

Wieloznaczność klasycyzmu. Poezja Jerzego S. Sity

Termin klasycyzm, o którym dyskutowano w drugiej połowie XX wieku, najdogodniej daje się stosować jako świadome nawiązanie do pisarzy i dzieł epok przeszłych (niekoniecznie uważanych za klasyczne w znaczeniu równoważnym z przymiotnikiem „antyczny”, czasem z dodaniem „grecki” i „rzymski”). Klasycyzm taki absorbuje przeszłość na przykład siedemnastowieczną, barokową albo kulturę i myśl europejską nie tylko Grecji i Włoch, ale także Holandii, Anglii, Francji. Wyróżnikiem musi być tutaj przede wszystkim relacja ewokowanej przeszłości do współczesności. Przeszłość widzimy wówczas jako komentarz współczesności, czasem jako jej zapowiedź, a niekiedy klucz interpretacyjny. Teraźniejszość staje się wówczas sumą wszystkich niemal czasów przeszłych, język poetycki zaś nabiera charakteru uniwersalnego, ponadczasowego, którego ład i myśl w nim zawarta zdają się stawiać pytania wobec „dziś”, a czasami sugerują lub nawet przynoszą odpowiedzi. Kiedy Picasso maluje *Masakrę na Korei*, wykorzystuje „klasyczne” *Rozstrzelanie powstańców madryckich*, ale tworzy coś nowego, pokazując, czym różni się zabijanie w epoce Goi od masowego mordu dokonanego przez wyznawców dwudziestowiecznych ideologii związanych z nowoczesną techniką. Kiedy swoje *Rozstrzelania* maluje Andrzej Wróblewski, nie nawiązuje, choćby przez zmianę lub zaprzeczenie, do niczego „tradycyjnego”, ale jest w stanie pokazać inaczej niż we wszystkich dotychczasowych rozstrzelaniach – powstańców madryckich, cesarza Maksymiliana w Meksyku, jak dalece sięga zagłada anonimowych, rozstrzeliwanych setkami tysięcy ludzi – nie powstańców, cesarzy, lecz cywili, dzieci i kobiet. Podobnie rozterki Przybylskiego, pozorny chłód Herberta, rozpacz Mandelsztama nie są tylko odkrywaniem czy przywracaniem klasycznego, lecz przede wszystkim szukaniem czegoś więcej niż nazwa i dalej niż jedynie w słowach.

Spyry o klasycyzm przypadające na lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte, czasem siedemdziesiąte, wydają się z dzisiejszej perspektywy bardzo odległe. Ale czy pewne składniki tych sporów nie są nadal aktualne? Opozycja między „awangardowym”, radykalnie zrywającym z przeszłością (silniej niż w wypadku historycznego romantyzmu, bezpośrednio zderzającego się z klasycyzmem), a „klasycznym”, pragnącym absorbować dla szczególnych celów przeszłość, to także część problemu tradycji, zazwyczaj pojmowane-

go jako reinterpretacja i aprobujące przypomnienie czasów przeszłych. Szacunek dla tradycji antycznej i śródziemnomorskiej nie wyklucza akceptacji baroku metafizycznego hiszpańskiego (Rymkiewicz) i angielskiego (Sito). Równoległe intelekt pragnący górować nad emocją odwołuje się do antropocentryzmu i humanizmu, do estetyki jasności i harmonii, obejmującej również kwestię postrzegania i pojmowania świata. Inwariantny klasycyzm daje się wówczas zauważyć w nowoczesności i ponowoczesności, na przykład w grach intertekstualnych, pamięci o powtarzalności w obrębie kultury, odmienianiu bez końca tego, co było, w oczekiwaniu na to, co nadejdzie, w sytuacji braku ładu i klarowności oraz w pragnieniach przywracania porządku (choćby na papierze) świata realnemu, nieustannie rozbijanemu, rozpadającemu się na naszych oczach, aż do jakiegoś, być może nieodległego i ostatecznego końca.

W takim ogólnym znaczeniu Jerzy S. Sito jako poeta, tłumacz, eseista i dramaturg okaże się twórcą klasycyzującym, a termin ten w odniesieniu do jego poezji będzie się mieścił pomiędzy tezami Thomasa S. Eliota o klasycyzmie jako postawie i światopoglądzie a roztrząsaniem Ryszarda Przybylskiego, interpretującego poezję Sity w kontekście myśli chrześcijańskiej¹. Taki klasycyzm jawi się, po pierwsze, jako przetworzona, nieraz dość dowolnie, forma nawiązująca do subiektywnie pojmowanej przeszłości. Po drugie, klasycyzm to określony temat i/albo specyficzne ujęcie tematu. Po trzecie wreszcie, jest klasycyzm odwołaniem do pewnej przeszłości, a tym samym odniesieniem jej do własnej współczesności. W tym trzecim składniku, czy raczej wymiarze klasycyzmu skupiają się jego zawartość i potencjał ideologiczny. Dyskurs klasyczny pojawia się w momencie, kiedy język nadaje rzeczom nazwy, przez co określa ich byt i umiejscawia w systemie, przyporządkowuje wszystkim innym rzeczom:

niebo
ociemniałe
parasol nad rてcią morza

pocięte skrzydłami mew
opada na widnokreęgu

1 Por. T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk?*, tłum. H. Pręczkowska [w:] *Szkice literackie*, wyb., i oprac. W. Chwalewik, tłum. H. Pręczkowska, M. Żurowski, W. Chwalewik, Warszawa 1963 oraz R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, wstęp M. Janion, Warszawa 1978, rozdz. *Między Chrystusem a nocą*.

suknia z ramion
mijającego dnia

szeleści – o dniu
któryś mnie wydał – (...)².

Przeciwstawienie powietrza i wody, nienowe w poezji, tutaj uzyskuje inny wymiar. Morze ołowiane było obecne w języku jako epitet kolorystyczny. Tu pojawia się morze z płynnej, w przeciwieństwie do ołowiu, rtęci, nad nim kopuła nieba staje się parasolem, powstałym z dwuznacznej gry ciemności i ślepoty. Dystych drugi niepostrzeżenie przechodzi w trzeci, jedną połowę oddając pierwszemu. W tym obrazie zatarcie granicy między niebem i morzem obejmuje, oprócz przestrzeni, także czas, dzień, który mija, wyznaczony granicami strofy. W tym niewielkim fragmencie można dostrzec szeregi czynności prowadzących od **nazywania**, przez **określenie** zawierające w sobie wartościowanie, a to z kolei zmienia się w **opis**, by ostatecznie stać się **obrazem** poetyckim. Niemal identyczne określanie świata odnajdziemy w innym wierszu:

przeciwno nam
obracają się ołowiane cielska żywiołów (...)
przeciwno nam
płyną nasze słodkie i słone wody
od Yukonu po Tamizę i Morze Egejskie
rozszczerzone w samej swojej ożywczej i chłodnej istocie (...)
przeciwno nam
podnosi się zielona gęsta oliwa powietrza (...)³.

Żywioły, greckie elementy, były czterema materialnymi postaciami świata. Jak w poprzednim fragmencie wyeksponowane zostały dwa z nich, woda i powietrze, nietrwale, plastyczne składniki rzeczywistości. Są one symbolami rozpoznawalnymi w tradycji kulturowej. Twórczość, jako aktywizacja takich właśnie trwających ponad czasem symboli, zaczęła się w basenie Morza Śródziemnego, jak pisze Jarosław Marek Rymkiewicz (odwołując się do interpretującej Junga Jolandy Jacobi), i będzie pewnie długo jeszcze funkcjonowała w kulturze⁴. Jednocześnie widzimy zacieranie granic między

2 J.S. Sito, *Nadejście nocy* z tomu *Wiozę swój czas na ośle* (1958).

3 Tenże, *Sprzysiężenie* z tomu *Zdjęcie z koła* (1960).

4 Por. J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967, rozdz. *Czym jest klasycyzm?*, s. 168.

elementami, kiedy powietrze zostaje porównane do oliwy, będącej w basenie Morza Śródziemnego jednym z podstawowych pokarmów. Klasyczne odniesienie do Grecji (sygnowane także przez nazwę morza) zestawione zostało z przestrzennym obrazem świata nieklasycznego, obejmującego kolejno Yukon, Tamizę i Morze Egejskie. Płynąca przez Kanadę i Alaskę rzeka Yukon przywołuje epokę nowoczesną, dynamizm Nowego Świata, Tamizę można odczytywać jako metonimię Anglii, państwa trwającego od średniowiecza, z bogatą kulturą mającą szczególne znaczenie w pisarstwie Sity. Morze Egejskie to starożytność. Nazwy geograficzne zostały użyte jako wyznaczniki historii, cywilizacji, kultur, a w ich obrębie różnych tekstów, idei, postaci, zmieniającej się myśli. Zarysowuje się przy tym kształt kultury uniwersalnej, obejmującej Stary i Nowy Świat, Europę i Amerykę, a także długie trwanie tradycji, to znaczy stałe istnienie pewnych motywów albo ich powroty w określonych okolicznościach dziejów:

(...) z kart Szekspira
z Rzymu, Bizancjum i Panonii,
z oblędu Fausta, nocy Leara,
z Woltera, Russa i Platona,
z Hegla, Morrisa, Saint-Simona (...)⁵.

Te nazwy są nacechowane w sposób jaskrawo oczywisty, jednocześnie zaś wyznaczają system, wzajemne odniesienia klasycznych wątków cywilizacji. Osoba Platona, legendarno-literacka postać Fausta wyraźnie dają się odnieść do wiersza klasycystycznego Rymkiewicza czy Herberta. Są analogicznymi wyznacznikami szeregu kulturowego, ciągłości idei, trwałości symboli, a także tego nawarstwiania się i mieszania, jakie opisuje wczesny Białoszewski. U Sity jednak mieszanie elementów cywilizacji, niczym żywołów w przyrodzie, nie oznacza chaosu, nie składa się na gigantyczny śmietnik, w którym Różewicz dostrzega współczesność. Klasycyzm w różnorodności stara się rozpoznać porządek, ład, system, związki i ewolucję idei. Dlatego kolejność haseł-symboli byłaby nieco inna niż w tekście wiersza. Platon odwoływałby się do antycznej Grecji, do idealizmu, przybierającego w historii myśli europejskiej różne formy. Rzym i Bizancjum to dwa cesarstwa o wspólnym rodowodzie, które wcześniej lub później ulegną rozbięciu, by ustąpić miejsca nowym państwom i kulturom. Panonia, leżąca pierwotnie w strefie wpływów rzymskich, przekształca się z czasem w średniowieczne królestwo Węgier.

5 J.S. Sito, *Okręt błaznów z tomu Ucieczka do Egiptu* (1964).

Szekspira z królem Learem i Fausta, raczej z dramatu Marlowe'a niż z tragedii Goethego, można uznać za figury elzbietańskiego renesansu. Albo inaczej, klasycystyczno-romantycznego Fausta Goethego potraktować można jako wprowadzenie do Hegla. Wolter, Russo, Saint-Simon tworzą jedną grupę; Saint-Simon i Morris sygnują na przykład nurt utopii społecznej, inna znów pojawi się w układzie Wolter – Hegel. Jak widzimy, z użytych przez autora składników da się zbudować co najmniej kilka zespołów konstytuujących, a dodatkowo porządkujących całość, istniejącą w dwu wymiarach historii i kultury. Zespoły powstawać będą z operowania znakami kultury różnych kategorii, będą między nimi postaci historyczne i literackie, państwa/kultury, myśliciele, artyści. Zgodnie z wielokrotnie powtarzaniem rozpoznaniem właśnie klasyka charakteryzuje dojrzałość, oznaczająca dostrzeżenie i porządkujące przedstawianie cywilizacji, społeczeństw, a także „dojrzałość umysłu” wyrażająca się w rozumieniu historii, to znaczy dziejów przeszłych, stosunków między epokami, wreszcie – współczesności ujmowanej w ich perspektywie⁶. Dlatego też w składowych wierszy Sity znajdujemy pierwiastki cywilizacyjne, na które natrafiamy po dziś dzień, mimo że kultura przeobraża się pod wpływem relatywnie szybkich zmian cywilizacyjnych.

Sito odwołuje się nie tyle do gotowych wzorów, klisz, co do przedmiotów. Faust został wielokroć przedstawiony (sam autor *Zdjęcia z koła* będzie kilkakrotnie do jego postaci powracał), w rezultacie najbardziej znany i pewnie najdoskonalszy wariant literacki Goethego przesłonił rzeczywistego bohatera i wcześniejsze jego przedstawienia w piśmiennictwie niemieckim i angielskim. W układach, w jakie wpisuje go Sito, możliwe staje się wprowadzenie do klasycznych znaczeń postaci nowej myśli, nowych wątków ideowych. Uwydatnia się wówczas uniwersalna wartość pewnych wzorów, a co istotniejsze, ich żywotność. Faustyczne motywy u Sity zostają przeniesione w rzeczywistość drugiej wojny, w oczywistej polemice z pretensjami ideologii hitleryzmu, wpisującej tradycję niemiecką, „germańską” w kontekst własnej propagandy⁷. Mefistofeles zachowuje się jak oświęcimski oprawca, Faust zostaje zamieniony w więźnia, którego czeka śmiertelny zastrzyk. Jest

6 Por. T.S. Eliot, dz. cyt., s. 204–214.

7 Odniesienia do Fausta i Goethego, obok innych przywołań motywów klasycznych (np. Friedricha Schillera), funkcjonowały także w potocznym języku hitlerowskich Niemiec. W przeciwieństwie do nazistów, Tomasz Mann (aluzyjnie w *Lotcie w Weimarze*, a bezpośrednio w *Doktorze Faustusie*) odwoływał się do Goethego jako uosobienia pogardzanego przez reżim humanizmu. Analogiczne wątki odnajdziemy w powojennym eseju Kazimierza Wyki *Faust na ruinach*, włączonym do okupacyjnych tekstów składających się na *Życie na niby*. Por. też hasło *Faust* [w:] R.S. Rose, *Krytyczny słownik mitów i symboli nazizmu*, wprowadzenie R. Argullol, tłum. Z. Jakubowska, A. Rurarz, Warszawa 2006, s. 76–79.

to na pozór finał taki, jak w „klasycznym” *Fauście* Goethego, w rzeczywistości jednak ta scena, ogólnie tylko przypominająca wzór historyczny, odnosi swoje znaczenia do okresu drugiej wojny. Mefisto-oprawca oświęcimski uspokaja Fausta-więźnia:

To tylko chwila... Potem krzyk wybuchnie,
jak eksplozja w galaktyce

Słońca;

Śmierć zdmuchnie mdły kaganek (...)

Boisz się? Odwiń rękaw (...)

Faust

Chcę zrozumieć, dlaczego przegrałem.

Mefisto

Nie wiesz? (...)

A może łatwiej mnie obarczyć winą (...)

Faust

Co to?

Mefisto

Fenol; ze skopolaminą (...)⁸.

Fenol, wstrzykiwany ofiarom nie do żyły dołu łokciowego (jak sugerowałby zwrot „odwiń rękaw”), lecz bezpośrednio do serca, służył do mordowania więźniów w Oświęcimiu. Skopolamina natomiast była środkiem wykorzystywanym przez policje różnych państw w latach pięćdziesiątych XX wieku (i później) jako „serum prawdy”, umożliwiające uzyskanie informacji wbrew woli człowieka. Dla przedstawienia powracających w refleksji antropologicznej zagadnień, takich jak śmierć i prawda, tekst Sity nie odwołuje się do tradycyjnych alegorii i symboli, usunięty zostaje wszelki sztafaż mitologiczny czy jakikolwiek późniejszy. Śmierć Fausta u Marlowe’a połączona ze zwycięstwem złego ducha, u Goethego z ocaleniem nieśmiertelnej duszy bohatera, przez połączenie fenolu ze skopolaminą spowoduje, że nie poznamy prawdy, której wyjawieniu służyć ma narkotyczna substancja, ponieważ wcześniej, zanim to nastąpi, zadziała trucizna. W tej sytuacji znika prawda objawiająca się w chwili ostatecznej, mówiąca, że śmierć to wprawdzie kres, ale zarazem moment dopowiedzenia idei. Heroiczny w tradycji literackiej obraz, choć z racji udziału Mefistofelesa niepozbawiony demoniczności, ulega brutalizacji, odnosząc teatralną scenę do masowych mordów w obozach hitlerowskich, dokonywanych, jak pisał Tadeusz Borowski,

⁸ J.S. Sito, *Creatio doctoris Fausti ad studiosos*.

bez modlitw, czarów, narkozy. Ten sam Borowski w obliczu oświęcimskiej rzeczywistości wypowie oskarżenie pod adresem klasycznego piękna, zarzucając kłamstwo Platonowi i Grekom, którzy rozprawiali o ideach w czasie, gdy w kamieniołomach umierali prawdziwi twórcy tego piękna. Diabelska obietnica śmierci w postaci zdmuchnięcia kaganka okaże się fałszywa. Klasyczny układ między złem a jednostką nie zawiera się już w umowie, choćby oszukańczej, w zamian natomiast eksponuje się wyłącznie kłamstwo. Poeta, który odszedł z czasem od anglosaskiej recepcji myśli metafizycznej XVII wieku, sprawdza przeszłość na doświadczeniach dwudziestowiecznych, kiedy historii „banalnego zła”, jak je nazwała Hannah Arendt, nie próbuje już wyjaśniać za pomocą chrześcijańskiej teodycei. Siedemnastowieczna „wewnętrzna integralność duszy”, poszukiwanie harmonii przeminęły w konfrontacji ze współczesnością; Sito pokazuje „rozstrajanie się chrześcijańskiego świata”⁹. W poemacie *Człowiek o siedmiu twarzach* z tomu *Wiozę swój czas na ośle* poeta poddaje analizie sytuację egzystencji, która organizuje trzy „siły duszy” – ludzką pamięć, rozum i wolną wolę. Pojawiający się tutaj motyw nocy, jej ciężaru zawiera sens metaforyczny, oznacza moment próby związany wyłącznie z człowiekiem i stanowi polemikę z próbami wytłumaczenia dwudziestowiecznych potworności chrześcijańską teodyceą. „Nocy ciemnej”, mistycznej nocy św. Jana od Krzyża, nocy kontemplacji i uniesień, poeta przeciwstawia współczesną, odartą z mistycznego wymiaru noc oświęcimską, ujawniającą bankructwo śródziemnomorskiej etyki dziesięciu Przykazań¹⁰. Te motywy w różnych wariantach obecne są w zbiorze *Zdjęcie z koła*. Dodajmy, że pokazane w wielu utworach Sity bankructwo etyczne zbliża go do, skądinąd zupełnie odmiennego, pisarstwa Tadeusza Różewicza, wpisując się we współczesną refleksję antropologiczną, poczynając od

9 Pisał o tym krytyk, odwołując się do zbioru Sity *Wiozę mój czas na ośle*, por. R. Przybylski, dz. cyt., s. 81–85. Dalszy ciąg walki z problematyką chrystologiczną dostrzega Przybylski w tomie *Ucieczka do Egiptu: czy w Oświęcimiu Chrystus umarł ponownie i ostatecznie, czy też zbawił ofiary obozu*, por. R. Przybylski, dz. cyt., s. 91. Pamiętać jednak należy o fundamentalnej różnicy, jaka istnieje między ofiarą dobrowolną i celową a nihilistyczną absurdalnością Holokaustu, dostrzeżoną na przykład w wierszu *U wrót doliny* Zbigniewa Herberta, gdzie **klasycznym** językiem biblijnym opisuje się selekcję w obozie zagłady, demaskując dwudziestowieczną, współczesną autorowi, cywilizację negatywną. Odmiennie patrzy na twórczość Sity Kaliszewski, uważając, że poeta bardzo wyraźnie akceptuje klasycystyczny normatywizm, por. A. Kaliszewski, *Nostalgia stylu. Neoklasycyzm liryki polskiej XX wieku w krytyce, badaniach i poetykach immanentnych*, Kraków 2007, s. 173. Wydaje się, że taka akceptacja nie jest dosłowna i polega raczej na docenieniu ładu intelektualnego, emocje stawiając na drugim planie.

10 R. Przybylski, dz. cyt., s. 86–87.

prób teologów różnych konfesji, a skończywszy na pytaniach formułowanych przez Adorna, by na jednym tylko nazwisku poprzestać. Warto w tym miejscu przypomnieć pytanie Błońskiego, wyrażającego wahanie, czy klasycyzm współczesny ma, jak dawniej, **ocalać** przeszłość i poezję, czy raczej ludzi terażniejszych, zarówno jednostki, jak i zbiorowości, za pomocą tego, czym dysponuje, to znaczy za pomocą poezji¹¹.

Konfrontacja Sity, w której to, co klasyczne, czyli według potocznego wyobrażenia piękne, harmonijne, jasne, zderza się z potwornością, ohydą, okrucieństwem, przywodzi na myśl scenę w „salonie warszawskim”, w trzeciej części *Dziadów*. Mickiewicz umieścił tam nie tyle nawet oskarżenie skierowane pod adresem przeciwników artystycznych, co dokonał przenikliwej i celnej diagnozy tego, czym był w istocie wówczas, w latach dwudziestych dziewiętnastego stulecia, w Polsce rozbiorowej, klasycyzm wobec romantyzmu. „Czemu to o tym pisać nie chcecie Panowie?” pyta Dama Młoda. I okazuje się, że problem estetyczny jest w istocie problemem politycznym, klasyk potrzebuje tematu widzianego z perspektywy historycznej, „niecenzuralna” skądinąd współczesność go nie interesuje, ponieważ wie, że jej przedstawienie nie mieści się w jego języku. Romantyk natomiast chce pisać o tym, co dzieje się teraz, odkrył też, że do opisu współczesności niezbędny jest język, który dopiero musi zostać stworzony. Oczywiście, mając na myśli współczesny klasycyzm, nie przywołujemy opozycji „klasyka” w stosunku do dawnego, a nawet dzisiejszego „romantyka”, pragnęliśmy jedynie zaznaczyć istotę historycznego sporu, która dziś uległa odwróceniu, gdy klasyk nowoczesności pisze, bez względu na sztafaż czy kostium, odniesienie czy przywołanie, o terażniejszości. Klasyk współczesny nie waha się przed użyciem dawnego języka, aby mówić o współczesności i w zestawieniu z niegdysiejszą formą tę współczesność ocenić, podsumować, jeśli nie wręcz skompromitować. Może to być język mitów, archetypów, wytworów przedkulturowych, czy też powstałych na pograniczu natury i kultury, głębszych

11 J. Błoński, *Czym był, czym mógł być klasycyzm* [w:] tegoż, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 139. Pytanie formułuje Błoński na marginesie uwag o twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza. Po wojnie, jak pamiętamy, o „poezji, która nie ocala”, pisał Czesław Miłosz. *Nota bene* cechy klasycystyczne występujące już w *Trzech zimach* dostrzegali Kazimierz Wyka (w szkicach *Płomień i marmur*, 1937 i *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, 1946. Weszły one do drugiego, pośmiertnego wydania *Rzeczy wyobraźni* z 1977 roku). Jest to przykład klasycyzmu pesymistycznego, tragicznego, katastroficznego. Jego zasięg rozszerzy się w latach okupacji nie tylko pod wpływem Eliota, ale także jako skutek poszukiwania adekwatnych do rzeczywistości środków wyrazu. Por. też *Spór z klasycyzmem* [w:] Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Kraków 2004, s. 63–79.

niż utwory literackie, język baroku hiszpańskiego jak u Rymkiewicza albo język angielskich metafizyków siedemnastowiecznych Sity, właściwie – dowolny, postrzegany jako skończona całość język każdego etapu przeszłości.

Motyw mędrca w utworach takich jak *Modlitwa doktora Fausta*, *Sam w międzygwiazdnej przestrzeni* z tomu *Pasja i potępienie doktora Fausta* (1973) i *Adolf Eichmann, ludobójca pogrąża się w sobie z Ucieczki do Egiptu* pozwala obserwować, zgodnie z regułą klasycyzmu Sity, figury z przeszłości, które stały się już ponadczasowe i uniwersalne. Okazują się one przeciwstawieniem terażniejszości. Ale jednocześnie widzimy, jak z upływem czasu ludobójca przemienia się w kolejną symboliczną postać, wpisuje się w historię, coraz bardziej oddala. Będzie odtąd figurą zła personalnego, niepojętego, niezrozumiałego. Stając się kimś banalnym, według przywołanego już rozpoznania Hannah Arendt, nie stanie się przez to mniej potworny. Przytaczając wstawki w języku łacińskim, na podobieństwo staropolskich makaronizmów, autor nie myśli jedynie o budowaniu retorycznych ozdobników dla sygnowania czasowego dystansu. Cytaty i aluzje w wierszu o Eichmannie (i w innych również) przypominają inne, do pewnego stopnia analogiczne osoby i wydarzenia z historii. Ostrzegają przed powtarzalnością jej bestialstwa, pokazują, że skala okrucieństwa wojen, masowych mordów nieustannie wzrasta. Antropocentryzm, humanizm, przewaga intelektu nad emocją – wszystkie te szlachetne atrybuty estetyki i myślenia klasycznego przestają być pewnym układem odniesienia, zamieniają się raczej w pytania o sens historii, o historię i wszystko to, co ona w sobie zawiera, jako produkt działań ludzkich. Zniesieniu ulega dystans, który odróżnia to, co historyczne, przeszłe i dokonane, od tego, co trwa jeszcze we własnej terażniejszości. Powtarzająca się historia, dzieje pozbawione dystansu pojawiają się w bezpośredniej bliskości, w zasięgu wzroku, na wyciągnięcie ręki, dotykają nas w tym znaczeniu, że czynią odpowiedzialnymi za nasze działania.

W tej sytuacji jeśli chodzi o stosunek poezji do historii, to ta pierwsza ma możliwość rozwiązania problemu, na przykład zagadnienia zła historycznego, realnego i konkretnego, zrodzonego z ludzkiego działania. Zawsze jednak, bez względu na walory artystyczne, na siłę oddziaływania, piękno stylu będzie to rozwiązanie pozorne. Poeta pokazuje wydarzenie z historii, ale wstrzymuje się z odpowiedzią, nie doprowadza ciągu myślowego do końcowego rozstrzygnięcia, ograniczając się raczej do sugestii, zawieszającej i odsuwającej odpowiedź poza wiersz. W świadomość odbiorcy. Między innymi oznacza to, że ilość rozwiązań, liczba możliwych odpowiedzi staje się praktycznie nieograniczona, a ów wieloznaczny sens poezji ilustrują takie utwo-

ry, jak *Weneracja mistycznego ptaka, Siedem sonetów do Persefony, Goede Moed, Opadanie owoców*. Zwodniczo pobrzmiewają tutaj echa tuwimowskich dystychów i ludowych, nieporadnych rymów, idylliczne obrazowanie ulega zakłóceniu, gra sensów przestaje tworzyć wartości pozytywne, w rytm wiersza wkrada się niejednoznaczność. Atrybut ludowej kultury, jabłonka wymienia się z krzyżem, śnieniu przeciwstawione zostaje „pęcznienie od myśli”, myślenie jako proces. To, co nowoczesne, sensory scen, obrazów i rekwizytów nie zostało wyeksponowane na pierwszym planie, natomiast cechy formalne są w sposób jaskrawy widoczne.

człowiek czasem dojrzewa
i opada pod drzewem

może to być jabłonka
albo krzyża ramiona

ten się modli ten drwi
albo coś przecie śni

co nie wyśni domyśli
aż pęcznieje od myśli (...)

leży człowiek przy drzewie
nie wie i wie i nie wie

Ten sad, zgodnie z arkadyjskim toposem reinterpretowanym przez Ryszarda Przybylskiego (*Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, 1966) i Jarosława Marka Rymkiewicza (*Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, 1968) to niekoniecznie raj. Neoklasyk umieszcza tam, obok czy między jabłoniemi, krzyż. Musi się wówczas pojawić coraz bardziej czytelna, negatywna odwrotność idylli:

(...) w słońcu ciało czernieje
nim się w piasek wyleje

jak z łupiny orzecha
życie mu się wymyka

tylko ze ziarna kiełki
a tu tylko żal wielki (...).

Ukrzyżowanie nie na Golgocie, lecz w sadzie, w ogrodzie rajskim? Może oznacza to łączność między jednym a drugim, tak jak w istnieniu żywych organizmów, w życiu ludzkim dojrzewanie jest jednocześnie dążeniem do kresu, o czym doskonale wie Sito, tłumacz i komentator metafizyków angielskich. Dwuznaczność życia wpisane między początek i koniec, dwoistość „życia ku śmierci” zmuszają człowieka do pokosztowania owocu zwątpienia, odmiany tego, co znamy z opisu początku historii pod nazwą owocu z drzewa wiadomości. Wiadome z niewiadomym przeplatają się nieustannie, w myśleniu znacznie więcej jest sokratycznego „nie wiem” niż wiedzy opartej na pewności. Rozróżnienie między dobrem a złem rodzi niepewność:

leży człowiek przy drzewie
Nie wie i wie i nie wie.

Przypadek poety, który po blisko dwudziestoletniej nieobecności powrócił do kraju, spowodował konieczność wyboru nie tylko przynależności państwowej czy narodowej, ale i kulturowej. „Tedy zacząłem (...) pisać, językiem jedynie możliwym był dla mnie język polski” wyznaje w eseju *Słowa... słowa... słowa...* (w zbiorze *W pierwszej i trzeciej osobie*). W 1959 roku, kiedy Sito wraca, świat Zachodu oznacza nie tylko polityczno-ekonomiczną różnicę, ale przede wszystkim odmienność kulturową, a w tym – inną tradycję. Wyrazem tego stają się książki obejmujące tłumaczenia poezji angielskiej oraz własne wiersze i eseje, *Śmierć i miłość. Mała antologia poezji według tekstów angielskich mistrzów, przyjaciół, rywali, wrogów i naśladowców Johna Donne'a* (1963) i *W pierwszej i trzeciej osobie* (1967). Neoklasycyzm „Kuźnicy”, należący już wówczas do przeszłości, postulował między innymi odwołanie się do tradycji mickiewiczowskiej (przykładem twórczość Jastruna). Kilka lat po 1956 roku w klasycystycznym zwrocie poetów ku tradycji przede wszystkim stylistycznej przeważa barok polski, hiszpański, angielski. Andrzej Morsztyn, Daniel Naborowski, Calderon, George Herbert i John Donne zostają na nowo przemyślani nie tylko przez filologów, z natury rzeczy badających przeszłość literatury, ale i przez twórców, w sposób oczywisty poszukujących tak czy inaczej definiowanej nowoczesności. Forma wiersza – powiadał Donne – przypomina proces obróbki złotej monety, końcową zaś frazę utworu można porównać do odcisku stempla, który ostatecznie nadaje monecie wartość obiegową.

Czy Sito traktuje poezję tak jak obiegową monetę? Wydawałoby się, że żaden twórca nie zniósłby takiego porównania, ale historia literatury, nie tyl-

ko polskiej, przeczy takiemu mniemaniu. Raczej inny fragment wypowiedzi Donne'a należałoby tutaj wziąć pod uwagę. Nie popularność „obiegowej monety” należy stawiać na pierwszym miejscu, lecz formę. Bierze się ona nie tylko z baroku europejskiego, z kunsztowności wierszowej angielskich metafizyków i pomysłów siedemnastowiecznego konceptyzmu, ale także z opozycji wobec współczesnych prób i poszukiwań. Klasycyzm jako sięganie do tradycji oznacza też kształt tworzywa językowego, stylizację, naśladownictwo, aluzyjność, czasem wręcz pastisz. Na tym jednak budowane jest nie obrazowanie (widzimy do jakiego stopnia bywa ono „niebarokowe”), nawet nie filozofia, która by nawiązywała do myśli siedemnastowiecznej, lecz wykorzystywanie znaków tradycji do oznaczania tego, co współczesne w wymiarze historycznym i świadomościowym, zwłaszcza w odniesieniu do dwudziestowiecznej filozofii człowieka. Klasycyzm wprawdzie odżegnuje się od teorii i praktyki awangardowej, jednak niejednokrotnie bywa z nimi współzależny. Być może ma to swe źródło w fakcie, że zarówno neoklasycyzm, zwłaszcza we Francji, jak i w pewnej mierze awangarda europejska uformowały się w reakcji na modernistyczny, dziewiętnastowieczny symbolizm. Zamiast ciemności symbolizmu – klasyczna jasność (to niemal postulat awangardy), zamiast manieryzmu formy – próba powrotu do ładu utraconego. Ta tęsknota za ładem oznaczającym dla dwudziestowiecznych poetów szczęście niemal arkadyjskie, jak pokazuje Przybylski, sięgając do przykładów Mandelstama, Eliota i Różewicza (a przykłady te można by mnożyć, dołączając do nich przede wszystkim katastrofistów takich jak Miłosz), tęsknota ponadczasowa i uniwersalna, dla twórców współczesności stawała się naturalną niemal reakcją na to, co oferował duch dziejów w postaci wojen, przewrotów rewolucyjnych, rzezi, najdalszych od ładu i harmonii.

Klasycyści są nowatorami *à rebours*. Nowością okazuje się odwołanie do tradycji, ściślej zaś zestawienie dawnego ze współczesnym i uzyskanie w ten sposób nowego waloru znaczeniowego, oświetlenie nowego starym symbolem, figurą czy mitem. To nie odwołanie się do kulturowej przeszłości ewokuje dawne sensory, ale rzutowanie z „ongis” na „dziś” zmienia, czyni je głębszym, bardziej ostrym, buduje szerszy zakres tego, co współczesne. Klasycyzm to coś więcej niż tradycjonalizm. Kiedy Soto odnosi się do historii literatury angielskiej, nie tylko powoduje uniwersalizację znaczeń w wierszu. Tradycja angielskiego baroku metafizycznego dla nieprofesjonalnego czytelnika niewiele ma wspólnego z polskim barokiem, postrzeganym (przynajmniej w tamtych czasach) przez pryzmat Sienkiewiczowskiej *Trylogii*, w najlepszym razie przez wiedzę szkolną i znajomość wybranych tekstów

Wacława Potockiego, obu Morsztynów, Kochowskiego, Naborowskiego czy Sępa. Przywołanie literatury dawnej Anglii nie będzie powrotem do tradycji barokowej. Stanie się raczej interpretacyjną zagadką; klucze zostały dane, ale do jakich zamków to są klucze, jakie drzwi mają otwierać, jaką perspektywę odsłonią? Te możliwości pozwalają zerwać z ciasno pojmowaną nowoczesnością, z modą czy snobizmem zewnętrznej pozy, odgrywaniem awangardowego teatrzyku przez głuchych wobec ślepej widowni. Klasycyzm stwarza szansę wymknięcia się z zaścianka, w którym, w owej epoce względnej stabilizacji, synonimem nowoczesności były – z pewną przesadą – gomulkowskie meble, picassy na frankach, telewizor z Kabaretem Starszych Panów, zastępujący dawny „Przekrój” z Zieloną Gęsią, zespół tekstów literackich, czasopism kulturalnych i wiadomości z drugiej ręki o egzystencjalizmie, w połączeniu z obrazami Paryża w filmach francuskiej Nowej Fali. To, co dziś można postrzegać jako zabawnie staroświeckie, w rzeczywistości było naiwną i rozpaczliwą tęsknotą tysięcy Hłasków za „Aaaameryką” i „Zachodem”¹². Takie było tło powierzchownych, zgoda, ale jednak autentycznych zainteresowań i wzorów artystycznych, postulatów literackich, marzeń o karierze w kręgu sztuki, co udawało się jedynie nielicznym. W podzielonym przez historię polityczną i ekonomię świecie przekroczenie granicy było czynnością bardzo szczególną, realizowaną w teatrze i sali kinowej, na wystawie sztuki zachodniej. Codziennością był raczej kawiarniany (nowoczesność!) zaścianek (nasza, własna tradycja!). U Sity klasycyzm oparty na wariacie angielskim jest jeszcze propozycją zapożyczenia z obcej przeszłości intelektualnej, nie drogą mniej lub bardziej jawnej sentymentalnej emocji. Ta poezja buduje intelektualne oświetlenie widzialnego świata, obejmując wiele kultur, podobnie jak bywa u Eliota czy Mandelsztama. Ten współczesny klasycyzm nie oznacza zwrotu w przeszłość, ma charakter progresywny, paradoksalnie okazuje się w pewnym ujęciu nurtem awangardowym.

Operowaniu metafizycznymi składowymi w świecie nowoczesnego klasycyzmu sprzyja język intelektualno-pojęciowy pozwalający, według Coleridge’a, nadawać urok nowości rzeczom codziennym. Charakterystyczny jest pod tym względem zasób nazw osobowych w słowniku wierszy Sity,

12 Interesująca byłaby historia literatury, jej socjologiczne ujęcie, uwzględniająca, na ile jest to możliwe, nieoficjalne tło marzeń artystów, pokazująca w takim właśnie kontekście dość liczne sposoby realizacji pragnień w kraju oraz losy tych, co znalazłszy się za granicą, płacili izolowaniem swoich dzieł od krajowej, inteligentkiej, rozrastającej się warstwy społeczeństwa. Nie ujmując niczego wybitnym osiągnięciom krajowym w dziedzinie teatru, filmu, literatury, należy podkreślić, że ci, którzy „wybrali wolność”, przestawali istnieć w ojczyźnie, nawet jeśli osiągnęli „sukces”, stawali się wspomnieniem lub niejasną legendą.

gdzie pojawiają się Erazm z Rotterdamu, Rubens, Paweł VI, Sheila, Siegfried (Zygfryd), doktor Deijman, Dawid i Saul, Ezechiel, Marta, Maria, Łazarz, Demeter i Persefona, św. Tomasz, Teilhard de Chardin, Mozart, Herod, Salome... Mitologia grecka i rzymska, Stary i Nowy Testament, starożytność, średniowiecze, historia nowożytna, aż po wiek XX. Nazwiska zostały wynotowane z kilku *Wierszy dawnych i nowych* (1974). Ten synkretyzm obecny jest w tematyce, w osobliwym kompendium wiadomości historycznych. Analogiczne zjawisko czy tendencję zauważył, w odniesieniu do poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Jan Błoński, uznając eklektyzm za rezultat sięgania przez współczesnych klasycystów do tradycji¹³. Nazwiska i imiona użyte zostały jako znaki epok i odpowiednich tradycji kulturowych. Ale w wersji klasycystycznej wieża Babel osobowych symboli w rzeczywistości odzwierciedla chaos współczesny, odziedziczony po skumulowanych składnikach wszystkich czasów przeszłych, może też być rozumiana jako oddziałująca na człowieka współczesności mieszanina różnorodnych idei.

Mikropoemat *Fizjologia śmierci* przywołuje jedną osobę, Erazma z Rotterdamu, skomponowany został na podobieństwo średniowiecznego zabytku *Rozmowa mistrza Polikarpa ze śmiercią*, ale dopiero jego ostatni, trzynasty fragment jest najbliższy piętnastowiecznemu oryginałowi (zatytułowany jest identycznie *Rozmowa mistrza ze śmiercią*), dla dzisiejszego odbiorcy będącemu czymś w rodzaju jasełek, gdzie gnijące ciało przestaje przerażać, a scena wydaje się naiwną grą przebierańców, śmiesznie absurdalną. Śmierć w dwudziestym wieku ma inny kostium, inne oblicze niż tamta, tak czy inaczej naturalna. Wcześniejsze części poematu: *Mistrz chwali Erazma* (2), *Mistrz czyni z prochem* (4), *Mistrz rozważa nad chemią* (6), *Mistrz gani roślinność* (7), *Mistrz dziwuje się materii* (9), *Mistrz czyni w skale* (11), to tylko odległe stylizacje. Dystychy Sity stoją w opozycji do struktury średniowiecznej, stylistyczno-dialogowej formy wiersza średniowiecznego, objętych identycznym rymem w więcej niż dwu wersach, a oczywiście anachronizmy natychmiast powiadają odbiorcę, o czym się tu w istocie mówi. Porównajmy niewielkie fragmenty obu utworów. Sito:

Miła śmierci, powiedzże mi,
jesteś tu, czy mnie mamisz?

Cień twój wodzę za sobą,
a spotkać się nie mogą.

13 Por. J. Błoński, dz. cyt., s. 124. Tradycja czy, jak pisze Błoński, „dziedzictwo” obecne w eklektycznej twórczości oznacza nieskończoność wyborów z repertuaru przeszłości.

Znam cię, śmierci, i nie znam cię,
Lękam się i miłuję cię. (...)

Średniowieczny anonim:

„Miła Śmirci, racz mi wzjewić,
Przechcesz ludzkie żywota zbawić,
Czemu twą łaskę stracili.
Za-ć co złego uczynili?
Chcem do ciebie poczty nosić,
Aby się dała przeprosić (...)”¹⁴.

Średniowieczny bohater „rozmawia” ze śmiercią, wyraźnie zależniorny i pokorny, a u Sity wszechwładna rozmówczyni została zdegradowana, pojawia się zaledwie w postaci cienia ludzkiego podmiotu. Pytania mistrza z wiersza współczesnego poety mają charakter retoryczny i nie ma na nie odpowiedzi, twierdzenia nie zostają potwierdzone, życzenia się nie spełniają. Średniowieczna śmierć upersonifikowana przedstawiała się bardziej plastycznie jako opisany szczegółowo trup. Stylistyczno-wersyfikacyjna forma wiersza to u Sity historyczny kostium, jego mistrz usiłuje zachować naiwność człowieka średniowiecza, myśli nowocześnie, a jego mentalność jest rozumem, nakierowanym na poszukiwanie materii w kamieniu, w epistemologicznych doświadczeniach („gdy kamień na plecy spada”), w odniesieniach do historii sztuki („jak w lekcji doktora Dejimana...”). Archaizacji stylu nie towarzyszy jednak rekonstrukcja myślenia średniowiecznego, stylizacja zaś nie jest konsekwentna. Takie zdania i metafory, jak „Kiedyż ciała dojdą w ziemi, w miękkich palcach korzeni?” albo „tobie chrząst darych mięśni”, są nowoczesne i oddalają dzisiejszy język od zbyt dosłownego naśladownictwa. Archaizmy składniowe ograniczają się do połączenia okresu zdaniowego z granicą wersu, a większość rymów nie pochodzi z poezji średniowiecznej („powiek” – „zapowiedź”, „ciskam” – „wszystko”). Opozycje życia i śmierci, znane z „barokowych” utworów Sity, nie zawsze stają w szeregach jaskrawo przeciwstawnych. Pojawiają się oksymoroniczne konstrukcje jak „śmierci gorąca”, zieleni liści przeciwstawiona zostaje „iłu, czarnoziemiu garść”, określona też mianem „prochu” albo „popiołu”. To nie średniowieczna wyobraźnia namalowała obraz żywej roślinności, przechodzący w podziemne korzenie, a na koniec w kamień, w procesie prze-

¹⁴ Por. *Poeci polscy od średniowiecza do baroku*, oprac. K. Żukowska, Warszawa 1977, s. 25.

kształcania się życia w śmierć. Takie odwoływanie się do przeszłości, niekoniernie aprobatywne czy ograniczone jedynie do cytowań, polega zdaniem Jarosława Marka Rymkiewicza na umieszczaniu swego pisarstwa (a nawet osoby) w dawnym, to znaczy „klasycznym” kontekście, przy jednoczesnym szukaniu swego miejsca we współczesności i stanowi o ciągłym odradzaniu się poezji¹⁵. Jak widać, eksponowanie autora, albo nawet autorskiego „ja” w wierszu, w postaci bezpośredniej nie dotyczy postawy Jerzego Sity.

Podobnie z mitami tego nowoczesnego klasycyzmu. Zawarte są między antycznym przekazem a mitami codziennymi historii współczesnej. Współistnieją tu archaiczne, spetryfikowane mity i potoczna mitologia kultury masowej, krótkotrwałej, podlegającej nieustannym zmianom. Mity greckie i rzymskie (a rzadziej germańskie) komentują zdarzenia współczesne. Współczesność z kolei uległa ukłasyicznieniu, jest bardziej stabilna niż w rzeczywistości. Dwudziestowieczny świat zostaje mediatyzowany w wierszu *Paweł VI przemawia do Zjednoczonych Narodów*¹⁶. Retoryka papieskiego przemówienia uwzniośla zestawienie „Pielgrzymia” i „Narodów Świata”, których przedstawiciele zebrali się w siedzibie ONZ w Nowym Jorku. Forma orędzia odnosi wypowiedź do pewnego gatunku retorycznego, do określonej tradycji, a zarazem do konkretnej wypowiedzi osobowej, tworząc ramy, w których ostrożny czy wręcz niepewny optymizm jest lokowany w systemie etyki ogólnoludzkiej. Można powiedzieć, że jest to optymizm sceptyczny, pokazujący kruchość owego etycznego ładu w patetycznym monologu przypominającym o angielskich odniesieniach poezji Sity:

Umarli będą wam patrzeć na ręce
i jeśli ujrzą czyjąś dłoń, zbrukaną
przeciwko sobie, przeciw wam powstaną!
To krew milionów, wymyślne męczarnie,
otchłań cierpienia, szerniałe ruiny,
masakry – (...) ¹⁷.

To samo niemal zostaje powiedziane w sposób konkretny, odwołujący się do historii w publicystycznym wierszu *Adolf Eichmann, ludobójca pogrąża się w sobie*:

15 J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm?*, dz. cyt., s. 171.

16 W latach sześćdziesiątych XX wieku były to pierwsze od stuleci wizyty papieskie poza granicami Rzymu, zwłaszcza tak dalekie, z wykorzystaniem lotnictwa.

17 J.S. Sito, *Paweł VI przemawia do Zjednoczonych Narodów*, z tomu *Wiersze dawne i nowe*.

(...) tędy mieszczanie, udziałowcy Rzeszy,
śpią snem spokojnym w cieniu swego prawa;
Doktor Bert, Krumej, Peters, Doktor Globke,
dziesięciu, dwustu, ośmiuset i więcej (...).

Historyzm w eliotowskim rozumieniu „zmysłu historycznego” staje się osobliwością w momencie, gdy do wiersza współczesnego wprowadza się odległą lub bliższą przeszłość na zasadzie równorzędnej wobec tego, co aktualne. Mimo „uklasyzowania” biorącego w cudzysłów niekoherentne na pozór części okazują się one zastanawiająco znajome. Czytelnik, niekoniecznie zorientowany w myśli religijnej i filozoficznej siedemnastowiecznej Anglii lub realiach starożytnego Wschodu, potrafi odczuć nowy sens składowych przeszłości wmontowanych w wiersz o świecie współczesnym. Kamuflaż, mimikra obecna w poezji Sity, sugerowanie i przybieranie powierzchowności historycznej stają się czymś niesprzecznym, a nawet naturalnym dla całego tekstu, którego wymiary dopełniają się znaczeniowo i dookreślają interpretacyjnie.

Niewielkiej liczbie słów przeciwstawia się tutaj, odmiennie niż w zasadzie awangardy, wieloznaczność. Ta z kolei ulega czemuś na kształt stłumienia, zostaje ograniczona przez zastosowanie epitetów. W wierszu *Sprzysiężenie* tworzą one przeciwstawnie nacechowane układy estetyczne, obrazowe, emocjonalne: „ołowiane cielska żywiółów”, „suchy trzask stalowych sprężyn”, „żelbetonowe bunkry”, a z drugiej strony – odsyłająca do liryki Norwida „wstażka błękitna”, „słodkie i słone wody”. Do tego pierwszego, dłuższego szeregu epitetów ujemnych można dodać jeszcze „wnętrza grubych kobiet”, powtórzony trzykrotnie „rozpad wodoru”, „puste butelki”. Określenia wyraźnie nie należą do repertuaru klasycystycznego, natomiast doskonale mieszczą się w zasobach leksykalnych, metaforycznych i obrazowych poezji współczesnej Sycie, od Różewicza po zapomnianych dziś turpistów. Są dysharmonijne, nie sugerują porządku, lecz zniszczenie, brak, ułomność. Bliższe są obrazowo materii ziemskiej niż sferze idei, ruinom i śmietnikowi raczej, aniżeli naturze. Wiersz zaprzecza tradycji, do której się odwołuje, przenosi ciężar sensu na płaszczyznę „nowoczesności” – wojny nuklearnej. Jeżeli niewinność ludzkości została utracona w momencie sięgnięcia po rajskie jabłko, poeci – parafrazując konstatację Tadeusza Różewicza – utracili szczęście podczas lekcji dwudziestego wieku.

Odmienne wygląda wiersz, o którym można powiedzieć, że bliższy jest klasycyzmowi:

łoża płótnem sześciobok
murzynka najcieńszym zaściela.

Rubens nawiedza kobiety, ponieważ tak zatytułowany został utwór, jest jednak tekstem przewrotnym. Gdyby usunąć zeń inwersję, zdanie brzmiałoby: „Murzynka zaściela najcieńszym płótnem sześciobok łoża”. Pozbawiając wiersz szyku przestawnego, zamieniamy go w prozę, nawet dzieląc zdanie na dwa, a jeszcze lepiej trzy wersy: ale pozbawiamy atrybutu barokowości:

Murzynka zaściela
Najcieńszym płótnem
Czworobok łoża.

Teraz widać, że nadal mamy do czynienia z prozą, a nade wszystko, że wyjściowy dystych utracił wersowo-składniowe odniesienie do baroku, zgodne z przedmiotem utworu, postacią i malarstwem Rubensa. Malarski jest również porządek w oryginalnym tekście Sity, wprowadzenie kolejności (czyli ładu w przestrzeni ekfrazy) odpowiadającej kolejności spostrzeżenia wzrokowego: najpierw widać 1. łożę, następnie rozłożone na nim 2. płótno, o kształcie 3. łoża, którym jest sześciobok, potem 4. murzynka, która 5. najcieńszym (płótnem) 6. zaściela. Opis dotyczy nie tylko treści przedstawionej w obrazie Rubensa, ale oddaje także proces jego odbioru. Taki układ wydaje się bliższy kanonom klasycystycznego odwołania do przeszłości. Tym razem spod warstwy opisowej wyłania się tradycja baroku, sygnowana nazwiskiem artysty, ale ewokowana formą wierszową. Przykładów podobnych da się znaleźć więcej. *Goede Moed* z tomu *Wiersze dawne i nowe* poświęcony pamięci holenderskiego dziecka zmarłego na raka wykorzystuje fragmenty poetyckich notatek Katrinki Minderop. Porządek wewnętrzny został zaprowadzony w ten sposób, że zatarto różnice między wypowiedziami dziecka a językiem poetyckim, że język dziecięcy został poddany liryzacji. Nie przesądzając o trafności takiego ujęcia, w tym konkretnym wypadku można założyć, że operacja stylistyczna posiada źródła w dziennikach dzieci, zwłaszcza żydowskich, z okresu okupacji hitlerowskiej, publikowanych od zakończenia II wojny światowej w Polsce (np. *Dziennik* Dawidka Rubinowicza) i innych krajach europejskich (np. w Holandii *Pamiętnik* Anny Frank)¹⁸.

18 Tekst Anny Frank (1929–1945) opublikowano w tłumaczeniu Zofii Jaremko-Pytowskiej w 1957, a *Dziennik* Dawida Rubinowicza (1927–1942) ukazał się w 1960 roku.

Ptak obudził mnie z bólu (...)
Ja już prawie nie płaczę (...)
Ja nie jestem samotna (...)
Nie odlatujcie ptaki!
 Ja tu jeszcze zostanę
... Muszę wszystkich pożegnać –
 i obłoki i mamę (...)
Ja wiem, wieczór zapada (...).

Studium umierania nawiązuje także do tradycji Kochanowskiego, chociaż nowością jest oddanie głosu dziecku (jak w *Urszuli Kochanowskiej* Leśmiana), odmiennie niż w *Trenach*. Także i ten wiersz Sity łączy się, w odniesieniu do współczesności, z regułą przejmowania faktów i wydarzeń o charakterze historycznym – ogólnym lub jednostkowym, dokumentalnym lub paradokumentalnym, a następnie nałożeniu na te warstwę odniesień, aluzji, stylizacji, odwołań do tradycji klasycznej. Wypowiedź pierwszoosobowa (tu: głos dziecka) ukrywa obecność „trzeciej osoby”, budującej klasycystyczny wymiar utworu i przez to oraz z wykorzystaniem eksponowanego na pierwszym planie medium, przedstawiającej swój punkt widzenia. Niekiedy podmiot autorski zaznacza swoją obecność. Tak jak w wypadku cytowanego wiersza o nieprzypadkowo wieloznacznym tytule *Rubens nawiedza kobiety*:

rubens
chce włosów
rdzawych

słońce zmierzcha w tych rdzawych włosach

pędzel krwią
rdzą pulsuje mu ramię (...)
Rubens
Włosy nawijają na pędzel

Chodźmy stąd
On kobiety podnosi za włosy nad ziemię (...).

To mówi ktoś, kto oglądał obraz, aby jego interpretację wyrazić w ogólnym określeniu rubensowskiej sztuki malarskiej. To widz stosuje kolejny dwuznacznik o nawijaniu włosów na pędzel – kobiecych, odtwarzanych za pomocą malarskiego narzędzia czy tych, które są częścią pędzla. To wahanie

służy podkreśleniu związków między artystyczną treścią wyrażaną w obrazie a narzędziem produkcji obrazu – czysto materialnego przedmiotu. Obserwowanie i opowiadanie obrazu sugerują dynamizm, co odróżnia wiersz od wyłącznie statycznego przedstawiania w utworze literackim dzieła sztuki plastycznej. Ruch w poezji Sity, nie zawsze wyrażany bezpośrednio, niekiedy przekazują czytelnikowi inne zjawiska, a mianowicie rezultaty ruchu, przemiany w czasie i przestrzeni. W poezji barokowej, u Sępa Szarzyńskiego, Naborowskiego czy Żabczyca, ruch ilustrujący bieg czasu był istotnym czynnikiem światopoglądu artystycznego oraz wyznacznikiem idei filozoficznych i religijnych¹⁹. Swoistym paradoksem jest, że klasycyzm mający być dziełem intelektualnej dyscypliny, rezultatem chłodnego namysłu, zdystansowanej refleksji rozumowej tak silnie angażuje się w przekazywanie emocji. Można to uznać za rezultat wybrania metafizycznych namiętności duszy siedemnastowiecznej filozofii poznania i metafizyki albo za skutek odniesień do formy barokowej, kontrastu zamiast harmonii, napięcia w miejsce spokoju. Pamiętać przy tym musimy, że istotą tego klasycyzmu i tego przywoływanego baroku lub jakiegokolwiek innego zespołu kultury pozostaje zawsze i nieodmiennie współczesność, na przemian kamuflowana i ujawniana, dyskutowana i demistyfikowana, a niekiedy niebezpośrednio poddawana ocenie.

Streszczenie

Twórczość Jerzego S. Sity (1934–2011) obejmuje poezję, dramaty, eseistykę oraz przekłady i adaptacje z języka angielskiego (W. Shakespeare, Ch. Marlowe, T.S. Eliot, poeci metafizyczni XVII wieku). Liryka Sity stanowi dobry przykład dwudziestowiecznego neoklasycyzmu, jaki w różnych odmianach w drugiej połowie XX wieku prezentowali Cz. Miłosz, M. Jastrun, Z. Herbert, J.M. Rymkiewicz, R. Przybylski. Na ich poezję i eseistykę wywarły wpływ utwory i poglądy Eliota. Nowocześni klasycyści sięgali do tradycji antycznej i renesansowej (Herbert), metafizycznego baroku hiszpańskiego (Rymkiewicz) i angielskiego (Sito). Odniesienia tego rodzaju budowały w poezji tło historyczne obejmujące dzieje polityczne, fakty kulturowe, a także ewokowały estetyki i poetyki minionych epok.

Dla Sity i innych idee z przeszłości stanowiły także specyficzny materiał kontrastowy. Zestawiany z problematyką współczesną przestawał być wyłącznie układem odniesienia, ale funkcjonował jako nowy język odzwierciedlający rzeczywistość dwudziestowieczną. To powodowało, że obrazowanie w wierszu stawało się zaskakująco oryginalne i celne. Jednocześnie taki język poetycki silniej demaskował historię współczesną, okrucieństwa drugiej wojny światowej, ludobójstwo, działania ideologii totalitarnych. Klasycystyczna harmonia okazywała się, jak w twórczości Jerzego S. Sity zwłaszcza,

19 Wątki takie w odniesieniu do twórczości renesansu i baroku omawia m.in. Janina Abramowska, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995, jedną z rozpraw tego tomu poświęcając (nieprzypadkowo) aniłom w wierszach Zbigniewa Herberta.

probierzem świata sprzeczności, pełnego brutalnej przemocy, konfliktów i demaskowała zmistyfikowaną przez propagandę rzeczywistość.

Summary