

Wacława Oszajcy poetycka kontemplacja arcydzieł malarstwa

Anna Wzorek

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

ORCID: 0000-0003-1853-9154

Wacław Oszajca's Poetic Contemplation of Painting Masterpieces

Abstract: The article discusses poetic reflection of Wacław Oszajca on the masterpieces of world painting. In his lyric, the priest-poet describes paintings belonging to the classics of painting: *Mona Lisa* by Leonardo da Vinci, paintings by Rembrandt (*Return of the prodigal son*, *Sacrifice of Abraham*), Hans Memling's triptych *The Last Judgment*, and *The Last Supper* of Salvador Dali. His poems are very short, they are always an attempt to capture the dramatic character of the scene. Among the analyzed poems by Oszajca, the most interesting, the most valuable one seems to be the work about the image of Rembrandt *The return of the prodigal son*. It brings accusation of the title character; the author omits important biblical themes - mercy and remorse. Oszajca's poem describes not only masterpieces of painting, but also serves to recall the lesser known paintings – Crayer or Marian Malarz.

Key words: Wacław Oszajca, ekphrasis, priestly poetry, the classics of European painting, contemporary poetry

Słowa kluczowe: Wacław Oszajca, ekfrazja, poezja kapłańska, klasyka malarstwa europejskiego, poezja współczesna

Ekfrazja (gr. *ekphrasis*) – jak wyjaśnia Janusz Sławiński – to „utwór poetycki będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli”¹. Przybiera różne formy: może być chłodną, beznamiętną narracją o wybranym dziele sztuki (ekfrazja właściwa), może stanowić komentarz do kilku dzieł plastycznych, może wreszcie być nie tylko próbą prezentacji obrazu czy rzeźby, ożywienia ich, przywrócenia teraźniejszości, ale przede wszystkim okazją do uzewnętrznienia emocji poety (utwory ekfrastyczne, tzw. *Bildgedicht*²).

¹ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1989, s. 113.

² Zob. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2000, s. 11.

Badania nad związkami literatury z malarstwem w ostatnich latach uległy intensyfikacji, o czym świadczą opracowania Adama Dziadka (*Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2000), Anety Grodeckiej (*Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009), *Poeci patrzą... obrazy, wiersze, komentarze*, Warszawa 2008), Aliny Białej (*Literatura i malarstwo: korespondencja sztuk*, Warszawa 2008), Alicji Krawczyk (*Literackie fascynacje malarstwem: teksty, zadania, szkice interpretacyjne*, Kielce 2006), Marty Tomczyk-Maryon (*Jak czytać wiersze i oglądać obrazy?*, Warszawa 2010), Roberta Cieślaka (*Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999), Małgorzaty Czerwińskiej (*Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej* („Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 230–242), Małgorzaty Krzysztofik (*Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej w poezji Jacka Kaczmarskiego*, Kielce 2017), Joanny Zembrzuskiej (*Wiersze Czesława Miłozana o obrazach*, Wydawnictwo internetowe e-bookowo 2011).

Do grona najbardziej ekfrastycznych poetów współczesnych zaliczyć należy Zbigniewa Herberta (np. *Mona Lisa, Wit Stwosz: Uśnięcie Najświętszej Marii Panny, Studium przedmiotu, Fragment wazy greckiej*), Wisławę Szymborską (*Na wieży Babel, Kobiety Rubensa, Ludzie na moście, Dwie małpy Bruegla*), Tadeusza Różewicza (*Prawa i obowiązki*), Jacka Kaczmarskiego (*Stańczyk, Rejtan, czyli raport ambasadora, Autoportret Witkacego, Powrót z Syberii*), Tadeusza Kubiaka (tom *Wiersze i obrazy*). Także wielu księży-poetów pisało i wciąż pisze ekfrazy; w pierwszej kolejności wymienić należy Janusza Stanisława Pasierba³ (np. *Vermeer, Nawrócenie Szawła. Nieznany Caravaggio, Estetyka grupy Laoakona, „Zwiastowanie” Stwosza, „Kuszenie św. Antoniego” Boscha, Trzęsacz*), następnie Karola Wojtyłę (*Medytacje nad Księgą Rodzaju na progu Kaplicy Sykstyńskiej*), a z nieco młodszych Franciszka Kameckiego (*Cicerone, Ksiądz Piotr Skarga, Częstochowska*), Wacława Oszejcę (*Mona Lisa, La Cene – Salvador Dali, Syn marnotrawny – Rembrandt, Fragment Sądu Ostatecznego Memlinga, Maria Magdalena – Antonio Canova, Abraham ofiarowuje Izaaka – Rembrandt*).

Ksiądz Oszejca dla wielu jest osobą kontrowersyjną; otwarcie mówi o potrzebie zreformowania Kościoła, porzuceniu dawnych, anachronicznych – w jego odczuciu – ceremoniałów, kiczowatych szat liturgicznych, zastąpieniu sutanny czy habitu zakonnego przez strój świecki, wreszcie odklerykalizowaniu mszy świętej, co miałoby oznaczać zdecydowanie większe zaangażowanie świeckich w liturgię⁴. Bywa nazywany „klerykiem

³ Bp Jan Chrapek (*Otwarty na Boga i ludzi*, w: *Wspomnienia o ks. Januszu St. Pasierbie*, red. M. Wilczek, Pelplin 2000, s. 134) wspominał, że ks. Janusz Stanisław Pasierba „potrafił spotkać ludzi doprowadzić do zachwyty Bogiem ukrytym w pięknie architektury, ulotności dźwięku oraz czarze poezji”.

⁴ Zob. W. Kaczor, C. Skibiński, *Nie szata zdobi księdza*, „Kontakt. Dwutygodnik internetowy” 2012, nr 22.

antyklerykalnym”⁵, niepokornym synem Kościoła katolickiego. Niektórzy, w nawiązaniu do jego stwierdzenia: „poezja jest dla mnie religią”⁶, zadają pytanie, czy Wacław Oszajca to „poeta-ksiądz czy ksiądz-poeta?”⁷. Zastanawiają się przeto, które powołanie – do kapłaństwa, czy do bycia poetą – wie dzie prym? Stanisław Stanik udziela jednoznacznej odpowiedzi:

Jej [poezji Oszajcy – A.W.] przesłania mają charakter paraboli i przemawiają przez obraz historyczny (przeważnie biblijny). Gdy patrzy się zaś na nią przez pryzmat religii, istotnie musi zadziwiać wierność najważniejszemu przykazaniu: miłości. Poprzez miłość Oszajca rozpatruje sprawy życia i śmierci, winy i kary, sprawiedliwości i jej nadużyć. Kiedy autor to przykazanie stawia na miejscu pierwszym, bardziej jest księdzem niż poetą. A więc księdzem-poetą. [...] Poeta po prostu sięga głębiej niż religia; jest na tyle czuły, iż „daje przykazanie nowe”: kochać głębiej niż kocha się samego siebie. Ale i w tym przesłaniu poetyckim Oszajca okazuje się przede wszystkim duszpasterzem⁸.

Ksiądz Oszajca lubi udzielać wywiadów (m.in. „Gazecie Wyborczej”, „Tygodnikowi Powszechnemu”); w cytowanej już rozmowie z redaktorem „Expresu Poznańskiego” pada ważne dla dalszych rozważań stwierdzenie: „Literatura ocala to, co najpiękniejsze w religii”⁹. Można by powiedzieć, że literatura, ściślej: poezja Wacława Oszajcy ocala także to, co najpiękniejsze w malarstwie. Jak powiedzieliśmy, liryka Oszajcy wykazuje ogromną czułość na obrazy (zwłaszcza religijne), jest swoistą formą kontemplacji płócien mistrzów: Rembrandta, Memlinga czy Leonarda da Vinci. Trafne jest spostrzeżenie Krzysztofa Ćwiklińskiego: Oszajca „jest człowiekiem wrażliwym, znajdującym wiele sposobów opowiadania o życiu i sztuce”¹⁰. Ksiądz-poeta w żartobliwym tonie opowiada o swoich inklinacjach zarówno do malarstwa, jak i literatury, co ważne – malarstwu przyznaje pierwszeństwo.

Tak naprawdę – wyjaśnia z właściwym sobie poczuciem humoru – to moim najpierwotniejszym artystycznym powołaniem było malarstwo. Wygrałem przecież jakiś konkurs radiowy na ilustrację *Pawła i Gawła* i *Małpy w kąpielu*. Z *Pawłem i Gawłem* nie miałem kłopotów. [...] Gorzej było z małą. Prawdziwą małą, choć tylko na obrazku, zobaczyłem parę lat później w pierwszej mojej książce pod tytułem bodajże *Fauna świata*. Jak więc namalować coś, czego się nigdy nie widziało? Na szczęście słyszało się słowa, mowę, a wśród wielu paskudnych słów słowo „małpa”, czyli właśnie „małpa”, na określenie kogoś, kto już bardziej paskudny być nie może. Postanowiłem więc, jako małą, namalować jedną z naszych dalszych kuzynek. Utrafiłem w podobieństwo tak dobrze, że z radia przysłali mi ładny list i chyba nagrodę, ale jaką, nie pamiętam. Tak czy inaczej, zamierzałem zdawać do szkoły plastycznej...¹¹.

Talent liryczny – by znów sięgnąć do zwierzeń autora – odkrył ponoć dzięki nauczycielowi-polonście, który – w ramach zadania domowego –

⁵ M. Cisło, *Poezja jest dla mnie religią*, „Res Publica Nowa” 1995, nr 7/8, s. 95.

⁶ Cyt. za: tamże.

⁷ S. Stanik, *Poeta-ksiądz czy ksiądz-poeta?*, „Nowe Książki” 1994, nr 2, s. 41.

⁸ Tamże.

⁹ Cyt. za: M. Cisło, dz. cyt., s. 95.

¹⁰ K. Ćwikliński, *Osobowość wielokrotniona*, „Nowe Książki” 1996, nr 7, s. 47.

¹¹ W. Oszajca, *Posłowie*, w: tegoż, *Reszta większa od całości. Wiersze 1974–2003*, Warszawa 2003, s. 194–197.

poprosił o napisanie wiersza. Pierwszy liryk Oszajcy powstał w wyjątkowych okolicznościach:

Wymyśliłem najpierw rymy: klecoce-rechoce, skacze-płacze. Potem już było łatwo, powstał mój pierwszy wiersz, całkiem, jak do dziś miemam, udany.

Kiedy bocian klecoce,
To żaba rechoce.
Kiedy żaba skacze,
To bocian płacze.

Ileż w tym utworze dramatycznego, tragicznego rozdarcia, jakaż przepaść ziele pomiędzy chcieć i móc, chcieć i być!¹².

Potem przyszedł czas na erotyki, pisane zwłaszcza dla jednej z klasowych koleżanek; niestety, nie spotkały się ze zrozumieniem i uznaniem. Oszajca żartobliwie wyjaśnia, że dziewczęta „jedna po drugiej gardziły śpiewem mojej duszy umęczonej”¹³.

Wacław Oszajca ma w swoim dorobku rozliczne odwołania do malarstwa; sięga zarówno do płócien mistrzów, jak i przedstawień twórców mniej znanych. Z racji objętości materiału poetyckiego, a co za tym idzie – konieczności jego selekcji, niniejszy szkic traktuje wyłącznie o ekfrazach Oszajcy nawiązujących do tzw. klasyki malarstwa. Zajrzyjmy do tych wierszy. Najpierw utwór *Mona Lisa*. Sytuacja liryczna trochę przypomina znaną z liryku Herberta; „ja” mówiące znajduje się w Luwrze i kontempluje portret Giocindy. Podmiot Herberta, uczestnik apokalipsy wojennej, nazywa ją „tłustą i niezbyt ładną Włoszką”¹⁴, „ja” Oszajcy mówi w zupełnie innym tonie, przypomina, że to „wielka dama” (2, s. 144)¹⁵. W jej otoczeniu muszą być „barierki pancerne szkło kamery klimatyzacja” (2, s. 144). Podmiot ma pełną świadomość, iż zmieniły się kanony piękna. *Mona Lisa* – w przeciwieństwie do współczesnych kobiet – „nie ma płaskiego brzucha/ i silikonowych piersi” (2, s. 144), jednak na zawsze pozostanie ikoną prawdziwej sztuki. Portret, namalowany przez mistrza Leonarda, ma zagwarantowane pierwsze miejsce w malarstwie światowym; czas i zmieniające się mody nie zniweczą tego. Zresztą – jak dodaje „ja” mówiące – podobnie jest z rzeźbą *Wenus z Milo*, kolejnym eksponatem Luwru. Chyba najgłośniejszy opis posągu półnagiej Afrodyty wyszedł spod pióra Stefana Żeromskiego:

Głowa jej zwrócona była w jego [Judyma – A.W.] stronę i martwe oczy zdawały się patrzeć. Schylone czoło wynurzało się z mroku i, jakby dla obaczenia czegoś, brwi się zsunęły. Judym

¹² Tamże, s. 194.

¹³ Tamże.

¹⁴ Z. Herbert, *Mona Lisa*, w: tegoż, *Studium przedmiotu*, Wrocław 1996, s. 27.

¹⁵ Cytaty z liryków Oszajcy oznaczam bezpośrednio w tekście głównym, podając w nawiasie numer przyporządkowany tomowi poetyckiemu oraz stronę. Oto wykaz cytowanych zbiorów Oszajcy:

(1) *...Ty za blisko, my za daleko...*, Lublin 1985;

(2) *Reszta większa od całości. Wiersze 1974–2003*, Warszawa 2003.

przyglądał się jej nawzajem i wtedy dopiero ujrzał małą, niewidoczną fałdę między brwiami, która sprawia, że ta głowa, że ta bryła kamienna w istocie – myśli. Z przenikliwą siłą spogląda w mrok dookoła leżący i rozdziera go jasnymi oczyma. [...] Jeszcze z białego czoła bogini nie zdążyła odejść mądra o tym zaduma, a już wielka radość dziewicza pachnie z jej ust rozmarzonych. W uśmiechu ich zamyka się wyraz uwielbienia. [...] Obnażone jej włosy związane były w piękny węzeł, krobylos. Podłużna, smągła twarz tchnęła nieopisanym urokiem¹⁶.

Status Mony Lisy i Wenus z Milo – co podkreśla podmiot liryczny Oszajcy – nigdy się nie zmieni, to klasyka, nieprzemijające piękno. Warto jeszcze dodać, że omawiana ekfrazja, będąca chwilą refleksji nad Mona Lisą, koresponduje z utworami Jonasza Kofty (*Mona Lisa*) czy Jana Lechickiego (*Uśmiech Mony Lizy*). Te dwa ostatnie ujęcia również są interesujące; koncentrują się na tajemniczym uśmiechu Giocondy. Kofta, chcąc pokazać wszechpanowanie i potęgę kultury popularnej, stwierdza (rzecz jasna za pośrednictwem podmiotu mówiącego), że delikatny, subtelny, niejednoznaczny uśmiech modelki sportretowanej przez Leonarda nie przystaje do współczesności.

Bo kto ma dzisiaj czas
Tak się śmiać
Śmiać się należy
Gębą do widza
I pieniądze za to brać¹⁷

– tak kończy się monolog liryczny, będący nieco zawołowaną krytyką dzisiejszej kultury, adresowanej do mas, głośniejszej, ludycznej, spychającej na margines prawdziwe piękno. Nieco słabszy jest drugi tytuł, tworzący kontekst dla ekfrazy Oszajcy (*Uśmiech Mony Lizy*). Podmiot, pogrążony w zadumie, powiada:

W uśmiechu Mony Lizy
każdy widzi coś innego
Czasem są to uczucia
Romea i Julii
a czasem nienawiść złoczyńcy¹⁸.

Kolejna ekfrazja Oszajcy, zatytułowana *La Cene – Salvador Dali*, po trochu przywołuje na myśl malowidło Leonarda da Vinci – *Ostatnią Wieczerzę*. Poeta pochyla się nad olejnym obrazem surrealisty Salvadora Dali, przechowywanym w National Gallery w Waszyngtonie, w dość luźny, odległy sposób nawiązujący do sceny opisanej w Ewangelii. O religijnych obrazach ekscentrycznego malarza trafnie pisze Leszek Śliwa:

Obrazy [...] Salvadora Dalego oszałamiają pełną rozmachem kompozycją i oryginalnym ujęciem tematu, ale z drugiej strony wzbudzają sporą nieufność. Hiszpańskiego artystę pamięta się bowiem jako kabotyna i megalomana, który szokował za wszelką cenę i blaznował

¹⁶ S. Żeromski, *Ludzie bezdomni*, Lublin 1982, s. 9–10.

¹⁷ J. Kofta, *Mona Lisa*, w: tegoż, *Co to jest miłość. Wiersze i piosenki zebrane*, t. 1, Warszawa 2011, s. 400.

¹⁸ J. Lechicki, *Uśmiech Mony Lizy*, w: tegoż, *Pojedynek z sobą*, Kielce 1999, s. 72.

dla pieniędzy i sławy. Wiele osób dopatruje się wręcz w jego religijnych dziełach jakiejś kpiny, ukrytego szyderstwa. Są to jednak podejrzenia krzywdzące. Dali, jako artysta awangardowy, rzeczywiście szokował i kpił, ale w latach 40. XX wieku przeżył nawrócenie. Od tego czasu nie tylko tworzył dzieła religijne, ale uregulował też swoje życie osobiste, biorąc ślub kościelny. W sprawach wiary zresztą zawsze wypowiadał się poważnie. Fatalną opinię o nim budowali natomiast wówczas i później jego dawni koledzy, awangardowi artyści, którzy nie mogli mu wybaczyć jego nawrócenia i prawicowych poglądów. Dotknął go towarzyski ostracyzm. Surrealiści wykluczyli go ze swego grona, mimo że to właśnie on był twórcą surrealizmu¹⁹.

Ostatnią wieczerzę Dali przedstawił niestandardowo: Chrystus przypomina raczej ducha niż człowieka (jego ciało wydaje się uwielbione, przez przezroczyste ramię prześwituje łódka na jeziorze), apostołowie nie spożywają wieczerzy, lecz wyglądają jak modlący się mnisi, zresztą stół nie jest zastawiony, znajduje się na nim jeden przełamany chleb oraz szklanka z winem, notabene stojąca przed Chrystusem, wieczernik ma kształt figury geometrycznej, w górze której rozpościerają się opatrnościowe dłonie, w tle widać jezioro. Ostatnia Wieczerza pod pędzlem Salvadora Dali jawi się nie jako wydarzenie ziemskie, lecz nabiera charakteru ponadnaturalnego, boskiego. Scena z wieczernika w wizji surrealisty rozgrywa się w innym wymiarze, pozaziemskim; Chrystus objawia swoją boską naturę. Ten nastrój obrazu poeta wyczuwa doskonale; zdaje się mówić z perspektywy apostołów:

a im się tylko wydawało że jest z nimi
a on już był na środku jeziora
w jądrze kryształu
w niestabilnej próżni
nie w tym dziwnego że pochyłili głowy
i patrzą przez zamknięte powieki
na ten skrawek
na to u swoich stóp (2, s. 145).

Jak widać, wiersz Oszajcy jest ekfrazą sensu stricto, stanowi opis obrazu Salvadora Dali; dlatego wykazuje powinowactwo z lirykiem *Ostatnia wieczerza* Janusza Stanisława Pasierba, będącym próbą analizy malowidła Leonarda da Vinci z refektarza klasztoru dominikanów w Mediolanie.

W twórczości poetyckiej Oszajca odwołuje się do głośnych obrazów Rembrandta i Memlinga. Z płócien tego pierwszego przywołuje *Powrót syna marnotrawnego* oraz *Ofiarę Izaaka*. W tytułach wyraźnie zaznacza to nawiązanie. Lakoniczny, ale bardzo ciekawy jest wiersz *Syn Marnotrawny – Rembrandt*. Utwór w całości ma formę apostrofy kierowanej do marnotrawnego syna. To oryginalne rozwiązanie, zwłaszcza jeśli zestawimy wiersz Oszajcy z lirykiem *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)* Tadeusza Różewicza czy piosenką Jacka Kaczmarskiego *Syn marnotrawny (wg obrazów H. Boscha i Rembrandta von Rijn)*. W dwóch ostatnich tytułach, nawiązujących nie tylko do Rembrandta, ale także *Wędrowca, Pielgrzyma*

¹⁹ L. Śliwa, „Jedność wszechświata”, „Gość Niedzielny” 2013, nr 19. Zob. także: Dali Salvador, w: *Encyklopedia surrealizmu*, przekł. K. Janicka, Warszawa 1993, s. 177–184.

Boscha, podmiotem mówiącym jest nawracający się syn. Oszajca z kolei z zwraca się do marnotrawnego syna, więcej: czyni mu wyrzuty. Obciąża go odpowiedzialnością za cierpienie ojca, długo czekającego na powrót syna. Oskarżycielski monolog brzmi następująco:

szedłeś okrężną drogą i
przyszedłeś za późno
kiedy ojciec twój wypatrzył
za tobą oczy i ogłuchł od ciszy
teraz usiłuje cię zobaczyć opuszkami
na próżno
palce zdrętwiały od różańców
za ciebie (2, s. 20).

W biblijnym motywie syna marnotrawnego zazwyczaj najważniejsze okazują się nawrócenie syna i miłosierdzie ojca. Ten motyw eksponuje Kaczmarek. Jego podmiot liryczny – syn marnotrawny czuje ulgę, gdy otrzymuje ojcowskie wybaczenie:

Jakaś ciepła mnie otacza cisza wokół,
Padam z nóg i czuję ręce na ramionach,
Do nóg czyichś schylam głowę, jak pod topór,
Moje stopy poranione świecą w mroku,
Lecz panika – nie wiem skąd wiem – jest już dla mnie skończona²⁰.

Inaczej postępuje Różewicz; oddaje głos synowi marnotrawnemu, ten zaś nie widzi potrzeby powrotu, w domu nie ma już dla niego miejsca:

myślałem że moje miejsce
tu na mnie czekało
teraz widzę
nie miałem miejsca
myślałem puste miejsce
po mnie tu zostało
ale życie
jak woda
już je wypełniło²¹.

Równie oryginalnie (ale i nieteologicznie!) jak Różewicz motyw syna marnotrawnego prowadzony jest przez Oszajcę. W wierszu nie ma radości z odzyskania syna. Poeta koncentruje się na osobie ojca, który na obrazie Rembrandta wydaje się osłepłym, wyniszczonym przez cierpienie starcem. Obraz Rembrandta – jak twierdzi Waldemar Łysiak – jest najpiękniejszym przedstawieniem tego biblijnego wątku,

scena Rembrandta wyeksponowała ujęcia wszystkich innych malarzy na śmietnik. Ci inni dynamizowali akcję (ojciec biegnie ku synowi, by go przytulić), tymczasem Rembrandt wstrzymał ją, malując całkowity bezruch. Z zewnątrz przeniósł się do wewnątrz, do dwóch

²⁰ J. Kaczmarek, *Syn marnotrawny (wg obrazów H. Boscha i Rembrandta von Rijn)*, w: tegoż, *Antologia poezji*, Warszawa 2012, s. 462.

²¹ T. Różewicz, *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)*, w: tegoż, *Wybór poezji*, Wrocław 2016, s. 142.

serc całujących i bijących jednym rytmem. Rembrandt namalował wieczność. Stworzył wizję tak silną, że odtąd powrót syna marnotrawnego kojarzy się ludziom wyłącznie z jego dziełem. I pewnie będzie się kojarzył, póki ludzkość będzie istniała²².

Łysiak tak opisuje poruszające dzieło Rembrandta:

Mrok. Światło wyrwa z ciemności figurę lekko pochylonego starca i figurę kłęczącego syna, który tuli ogoloną jak u katorżników czaszkę do łona ojcowskiego. Gołe, pomarszczone stopy i łachmany żebraka przyciągają wzrok równie silnie, co purpurowy ojcowski strój. Tworzą jedność, złączyli się, łachmany ożeniły się ze złotogłowiem – można rzec, iż postać syna została wpisana przez Rembrandta w figurę ojca. Dopiero co wrócił. Te stopy i te zrzucane sandały jeszcze czują kurz i twardość tułaczego szlaku. Oba serca jeszcze pamiętają smak cierpienia²³.

Arcydzieło Rembrandta doczekało się dwojakiej interpretacji. Maciej Monkiewicz w gestach przedstawionych postaci widzi skrucę i przebaczącą miłość:

Powrót syna marnotrawnego został namalowany około 1662 roku. Po raz pierwszy chyba w dziejach malarstwa gest objęcia został obdarzony taką siłą wyrazu. Dłoń starego ojca na plecach powracającego do domu syna jest jakby kluczem wywalającym emocjonalne i znaczeniowe podłoże tego obrazu. W jednym mgnieniu oka staje przed nami cała prawda o głębokim przeżyciu popełnionych grzechów i wyrzutach sumienia szczerze skruszonego syna oraz gorącym pragnieniem pojednania u przebaczonego ojca²⁴.

Nieco inny jest ogląd Jana Białostockiego:

Ogromne płótno czerwieńsze krwistym akcentem szaty ojca, obejmującego marnotrawnego syna, który kłęczy przed nim i tuli swą ogoloną głowę więźnia do piersi starca. Oczy ojca patrzą w przestrzeń. Czy widzą, czy może już oślepli? W każdym razie dłonie obejmują w posiadanie ciało syna, okryte łachmanami. Ten obraz, przedstawiający temat radosny, pełen jest boleści i smutku. Nikt nie cieszy się, ani ojciec nie jest w stanie wykrzesać z siebie iskry szczęścia, ani inne osoby uczestniczące w scenie powitania. Syn zamarł w bezruchu. Wrócił zbyt późno i promyki miłości, tęsknoty i oczekiwania wypaliły się zupełnie. Jest to obraz tragiczny, stanowiący wielką i smutną refleksję²⁵.

Nietrudno zauważyć wspólnotę myśli Białostockiego i Oszejcy. Co ważne – w refleksji Łysiaka nad wymalowaną przez Rembrandta sceną powrotu marnotrawnego syna padają pytania: „czy nie wrócił zbyt późno? Czy w sercu ojca drży cicha niewysłowiona radość, czy tylko ból od rozpaczliwej pustki, bo zbyt długie czekanie na ten powrót wypaliło już wszystko – miłość, tęsknotę i nadzieję?”²⁶. Łysiak odpowiada na nie przecząco, Oszejca odwrotnie – twierdząco.

Z arcydzieł Rembrandta o tematyce biblijnej (artysta pozostawił ich sporo, m.in. *Chrystus i kobieta cudzołożna*, *Podniesienie krzyża*, *Wnie-*

²² W. Łysiak, *Malarstwo białego człowieka*, t. 5, Warszawa 1999, s. 291.

²³ Tamże.

²⁴ M. Monkiewicz, *Rembrandt*, w: *Sztuka świata*, t. 7, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1994, s. 156.

²⁵ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 2001, s. 512–513.

²⁶ W. Łysiak, dz. cyt., s. 293.

bowstąpienie, Zdjęcie z krzyża, Wskreszenie Łazarza) Oszajca zajmuje się jeszcze płótnem *Ofiara Abrahama*²⁷; wierszowi nadał tytuł *Abraham ofiarowuje Izaaka – Rembrandt*. Obraz Rembrandta wykazuje znaczne podobieństwo do powstałego wcześniej (1596) przedstawienia Caravaggia (*Ofiarowanie Izaaka*)²⁸. O tym jednak nie wspomina podmiot liryczny Oszajcy. Monolog ma kształt apostrofy kierowanej do Abrahama. „Ja” liryczne zwraca nade wszystko uwagę na gest Abrahama, zasłaniającego twarz syna, któremu za chwilę zada śmiertelny cios nożem. Mówiący stwierdza filozoficznie:

łatwiej przecież umierać
kiedy nie widzi się noża
i łatwiej zabić
kiedy nie widzi się oczu (2, s. 24).

Podmiot jest pod wrażeniem płótna Rembrandta, urzeka go jego dynamika, dramatyczność starotestamentowej sceny. Kilka lat temu Bogusław Biela zanotował, że utwory Oszajcy o malarstwie (miał na myśli wprawdzie inne wiersze – *Człowiek Męczeństwo świętej Katarzyny, Domenico Zampieri Grzech pierwszych rodziców, Jacques Stella Śmierć świętego Józefa i Jean-Jacques Lagrenée Jan Chrzciciel naucza*) nie są opisywaniem obrazu, lecz stanowią zapis dramatycznych wydarzeń uwiecznionych pędzlem mistrzów europejskiego malarstwa. Oszajca „za pomocą kilku gestów (brak kropek i przecinków uwydatnia siłę ekspresji dyskursu) przywołuje rzeczywistość, nie zapominając ani o psie warczącym na kota, ani o koniu toczącym ślinę”²⁹. Powyższa uwaga świetnie oddaje charakter zajmującego nas liryku; Oszajca rzeczywiście nie opisuje płótna Rembrandta, lecz pokazuje to, co w nim jest wstrząsające, co wywołuje grozę, napięcie.

Spod pióra Oszajcy wyszły dwa wiersze (*Memlinga Sąd Ostateczny* oraz *fragment Sądu Ostatecznego Memlinga*) poświęcone tryptykowi Hansa Memlinga. Obraz namalowany techniką mieszaną (temperowo-olejną) na desce stanowi, obok fresku Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej, jedno z najbardziej popularnych przedstawień końca świata w sztuce. Jan Białostocki podkreśla, że to bezwzględnie najcenniejszy zabytek malarstwa staroniderlandzkiego w Polsce³⁰. Wizja sądu ostatecznego, dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności, zamiast do Florencji trafiła do Polski i znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku. Piękny wiersz o wspomnianym tryptyku napisał Franciszek Kamecki (*Cicerone*); notabene zestawił wizję Memlinga i Michała Anioła:

²⁷ Zob. R. Avermaete, *Rembrandt i jego czasy*, Warszawa 1978, s. 77.

²⁸ O przemożnym wpływie techniki Caravaggia (operowanie światłocieniem, tzw. złamane barwy) na sztukę Rembrandta zob. M. Monkiewicz, dz. cyt., s. 137.

²⁹ B. Biela, *Trzynasty tom wierszy Wacława Oszajcy. (Wacław Oszajca – Żeby nie spłoszyć)*, „Akcent” 2004, nr 3/4, s. 226.

³⁰ Zob. J. Białostocki, dz. cyt., s. 297. Zob. także P. Trzeciak, *Hans Memling*, Warszawa 1981, s. 20–26.

To jest Hans Memling na desce
ot sprawiedliwość podzielona na trzy części
lewica z ognioodpornym mieczem
prawica z białą lilią
pośrodku egzekucja
ważenie trupów
To jest Michał Anioł
który przerobił okoliczności
na perspektywy
dlatego ta podniesiona ręka drugiego Adama
nad średniowieczem
dlatego przekleństwo piekła
słysząc komendę: proszę wstać! Sąd idzie!³¹.

Warto dodać, że apokaliptyczna wizja Michała Anioła zainspirowała także Kazimierza Przerwę-Tetmajera (*W Kaplicy Sykstyńskiej*) czy Jana Pawła II (*Medytacje nad „Księgą Rodzaju” na Progu Kaplicy Sykstyńskiej*). Poetyckie obrazy końcowej apokalipsy (ale już bez odwołań do malarstwa) stworzyli Zbigniew Herbert (*U wrót doliny*) oraz Czesław Miłosz (*Piosenka o końcu świata*). Wiersze Oszejcy o malowidle Memlinga układają się w dyptyk, traktują o bocznych częściach tryptyku, czyli o wizji rajy oraz piekła. O prawej części tryptyku podmiot powie:

pewni siebie
odzyskują swoje dawne ubrania
tiary mitry i korony
bez pośpiechu bez oglądania się wstecz
szerokimi schodami wstępują do nieba (2, s. 26).

Scenę po lewej stronie komentuje następująco:

za nimi ojcowie matki siostry bracia
głową w dół spychani
usiłują spoza łez ostatni raz
swoich zobaczyć (1, s. 30).

Wizja piekła ulega uszczegółowieniu w drugim liryku Oszejcy *Fragment Sądu Ostatecznego Memlinga*. Tym razem podmiot liryczny zajmuje się detalem z obrazu, ściślej: postacią szatana o motyli skrzydłach, za którego sprawą jedna z dusz pograża się w otchłani piekielnej. Oto fragment monologu:

już gwałtownym ogniem
wdziera się w ciebie
znowu cała drżysz
ból tylko ból ból (1, s. 31).

Z mistrzów malarstwa europejskiego Oszejca (liryk *Dwaj z obrazu Delacroix*) przywołuje jeszcze Eugène'a Delacroix, ściślej: zajmuje go malowidło

³¹ F. Kamecki, *Cicerone*, w: tegoż, *Ten co umywa nogi. Wiersze zebrane z lat 1960–2000*, Pelplin 2001, s. 184.

ścienne *Walka Jakuba z Aniołem*. Jeden z badaczy twórczości Delacroix tak opisuje ten fresk z kaplicy Świętych Aniołów w kościele Saint-Sulpice:

Po lewej stronie malarz przedstawił Jakuba i Anioła walczących z sobą. Karawana z odliczoną dla Ezawa trzodą oddala się w złotym pyłe, w którym domyślić się można sylwetki wielbłąda. Owce popędzane przez pasterza w czerwonej koszuli – to ostatnia wizja Maroka. [...] Jego [Delacroix – A.W.] anioł, równie muskularny, z krwi i kości, jak *Wolność* – jest bardzo daleki od anemicznych cieni spowitych jakby w nocne koszule, z nakrochmalonymi skrzydłami [...]. *Walka Jakuba z Aniołem* rozgrywa się w cieniu olbrzymiego dębu malowanego według szkiców zrobionych w lesie Senart³².

Raymond Escholier analizuje kolorystykę malowidła:

Kolory proste są uszeregowane obok siebie w partii górnej z tym, że prawa strona zarezwowana jest przede wszystkim dla żywych barw widma słonecznego, podczas gdy głucha gama kolorów ciemnych znajduje się, jak basowa część klawiatury, przesunięta na stronę lewą. Zmieszania kolorów spektralnych układają się piętrowo poniżej tonów czystych, z których się wywodzą. Te, których dostarczyły nam czernie i brązy z dodatkiem bieli, zajmują miejsce osobne, całkiem nisko, po lewej³³.

Juliusz Starzyński z kolei zwraca uwagę na bogactwo detali na fresku³⁴. Malowidło – co oczywiste – jest próbą przedstawienia starotestamentowej walki Jakuba z aniołem zaprezentowanej w *Księdze Rodzaju*. Ta scena, interpretowana metaforycznie, ma wydźwięk filozoficzny, symbolizuje wewnętrzną walkę człowieka. Jej ideowy wymiar nie interesuje Oszajcy; dla poety najważniejsze są postaci przedstawione przez francuskiego mistrza. Każdej poświęca tyle samo uwagi; charakteryzuje je następująco:

obaj tak samo muskularni

anioł przyszedł z cieniejszej doliny
gdzie płynie chłodny potok
twarz ręce nogi anioła pełne łagodnego światła
Jakub spalony podobnie jak pustynia
za jego plecami w tumanach kurzu
śludzy pędzą stada

mocują się
Jakub uderza anioła w łędźwie
anioł jakby zwolnił uścisk (2, s. 142).

Opisywanie fresku przez Oszajcę, rzeczywiście, jest szczegółowe. Znamienne wydaje się jednak to, że podmiot liryczny przyglądający się zmaganiom anioła i Jakuba pomija istotny biblijny motyw – zwichnięcie podczas walki stawu biodrowego u Jakuba. W wizji Delacroix gest anioła (podtrzymuje on udo Jakuba, który za chwilę otrzyma błogosławieństwo i nowe imię – Izrael) wyraźnie to sugeruje. I jeszcze jedno: ten właśnie

³² P. Jullian, *Delacroix*, przekł. Z. Cierniakówna, Warszawa 1963, s. 255–256.

³³ R. Escholier, *Delacroix*, przekł. F. Konopka, Warszawa 1965, s. 150.

³⁴ Zob. J. Starzyński, *Romantyzm i narodziny nowoczesności: Stendhal, Delacroix, Baudelaire*, Warszawa 1972, s. 56.

biblijny motyw zainspirował również innego księdza-poetę, wspomnianego już Franciszka Kameckiego. Idzie o liryk *Walka Jakuba z aniołem*. Kamecki jednak nieco zaskakuje czytelnika; wbrew tytułowi nie przypomina starotestamentowej sceny, lecz mówi o obecności anioła stróża w życiu człowieka. Bohater liryczny, czyli anioł stróż, otrzymuje wiele wartych przytoczenia przydomków:

Służbista na szczycie
naszego organizmu
jedyne świadek na stadionie bez graczy i kibiców [...]
ten który zadaje trudne pytania
ten który nie znajduje odpowiedzi [...]
podpala nas
gasi [...]
przebija mury naszymi głowami
i głaszcze nasze guzy³⁵.

Anioł stróż – jak wynika z dalszej części monologu – przynosi nadzieję, radość. Potrafi pocieszyć, ale też zgromić, zganić.

Na zakończenie trzeba podkreślić, że Oszejca w swej poezji utrwała nie tylko arcydzieła sztuki światowej, ale również odwołuje się do przedstawień mniej znanych. Najlepszym tego przykładem jest liryk *Maria Magdalena – Antonio Canova*, traktujący o marmurowym posągu jawnogrzecznicy (*Magdalena skruszona*) dłuta włoskiego przedstawiciela neoklasycyzmu, wiersz *Golgota – szkic Mikołaja Gaya* (tym razem kapłan-poeta dość wierne opisuje niedokończone płótno *Golgota*, eksponując – co typowe dla Gaya przedstawień męki i śmierci Jezusa – lęk Zbawiciela przed męką). W swej poezji Oszejca ocala od zapomnienia kompozycję włoskiego malarza Antonia da Firenze (właśc. Antonia di Jacopo) *Madonna z Dzieciątkiem*, przechowywaną w Ermitażu, ponadto mało znany obraz *Jan Chrzciciel naucza* pędzla francuskiego malarza (wiersz zatytułowany *Jean-Jacques Lagrenée Jan Chrzciciel naucza*), płótno Crayera (liryk *Crayer – Męczeństwo świętej Katarzyny*), wreszcie wyobrażenie zgonu św. Józefa (utwór *Jacques Stella – Śmierć świętego Józefa*).

Mówiąc o zakotwiczeniu poezji Waława Oszejcy w świecie sztuk plastycznych – nie tylko kanonicznych, ale również mało znanych, trzeba wspomnieć jeszcze cykl *W pracowni Mariana Malarza*. Składa się nań siedem liryków traktujących o teologicznych obrazach ks. Mariana Malarza. Ten współczesny artysta i zarazem kapłan, notabene człowiek leciwy (urodził się w 1922 roku), nie jest powszechnie znanym i uznanym artystą plastykiem, choć – o czym nie wolno zapominać – w 2017 roku otrzymał honorowe obywatelstwo Puław. W sztuce uprawianej przez Mariana Malarza dominują dwa tematy – przyroda i Biblia. Wiele obrazów artysta poświęcił wątkom pasyjnym i te najbardziej interesują Oszejcę. Liryki Oszejcy dotyczą piet bądź wizerunków ukrzyżowanego Jezusa.

³⁵ F. Kamecki, *Walka Jakuba z aniołem*, w: tegoż, dz. cyt., s. 312.

Zróbmy podsumowanie. Ekfrazja jest formą preferowaną przez ojca Oszajcę. Ta poezja zakorzeniona jest w sztuce, zwłaszcza w malarstwie; wręcz żywi się sztuką, stanowi jej istotne dopełnienie. Wśród „malarskich” wierszy Oszajcy zdecydowanie dominują ekfrazy właściwe. Poetyckie spojrzenie omawianego autora na obraz zawsze jest zaskakujące, niecodzienne, czasami przewrotne, skoncentrowane na detalu. Widać to praktycznie we wszystkich analizowanych tytułach, najwyraźniej jednak chyba w lirykach o obrazach Rembrandta – jeden jest monologiem oskarżycielskim wobec nawróconego syna, drugi – apostrofą do Abrahama. Nawiązanie do dzieła sztuki kapłan-poeta zawsze sygnalizuje w tytule. Nie rozbudowuje wypowiedzi poetyckiej; zazwyczaj opisuje jedno płótno, rzadko decyduje się na kontaminację kilku dzieł plastycznych. Ten ostatni przypadek (niezbyt wyraźnie, ale jednak) występuje w liryku *Mona Lisa*, w którym obok portretu Giocondy mamy subtelne odwołanie do hellenistycznej rzeźby *Wenus z Milo*. Poeta chętnie ożywia płótna mistrzów (Rembrandta, Memlinga czy Leonarda da Vinci), kontemplanuje je, oryginalnie interpretuje, ale nie stroni od malarstwa trochę zepchniętego na margines, nieznanego szerszej publiczności. Nawiązania Oszajcy do dzieł drugorzędnych są tak liczne, że zasługują na osobne omówienie.

Bibliografia

- Avermaete R., *Rembrandt i jego czasy*, Warszawa 1978.
- Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 2001.
- Biała B., *Trzynasty tom wierszy Wacława Oszajcy. (Wacław Oszajca – Żeby nie spłoszyć)*, „Akcent” 2004, nr 3–4.
- Chrapek J., *Otwarty na Boga i ludzi*, w: *Wspomnienia o ks. Januszu St. Pasierbie*, red. M. Wilczek, Pelplin 2000.
- Cisło M., *Poezja jest dla mnie religią*, „Res Publica Nowa” 1995, nr 7/8.
- Ćwikliński K., *Osobowość zwielokrotniona*, „Nowe Książki” 1996, nr 7.
- Encyklopedia surrealizmu*, przekł. K. Janicka, Warszawa 1993.
- Escholier R., *Delacroix*, przekł. F. Konopka, Warszawa 1965.
- Herbert Z., *Mona Liza*, w: tegoż, *Studium przedmiotu*, Wrocław 1996.
- Jullian P., *Delacroix*, przekł. Z. Cierniakówna, Warszawa 1963.
- Kaczmarek J., *Syn marnotrawny (wg obrazów H. Boscha i Rembrandta von Rijn)*, w: tegoż, *Antologia poezji*, Warszawa 2012.
- Kaczor W., Skibiński C., *Nie szata zdobi księdza*, „Kontakt. Dwutygodnik internetowy” 2012, nr 22.
- Kamecki F., *Cicerone*, w: tegoż, *Ten, co umywa nogi. Wiersze zebrane z lat 1960–2000*, Pelplin 2001.
- Kamecki F., *Walka Jakuba z aniołem*, w: tegoż, *Ten co umywa nogi. Wiersze zebrane z lat 1960–2000*, Pelplin 2001.
- Kofta J., *Mona Lisa*, w: tegoż, *Co to jest miłość. Wiersze i piosenki zebrane*, t. 1, Warszawa 2011.
- Lechicki J., *Uśmiech Mony Lizy*, w: tegoż, *Pojedynek z sobą*, Kielce 1999.
- Łysiak W., *Malarstwo białego człowieka*, t. 5, Warszawa 1999.

- Monkiewicz M., *Rembrandt*, w: *Sztuka świata*, t. 7, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1994.
- Oszajca W., *Posłowie*, w: tegoż, *Reszta większa od całości. Wiersze 1974–2003*, Warszawa 2003.
- Oszajca W., *Reszta większa od całości. Wiersze 1974–2003*, Warszawa 2003.
- Oszajca W., *...Ty za blisko, my za daleko...*, Lublin 1985.
- Różewicz T., *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)*, w: tegoż, *Wybór poezji*, Wrocław 2016.
- Stanik S., *Poeta-ksiądz czy ksiądz-poeta?*, „Nowe Książki” 1994, nr 2.
- Starzyński J., *Romantyzm i narodziny nowoczesności: Stendhal, Delacroix, Baudelaire*, Warszawa 1972.
- Śliwa L., *Jedność wszechświata*, „Gość Niedzielny” 2013, nr 19.
- Trzeciak P., *Hans Memling*, Warszawa 1981.
- Żeromski S., *Ludzie bezdomni*, Lublin 1982.