

MAŁGORZATA PEROŃ

„POETYCKIE DYPTYKI” W POEZJI KS. JANUSZA ST. PASIERBA

W poezji ks. Janusza St. Pasierba wiele wierszy inspirowanych sztuką ułożonych jest w „poetyckie dyptyki”¹. Podwójne utwory Pasierba wyróżnia nie tylko bliskie umiejscowienie w tomach poetyckich, ale przede wszystkim wspólny temat i podobny sposób mówienia o obiekcie artystycznym. Wiersze te doświetlane są oczywiście także przez inne utwory, na przykład ważnym uzupełnieniem „dyptyków hiszpańskich” są wiersze: w *Prado*, *Zurbarán* i *Toledo* z tomu *Kategoria przestrzeni*².

Określenie „dyptyk” oznacza w sztuce przedmiot zbudowany z dwóch połączonych zawiasami skrzydeł, które składają się na podobieństwo książki. Na skrzydłach najczęściej znajdują się sceny religijne lub portrety osób świeckich. Istotne jest to, że ukazane na nich przedstawienia, choć tematycznie są niezależne od siebie, wzajemnie się dopełniają. Pierwsze dyptyki przedstawiały na jednym skrzydle Madonę, na drugim Chrystusa w typie Męża Boleści. Oba wizerunki łączyła nadrzędna funkcja – wspomaganie kultu religijnego³. W tego typu przedstawieniach sceny malarskie mogą znajdować się także na odwrocie skrzydeł, pełnią wówczas rolę przedstawień dopełniających.

¹ Niniejszy szkic stanowi część rozprawy doktorskiej „*Plastyczna mapa świata*”. *Poezja ks. Janusza St. Pasierba wobec sztuk wizualnych*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Łukaszk, obronionej w 2013 roku.

² Korzystam z następujących tomów poetyckich Janusza St. Pasierba: *Kategoria przestrzeni*, Warszawa 1978; *Zdejmowanie pieczęci*, Warszawa 1982; *Wiersze religijne*, Poznań 1983; *Czarna skrzynka*, Warszawa 1985; *Koziorożec*, Warszawa 1988; *Ten i tamten brzeg*, Warszawa 1993.

³ Zob. *Dyptyk*, hasło w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, pod red. Krystyny Kubalskiej-Sulkiewicz, Moniki Bielskiej-Lach, Anny Manteuffel-Szaroty, Warszawa 2004, s. 94.

„Poetyckie dyptyki” to nazwa ułatwiająca uporządkowanie wyodrębnianego się z twórczości Pasierba zbioru tekstów poświęconych malarstwu⁴. Wiersze o obrazach pojawiają się w trzech odsłonach: w cyklach poetyckich, dyptykach i jako samodzielne teksty, rozproszone w tomach poetyckich. „Podwójne wiersze” połączone są, podobnie jak w dyptyku, naczelną zasadą – inspirowane są dziełami sztuki. Spajającymi je „zawiasami” są także ramy konstrukcyjne: podobna stylistyka, identyczny sposób formułowania tytułów i podtytułów oraz przywoływanie w nich dzieł z tych samych dziedzin sztuki (obraz na płótnie, malarstwo na ceramice, rzeźba, architektura). Każde skrzydło cyklu wypełnione jest odrębnym tematem. Zdarza się, że te podwójne sekwencje zostają dopełnione scenami z innych utworów przywołujących artystyczne obiekty prezentowane w tym samym miejscu lub będące dziełem tego samego artysty.

W *Kategorii przestrzeni* znajduje się dziesięć wierszy ułożonych w dyptyki, w *Koziorożcu* dwa. W debiutanckim tomie Pasierba są to następujące utwory: *katedra w Burgos (I)*, *katedra w Burgos (II)*, *na kapitale w Casa de las Dueñas*, *na pierwsze patio w tym klasztorze*, *łódź Dionizosa* (w podtytule: *czara Exekiasa [r. 530 przed Chr.]*) i *biegnący* (w podtytule: *czara Makrona [r. 490–480 przed Chr.]*) – których prototypem było malarstwo czerwonofiguralne, *na obraz alegoryczny Filipa z Szampanii, w Prado* i *na obraz Anonima Bolońskiego (w. XVII) przedstawiający Kupidyna, w Prado* – inspirowane dwoma obrazami z muzeum w Hiszpanii, *** [*Chrystusowe Madonny hiszpańskie...*] i *** [*Chrystusowie romańscy...*] – dla których inspiracją były rzeźby i obrazy z kościołów w Hiszpanii; w tomie *Koziorożec – las samobój-*

⁴ Wojciech Kudyba używa określenia „swoisty dyptyk” w odniesieniu do dwóch wierszy z tomu *Czarna skrzynka: mors et amor I, mors et amor II*. Określenie to nie zostaje przypisane wierszom z intertekstualnym kontekstem. Jedyny wiersz spośród wyodrębnionych przeze mnie „poetyckich dyptyków”, jaki badacz omawia, to *na obraz Anonima Bolońskiego (w. XVII) przedstawiający Kupidyna, w Prado* (z tomu *Kategoria przestrzeni*). Badacz wydobywa z niego motywy miłości naznaczonej cierpieniem. Wiersz występuje jako samodzielny tekst bez swojego drugiego „skrzydła” – utworu *na obraz alegoryczny Filipa z Szampanii, w Prado* z tego samego tomu (zob. W. Kudyba, *Rana, która przyzywa Boga. O twórczości poetyckiej Janusza St. Pasierba*, Lublin 2006, s. 72 i 230).

ców (inferno, canto XIII) i *inferno (canto XV)* – inspirowane ilustracjami Botticellego do *Boskiej komedii* Dantego.

Swoisty dyptyk, którego „skrzydła” znajdują się w dwóch różnych tomach, stanowią wiersze poświęcone opisowi Fontanny Marii Medycejskiej z Ogrodu Luksemburskiego: *spotkanie* (z tomu *Zdejmowanie pieczęci*) i *** [*ma dosyć czasu*] (z tomu *Ten i tamten brzeg*). Zwieńczeniem tego dyptyku jest wiersz *sadzawka* (z tomu *Zdejmowanie pieczęci*), który choć w odróżnieniu od wymienionych dwóch wierszy nie jest ekfrazą, także inspirowany jest małą architekturą francuskiego parku⁵.

Należy dodać, że słowo „dyptyk” – termin z zakresu sztuk pięknych, pojawia się także w tytule jednego z wierszy Pasierba. W tomie *Wiersze religijne* znajduje się utwór *Dyptyk z centurionem*, który skomponowany został przez poetę z dwóch numerowanych części. Taki sam zabieg autor zastosował także w wierszach: *Żarnowiec jesienny, południe w Notre-Dame* (z tomu *Zdejmowanie pieczęci*) oraz *lato opuszcza mnie nad morzem* (z tomu *Czarna skrzynka*). Warstwa znaczeniowa wymienionych tekstów nie jest związana ze sztuką, poeta nadał im jedynie podwójną, „dyptykową” formę.

Pierwszy „poetycki dyptyk” w *Kategorii przestrzeni* inspirowany jest scenami namalowanymi na starożytnych czarach. Poeta tworzy tytuły obu wierszy w ten sam sposób: tytuł określa podstawową tematykę przedstawienia, w podtytule zawarta została informacja dotycząca rodzaju naczynia, imię malarza i czas powstania malowidła. Tak sformułowane tytuły przypominają informacje umieszczane w katalogach zbiorów muzealnych: *łódź Dionizosa, czara Exekiasa (r. 530 przed Chr.)*, *biegnący, czara Makrona (r. 490–480 przed Chr.)*. Ten katalog dotyczy przedmiotów znajdujących się w Gliptotece monachijskiej⁶.

Łódź Dionizosa i *biegnący* znajdują się w wydzielonym przez poetę cyklu *starsze od nas wszystkich*. Wiersze z tej sekwencji swoją inspira-

⁵ Dyptyk ten jest fragmentem większej całości – w tomie *Ten i tamten brzeg* znajduje się cykl dotyczący pobytu w Ogrodzie Luksemburskim. W skład cyklu wchodzi następujące wiersze: *ogród, 5 minut ogrodu, pamięci Wierzyńskiego, na pomnik Verlaine’a w Ogrodzie Luksemburskim, *** [ma dosyć czasu...]*. Dwa wiersze z tego cyklu datowane są przez poetę na 18.09.1980 roku.

⁶ Zob. Ewdoksia Papuci-Władyka, *Sztuka starożytnej Grecji*, Warszawa 2001, s. 31.

cję czerpią ze śródziemnomorskich źródeł kultury europejskiej. Znalazły się w nich odwołania do mitów greckich (*Minotaur, Eros, Dedalowie*), filozofii starożytnej (*uczeń Pitagorasa*), literatury (*światło samotne*), sztuki (*łódź Dionizosa, biegnący, klasyczna sytuacja, do Apollina, wystawa*), historii (*wiadomość o bitwie*). Kilka z nich dotyczy pejzażu i miast obszaru Morza Śródziemnego (*Morze Śródziemne, rzymskie lato, notatki sycylijskie*).

Wiersz *łódź Dionizosa* jest zbudowany z trzech strof, z których pierwsze dwie są ekfrazą starożytnego przedstawienia, ostatnia – jego interpretacją⁷. Wyrażenia zaczerpnięte ze słownika terminów sztuk pięknych wnikają w tkankę rzeczywistości wyobrażonej na dnie kylikusu. Czara z VI w. p.n.e. przedstawia łódź Dionizosa, zaopatrzoną w biały żagiel, ponad którym unosi się gałązka winorośli. Wokół barki płyną delfiny. W wierszu Pasierba morze jest „płaskie” i „z terakoty” oraz „ciemne jak wino”. Pierwsze dwa określenia wynikają z wizualnych właściwości czary, ostatnie przywołuje sparafrazowane słowa Homera, opisujące Kretę jako wyspę „pośrodku morza ciemnego jak wino” (*Odyseja, Pieśń XIX*). W tekście autora *Czarnej skrzynki*, podobnie jak w wierszu Herberta *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa*, morze jest nie ciemne, ale „czerwone jak wino”. Wprowadzenie koloru wynika istnienia konkretnej malarskiej z inspiracji dla wiersza Pasierba (czerwone tło czary), świadomości funkcji kylikusu (naczynie do picia wina) oraz znajomości mitologii greckiej (Dionizos był bogiem

⁷ Czara Eksekiasa zainspirowała także Zbigniewa Herberta – w tomie *Rovigo* (1992) poeta zamieścił wiersz *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa*. Szczegółowej i erudycyjnej interpretacji tego utworu dokonał Karol Zieliński w artykule *«Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa» Zbigniewa Herberta*, „Warsztaty Polonistyczne” 1998, z. 4, s. 116–123. Zob. też: Małgorzata Mikołajczak, *«Dokąd płynie Dionizos...» (Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa)*, w: też: *«W cieniu heksametru»*. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004, s. 124–134. Rozważania na temat tego wiersza dopełnia artykuł Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany, w którym badaczka odwołuje się także do wiersza *Fragment wazy greckiej* z tomu *Struna Światła* (1956) (K. Kuczyńska-Koschany, *Przeciw «tryumfowi antropomorficznej bestii» (prywatnie o «prywatnej mitologii» Zbigniewa Herberta)*, „Polonistyka” 2001, nr 9, s. 531–536). Zob. także: Tomasz Mojsik: *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa: scholia disiecta czyli varietes rationis albo imaginationis redundantna*, w: *Herbert i znaki czasu. Colloquia Herbertiana (I)*, T. I, pod red. Elżbiety Feliksiak, Mariusza Lesia i Elżbiety Sidoruk, Białystok 2001, s. 47–60.

winnej latorośli i wina). Opis poety skupia się przede wszystkim na ruchu – „płynie Dionizos”, „tańczą delfiny”. Dzięki temu scena ożywa i dynamizuje się. Każdy element przedstawienia jest tak samo ważny i opisany za pomocą porównań i epitetów, które jednocześnie przemieniają scenę w opowieść i zachowują jej malarski charakter. Barka ma kształt delfina, żagiel jest biały, delfiny są czarne, morze czerwone, Dionizos ubrany jest w strój królewski, a gałęzie winorośli są „jak konstelacja rozpięta nad masztem”.

Ekfrazja Pasierba unaocznia kolor, materiał, kształt i kompozycję przedstawienia. Ostaną strofą wiersza metaforyzuje starożytny obraz, którego każdy poprzednio rozpoznany element traci swoje oczywiste znaczenie. Podstawą tego przekształcenia jest podkreślony w strofach poprzednich ruch. Jako symbol tajemnicy i zagadki (te cechy określały także boga Dionizosa⁸) odbywa się on już nie tylko przez morze, ale również przez czas. Z porównania poezji do barki wyłania się refleksja na temat jej tajemniczych aspektów, przekraczających czas i rzeczywistość. Sformułowane wprost określenia poezji, która jest „nieświadoma znaczeń”, „tego co wiezie / tego dokąd płynie”, budują metapoetycki charakter wiersza. Starożytne dzieło sztuki jest jedynie pretekstem do wypowiedzi na temat poezji, a jego opis stanowi przygotowanie dla metafory, która ujawnia jej cechy.

W nieco inny sposób korzysta poeta z inspiracji sztuką w wierszu *biegnący*⁹. Utwór jest wypowiedzią skierowaną do chłopca namalowanego na starożytnej czarze. Obserwujący malowidło narrator rekonstruuje życie „długowłosego chłopca z obręczą i pieskiem” aż po współczesność. Stworzenie biografii możliwe jest dzięki wyznaczeniu linii czasu.

⁸ Zob. Małgorzata Mikołajczak, *dz. cyt.*, s. 124.

⁹ Na temat tego wiersza ks. Tomasz Czapiewski pisał: „[...] chłopiec z czary Makrona [...] spoglądając w tył, patrząc w przeszłość, jakby się nad nią zastanawiał, nie wraca do tych, którzy wzywają go do powrotu, nie słucha ich, lecz biegnie [...] stając się bezimiennym – dzięki temu jednak uniwersalnym obrazem człowieka, który z istoty swej ukierunkowany jest na przyszłość i życie”.

(Ks. T. Czapiewski, *Janusz St. Pasierb – poeta humanista i historyk sztuki*, w: *Ksiądz Janusz Stanisław Pasierb – kapłan, poeta, humanista. Materiały z sesji zorganizowanej w dziesiątą rocznicę śmierci, Pelplin, 13 grudnia 2003 r.*, Pelplin 2004, s. 56–57).

Ruch i czas, podobnie jak w *łodzi Dionizosa*, są osią konstrukcyjną całej opowieści. Z jednej strony chłopiec ukazany jest jako ten, który biegnie („odbiegłość dwadzieścia pięć wieków”), z drugiej zaś jako stojący w miejscu. Przypomina to sytuację, w jakiej znajduje się barka z poprzedniego wiersza – „płyniesz bez ruchu”. Niemal niepostrzeżenie domysły związane z bohaterem malowidła przemieniają się w refleksję dotyczącą sztuki i jej ocalającej wartości – „kruche ocalenie”.

Pierwszy poetycki dyptyk Pasierba tworzą sceny interpretowane w kontekście roli i znaczenia poezji (jedno „skrzydło”) i sztuki (drugie „skrzydło”). Podstawą tej konstrukcji były starożytne przedstawienia na ceramice. Ich pierwotna funkcja była drugorzędna, stanowiły dekorację, były dodatkiem. Czas wyeksponował i dowartościował ich znaczenie. Przedstawienia przetrwały, mimo że namalowano je na materiale niezwykle podatnym na zniszczenie. Skrajność cech obiektów z monachijskiego muzeum (kruchosc i trwałość), przełożyła się na wyeksponowanie cech poezji i sztuki. Dzięki „wizualnemu zaszczerpieniu” podwójne sekwencje poetyckie oddają całą złożoność sztuki. Posiłkowanie się malarskim „podkładem” podkreśla także problem niewyrażalności języka, który nie może nazwać rzeczywistości wprost, ale zmuszony jest do opisywania jej poszczególnych elementów. Poezja, jak pisze Ryszard Nycz, skazana jest na ułomne formy mediatyzacji, które przemieniają niewyrażalne tropy–ślady egzystencjalnego doświadczenia w wieloznaczne symbole, ukazujące sens i porządek świata¹⁰. Sztuki wizualne są dla Pasierba medium, dzięki któremu możliwe jest zrozumienie poezji, ale także opisanie całości doświadczenia ludzkiego.

Kolejny dyptyk pochodzi z cyklu *lato hiszpańskie* (1973), który inspirowany jest przeżyciami związanymi z podróżą na Półwysep Iberyjski. Poeta opisuje w nim miejsca, spotkania i sytuacje, które były jego udziałem podczas tej wyprawy. Wiele tekstów odnosi się do wizyt

¹⁰ Zob. Ryszard Nycz, «Niepewna jasność» tekstu i «wierność» interpretacji, w: tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 255.

w miejscach modlitwy: katedra w Burgos, klasztor w Salamance, katedra w Saragossie, także miejsc sztuki: muzeum w Prado.

Wiersze *katedra w Burgos (I)* i *katedra w Burgos (II)* są wypowiedziami skierowanymi do gotyckiej katedry. Narrator w obu tekstach wypowiada słowa nie tylko zachwytu, ale i przerażenia. Kamienny kolos przypomina żywy organizm, który zagarnia całą przestrzeń wokół siebie. Oddanie wrażenia wielkości, które rodzi się w wyniku kontaktu z gigantyczną bryłą, stanowi podstawę obrazowania w obu przywołanych wierszach. W pierwszym z nich uchwycony został moment estetycznego przeżycia, dla którego podstawowym wyróżnikiem jest kategoria wzniosłości. Wiązą się z nią uczucia podziwu i lęku¹¹. Racjonalne rozumienie zostaje wstrzymane, a człowiek odczuwa swoją małość względem podziwianego ogromu architektonicznej bryły. Dla podmiotu wiersza katedra posiada cechy „nie ludzkie” – nie obchodzi jej świat, bo sama jest światem, pochłania przestrzeń i niszczy wszystko wokół. W centrum opisu stoi „uśmiechnięty Papamoscas”, który urzędując pod sklepieniem tej groźnej katedry, „pożera czas / by nic już więcej nie zostało”. Poeta nie dodaje nic więcej, wymagając od czytelnika wiedzy na temat wyposażenia XIII-wiecznego kościoła¹². W jego przedśionku, tuż pod sklepieniem, zawieszono XVI-wieczny zegar, nazywany Papamoscas (hiszp. łapacz much). Nad białą tarczą zegara umieszczono postać ubranego w strój dworski mężczyzny, który w prawej dłoni trzyma otwarty zeszyt z nutami. Gdy zegar wybija godziny, Papamoscas otwiera swoje uśmiechnięte usta, a prawą dłoń porusza serce wiszące obok dzwonu. W poetyckiej wizji Pasierba zegar przekształca się w straszliwą maszynę, która przynosi zniszczenie. Zachowanie tajemniczego, a przez to niepokojącego charakteru sceny, umożliwia zredukowanie opisu rzeźby jedynie do obco brzmiącej nazwy. To „skrzydło” poetyckiego dyptyku zawiera postać Papamoscascasa jako zagadkowego potwora, wywołującego lęk w nawiedzającym ka-

¹¹ Zob. Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć – sztuka, piękno, forma, twórczość, od twórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 2005, s. 202.

¹² Zob. David Watkin, *Gotyk Architektury Zachodniej*, tłum. Ryszard Depta, Warszawa 2006, s. 89.

tedrę. Drugie „skrzydło” w początkowych wersach odwołuje się do tych samych emocji, jakie towarzyszyły podmiotowi wiersza *katedra w Burgos (I)*. Również w tym wierszu obecne jest poczucie wzniosłości, które łączy w sobie skrajne, ale i dopełniające się odczucia: grozę i zachwyty. Widz ponownie zwraca się do katedry:

monstrum z szarego kamienia
nagromadzenie wspaniałości
pulchra et decora
[...]

[*katedra w Burgos (II), Kategoria przestrzeni*]

Środkowy wers: „mogłabyś obejść się bez świata” jest bezpośrednim nawiązaniem do pierwszych wersów wiersza *katedra w Burgos (I)*:

co ciebie obchodzi cały świat
skoro sama jesteś
całym światem

[*katedra w Burgos (I)*]

Obraz wielkości przerastającej człowieka zostaje zanegowany. Podobnie jak w pierwszej wersji wiersza, tak i tutaj poeta odwołuje się do rzeźby z hiszpańskiego kościoła. W bocznej kaplicy znajduje się XIV-wieczna figura Chrystusa na krzyżu, pochodząca z Bliskiego Wschodu. Postać Jezusa oddana została z niezwykłym realizmem, figura pokryta jest wysuszoną skórą bawołu, naturalnymi włosami i paznokciami, jej zdumiewający wygląd dał początek legendzie, mówiącej, że jest to dzieło z natury, rzeźbione przez Nikodema, ucznia Chrystusa i świadka Ukrzyżowania¹³. Tak samo jak w pierwszej wersji, odwołania do konkretnego przedstawienia zostały tu maksymalnie zredukowane.

Wizerunek cierpiącego Boga zostaje skontrastowany z obrazem bezdusznej katedry. „Prawdziwa poszarpana skóra” Boga przeciwstawiona jest „szaremu kamieniowi” katedry, Chrystus przekreśla znaczenie architektonicznego „monstrum”. Napięcie w wierszu osiągnięte

¹³ Zob. Janina Pałęcka, *Hiszpania – przewodnik*, Warszawa 1991, s. 21.

zostaje dzięki pokazaniu różnicy pomiędzy dwoma obrazami: doskonałej, a zatem nieludzkiej katedry oraz cierpiącego – bliskiego człowiekowi Chrystusa. Poetycki dyptyk inspirowany wizytą w Hiszpanii konsekwentnie rozwija refleksję, opartą na przeświadczeniu o ważnej roli Chrystusa w życiu człowieka.

Myśl religijna zawarta w ostatniej strofie wiersza zapisana jest nieosentacyjnie, raczej przeblyskuje w toku interpretacji. Dopełnia ją sąsiadujący utwór *Cristo de las Lagrimas Jana de Mostaert w Burgos*, inspirowany XVI-wiecznym obrazem Chrystusa w typie Męża Bolesci. Małgorzata Borkowska zauważa, że kontemplacja oblicza Jezusa odbywa się nie w sztuce, ale za jej pośrednictwem¹⁴. W centrum refleksji stoi spotkanie z żywym Bogiem. W hiszpańskim dyptyku to spotkanie rejestruje nie tyle esteta, ile człowiek wiary. Bóg Pasierba to cierpiący sługa, a nie surowy, potężny sędzia¹⁵. Odwołanie do świata sztuki pozwala wydobyć ten trudny do rozumowego przyjęcia fakt. Postać Chrystusa jest dla poety źródłem estetycznych przewartościowań. W omawianym dyptyku, który inspirowany jest sztuką, wizerunek cierpiącego Boga jest wartościowany pozytywnie. Przekreślone zostaje to, co doskonałe. Piękno pozbawione cierpienia, jak pisze Wojciech Kudyba, nudzi¹⁶. Poeta poszukuje w przejawach twórczej aktywności człowieka nie doskonałości, ale właśnie jego ludzkich, a przez to prawdziwych, rysów.

Kolejnym poetyckim śladem podróży Pasierba do Hiszpanii jest dyptyk związany z wizytą w Prado. Identycznie ukształtowane tytuły obu utworów: *na obraz alegoryczny Filipa z Szampanii, Prado* i *na obraz Anonima Bolońskiego przedstawiający Kupidyna, w Prado* informują o intertekstualnych związkach obu wierszy. Oba są poetyckimi wariacjami na temat malarskich przedstawień. Zawarta w tytułach konkretność wskazań sugeruje, że teksty te będą spełniać wymogi ekfrazy.

¹⁴ Małgorzata Borkowska, *Modlitwa, słowo i sztuka w poezji ks. Janusza St. Pasierba*, Lublin 2003, s. 91.

¹⁵ Wojciech Kudyba, *dz. cyt.*, s. 242.

¹⁶ Tamże, s. 246.

Ma to jednak miejsce tylko w ich pierwszych strofach. W wierszu *na obraz alegoryczny...* poeta przedstawia sytuację wyboru: dusza chrześcijańska wybiera swój krzyż – to jest główny temat utworu, a nie opis malarskiego przedstawienia. Zdaniem patrzącego na obraz – wybór jest już przesądzony. Taki wniosek wysunięty zostaje na podstawie cech formalnych obrazu: „wszystko tu jest jasne / ciężkie i łatwopalne”.

Ta charakterystyka jest właściwa dla stylu malarskiego Philippe’a de Champaigne. Jego obrazy, utrzymane w duchu akademizmu, charakteryzuje chłodna kolorystyka i pominięcie zbędnej dekoracyjności. XVII-wieczne płótna otacza dyskretna aura duchowości, która skłania widza do modlitwy¹⁷. Inaczej odbiera tę scenę Pasierbowy widz z Museo del Prado. Sztuczność scenografii, drugorzędność miejsca („na jakimś poddaszu”) i oczywistość, która nie pozostawia żadnego wyboru, zdają się wywoływać irytację i zniecierpliwienie. Bohater wiersza nakazuje: „decyduj się prędzej”. Podmiot zajmuje postawę polemiczną względem prezentowanej sceny. Ta „niezgoda” na możliwość dokonania wyboru ujawnia jego wewnętrzne przekonania związane z wolnością człowieka. Płótno z Madrytu zostaje odczytane jako alegoria duchowej sytuacji uwięzienia, której malarska wersja nie pokrywa się z przekonaniem podmiotu dotyczącymi wolności człowieka. Postawa polemiczna spaja oba skrzydła tego hiszpańskiego dyptyku.

W wierszu *na obraz Anonima Bolońskiego...* poeta odczytuje przedstawione na płótnie wyobrażenie Kupidyna w sposób symboliczny. Potoczne wyobrażenia Kupidyna jako „erosa swawolnego”, czy „słodkiego amorka” zostają zanegowane. Wygląd postaci jest podstawą do stworzenia metafory miłości. Kupidyn jest „łucznikiem muskularnym” z „ciężkimi skrzydłami”. Podmiot ma świadomość tego, że odczytuje znaczenie obrazu wbrew powszechnie przyjętej tradycji. Dlatego upewnia sam siebie i zwraca się do swojego słuchacza: „jeśli nie wierzysz spójrz strzelcowi w oczy”. Tak jak obraz odczytany został pole-

¹⁷ Philippe de Champaigne przyjaźnił się z Poussinem, obaj tworzyli swoje obrazy w oparciu o klasyczny kanon (zob. Maria Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1988, s. 287). W wierszu *wiosna albo raj ziemski (Zdejnowanie pieczęci)* poeta odwołuje się do obrazu Poussina o tym samym tytule. Ten wiersz oraz *na obraz alegoryczny...* są śladami fascynacji poety malarstwem z kręgu akademizmu francuskiego.

micznie, tak samo odmiennie odczytana zostaje miłość – dla podmiotu jest ona nierozzerwalnie związana z cierpieniem:

[...]
wielka prawdziwa miłość nie kończy się dobrze
już jej prolog poraża tak jak wyrok śmierci

Oba „skrzydła” łączą podobne inspiracje: malarstwo XVII wieku prezentowane w hiszpańskiej galerii. Ich najważniejszą cechą wspólną jest jednak polemiczna postawa podmiotu, dla którego dzieło sztuki jawi się jako pretekst do wypowiedzenia własnych poglądów na temat wolności człowieka i miłości złączonej z cierpieniem.

W cyklu *Lato hiszpańskie* znajduje się dyptyk, który podobnie jak ten omówiony powyżej, jest wariacją na temat sztuki. Przedmiotem refleksji są w nim patio i rzeźby z hiszpańskiego klasztoru w Salamance. Ścisłe powiązanie obu wierszy dyptyku zaznaczają już tytuły, z których pierwszy (*na kapitale w Casa de las Dueñas*) poszerza rozumienie drugiego (*na pierwsze patio w tym klasztorze*). Pierwszy tekst jest wypowiedzią skierowaną do postaci wyrzeźbionych na kapitelach wokół arkadowego dziedzińca. Liczne postaci nagich niewolników, skrzydlatych mężczyzn czy kobiet z wykrzywionymi twarzami zapełniają główce hiszpańskich kolumn. Ich charakterystyczną cechą jest odklejenie od lica kolumny. Ekspresyjność sylwetek, które niejednokrotnie trzymają się kolumn tylko rękoma i stopami, sprawia niezwykle wrażenie odrywania się ich od kamiennej materii. Twarze postaci pokrywa grymas bólu, a skrzycone ciała potęgują wrażenie cierpienia. Podmiot pyta:

dokąd wyrywacie się
z kamienia
w takiej udręce
(*na kapitale w Casa de las Dueñas, Kategoria przestrzeni*)

Klasztorne patio, z którego próbują uciec kamienni mieszkańcy, jest dla przybysza rajem. Skojarzenie z biblijną ucieczką pierwszych ludzi, opisaną w Księdze Rodzaju, zostaje zaktualizowane. Rzeźbiarskie sceny zapoczątkowują refleksję o charakterze egzystencjalnym. Wyjście

z raju jest doświadczeniem także dzisiejszego człowieka. Średnio-wieczne przedstawienia zostają odczytane na wskroś współcześnie.

Perspektywa osobistego doświadczenia jeszcze mocniej została zaznaczona w drugim wierszu dyptyku. Podobnie, jak w wierszu *żarna* z cyklu *chiostro* (z tomu *Czarna skrzynka*), tak i tutaj wygląd klasztornego wirydarza wywołuje w podmiocie najbardziej osobiste wspomnienia. *Żarna* przypominały wydarzenia z „wojennego dzieciństwa” bohatera. Temu wspomnieniu towarzyszył widok rosnącej na włoskim dziedzińcu mokrej koniczyny. W wierszu *na pierwsze patio...* wspomnienie wywołują kwiaty rosnące w hiszpańskim wirydarzu. Bohater wiersza znajduje się w przestrzeni wyłączonej ze zwiedzania. Klasztorne patio z zabytkowymi kolumnami z pierwszego wiersza zostaje zamienione na patio „nieoficjalne / wiejskie / nie do zwiedzania”. Miejsce pozbawione odniesień do znaków kultury, wobec których należałoby zająć jakąś postawę, sprzyja wyruszeniu w podróż wspomnień. Te najbardziej osobiste wyłaniają się w kontakcie nie z obiektem artystycznym, ale z przyrodą. W *chiostro* poeta pisał:

wszystkie oleandry świata
 będą dla mnie kwitły
 w zielonych drewnianych donicach
 przed domem dziadków
 w galicyjskie lato
 (*oleandry, Czarna skrzynka*)

Kwiaty z Hiszpanii natomiast wywołują wspomnienia tych, które rosły w „wojennym ogródku”. Najmocniejszym momentem wiersza jest wspomnienie nie kwiatów, ale matki, która mogłaby przypomnieć ich nazwę. Okruchy wydarzeń z przeszłości nieoczekiwanie wyłaniają się w odległych od rodzinnego domu miejscach (Włochy, Hiszpania). Oba wiersze spaja nie tyle wspólne miejsce, które stało się inspiracją do ich powstania, ile osobisty, biograficzny ton wypowiedzi. W obu podmiot osobiście zwraca się do tego, co napotyka jego wzrok. Wspomnienie i doświadczenie nadają mu poetycki kształt, który – podobnie jak rzeźby z Salamanki – odrywa się od swego materialnego podłoża.

Ostatni „poetycki dyptyk”, który wyróżniłam w *Kategorii przeszerzeni*, zbudowany jest z tekstów odwołujących się do rzeźb umieszczonych w hiszpańskich kościołach. Niemożliwe jest jednak wskazanie pierwowzoru, autor bowiem odwołuje się do typu przedstawienia, a nie do jego konkretnej realizacji. Wskazują na to już pierwsze wersy obu wierszy (stanowiące incipity, wiersze nie mają tytułów), w których użyto liczby mnogiej na oznaczenie wielu wyobrażeń Chrystusa i Maryi: „Chrystusowe Madonny hiszpańskie” („skrzydło” pierwsze) i „Chrystusowie romańscy” („skrzydło” drugie).

Oba teksty są wypowiedziami podmiotu, skierowanymi do rzeźbiarskich wyobrażeń Boga i Madonny. W początkowych wersach podmiot podaje lokalizacje figur (barokowe ołtarze, katalońskie absydy); równocześnie ujawnia się identyczny w obu przypadkach proces konstrukcji wierszy. Przy nakreśleniu miejsca „akcji” w wierszu wprowadzone zostają przez poetę dodatkowe określenia: ołtarze są „wesole”, rzeźby zaś „groźne jak samuraje”. Przywołanie na samym początku cech, które bardziej charakteryzują ludzi niż sztukę, podkreśla osobisty ton wypowiedzi. Dla podmiotu jest to bowiem kontakt nie z przedmiotem, ale z osobą. Autor *Wnętrza dłoni* po raz kolejny przy takim spotkaniu sięga po mechanizm sprzeczności. Pierwsze „skrzydło” tego dyptyku opisuje przejście od stanu radości do cierpienia, drugie zaś od siły do niemocy i bezsilności. W obu też widoczny jest proces aktualizacji oglądanych scen. W twarzach hiszpańskich posągów bohater dostrzega zwykłych ludzi. W *** [*Chrystusowych Madonnach hiszpańskich...*] święte wizerunki mają smutne twarze „prostych i ubogich ludzi”, w *** [*Chrystusach romańskich...*] bliskie są „życia zwykłych ludzi”. Użycie liczby mnogiej w pierwszym wersie związane jest zatem nie tylko z określeniem typu przedstawienia. Uwidocznił się jego metaforyczny wymiar: w twarzy Maryi czy Chrystusa odbijają się twarze ludzi. Podobnego odkrycia dokonał bohater liryku *Cristo de las Lagrimas* z tego samego cyklu. W oczach Chrystusa widział „wszystkich co płakali [...] wszystkich niepokieszonych”.

W dyptykowych wierszach życie ludzi naznaczone jest troską i cierpieniem. Bogactwu i wielkości rzeźbiarskich wizerunków (brylanty, perły, srebro, złoto, „skrzące kamienie”) przeciwstawiona jest skromność i prostota ludzkiego losu. Oko poety dostrzega to, co ukryte. Tak samo, jak dostrzegło pod bogatą suknią płoche serce dziewczyny (*żydowska narzeczona*, cykl *Rembrandt, Czarna skrzynka*). Przeciwwstawienie zewnętrznemu przepychowi świata skromnego, ludzkiego losu, ma miejsce także w wierszu *Nuestra Señora de los Desamparados*¹⁸. Wiersz ten poeta umieścił pomiędzy *** [*Chrystusowymi Madonnami hiszpańskimi...*] a *** [*Chrystusami romańskimi...*]. Stanowi on niejako zwieńczenie kunsztownego dyptyku. W jego centrum stoi Madonna Ubogich. Inspiracją dla poety była piękna figura Maryi z kościoła w Walencji, ubrana w niezwykle strojną szatę, z koroną na głowie. Cała postać pochylona jest lekko do przodu, w kierunku widza. Mimo że Maryja trzyma na ręku Dzieciątko, jej twarz i wzrok skierowane są w stronę stojących przed nią wiernych. Tę postawę bohater wiersza odczytuje symbolicznie: Maryja pochyla się nad każdym człowiekiem; nie zważa na bogactwo swej szaty, nie przejmuje się tym, że ciężka korona może spaść jej za chwilę z głowy. Podobnie, jak Chrystus z dyptyku Pasierba, tak tutaj Maryja jest blisko człowieka.

W tomie *Koziorożec* oświetlają się wzajemnie dwa wiersze: *esprit d'escalier (I)* i *esprit d'escalier (II)*; oba przywołują obraz Schodów Hiszpańskich w Rzymie, mimo że nazwa obiektu nie pada wprost. W pierwszym tekście „Schody” są zmetaforyzowane i stanowią punkt odniesienia dla całej praktyki poetyckiej. Stają się symbolem identyfikacji: „jak są poci jezior albo gór / ja jestem poetą Schodów” – wyznaje podmiot liryczny. Drugi tekst całkowicie pomija nazwę miejsca, przywołuje jednak historię Palazzo Zuccari mieszczącego się przy Schodach Hiszpańskich,

¹⁸ Z tego wiersza pochodzi cytat, który stał się tytułem książki Janusza St. Pasierba *Zgubiona drachma. Dialogi z pisarzami*, przedm. Stefan Frankiewicz, Warszawa 2006. Książka jest zapisem pięciu rozmów poety z ludźmi pióra: Kazimierzem Brandysem, Witoldem Gombrowiczem, Zbigniewem Herbertem, Mieczysławem Jastrunem, Andrzejem Kijowskim. Poeta stawia im trudne pytania egzystencjalne, które dręczą każdego człowieka. W książce znalazł się także wywiad z samym poetą, w którym wypowiada on swoje przemyślenia na temat religii, kultury i polityki po 1989 roku.

w którym przez trzynaście lat (od 1698 roku) mieszkała Maria Kazimiera Sobieska i jej synowie Aleksander i Konstanty¹⁹. Bohater wiersza przytacza historię tego budynku w nieco ironiczny, pozbawiony patosu sposób:

u góry mieszkała tłusta
pretensjonalna Marysieńka
(nie dorastała do pięt Krystynie
której błędów pragnęła uniknąć)
[...]
[*esprit d'escalier (II), Koziorożec*]

W dalszej części utworu przeszłość zostaje zastąpiona chwilą obecną – Schody Hiszpańskie stają się płaszczyzną porozumienia wielu kultur i narodowości. Przede wszystkim jednak są miejscem, w którym podmiot liryczny czuje się szczęśliwy. Dyptykowość obu wierszy powoduje ich wzajemne doświetlanie się – tzn. metaforyczność i symboliczność pierwszego zostaje przeniesiona na konkretność drugiego. Oba łączą stan podmiotu lirycznego, który analizuje swoje samopoczucie właśnie w tym miejscu. Schody Hiszpańskie to miejsce zatrzymania i namysłu nad sobą i poezją: „jestem poetą Schodów [...] doświadczam niecierplivej radości” [*esprit d'escalier (I)*], „nie jestem głodny / i nic mnie w tej chwili nie boli [...] to jest szczęście” [*esprit d'escalier (II)*].

W tym samym tomie poeta umieścił „poetycki dyptyk” inspirowany ilustracjami Sandra Botticellego do *Boskiej komedii* Dantego²⁰. Oba teksty są przez Pasierba datowane na 7 stycznia 1985 roku. Tytuły, streszczające oglądane sceny (*las samobójców, inferno*), zawierają dodatkowo informacje o numerach pieśni Dantego, które zainspirowały malarza (*canto XIII, canto XV*). W pierwszym tekście poeta odwołuje się do kompozycji obrazu dla wyrażenia treści symbolicznych. To, co

¹⁹ http://www.wilanow-palac.art.pl/sobiesciana/pobyt_sobieskich_w_palazzo_zuccari_sobiesciana.html, [dostęp: 10.07.2012]

²⁰ Zob. Ewa Turska, *Boska komedia według Botticellego*, „Rzeczpospolita” 2001, nr 2272 (dodatek „Plus–Minus”), s. 2. Autorka, opisując cykl ilustracji renesansowego artysty, zauważa ich dynamikę i ruch. Sceny cierpienia i bólu mają ponadczasowy wymiar. Wiersz poety pisany w czasie teraźniejszym oddaje uniwersalny rys wizji Dantego, wizualizowanej przez Botticellego.

dzieje się na krawędzi obrazu Boticellego (motyw kwiatowy), w wierszu Pasierba tworzy świat piękny i bezpieczny – „obok na bordiurach kwitną róże i anemony”. Kolorystyka sceny centralnej (srebro i szarość) w poetyckim przetworzeniu jest elementem świata budzącego lęk i grozę. Wzrok podmiotu przenosi się od tego, co „obok”, do tego, co „tu”, rozpoznając poszczególne elementy przedstawienia: plątaninę gałęzi, ludzi biegnących z krzykiem. Obrazy te wywołują w podmiocie skojarzenie z ziemią jałową („the waste land” – pisze Pasierb, co jest także oczywiście aluzją do poematu T.S. Eliota). Scena jest pełna dynamizmu, jawi się w tym wierszu jako opowieść o miejscu wiecznego potępienia. Podmiot zdaje się zauważać każdy szczegół – u góry ilustracji widoczny jest uciekający koń, który pozbył się swego jeźdźca. Ta sytuacja jest dla podmiotu znakiem niemożności uwolnienia i wiecznego skazania na cierpienie – „nikt się nie wyplącze” – stwierdza. Zaznaczony w początkowej fazie dystans pomiędzy patrzącym a przedstawieniem (określenia wskazujące na obcowanie ze sztuką: „na bordiurach”, „krajobraz rysowany srebrnym sztyftem”²¹) w dalszej części tekstu zostaje drastycznie skrócony. Widz staje się obserwatorem nie tyle ilustracji, ile scen, które mają realny i jednocześnie ponadczasowy wymiar.

Drugie „skrzydło” dyptyku odkrywa przed czytelnikiem nazwisko autora ilustracji, zdradza także osobiste przemyślenia podmiotu. Refleksję zapoczątkowuje obraz przedstawiający piekło: krajobraz, skośnie przecięty omurowanym strumieniem, pełen jest splątanych ciał nagich postaci. Perspektywa spojrzenia z góry, którą obrał Botticelli, wykorzystana została przez poetę symbolicznie. Moment oddalenia – a więc nie przebywania w piekle, lecz jedynie obserwowania go – jest

²¹ Ewa Turska o technice wykonania ilustracji pisze następująco: „Wykonał je na arkuszach z owczego pergaminu, najpierw «rysował» na nich szkic metalowym ryblem, pozostawiając na powierzchni prawie niewidoczne wgłębienia. Następnie obrysowywał powstałe linie ołówkiem, na koniec pociągał je atramentem. Nigdy nie wykończył w całości tego ambitnego dzieła. Niemal wszystkie ilustracje – z wyjątkiem czterech – nie zostały pokolorowane, choć taki był zamiar artysty. Mieli się tym zająć jego uczniowie. Dlaczego tego nie zrobili, nie wiadomo. Na odwrotnej stronie każdego arkusza wykalgigrafowano tekst odpowiedniej pieśni Dantego, co – zdaniem niektórych naukowców – oznacza, że miały zostać później oprawione w jedną całość” (E. Turska, *dz. cyt.*, s. 2).

dla podmiotu znakiem dystansu. Ilustracja jest uwspółcześniona – perspektywa patrzenia „z lotu ptaka” skojarzona zostaje ze scenami wojny. Umieszczenie widza kojarzy się bohaterowi wiersza z filmem Francisa Forda Coppoli *Czas Apokalipsy* (1979) – poeta dokonuje porównania obrazu do filmu:

[...]
jest to piekło widziane z lotu ptaka
w pędzie
z pokładu helikoptera
jak w „Apocalypse now”
[...]
[*inferno (canto XV), Koziorożec*]

W dalszej części utworu poeta wylawia kolejny element grafiki i obdarza go symbolicznym znaczeniem. Namalowana rzeka krwi w wierszu poety przepływa przez historię i czas – „płynie i płonie”. Okrucieństwo i niszcząca siła wojny mogą się zdarzyć w każdym czasie. „Poetycki dyptyk” rozpoczyna się ekfrastycznym opisem ilustracji, drugie skrzydło stanowi jego rozwinięcie i dopowiedzenie. Scena na pergaminie przekształca się w symboliczną wizję dramatycznych wydarzeń XX wieku. Jest to możliwe dzięki zmysłowi obserwacji podmiotu, który rejestrując szczegóły przedstawienia, jednocześnie je interpretuje. Spotkanie z plastycznymi realizacjami *Boskiej komedii* rozwija się od spojrzenia na nie do szerszej analizy i samodzielnych, wynikających z osobistego doświadczenia, wniosków. Wzbogacone zostają one aluzjami kulturowymi. Warto podkreślić, że poeta buduje sens utworu w oparciu o kompozycję tego, co widzi. Pierwsze „skrzydło”, jak już wspomniałam, wykorzystuje symboliczne znaczenie centrum i peryferii, koloru i jego braku. „Skrzydło” drugie posługuje się techniką perspektywy zastosowaną przez rysownika, która staje się metaforą dystansu i obserwacji. Wyczulone spojrzenie podmiotu w niezwykle ciekawy sposób potrafi zatem uchwycić formalne cechy przedstawienia i zinterpretować je symbolicznie.

W tomie *Koziorożec* znajdują się dwa wiersze „podwójne”: *koziorożec (I)* i *koziorożec (II)* – nie zaliczam ich do dyptyków poetyckich, ponieważ ich tematyka (refleksja na temat sztuki pisania i bycia poetą) nie jest inspirowana dziełami artystycznymi. Podobnie jest w przypadku wierszy *dwie trzy twarze to wszystko (I)* i *dwie trzy twarze to wszystko (II)* z tego samego tomu, które są refleksją na temat śmierci i przemijania.

Ostatni wyszczególniony przeze mnie „poetycki dyptyk” znajduje się w tomie *Zdejmowanie pieczęci* – wiersz *spotkanie* – oraz w zbiorze *Ten i tamten brzeg* – wiersz [*** *ma dosyć czasu...*]. Podwójna sekwencja uzupełniona jest wierszem *sadzawka* z tomu *Zdejmowanie pieczęci*. Wszystkie trzy teksty odwołują się do rzeźbionej fontanny Marii Medycejskiej w paryskim Ogrodzie Luksemburskim, ale tylko jeden z wierszy spełnia wymogi ekfrazy – jest to wiersz *spotkanie*. Pozostałe dwa są wariacjami na temat głównej sceny rzeźbiarskiej. W *spotkaniu* znaczeniowe centrum stanowią odczucia podmiotu lirycznego. Pierwsze wersy opisują scenę z ogrodu: „olbrzym Orkos” „przygląda się dwojgu zaskoczonym ludziom”. Fontanna Marii Medycejskiej przedstawia parę kochanków, którym przygląda się rzymski bóg śmierci i umarłych – Orkos (inna wersja jego imienia to Orkus)²². Zwiedzający paryski ogród przypomina sobie także malarską wersję tej sceny na „rzymskim obrazie Lanfranca”. Z pewnością chodzi mu o obraz Giovanniego Lanfranca *Norandino i Lucina zaskoczeni przez Orka (Lucina e Norandino sorpresi dall’Orco*, ok. 1624) prezentowany w galerii Borghese, nawiązujący do mitologicznych scen opisanych także przez Ludwika Ariosta w *Orlandzie Szalonym* (pieśń XVII). W obu przypadkach (rzeźby i obrazu) artyści skupili się na oddaniu momentu zaskoczenia kochanków przez groźnego olbrzyma. Patrząc na kamienną scenę i mając w pamięci XVII-wieczne płótno, bohater wiersza podejmuje się jej interpretacji. Od tego momentu wiersz traci swój ekfrastyczny charakter. Scena zostaje odczytana symbolicznie.

²² Horacy w wierszu *Do Deliusza* przywołuje imię boga Orkusa: „Czyś potentatem z rodu Inacha / czyś z dolów nędzarz bezdomny / na jedno wyjdzie to w oczach / bezlitosnego Orkusa”. Horacy, *Do Deliusza*, w: tegoż, *Wybór poezji*, oprac. Jerzy Krókowski, Warszawa 1973, s. 43.

Dla podmiotu lirycznego Orkos jest personifikacją śmierci, a kochankowie – miłości. To właśnie śmierć spotyka się z miłością i to ona jest zaskoczona. Nowa interpretacja mitu zgodna jest z chrześcijańską wykładnią, w której miłość pokonuje śmierć.

Poeta powraca do tego motywu w swoim późniejszym tomie *Ten i tamten brzeg* (1993). Wiersz [*** *ma dosyć czasu...*] poprzedza motto, które jest cytatem ze *spotkania*: „przez chwilę / śmierć zaskoczona przygląda się miłości”. Wiersz opatrzony też został datacją i wskazówką co do miejsca jego powstania: „Paryż 18.09.90, przy fontannie Marii Medycejskiej”. Liryk rozwija tematykę zapoczątkowaną przez poetę w tomie z roku 1982. Miłość jest tą, która przygląda się śmierci. Nie ma tutaj odwołań do symbolicznych opracowań tej sytuacji, wszystko jest powiedziane wprost. Artystyczne inspiracje rozpoznać można jedynie dzięki mottu, które pochodzi z wiersza nawiązującego do sztuki. Nie można zatem zgodzić się z rozpoznaniem Kudyby, który ten wiersz nazywa ekfrazą²³. Wszystko, co się w nim dzieje – cała tematyka – zostaje podporządkowana refleksji egzystencjalnej. Odległego echa zapożyczeń ze świata sztuki można szukać jedynie w relacji pomiędzy śmiercią a miłością – obie, podobnie jak na fontannie Marii Medycejskiej kochankowie i Okurus, zapatrzone są w siebie. Wiersz ten jest raczej impresją – podmiot liryczny wypowiada refleksję zrodzoną z przeżycia, jakie wywołało w nim dzieło sztuki²⁴. Symbolicznie zatem można odczytać wskazówki co do miejsca powstania – wiersz zrodził się „przy fontannie”, ale jej nie dotyczy. Inaczej było w *spotkaniu*, które rozpoczęło się od następującego wersu: „na fontannie Marii Medycejskiej”. Przyimki podpowiadają właściwy tok interpretacji.

²³ Zob. Wojciech Kudyba, dz. cyt., s. 89, przypis nr 37. Badacz do ekfraz na temat fontanny z Ogródu Luksemburskiego zaliczył także wiersz *spotkanie* (z tomu *Zdejmowanie pieczęci*). Por. także artykuł Jana Zielińskiego w niniejszym numerze *Ekfrazja jako pytanie o prawo do zachwyty*, poświęcony w całości wierszowi *spotkanie*.

²⁴ Aleksandra Pethe wyróżniła wśród wierszy Pasierba inspirowanych sztuką ekfrazy – opisując one konkretne dzieło sztuki oraz impresje liryczne – głównym tematem wiersza są przeżycia podmiotu lirycznego, wywołane kontaktem z dziełem sztuki. Zob. A. Pethe, *Poeta czasu otwartego. O wierszach ks. Janusza Stanisława Pasierba*, Katowice 2000, s. 32.

„Poetycki dyptyk” dopełniony zostaje przez wiersz *sadzawka* z tomu *Zdejmowanie pieczęci*. Wiersz ten nie jest ekfrazą – przedmiotem opisu jest „sadzawka przy fontannie Marii Medycejskiej”, która w poetyckim przetworzeniu staje się „sadzawką filozoficzną”, odkrywającą zagadkę ludzkiego losu. Poeta poddaje ją osobliwej hermeneuetyce²⁵. Sadzawka ujawnia prawdę o złożoności świata i życia. Pasierb sięga po swoje ulubione narzędzie – paradoks, który pokazuje skomplikowanie relacji międzyludzkich. Tafla wody łączy bowiem dwie przestrzenie: podziemną (ukrytą pod powierzchnią) i powietrzną (nad lustrem wody), jest „granicą dwóch światów”. Umiejscowienie człowieka pomiędzy niebem a ziemią wskazuje na jego doczesność, ale też nieśmiertelność. Trudne prawdy poeta przybliża za pomocą konkretnej sceny: korzenie drzew „tkwią naprawdę w niebie” i jednocześnie przecieź „rosną w dół”. Sformułowanie „one jak my” ujawnia sposób patrzenia poety nie tylko na dzieła sztuki, ale także na cały świat widzialny. Przedmiot – w tym wypadku sadzawka – pomaga bohaterowi utworu zbliżyć się do tajemnicy życia pełnego bólu, przemijającego, a przecieź skazanego na wieczność²⁶. Skrzydła „dyptyku paryskiego” spaja nadrzędna refleksja dotycząca ludzkiego losu: życia i wieczności, miłości i śmierci. Sztuka jest okazją do jej wypowiedzenia i narzędziem ułatwiającym jej przybliżenie.

* * *

W *Kategorii przestrzeni* – debiutanckim tomie Pasierba – funkcjonuje najwięcej „poetyckich dyptyków”. Wynika to prawdopodobnie z zamiłowania poety do próbowania słowa, któremu przyglądał się z różnych perspektyw. Poetyckie sprawdzanie słowa oraz możliwości

²⁵ Tamże, s. 89.

²⁶ Aleksandra Pethe pisze, że w poezji Pasierba rzeczywistość śmierci nierozzerwalnie wiąże się z rzeczywistością umierania. Często wizualne impresje (np. obraz lasu bez drzew – jako ogromnej, nieznannej głębi z wiersza *drzewa*, z tomu *Ten i tamten brzeg*) pozwalają dostrzec związek pomiędzy znaczeniem dosłownym obserwowanego przedmiotu oraz znaczeniem metaforycznym, które może zrodzić się tylko w wyobraźni poetyckiej (zob. A. Pethe, dz. cyt., s. 165–166).

języka jako narzędzia opisu świata realizował poeta w swoich podwójnych sekwencjach. Momentalny zachwyt nad tym, co się zobaczyło, powoduje niejako natłok skojarzeń oraz – w pierwszej chwili – trudności w oddaniu słowami przeżycia estetycznego. Próba określenia go znajduje odzwierciedlenie w wierszach dyptykowych Pasierba. Ta podwójność głosu nie jest jednak przejawem niezdecydowania, ale raczej zwróceniem uwagi na wielość możliwości odczytań – dla poety bowiem siatka symbolicznych znaczeń była wyzwaniem do ciągłego odkrywania sensu tego, co się widzi, słyszy i czego się doświadcza. Nie mogło tu być miejsca na jednostronne rozumienie, bohater wierszy autora *Czarnej skrzynki* samodzielnie chciał odkrywać i interpretować świat. Podwójność ujawnia ciągły proces precyzowania znaczenia. Wskazuje także na świadomość granicy, za którą nie ma wstępu ludzki sposób rozumienia.

Podwójne sekwencje stanowią także rodzaj gry z czytelnikiem, który zmuszony jest do dokonywania porównań i głębszego przyglądania się obu „skrzydłom”. Jego rozumienie tekstu zostaje dodatkowo utrudnione przez konieczność odniesień intertekstualnych. Poza tym sens pojedynczego wiersza musi być uzupełniony o identyfikację odniesień wizualnych. Te dwa czynniki – związek z sąsiadującym tekstem (czasem dodatkowe odwołania do innych wierszy oraz tekstów z Pisma Świętego) i wizualny pierwowzór tworzą sieć skomplikowanych zależności. Dzięki temu odkrywanie sensu utworu prowadzi do wielowymiarowych interpretacji.

„Poetyckie dyptyki” to także podwójne, a zatem dobitne zaznaczenie śladów fascynacji sztuką, która dla poety była jednym z podstawowych narzędzi odkrywania siebie w świecie. Blisko 80% wszystkich wierszy o sztuce znajduje się w pierwszych tomach poetyckich Pasierba: poczynając od *Kategorii przestrzeni*, gdzie tekstów tych jest najwięcej, aż do *Wnętrza dłoni* (1988). Przełomowy w myśleniu o sztuce jako koniecznym pośredniku pomiędzy światem widzialnym i duchowym, jest tom następny: *Doświadczenie ziemi* (1989), będący efektem podróży poety do Ziemi Świętej. To właśnie po tym tomie następuje

wyraźne zmniejszenie liczby liryków nawiązujących do obiektów artystycznych. Być może jest to efekt bezpośredniości doświadczenia miejsca – zobaczonego, przeżytego, nie wymagającego już „malarzkiego” wsparcia dla wyobraźni poety. Późniejsze tomy poetyckie zmierzają w stronę głębszej refleksji egzystencjalnej i duchowej, bohater wierszy zatapia się raczej w swoim wnętrzu i nie potrzebuje już przedmiotów służących jako medium. Następuje także chyba większa „pewność” autora, przez którą przebłyskuje doświadczenie ks. Janusza St. Pasierba jako poety, ale także jako człowieka.

Summary

‘Poetic diptychs’ in Fr. Janusz St. Pasierb’s poetry

‘Poetic diptychs’ distinguish themselves from a group of Fr. Janusz St. Pasierb’s poems inspired by the art of painting. These dual poems refer to the same branches of art (painting, sculpture, architecture) as a general rule. The dual sequences are put in the volumes next to each other. Apart from the subject matter they are linked by similar characteristics and nearly identical formulation of their titles. References to art are a pretext to ponder upon in a theological, existential and meta-poetic manner. Dual nature of the voice points to multiple ways in which the visible can be interpreted. It also shows the necessity of precise defining of any meanings and presents the scope of difficulties related to inexpressibility.