *Pozdrowienia dla czarodzieja. Korespondencja K. I. Gałczyńskiego*, oprac. K. Gałczyńska, Warszawa 2005, s. 95.

⁴ Gałczyński był znany ze swego hulastycznego trybu życia, w którym często pojawiał się alkohol. Jerzy Waldorff we wspomnieniach poświęcił miejsce tymże sytuacjom, zaznaczając, że nie można Gałczyńskiego jednoznacznie ganić, ponieważ, po pierwsze, cierpiał na dyspamięć, po drugie, alkohol wiązał się dla niego z czasem odejścia poetyckiej weny i oczekiwania na nową: „Zapas poezji, jaką Gałczyński miał w sobie, wypływał zeń i nastawała psychiczna susza. Pierwszymi objawami nadciągającej ulewy alkoholi były nocne majaki i lęki. Kot zrywał się, budząc domowników krzykiem, a Natalia wiedziała już, co to znaczy... Następował okres picia bez przerwy, miary i rozeznania sytuacji, w jakich się odbywało. Chory ze sprytem zdumiewającym wobec ciągłego zamroczenia, potrafił zdobywać wódkę i ukrywać przed żoną. Znikał też, często na całą dobę albo więcej. Najdłuższy atak dyspamii, jaki sobie u niego przypominam w Krakowie, trwał bodaj trzy tygodnie”. Zob. J. Waldorff, *Czarne owce dla Apolla*, Wrocław 1984, s. 86. Zob. również: tamże, s. 87-88, 92.

⁵ Tamże, s. 86.

W twórczości Gałczyńskiego Apollo niejednokrotnie odgrywał rolę tropu, symbolu, ornamentu⁶. Poeta napisał kilka wierszy, w których pojawia się grecki bóg. Stanisław Stabryła w pracy zatytułowanej *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975* poświęcił kilka akapitów mistrzowi Ildefonsowi i podsumował tytuły utworów nawiązujących do Fojbosa. Stabryła wspominał o wierszach przedwojennych: *Muza* (1926), *Mały Apollo* (1935), *Krewny Ganimeda* (1939) wchodzących w skład cyklu *Noctes Aninenses*⁷ oraz o dwóch wierszach powojennych z 1949 roku: *Hymn do Apollina* i *Muzy*⁸. Nawiązania do mitologicznego patrona sztuki z wcześniejszego okresu badacz definiuje jako akcydentalne i żartobliwe, niestanowiące znaczeniowego trzonu dzieła.

Pojęcie apollińskości w głębszym znaczeniu pojawi się w poezji Gałczyńskiego pod koniec jego życia, w *Pieśniach*. To pojęcie wyrasta z klasycznego pnia, jednak nie jest ono zagadnieniem monolitycznym, wyłącznie związanym ze swoim pierwowzorem wywodzącym się z mitologii starożytnych Greków. Warto zatrzymać się nad *Pieśniami* Gałczyńskiego – wieńczącymi zarówno jego poetycki wysiłek, jak i życie, by zastanowić się, co w tej klasycznej postawie apollińskiego, czy może do którejś apollińskiej postawy Gałczyński się w *Pieśniach* zbliżył? Warto jako kontekst przywołać również wcześniejsze przykłady realizacji apollińskości w liryce tego znakomitego poety, a także przypomnieć, co wspomniana kategoria znaczy w literaturze.

Szerszą refleksję na ten temat można wyczytać z kontekstu wypowiedzi Marty Wyki, która wychodzi od dokładnego przyjrzenia się inspiracjom literackim Gałczyńskiego z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Badaczka widzi zależność: podstawą kształtowania się estetyki całego ówczesnego pokolenia będzie jedna ze stron „dychotomii klasycyzm – romantyzm”⁹, ze wskazaniem natychmiastowym, że dominantą u Gałczyńskiego stają się jednak klasycyzm i nawiązania antyczne:

⁶ Zob. S. Stabryła, dz. cyt., s. 63.

⁷ Tegoż, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*, Kraków 1983, s. 63.

⁸ Tamże, s. 97.

⁹ M. Wyka, *Gałczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970, s. 46.

Gdyby próbować usystematyzować wpływy oddziaływające na lirykę Gałczyńskiego zarówno według hierarchii ważności, jak i częstotliwości ich występowania, miejsce naczelne zajęłyby bez wątpienia odwołania typu klasycznego. W porównaniu z ogólnymi tego typu tendencjami funkcjonującymi w dwudziestolecu Gałczyński pojęcie klasycyzmu wydatnie poszerza w swojej praktyce lirycznej: kojarzy je bowiem zarówno z antykiem, a właściwie z antyczną mitologią, i poezją starożytną grecką i rzymską, jak i renesansem i oświeceniem¹⁰.

Gałczyński był, jak zauważa interpretatorka w dalszej części wywodu, dwuwarstwową „osobowością literacką”¹¹, która „na równych prawach egzystuje [jako – J. G.] »poeta przeklęty« obok błazna, wesółka i kuglarza”¹², który ujawnił się chociażby w *Ulicy szarlatanów* (1928), *Zabawie ludowej* (1934) czy *Zaczarowanej drodze* (1946). Jednak po latach uprawiania twórczości groteskowej, burleskowej, kabaretowej, która była u Gałczyńskiego echem tendencji awangardowych, śladem epoki, elementem dystansowania się do przed- i powojennej rzeczywistości, a która nie przerodziła się w „programowy anarchizm”¹³, Gałczyński pozostał wierny tradycji klasycznej. Badaczka dowody takiej postawy dostrzega w odwołaniach do twórców literatury starożytnej, renesansowej, oświeceniowej (między innymi Homera, Kochanowskiego, Krasickiego)¹⁴, umuzyycznieniu warstwy brzmieniowej wierszy oraz nawiązywaniu w liryce do wielkich kompozytorów i pojęć z teorii muzyki¹⁵.

Przełomowy dla klasycyzowania w twórczości Gałczyńskiego okazał się rok 1949. Wiesław Paweł Szymański zasygnalizował pochodzący z tego roku *Hymn do Apollina* jako swoistą cezurę¹⁶. Andrzej Stawar dostrzegł w liryku

¹⁰ Tamże, s. 61.

¹¹ Tamże, s. 90.

¹² Tamże, s. 91.

¹³ Tamże, s. 127.

¹⁴ Tamże, s. 92.

¹⁵ Tamże, s. 79.

¹⁶ Interpretator przekonuje: „Gałczyński spróbował być »klasyczny«. Więcej, próbował nawet zaznaczyć ewolucję swojej liryki od strony jak gdyby teoretycznej, podkreślając, że jest to ewolucja świadoma”. Zob. W. P. Szymański, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1972, s. 113. Badacz dalej przytacza fragment wiersza *Hymn do Apollina*, lecz

formę autokarykatury, ale osadzoną w „niejasnym, krętym stylu epoki”, która stanowiła dla wielu twórców trudny grunt do uprawiania literatury¹⁷. Wiersze tworzone już w latach pięćdziesiątych pełne są wrażliwości, głębi i spokoju, jakich próżno szukać w wierszach młodszego Gałczyńskiego. Nastąpił okres twórczości mniej nasyconej groteską, łagodniejszej, zrównoważonej i wzniosłej¹⁸. Skończył się okres poezji szarlatanińskiej, z „prymitywną melodyjnością wiersza”, a zaczął czas poezji refleksyjnej, melancholijnej, z regularną melodią będącą efektem wpływu dzieł Jana Sebastiana Bacha¹⁹ – ulubionego kompozytora poety. Do tego zwrotu w twórczości Gałczyńskiego nie doszłoby, gdyby nie jego przywiązanie i szacunek do tradycji klasycznej. Poeta czerpał obficie z liryki wieszczów starożytnych, twórców renesansu i oświecenia, czego przykładem mogą być wiersze: *Ars poetica* (1947), wyrastający z wzorca horacjańskiego, *Grób Krasickiego* (1948), nawiązujący do mistrza poezji dowcipnej i pouczającej – Ignacego Krasickiego²⁰. Innym dowodem na głębokie zakorzenienie Gałczyńskiego w tradycji jest to, że nie sformułował on „nigdy dyskursywnego programu poetyckiego”²¹. Wyraził był natomiast swoją „summę liryczną” w wybitnym cyklu *Pieśni*, którego wyjątkowość Jerzy Skarbowski tłumaczy następująco:

Nigdzie [...] duchowi tej muzyki [pozbawionej zewnętrznej, zmysłowej barwności, a jakże równocześnie przejmującej w swym wyrazie], nie tyle jej konstrukcji co wyrazowi spokoju i wiecznego piękna, nie był bliższy Gałczyński niż w swojej

myśl o klasycyzmie u Gałczyńskiego uzasadnia socrealistycznym kluczem. Zaniechane zostały tu próby odnalezienia szerszego wymiaru tekstu wraz ze śladami tradycji antycznej. Tamże, s. 114. Andrzej Stawar natomiast nawiązując do *Hymnu*, zauważa znacznie więcej: „Gałczyńskiego trapiła z dawna nie tyle »hyperretoryka«, ile problem umieszczenia treści abstrakcyjnych w poezji. Nowocześni teoretycy wyspecyfikowali pojęcie sztuki poezji abstrakcyjnej, ale sam problem nie jest bynajmniej nowy. [...] Wysiłek w osiąganiu prostoty klasycznej przy spożytkowaniu rzeczywistych nowatorstw poetyckich towarzyszył Gałczyńskiemu w ostatnim okresie twórczości”. Zob. A. Stawar, *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959, s. 372.

¹⁷ Tamże, s. 301-302.

¹⁸ Tamże, rozdz. *Ostatnie lata*, s. 327-397.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Zob. M. Wyka, dz. cyt., s. 61.

²¹ Tamże.

summie lirycznej – prawdziwej kantacie poetyckiej, ostatnim swoim cyklu, ocalającym wszystko to, co warte ocalenia od zgubnego działania czasu [...]”²².

Na inny kontekst i inną istotę *Pieśni* wskazuje Teresa Wilkoń. Zadaje ona pytanie o nadrzędny element stylowy twórczości zasygnalizowany we wspomnianym cyklu: „Czy jest więc Gałczyński poetą świętej powszedniej codzienności? Tak, ale nie w większym stopniu niż poetą niecodziennej niezwykłości czy poetą od wieków świętej klasyczności – tej, która na przykład dominuje w *Pieśniach*”²³. „Święta klasyczność” będzie się wiązać u Gałczyńskiego z liryką zanurzoną w tradycji wyrastającej z antycznego wzorca, okaże się reprezentacją fazy apolliniśkiej. Badaczka dalej ocenia cykl następująco:

Są *Pieśni* poematem wyjątkowo szlachetnym i wysublimowanym. Została tu przede wszystkim uszlachetniona polszczyzna, daleka od wtřetów potocznych, ekspresywno-satyrycznych i humorystycznych, polszczyzna utrzymana od pierwszych do ostatnich wersów w tonie powagi i – z niewielkimi wyjątkami – uniezależniona od socrealistycznych wzorów oraz haseł. [...] [Ponadto – J. G.] warto tu odnotować przede wszystkim: powagę utworu, brak materii żartobliwej, brak ironii, brak groteskowych uduziwnień, monolityczność stylu, dążenie do klasycznej prostoty utworów²⁴.

Uczona przypomina również, że stworzenie cyklu lirycznego właśnie z szeregu utworów gatunku, jakim jest pieśń, ma głębokie uzasadnienie w poezji polskiego renesansu i jest oczywistym nawiązaniem do cyklu *Pieśni* Jana Kochanowskiego²⁵.

Pieśni są jednocześnie reprezentacją i ukoronowaniem fazy apolliniśkiej u Gałczyńskiego. Poeta miał niewątpliwie świadomość istnienia tej tendencji w swojej liryce, co pokazują przywołane wcześniej przykłady wierszy. Apolliniśkość w znaczeniu ogólnym w literaturze i kulturze uległa przeobrażeniom wynikającym z tendencji poszczególnych epok: bądź przynależących do wa-

²² Zob. J. Skarbowski, *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] tegoż, *Literatura – muzyka: zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981, s. 123.

²³ T. Wilkoń, *Poematy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Katowice 2010, s. 157.

²⁴ Tamże, s. 114, 120.

²⁵ Tamże, s. 114.

riantu klasycznego, bliższego rozumowi, bądź przynależących do wariantu romantycznego, bliższego emocjom i intuicji. Dokładniej pisał o tym zagadnieniu już Jerzy Ziomek w artykule *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*²⁶. Postawę apollinińską Ziomek opisuje dość szeroko jako przykład tendencji w kulturze i jako stały element procesu historycznoliterackiego.

Źródło apolliniśkości tkwi, co oczywiste, w micie o Apollu, greckim bogu muzyki, poezji, piękna, wróżbiarstwa i pasterzy, który stał się (jak zresztą wielu bogów mitologicznych) nośnikiem licznych symboli wykorzystywanych w literaturze, muzyce, we wszelkich sztukach wizualnych. Atrybuty greckiego boga posłużyły za artystyczne tropy podlegające tendencjom poszczególnych epok, które do literatury i innych dziedzin sztuki w Polsce przenikały poprzez wpływy kultury europejskiej oraz również dzięki rozwojowi filologii klasycznej – jednej z czołowych dyscyplin w oświeceniowej edukacji i nauce. W *Pieśniach* tak jednoznacznej apolliniśkości czytelnik nie doświadcza. Poeta przygotował w wierszach nawiązania do tej linii klasycyzowania o wiele bardziej subtelne.

Pieśni wypełnia aura melancholii, nocy, obrazów odtwarzanych ze wspomnień i snów, w której możliwe jest stworzenie swoistej otwartej, bezkresnej przestrzeni myśli poetyckiej. Konkretna i zamknięta formuła cyklu (dziesięć liryków) nie stanowi jednak w tym względzie przeszkody, wręcz przeciwnie: wydobywa liryczny potencjał. W klasycznym gatunku, który pierwotnie, w starożytności służył chwaleń bogów i bohaterów, Gałczyński odnalazł sposób na wyrażenie apoteozy życia przejawiającego się w codzienności, pracy, miłości, wspomnieniach, przemijaniu:

Jesteśmy częstką w zespole,
z niego płynie nasza siła –
żeby chleb leżał na stole,
a pracom lampa świeciła;

by czas jak pochodnia płonął
jednak: dzień czy mgła nocna.

²⁶ J. Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986, 77/4, s. 23-54.

Stoimy przy życiu, żono,
Jako tkacze przy swych krosnach.
[*Pieśń IV*]²⁷.

Subtelność, z jaką Gałczyński formułuje myśli, jest jego sposobem wyrażenia tożsamości z tradycją klasyczną i duchem apolliniśkim. Nie korzysta on z żadnych konkretnych personifikacji czy egzemplifikacji świadczących dosłownie o wpisaniu się w kanon klasyczno-apolliniśki²⁸. Pozostaje wierny ponadczasowym ideom i prostej formie przekazu. Gałczyński operuje w *Pieśniach* prostymi, uniwersalnymi środkami wyrazu: ósmiosylabowe wersy, gramatyczne rymy, „płynna rytmika wersów”²⁹, klarowne, wymowne metafory.

To, co najistotniejsze w *Pieśniach*, dzieje się na granicy jawy i snu³⁰. Już w pierwszej z pieśni, w której wybrzmi refren powracający w całym cyklu: „[...] chciałbym [...] ocalić od zapomnienia”, pojawia się aura nocy i snu.

²⁷ Wszystkie utwory należące do cyklu *Pieśni* będą cytowane z wydania: K. I. Gałczyński, *Pieśni*, [w:] tegoż, *Liryka*, Warszawa 1962.

²⁸ Taki dosłowny sposób traktowania apolliniśkości można należeć w poglądach Gotfryda Ernesta Groddecka, niemieckiego filologa klasycznego urodzonego w Gdańsku, związanego między innymi z Wilnem oraz Adamem Mickiewiczem (którego był nauczycielem). Badacz był konserwatywnym hellenocentrykiem. W poglądach Groddecka odwołania do mitów otrzymują miejsce następujące: wszelkie przywołania bóstw i herosów są egzemplifikacją czci oddawanej naturze, a także personifikacją wad i zalet człowieka. Ponadto, jak pisze Kazimierz Mężyński, „wiemy, jak bezlitośnie [Groddeck – J. G.] obdziera mity greckie z »cudowności«, przedstawiając je jako wytwór barbarzyńskiego ludu. Również i pierwotną religię grecką ocenia Grodeck niezmiernie nisko [...]”. Pojawia się również druga strona tego medalu. Jakże bowiem poglądy miał Groddeck na samą poezję, w której mity funkcjonowały i były nośnikami znaczeń? Rolą poezji, zdaniem badacza, jest pośredniczenie w realizacji wysokich celów społecznych: w wychowaniu patriotycznym i moralnym oraz w edukacji.

Jeżeli podjąć się próby zrekonstruowania na tej podstawie pojęcia apolliniśkości u Groddecka, to oznaczałoby ono alegoryczne wyobrażenia prowadzące do odczytania trzech postaw: wybitnego estety (Apollo jako patron sztuki zamieszkujący Parnas z orszakiem muz), egocentryka i patrona muzyki (Apollo z historii o Marsjaszu lub Apollo mordujący dzieci Niobe), opiekuna (Apollo patronujący pasterzom).

Zob. K. Mężyński, *Gotfryd Ernest Groddeck – profesor Adama Mickiewicza. Próba rewizji*, Wrocław 1974, s. 5, 25, 37, 112, 119, 123.

²⁹ T. Wilkoń, dz. cyt., s. 112.

³⁰ Podobnie do istoty Apolla, którą jest graniczność. W kulturze funkcjonuje wiele twarzy Apolla i wyłania się z nich dość niejednoznaczny obraz boga, boga istniejącego „między światłem a mrokiem”. Zob. hasło: *Apollo*, [w:] P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, wyd. II, Wrocław 1990, s. 316.

Joanna Godlewska, *Apolliniśkość w „Pieśniach” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*

Swoje pragnienie poeta wypowiada przy świetle gwiazdy Venus, której obecność jest metafizycznym śladem, symbolicznym przypieczętowaniem wyjątkowego miłosnego wyznania:

[...] A tyś lot i górnosc
 chmur, blask wody i kamienia.
 Chciałbym oczu Twoich chmurnosc
 ocalić od zapomnienia.
 [*Pieśń I*].

W kolejnych pieśniach także występują figury oniryczności. *Pieśń II* dzieje się na skraju nocy, gdy artysta „we wschodzącej zorzy łunie” opisuje ręce ukochanej, które również chce „ocalić od zapomnienia”. W *Pieśni IV* pojawiają się inne metafory bliskie światu nocy: świecąca lampa oraz płonąca pochodnia. Pierwsza ma być siłą wspomagającą codzienną pracę, a druga jest symbolem trwającego, żywego czasu, który powinien płynąć „jednako” dniem i nocą. Noc zyskuje też dodatkowe znaczenia w kontekście zmieniających się pór dnia – jest jednym z integralnych elementów cyklicznego rytmu czasu, pór roku. Na ich tle, na tle nocy i dni idzie człowiek, „w trudzie tworząc piękno, piękno,/ które znów służy trudowi” – jak pisze Gałczyński w *Pieśni VI*. W tym samym utworze pojawia się metafora światła i przepiękna metafora wszechświata: „Gwiazdy świecą w głębi nocy/ jakby w głębi wielkich skrzypiec”, która podkreśla jednocześnie wagę muzyki w funkcjonowaniu świata i w odkrywaniu jego piękna³¹.

Aura nocy i oniryczności nie jest jednak wyjątkiem występującym w *Pieśniach*, lecz szerszą tendencją, do której poeta sięgał i która może wydawać

³¹ W całej poetyckiej twórczości Gałczyńskiego znajdują się formy klasyczne, harmonijne, które w swej prostocie są bliższe apolliniśkości i kulturze Zachodu. Ale są u niego i takie, które burzą porządek, są formalnie i tematycznie zdynamizowane – bliższe Dionizosowi i kulturze Wschodu. Muzyka też staje się tym dionizyjskim pierwiastkiem, który wychodzi poza fizyczne ramy – można usłyszeć jej barwę, tonację, policzyć rytm, zbadać skalę, ale nie można jej fizycznie zobaczyć. Muzyka jest trudniejsza do uchwycenia. Melodia wiersza trudna jest do zatrzymania.

Muzyczność w liryce Gałczyńskiego jest zjawiskiem rozległym, obecnym już w debiutanckich utworach i towarzyszącym całej twórczości poety. Choć Nietzsche muzyczność odnosi tylko do pierwiastka dionizyjskiego, to w przypadku twórczości Gałczyńskiego nie można zastosować tak kategorycznej klasyfikacji. Muzyczność poety jest oryginalna – przechodzi przez dynamiczne formy i frywolne treści w latach młodości – w wierszach *Pinokio*,

się w pewnych punktach zbieżna z teorią estetyczną zaprezentowaną przez Fryderyka Nietzschego w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki* (1872)³².

Nie wiadomo, czy Gałczyński czytał tę rozprawę, w której apollińskość zyskała powszechnie znaną wykładnię³³, ale pewnym jest, że myśli i dzieła niemieckiego filozofa były mu znane za sprawą Tadeusza Zielińskiego, wybitnego filologa klasycznego, na którego wykłady Gałczyński uczęszczał, studiując na Uniwersytecie Warszawskim, a który Nietzschego przekładał³⁴. Co więcej, we wspomnieniach o poecie pojawia się informacja, że „Gałczyński recytował z pamięci wiersze Nietzschego, a w satyrze z 1931 r. *Upiór z Düsseldorfu* przywołał koncepcję nadczłowieka”³⁵. Co jednak z koncepcji

Ulica szarlatanów. Podobne treści i formy powracają jako zjawiska jednostkowe w twórczości dojrzałej – na przykład w *Zaczarowanej dorożce* z 1946 roku, w której pojawiają się groteska i nawiązania farsowe, a melodię i rytm poszczególnych części utworu poeta stara się dynamizować, określając zgodnie z terminologią muzyczną różne rodzaje tempa.

³² F. Nietzsche, *Narodziny tragedii z ducha muzyki*, [w:] tegoż, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Warszawa 2009.

³³ Zdaniem niemieckiego filozofa, apollińskość i dionizyjskość nie istnieją w odosobnieniu, to pierwiastki dialektyczne, dwie strony tego samego medalu, czyli sztuki. Ważne jest to, przez pryzmat jakich kategorii Nietzsche każdy z tych wymiarów definiuje. Apollińskość wyróżniają według filozofa następujące cechy. Po pierwsze, oniryczność jako źródło objawienia i twórczej weny; z onirycznością Nietzsche łączył również iluzoryczność sztuki czysto estetycznej, związanej z naiwną potrzebą zobaczenia czegoś pięknego, uczucie pozbawione potrzeby mistycznego, silnego uniesienia. Należy powiedzieć w tym miejscu, że wszelkie kolejne kategorie są wtórne wobec oniryczności i służą jej wyrażeniu. Po drugie, plastyczność i wizualność, za pomocą których utajone w snach znaczenia mogą się objawiać. Po trzecie, majestatyczność i wzniosłość oraz miara i harmonia, które filozof odnajdywał pierwotnie w regularnych bryłach architektury doryckiej.

Jako gatunek ze swej natury apolliński Nietzsche wskazał wysoki epos (w opozycji do gatunków dionizyjskich: dytyrambu, poezji ludowej i tragedii). W kulturze starożytnej wśród gatunków wysokich funkcjonowały również hymny i pieśni, które dzięki przynależności do stylu wysokiego analogicznie można potraktować jako gatunki apollińskie. W rozważaniach tych Nietzsche traktuje muzyczność jako opozycję wizualności dzieła i łączy tę kategorię z dionizyjskością. Wyjątek stanowi, według filozofa, jedno z muzycznych pojęć – rytm, który należy łączyć z Apollem. Dionizyjskość natomiast zwiera się we wszelkich formach opozycyjnych, a jej synonimami są: upojenie, muzyczność, dynamiczność i inne dominanty będące zaprzeczeniem form regularnych.

Zob. tamże, s. 39, 46-48, 50, 58-60.

³⁴ Zob. S. M. Saliński, *Gwiazda*, [w:] *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*, pod. red. A. Kamieńskiej i J. Śpiewaka, Warszawa 1961, s. 124. A. Arno, *Niebezpieczny poeta. Konstanty Ildefons Gałczyński*, Kraków 2012, s. 24-25.

³⁵ M. Jędrych, „Niobe” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego – poemat o cierpieniu, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1980/1981, nr XXXV/XXXVI, s. 218.

Nietzschego wyłożonej w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki* mogło przeniknąć do *Pieśni* Gałczyńskiego? Zdaje się, że dwie zasygnalizowane już kategorie – oniryczność i wizualność.

Nietzsche w swoim studium przywołał słowa Lukrecjusza³⁶: „we śnie duszom ludzkim zjawiają się najpierw wspaniałe postacie bogów”³⁷. We śnie każdy element jest istotny i znaczący, co nie odbiera mu charakteru *pozoru*. Dalej tłumaczy, że „tak jak filozof do rzeczywistości istnienia, tak artystycznie wrażliwy człowiek odnosi się do rzeczywistości snu”³⁸. W wierszach Gałczyńskiego aura oniryczności ewokuje szczególne znaczenia.

W koncepcji niemieckiego filozofa apolliniśki świat snu wyraża fikcję będącą gorszym wariantem sztuki, nieprawdą stojącą w opozycji do działania, ekstazy i prawdy w literaturze opisaną według modelu dionizyjskiego. Inaczej jednak niż Nietzsche, Gałczyński rozumie sens istnienia. Okoliczności i nastrój sennego marzenia są uprzywilejowaną porą, w której, z jednej strony, poeta może zbudować świat alternatywny, inny od codziennej rzeczywistości, a z drugiej strony w tym świecie onirycznym ma prawo powiedzieć i wyrazić więcej. Nie podważa i nie burzy świata, lecz go afirmuje, czemu służą także arkadyjskie nawiązania³⁹ stanowiące tło do sytuacji lirycznej pieśni.

Być może dałoby się odnaleźć u Gałczyńskiego jeszcze kilka pierwiastków wspólnych z Apollem Nietzschego, jednak nie należą one do prymarnego porządku znaczeń, raczej pojawiają się w pomniejszych kwestiach w warstwie

³⁶ Pierwsze polskie wydanie dzieła Lukrecjusza: Lukrecjusz Karus Tytus, *O rzeczywistości (De rerum natura)* ksiąg sześć, tłum. i wstępem poprzedził A. Krokiewicz, Lwów–Warszawa 1923. Trzydzieści lat później „w roku 1953 [Gałczyński – J. G.] został zaproszony do współpracy przy redagowaniu przekładu Edwarda Szymańskiego *De natura rerum*. Wznowione obcowanie z poematem wstrząsnęło nim – mówił, że z Lukrecjuszem wkracza się w świat problemów elementarnych, jakimi poezja w naszej sztuce już się nie zajmuje”. Zob. A. Stawar, dz. cyt., s. 372.

³⁷ F. Nietzsche, dz. cyt., s. 40.

³⁸ Tamże, s. 41.

³⁹ Wśród metafor Gałczyńskiego pojawiają się następujące figury Arkadii: sierpniowa noc kojarząca się z ciepłym powietrzem wypełnionym wonią dojrzałego lata (*Pieśń I*); obecność zorzy i porównanie twarzy ukochanej do mitu powrotu do utęsknionej Itaki (w tej metaforze obecne są obłok, horyzont, akacja – *Pieśń II*); wschody i zachody słońca, rzeczywistość porównana do strumienia (*Pieśń IV*); muzyka jako festyn, czyli wymiar nadający życiu odświętny charakter (*Pieśń V*); słońce, które przesywa serca i jednocześnie nadaje energię i sens życiu (*Pieśń VII*).

obrazów, a nie filozofii. Trzonem myśli Gałczyńskiego i tak pozostaje melancholijna (lecz nie posępna) *vanitas*, wyrażająca jednak nadzieję na pokoleniową i kulturową ciągłość oraz na zachowanie piękna:

Z dnia na dzień tkaninę tkamy
Wzorzystą dla pokolenia.
[*Pieśń IV*].

Poeta wyznaje w *Pieśniach*, że pragnie, po pierwsze: „ocalić od zapomnienia” znikającą rzeczywistość, a po drugie, stworzyć świat prosty, harmoniczny, Arkadię wypełnioną światłem:

Cóż, kocham światło. Promieniem,
jak umiem, wiersze obdzielam.
O, gdybym mógł, tobym zmienił
Cały świat w jeden kandelabr.
[*Pieśń X*].

Światło, zwłaszcza to nocne, księżycowe, pochodzące od gwiazd, jest szczególnym tematem, nośnikiem treści i charakterystycznym ornamentem liryki Gałczyńskiego. Lecz nie ornamentem zbanalizowanym, a częścią jego poetyckiej filozofii pamiętania. Jest w tych nocach Gałczyńskiego również sporo melancholii. Właśnie noc, której aura sprzyja tajemnicom, kochankom, która kojarzy się ze śmiercią, która jest jednocześnie spokojem i pogodzeniem, pozwala na stworzenie subtelnych, intymnych opowieści.

Gałczyński tworzy światy zakorzenione w *mimesis* i jednocześnie od tego wymiaru dalekie. Poeta jest sztukmistrzem słowa, z którego buduje niezwykle plastyczne obrazy wzbogacone synestezyjnymi zestawieniami:

ręce twoje opisuję,
serce twoje opisuję;

smak twych ust jak morwa cierpki
i głosu pochmurną słodycz
[*Pieśń II*].

Obrazy tworzone przez Gałczyńskiego w liryce, szczególnie w jego późnej twórczości i *Pieśniach*, są odbiciem otwarcia poety na pespektywę metafizyki, ukazują jego pogodzenie się z przemijaniem. Poeta eksponuje te elementy w strukturze tekstu za pomocą metafor i porównań:

Gdy próg domu przestępujesz
to tak jakby noc sierpniowa
zaszumiała wśród listowia
[*Pieśń I*].

– tutaj powrót ukochanej kobiety jest porównany do delikatnego nocnego szmeru, ciepłej i tajemniczej pory. Wejście kobiety do przestrzeni domu zostało porównane do następowania po sobie pór dnia osadzonych w doskonałym porządku natury.

Pieśni odznaczają się pozorną prostotą form i obrazów – zawsze silnie zmetaforyzowanych. Poeta zadbał również o majestatyczność i tony harmonii. Nieprzypadkowo gatunkową kanwą cyklu Gałczyński uczynił właśnie pieśń posiadającą szlachetny, muzyczny, osadzony w klasycznej tradycji rodowód i uzupełnił tę liryczną formę uniwersalną, wysoką tematyką. *Pieśni* stanowią szczególnie, ostatni poetycki głos Gałczyńskiego – ostatni stworzony przed jego śmiercią. Czy to przypadek, że tak bardzo poecie zależało na ocaleniu od zapomnienia kruchych i ulotnych obrazów natury, bliskich osób, drobiazgów codzienności właśnie w *Pieśniach*? Czy może jednak intuicja i wrażliwa dusza artysty pozwoliły mu przeczuć zbliżającą się śmierć?

Ostracyzm polityczny, odcięcie od mas odbiorców spowodowało, że Gałczyński przestał je kokietować błyskotkami, wszystkim namysł i siły – a czuł jak z niego wychodziły! – kładł teraz w poematy zawierające to, co miał ludziom do zostawienia po sobie. Obijały się ich pobrażami niestety, na zadatek odzyskania straconych łask, transparentowe wersety i megafonem pobrzmiwające hasła, lecz w całości *Niobe, Wit Stwosz, Pieśni!...*⁴⁰.

⁴⁰ J. Waldorff, dz. cyt., s. 93.

W *Pieśniach* liryk już nie kokietuje ani nie zabawia czytelnika, staje się poważny i zamyślony. Waży słowa i dokładnie obmyśla treść każdego wiersza, nie konstruując jednocześnie żadnego z nich wokół jednego tylko tematu. Wydaje się, że poszczególne pieśni stopione są w jedno dzieło, utkane na jednej, wspólnej kanwie natury, miłości, przemijania, tęsknoty, muzyki, próby zatrzymania szczęśliwych, lecz krótkich chwil. Przenikające się w pieśniach tematy, wspólny gatunek, regularność formy, wysoki liryczny styl i refren „ocalić od zapomnienia”, powracający w ostatniej frazie każdego wiersza, to elementy cykliczności zaplanowane przez Gałczyńskiego. Są one znamię miarowego, bezpretensjonalnego i pełnego spokoju aktu twórczego, którego może dokonać tylko człowiek pogodzony z życiem. Nie ma w tym działaniu ani jednego śladu dionizyjskiej dzikości, będącej zaprzeczeniem istoty cyklu poetyckiego. Gałczyński sięgając po tę formę oddał się pod opiekę patrona sztuki, kultury, ładu i wysokiego stylu – Apolla.

Ów spokój poety, to jednak nie wrodzone usposobienie, ale cecha wypracowana w silnie zdynamizowanym życiu. Młodzieńcze hulanki, lata burleskowego pisarstwa, czas wojennych migracji i odseparowania od rodziny, okresy napadów dyspsomanii – oto cena, którą Gałczyński zapłacił na poczet późniejszego spokoju i lirycznej maestrii. Cena, którą Jerzy Waldorff nazywa „czarnymi owcami dla Apolla”. Porównanie to może przywołać na myśl wybitnego niemieckiego poetę Friedricha Hölderlina. Tenże twórca miał, w pewnym sensie, doświadczyć w swoim życiu bezpośredniej obecności Apolla. Na przełomie 1801 i 1802 roku Hölderlin odbył wędrowkę przez góry z Francji do Niemiec oraz z Niemiec do Francji, podczas której miał ujrzeć patrona sztuki. To spotkanie popadające w obłęd poety zaowocowało liryką bezpośrednio nawiązującą do Apolla⁴¹. U Gałczyńskiego tego typu imaginacyjnych spotkań

⁴¹ Wiersze, które Hölderlin stworzył po tej pamiętnej wędrowce, są interpretowane już jako budzące wątpliwości, w jakim stopniu mogą być one uznane za świadome literackie kreacje, a w jakim stopniu – za efekt uboczny choroby psychicznej. Jednak liryka Hölderlina jest bardzo wysoko ceniona, a w całej jego twórczości nawiązania mitologiczne stanowią ważny element koncepcyjny: „Fascynacja Hölderlina starożytną Grecją, istny kult, jaki miał dla jej kultury i sztuki (okres jej rozkwitu uznawał za „złoty wiek” całej ludzkości), zaprowadziły go do przekonania, że uprawianie poezji w czasach nowożytnych nie może nie nawiązywać do wzorów wówczas stworzonych, a w każdym razie że tylko takie nawiązanie daje gwarancję wielkości i trwałości”. A. Libera, *Noc dziejów trwa nadal*,

z greckim bóstwem nie odnotowujemy, natomiast uzasadnienie znajduje metafora Waldorffa, pozwalająca zauważyć podobieństwo między oboma poetami odnoszące się do tego, że tylko jednostki wybitnie wrażliwe, które musiały coś w życiu poświęcić, są zdolne do ponadprzeciętnej twórczości.

W twórczości powojennej Gałczyński zwraca się ku „próbom oparcia utworu poetyckiego na zasadzie muzycznej – symfonii czy koncertu”⁴². Nie ma w tym działaniu aury młodzieńczych eksperymentów, za to widoczna jest dojrzała konsekwencja świadomego twórcy, któremu przyświecają ideały muzyki klasycznej, wśród nich najbliższa poecie staje się postać Jana Sebastiana Bacha. W przemyślanej muzyczności zdecydowanie przejawia się apolliniśkość Gałczyńskiego. Sam poeta pisał, iż „Ojczyzną moją jest muzyka”⁴³, lecz nie muzyka jako samodzielna dziedzina sztuki. Muzyka jako dziedzina inspirująca dzieło poetyckie mnogością nazwisk osobowości twórczych, utworów, nastrojów i dostarczająca mu nowego języka, także w zakresie struktury dzieła. Ponieważ dźwięki i obrazy są ulotne, poeta zapisuje je w poetyckich frazach: „Gitara, jabłko przemina. Jak komar brzęczy gitara./ Lecz ja to w księgę zamynam”⁴⁴.

Przywołanie *Pieśni* w kontekście apolliniśkości w trzech wariantach – oświeceniowym-klasycznym (pokrewne ujęciom Grodecka i późniejszym interpretacjom Ziomka i Wyki), romantycznym (Hölderlin) i modernistycznym (Nietzsche) – wykazuje pewne związki z tymi teoriami, a jednocześnie ujawnia znaczące różnice, wynikające z dwubiegunowości wszelkich prądów literackich i kulturowych. Zasadę tę opisał w artykule *Barok na tle prądów romantycznych*⁴⁵ Julian Krzyżanowski. Jednak w odniesieniu do samej koncepcji

[w:] F. Hölderlin, *Co się ostaje, ustanawiają poeci. 100 najśłynniejszych wierszy w przekładzie Antoniego Libery*, wyd. II rozszerzone, Gdańsk 2009, s. 13.

Pomimo iż u Hölderlina zamiast szczegółowej wykładni apolliniśkości pojawia się objaśnienie dotyczące roli mitologii i kultury greckiej w poezji, to jest to wątek ważny w rozumieniu apolliniśkości romantycznej. Jest on przykładem ówczesnej tendencji do utrzymywania związku z pierwszą starożytną literaturą, podtrzymania ciągłości tradycji kulturowej.

⁴² Zob. L. Ludorowski, *O muzyczności „Niobe” K. I. Gałczyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 6, s. 40.

⁴³ K. I. Gałczyński, *Ojczyzną moją jest muzyka*, [w:] tegoż, *Liryka*, dz. cyt.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Zob. J. Krzyżanowski, *Barok na tle prądów romantycznych*, „Przegląd Współczesny” 1937, nr 178-179.

apollińskości najcenniejsze wydają się wykładnie przytaczanego już Jerzego Ziomek, który definiuje epoki jasne (według nomenklatury Krzyżanowskiego) jako epoki klasycyzujące (faza apollińska) oraz epoki ciemne – z dominującym pierwiastkiem kontemplacji i działań rewolucyjnych (faza dionizyjska)⁴⁶.

Ziomek skupia się na czterech głównych formacjach literackich: średniowieczu, klasycyzmie, romantyzmie i awangardzie. W kontekście ostatniej formacji w jego artykule pojawia się wzmianka o Gałczyńskim. Poeta reprezentuje awangardę „Kwadrygi” (tak jak analogicznie Tuwim awangardę „Skamandra”), w której drukowane były teksty kabaretowe i teksty piosenek. Formy te, pozornie proste, zapewniły Gałczyńskiemu popularność wśród szerszych kręgów czytelnicznych⁴⁷. Twórczość Gałczyńskiego to jednak nie tylko liryka i teksty komiczne stworzone w konwencji purnonsensu. To w znacznej mierze utwory o charakterze klasycznym, który to styl można odnaleźć w wierszach: *Pieśń cherubińska* (1930), *O mej poezji* (1934), *Instrumentami potrzebującą* (1935), *Noctes aninenses* (1939), *Do Saskii* (1946)⁴⁸. Całej klasycyzującej grupy liryków ukoronowaniem są bez wątpienia *Pieśni*.

Gałczyński w *Pieśniach*, a także wielu utworach przed nimi, budował swój niezwykły literacki styl, nie tworząc jednocześnie poetyckiego programu. W miarę upływu lat i kształtowania się jego wrażliwości stawał się bliższy tradycji antycznej w wydaniu klasycznym. Tak też ma się kwestia kreacji apollińskości – zaprezentowana w liryce Gałczyńskiego, nie należy ona do nurtu nietzscheańskiego, który dekonstruuje apollińskość nawiązującą do wzorca klasycznego. Nietzsche apollińskość taką podważa, a w liryce Gałczyńskiego, w źródłach jego wyobraźni poetyckiej da się zauważyć, iż bliżej poecie do klasyków i klasycznej koncepcji apollińskości niż do koncepcji apollińskości romantycznej czy modernistycznej. Apollińskość Gałczyńskiego to poetyka snu, nocy, muzyki i harmonii. To także głęboka, stonowana metaforyka, regularność brzmień, wyważenie tematyki pomiędzy codziennością a metafizyką, subtelne mówienie o sztuce, pięknie, miłości, przemijaniu i gaśnięciu życia.

⁴⁶ J. Ziomek, dz. cyt., s. 33.

⁴⁷ Por. tamże, s. 54.

⁴⁸ M. Wyka, dz. cyt., s. 63-64.

Krytycy literatury zauważają, że liryka autora *Wita Stwosza* stanowi zjawisko jednostkowe na tle poezji polskiej pierwszej połowy XX wieku. Gałczyński, tak jak na przykład Gombrowicz, pozostał twórcą w pełni oryginalnym i indywidualnym, bez naśladowców i kontynuatorów. Pozostał wrażliwcem, poetyckim szarlatanem, literatem-endemitem, dla którego apolliniśkość oznacza proste, harmonijne formy, będące aktualizacją elementów dawnego klasycznego kanonu poezji. W swoim ostatnim poetyckim słowie pozostał również wierny ideałowi prastarej tradycji, ideałowi poezji apollinińskiej.

Bibliografia

- Arno A., *Niebezpieczny poeta. Konstanty Ildefons Gałczyński*, Kraków 2012.
- Gałczyński K. I., *Pieśni*, [w:] tegoż, *Liryka*, Warszawa 1962.
- Hasło: Apollo, [w:] P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, wyd. II, Wrocław 1990.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
- Jędrzych M., „Niobe” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego – poemat o cierpieniu, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skołódowska*” 1980/1981, nr XXXV/XXXVI.
- Krzyżanowski J., *Barok na tle prądów romantycznych*, „Przegląd Współczesny” 1937.
- Kulawik A., *Bal i Arkadia – dwa kluczowe motywy liryki Gałczyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 6.
- Kulawik A., „Uwertura” Gałczyńskiego do poematu „Niobe”, „Ruch Literacki” 1968, z. 1.
- Libera A., *Noc dziejów trwa nadal*, [w:] F. Hölderlin, *Co się ostaje, ustanawiają poeci. 100 najśłynniejszych wierszy w przekładzie Antoniego Libery*, wyd. II rozszerzone, Gdańsk 2009.
- Ludorowski L., *O muzyczności „Niobe” K. I. Gałczyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 6.
- Lukrecjusz Karus Tytus, *O rzeczywiścieści (De rerum natura) ksiąg sześć*, tłum. i wstępem poprzedził A. Krokiewicz, Lwów-Warszawa 1923.

- Mężyński K., *Gotfryd Ernest Groddeck – profesor Adama Mickiewicza. Próba rewizji*, Wrocław 1974.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii z ducha muzyki*, [w:] tegoż, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Warszawa 2009.
- Pozdrowienia dla czarodzieja. Korespondencja K. I. Gałczyńskiego*, oprac. K. Gałczyńska, Warszawa 2005.
- Saliński S. M., *Gwiazda*, [w:] *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*, pod. red. A. Kamieńskiej i J. Śpiewaka, Warszawa 1961.
- Sinko T., *Mickiewicz i antyk*, Wrocław-Kraków 1957.
- Skarbowski J., *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] tegoż, *Literatura-muzyka: zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.
- Stabryła S., *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*, Kraków 1983.
- Stabryła S., *Rewokacje klasyczne w poezji K. I. Gałczyńskiego*, [w:] *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, T. II, Kraków 2006.
- Stawar A., *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959.
- Stelmaszczyk B., *O muzyczności „Niobe K. I. Gałczyńskiego. Zagadnienie łączności między rodzajami sztuk pięknych*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych” 1979, nr 4.
- Szymański W. P., *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1972.
- Waiblinger W., *Życie, poezja i obłąkanie Friedricha Hölderlina*, Gdańsk 2007.
- Waldorff J., *Czarne owce dla Apolla*, Wrocław 1984.
- Wilkoń T., *Poematy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Katowice 2010.
- Wyka M., *Gałczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970.
- Wyka M., *Wstęp*, [w:] K. I. Gałczyński, *Wybór poezji*, Wrocław 1982.
- Ziomek J., *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986, 77/4.