

MAŁGORZATA PEROŃ

*MALARZ UCHODŹCA.*  
POETYCKIE SPOTKANIE Z CARAVAGGIEM  
W TWÓRCZOŚCI KS. JANUSZA ST. PASIERBA

Caravaggio zajmuje w wierszach ks. Janusza St. Pasierba o sztuce miejsce szczególne. Potwierdza je frekwencja odwołań do obrazu, losu malarza oraz recepcji dzieła. Poeta przejmując nie tylko tematykę obrazów, ale także wydaje się fascynować kontrastami tak charakterystycznymi dla teatralnych, monumentalnych płócien włoskiego artysty-wygnança. Wiersze inspirowane jego dziełami pokazują także osobisty stosunek Pasierba do sztuki – poeta wybiera obrazy mniej znane, spoza centrum, ukryte w prywatnych kolekcjach lub, jak w wypadku utworów, o których mowa w tym szkicu, na oddalonej od Wiecznego Miasta Malcie. Jeden z przechowywanych na wyspie obrazów stał się inspiracją dla dwóch wierszy pelplińskiego twórcy: *Katedra w La Valetta* oraz następującym po nim *Caravaggio na Malcie* (tom *Wnętrze dłoni*, 1988)<sup>1</sup>. Oba utwory pochodzą z cyklu *Wyspa*, który jest poetyckim śladem zauroczenia Maltą. Dwa wiersze z tego cyklu datowane są przez poetę na wrzesień 1983 roku. W tomie *Koziorożec* (1988) znajduje się jeszcze jeden tekst liryczny, który poświęcony jest malarstwu włoskiego twórcy. Wiersz *Nawrócenie Szawła (nieznany Caravaggio)* powstał w lutym 1985 roku i nawiązuje do mniej znanej wersji malarskiego opracowania historii życia św. Pawła. Obraz prze-

---

Dr MAŁGORZATA PEROŃ – asystent Katedry Krytyki Literackiej KUL; adres do korespondencji: Katedra Krytyki Literackiej KUL, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: gosiape@kul.lublin.pl

<sup>1</sup> Przywołane wiersze ks. Pasierba cytuję z następującego wydania: ks. J. St. Pasierb, *Wnętrze dłoni*, Łódź 1988. Po cytacie podaję numer wersów, w wypadku wiersza *Caravaggio na Malcie* cyfra rzymska oznacza numer strofy, cyfra arabska pochodzącego z niej wersu.

chowywany jest w rzymskiej kolekcji Odeschalchi Balbi. Podobnie jak w dwóch przywołanych tekstach, tak i tutaj ks. Pasierb odwołuje się do dzieł nieco „wygnanych” z popularnego kręgu wiedzy o sztuce, ukrytych przed wzrokiem mniej wnikliwego turysty<sup>2</sup>. Przedmiotem niniejszych rozważań będą dwa wiersze nawiązujące do obrazu wykonanego na zamówienie Oratorium św. Jana Chrzciciela na Malcie.

W należącej do zakonu kawalerów maltańskich katedrze pod wezwaniem św. Jana na Malcie wierni mają możliwość obejrzenia płótna Caravaggia *Ścięcie św. Jana Chrzciciela*. Obraz powstał w 1608 roku na zamówienia wielkiego mistrza joannitów<sup>3</sup>. Przedstawiona scena jest ilustracją opisaną w Ewangelii św. Marka śmierci Jana Chrzciciela (Mk 6, 17-29). Powalony na ziemię przez półnagiego oprawcę święty ma twarz spokojną, oczy przymknięte. Pierwszy cios został już zadany – z szyi Jana wypływa struga krwi i układa się w sygnaturę malarską. Obok kata stoi mężczyzna, który ręką wskazuje na misę trzymaną przez pochyloną służącą. Pomiędzy służącą z misą i przełożonym kata stoi przerażona stara kobieta, która obejmuje twarz rękoma w geście rozpacz i bólu. Kompozycję obrazu uzupełniają i zamykają dwie głowy więźniów, którzy przez zakratowane okno przyglądają się całej scenie. Ogromne płótno zostało podzielone diagonalnie na dwie części: sektor ciemności i sektor oświetlony skąpym, lecz ostrym *lume particolare*, z rzuconą pośrodku krwistoczerwoną szatą św. Jana o symbolicznej ekspresji<sup>4</sup>.

Utwór *Katedra w La Valetta* jest swoistym przewodnikiem po maltańskiej katedrze św. Jana Chrzciciela. Podmiot rozważa jej historię, przywołując poszczególne elementy wystroju i wydarzenia z jej dziejów w sposób, który zdradza jego obecność w tym wnętrzu. Z dwóch pierwszych wersów dowiadujemy się przede wszystkim o stylu, w jakim urządzona jest przestrzeń kościoła. Poeta nie mówi o nim wprost, ale za pomocą określeń tego, co wizualne: „Płyty grobowe drgają jak motyle / rozpięte w różu i złocie” (1-2). Kolorystyka – złoto i róż, rozedrganie oraz nieco teatralne i zaskakujące porównanie podpowiadają, że chodzi o barok.

W takim też stylu utrzymane jest wnętrze Oratorium św. Jana Chrzciciela. Boczna kaplica została dobudowana w 1602 roku, niemal 30 lat po konsekracji

<sup>2</sup> W tym miejscu warto wspomnieć, że niewłaściwe rozpoznanie malarskiego pierwowzoru może skutkować błędną interpretacją utworu poetyckiego, jak ma to miejsce w analizie M. Borkowskiej (*Modlitwa, słowo i sztuka w poezji ks. Janusza St. Pasierba*, Lublin 2003, s. 164-166). Autorka jako źródło inspiracji wskazuje na późniejszą i bardziej znaną wersję *Nawrócenia Szawła*, prezentowaną w kościele Santa Maria del Popolo w Rzymie.

<sup>3</sup> M. R z e p i ń s k a, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1988, s. 223.

<sup>4</sup> Tamże.

kościół główny (1578)<sup>5</sup>. Symetrycznie do Oratorium, po lewej stronie nawy dobudowano zakrystię. Usytuowanie nowej kaplicy było szczególne, bowiem znajdowała się ona na terenie zewnętrznego cmentarza. Spoczywały na nim ciała zasłużonych zakonników, którzy umarli w opinii świętości oraz oddali swoje życie podczas Wielkiego Oblężenia Malty w 1565 roku przez wojska tureckie<sup>6</sup>. Po powstaniu Oratorium ze względu na brak miejsca na cmentarzu zewnętrznym rozpoczęto pochówki wewnątrz świątyni. Dzisiaj podłogę kaplicy pokrywają setki bogato zdobionych płyt nagrobnych. Kaplica od początku zatem była miejscem nie tylko celebracji Mszy świętej, ale także związana była z ceremoniami pogrzebowymi. Surowa przestrzeń dopełniona malarskim obrazem kaźni św. Jana wywoływała skojarzenia z karą, pokutą, nawróceniem i śmiercią. Istniejąca od 1575 roku na Malcie Confraternita della Misericordia posługiwała wśród skazanych na śmierć. Rycerze Maltańscy towarzyszyli więźniom podczas ich ostatniej drogi<sup>7</sup>. Od 1603 roku w Oratorium przechowywane były relikwie głowy św. Jana Chrzciciela, patrona dobrej śmierci<sup>8</sup>. Caravaggio, który wykonał dla joannitów niezwykły obraz, dostosował zatem jego tematykę zarówno do wezwania tego miejsca (od 1603 roku Oratorium Ścięcia św. Jana Chrzciciela), jak i pełnionej przez niego funkcji (miejsce modlitwy kandydatów na rycerzy maltańskich, pochówek zasłużonych braci). Dzieło Caravaggia zainstalowane w 1608 roku dopełniało medytacyjny i skierowany ku pokucie oraz śmierci charakter XVII-wiecznej przestrzeni.

W lirycznej refleksji na temat tego miejsca poeta zastosował technikę opisu architektury, jaką wcześniej posłużył się Jarosław Iwaszkiewicz w wierszach mówiących o Wenecji. W poezji autora *Ciemnych ścieżek* (1957) obraz miasta budowany jest za pomocą kontrastów: tuż obok zmysłowej urody miejsca (kwiaty, elementy architektury, faktura domów, kolorystyka kojarząca się z cennymi kruszcami) pojawiają się oznaki przemijania i zniszczenia. Przykładem jest tutaj wiersz [*W tym mieście czarno-zielonkawym*] z tomu *Ciemne ścieżki*, w którym Wenecja kusi już nie pięknem, ale śmiercią – „w chichocie różów”<sup>9</sup>. Podobnie u Pasierba – wygląd płyty nagrobnej porównany zostaje do

<sup>5</sup> K. Sciberras, *Caravaggio, the Confraternita Della Misericordia and the Original Context of the Oratory of the Decollato in Valletta*, „The Burlington Magazine” 149(2007), nr 1256, s. 760.

<sup>6</sup> Tamże, s. 760-761.

<sup>7</sup> Zob. D.M. Stone, *Signature Killer: Caravaggio and the Poetics of Blood*, „Art Bulletin” 2012, s. 572.

<sup>8</sup> Sciberras, *Caravaggio*, s. 765.

<sup>9</sup> W poezji Iwaszkiewicza bogactwo metafor i skomplikowanie składani mają za zadanie oddać piękno dawnej Wenecji. Poeta ma jednak świadomość, że tej Wenecji już nie ma: upadła pod wpływem cywilizacji, która odrzuciła kulturę. W tomie *Ciemne ścieżki* pisał:

drgającego motyla – ciężar przeciwstawiony lekkości, obraz śmierci i bezruchu – temu, co żywe i poruszające się, przestrzeń smutku – temu, co lekkie, nieco frywolne, wreszcie to, co zanurzone w przeszłości – temu, co choć na chwilę istniejące. Odwołanie do twórczości Iwaszkiewicza nie jest przypadkowe<sup>10</sup>. Jak zauważa Tomasz Tomasiak, Pasierb przekłada konkretne dzieło sztuki na język

[...]

I miasto, które niegdyś czarą Szmaragdów było! – święty Graal –

Roztopia się w woskowe gwary, Wtopione w pospolitą stal

[A dziś w zamarłych wód laguny...]

Perspektywę lirycznego spojrzenia na Włochy uzupełnia tom *Śpiewnik włoski* (1974), w którym zamiast malarstwa i architektury przedmiotem opisu stają się drzewa, kwiaty, psy i ptaki – poetę fascynuje codzienność Italii. O roli Włoch w poetyckim programie Iwaszkiewicza zob. P. Drobniak, *Jedność w różnorodności. Europa w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Wrocław 2002; J. Kwiatkowski, *Model wielkiej przygody. O „Europie” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Twórczość” 1974, nr 4, s. 33-71; G. Ritz, *Podróżnik w przestrzeni europejskiej*, „Twórczość” 1998, nr 2, s. 47-60.

<sup>10</sup> Tomasz Tomasiak (*Przed lustrem sztuki. O znaczeniu ekfraz w poezji Janusza S. Pasierba*, w: *Szkice językoznawcze i literaturoznawcze*, red. A. Kiklewicz, K. Chruściński, Słupsk 2002, s. 251) zauważa, że obaj poeci mają ze sobą bardzo wiele wspólnego, badacz pisze: „[...] poza poetyckim wędrówkami po tych samych miejscach Europy, zainteresowaniami kulturowymi, łączy ich także wysoki poziom znawstwa określonych dziedzin sztuki, w przypadku Iwaszkiewicza jest to przede wszystkim muzyka, malarstwo, w przypadku Pasierba – historia sztuki, archeologia (choć jest niemała grupa utworów z bardzo ciekawymi tematycznymi i formalnymi nawiązaniem do muzyki).

Warto dodać, przyglądając się utworom Pasierba odnoszącym się do malarstwa Caravaggia, że autor *Brzeziny* był w szczególności zainteresowany malarstwem tego właśnie artysty. Jest to widoczne w *Podróżach do Włoch*, w których pisarz tworzy „katalogowe” (tytuł, miejsce prezentacji) zestawienie prac artysty. Jest to sytuacja wyjątkowa – zwykle bowiem przy odwołaniach do dzieł sztuki pomijał tytuł, autora, rzadko kiedy zaznaczał miejsce prezentacji obrazu. Zafascynowanie pracami włoskiego twórcy przełał Iwaszkiewicz także na bohatera powieści *Sławy i chwały* – kompozytora Edgara Szyllera. Artysta podczas pobytu w Rzymie odwiedza kościół Santa Maria del Popolo, w którym znajduje się *Nawrócenie św. Piotra* oraz *Męczeństwo św. Mateusza*. Związany ze światem dźwięków Edgar wybiega z kościoła, przerażony malarską wizją, która „krzyczy”. Jako artysta niezrozumiany przez współczesnych porównuje swoje życie do decyzji malarskich Caravaggia – „absurdalnego” umieszczenia na pierwszym planie zadu konia w scenie nawrócenia Szawła. Muzyk nie rozumie gestu malarza, tak jak sam nie jest rozumiany przez swoich odbiorców. Warto dodać, że *alter ego* Szyllera stanowi Karol Szymanowski – kompozytor i przyjaciel Iwaszkiewicza, któremu, jak wyznawał w *Podróżach do Włoch*, zawdzięcza swoje podróże (zwłaszcza na Sycylię). Sztuka przenika do twórczości Iwaszkiewicza na wiele sposobów – przede wszystkim, podobnie jak w poezji Pasierba, ułatwia określenie siebie wobec świata (zob. przeżycia Edmunda przed freskiem Sodomy w Sienie (opowiadanie *Anna Grazzi* (1938), Kanickiego przed reprodukcją obrazu Correggia *Zaślubiny świętej Katarzyny* (powieść *Hilary, syn buchaltera* (1923) oraz reakcję towarzysza włoskich podróży Iwaszkiewicza, malarza i rysownika – Józefa Rajnfelda – na widok *Dawida i Jeńców* Michała Anioła (zbiór *Podróże do Włoch*, 1974).

poezji w taki sam sposób, jak Iwaszkiewicz; u obu poetów funkcja wierszy o sztuce nie sprowadza się jedynie do tego „przekładu”<sup>11</sup>. Według autora *Przed lustrem sztuki* do poezji Pasierba doskonale pasuje następujący fragment z pracy Jerzego Kwiatkowskiego, odnoszący się do twórczości autora *Innego życia*:

Iwaszkiewicz – z niespotykaną w Polsce częstotliwością – wypowiada się poprzez elementy świata sztuki: poprzez malarstwo, rzeźbę, muzykę. Poprzez obrazy Brueghla, Matsysa, freski Signorellego, poprzez rzymską rzeźbę i Berniniego *Świętą Teresę*, poprzez Debussy’ego *Słone ogrody*, poprzez metopy z Selinuntu.

Wprowadzając dzieło sztuki jako temat czy motyw treściowy – Iwaszkiewicz dokonuje niejednokrotnie jego, by tak rzec, przekładu na język poezji<sup>12</sup>.

Dwa pierwsze wersy z *Katedry w La Valetta* są „przekładem” sztuki na język poezji. Sprzeczności, kontrasty i przepych charakterystyczny dla sztuki doby baroku poeta uchwycił dzięki zaskakującemu, podkreślonemu kolorami, porównaniu. Kolejny wers wprowadza w przestrzeń historii i wydarzeń, które się w tym miejscu rozegrały: „deptał je malarz uchodźca / który pokazał mord w tej katedrze”(3-4). Warto podkreślić, że w tym fragmencie podmiot ujawnia także swój bezpośredni kontakt z miejscem. W odniesieniu do przywołanych powyżej płyt nagrobnych podmiot stwierdza: „deptał je malarz uchodźca”. Ta nieco dziwna postawa (deptał, nie zaś widział czy oglądał) ma podwójne znaczenie. Po pierwsze wiąże się z samą przestrzenią miejsca – w katedrze znajdują się groby rycerzy zakonu joannitów. Płyty nagrobne, ozdobione ich herbami rodowymi, były trwałym śladem życia oraz poświęcenia w służbie. Warto podkreślić w tym miejscu, że jednym z podstawowych warunków przyjęcia w poczet rycerzy zakonu było przedłożenie Wielkiemu Mistrzowi drzewa genealogicznego, które poświadczało do czterech pokoleń wstecz szlacheckie pochodzenie kandydata<sup>13</sup>. Jeśli zainteresowany nie mógł wykazać takiego rodowodu, wówczas mógł liczyć na nobilitację nadaną przez papieża. Ten szczególny przypadek nie dotyczył jednak osób podejrzanych lub skazanych za morderstwo<sup>14</sup>. Wymóg prawa zakonnego miał istotny wpływ na sytuację Caravaggia, który ścigany za morderstwo, chciał skryć się i odkupić winę w szeregach rycerzy maltańskich. Podpisując swój obraz krwią, mani-

<sup>11</sup> Zob. Tomasiak, *Przed lustrem sztuki*, s. 251

<sup>12</sup> J. Kwiatkowski, *Poezja Jaroslawa Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975, s. 14.

<sup>13</sup> Zob. Stone, *Signature Killer*, s. 576-578.

<sup>14</sup> Tamże, s. 576.

festował swoją wartość i nie tyle równał ją z błękitem krwi szlacheckiej, ile śmiało wynosił do rangi krwi przelanej przez męczennika.

W dalszym toku wiersza gest deptania ma zatem przenośne znaczenie, o czym za chwilę. Płyty nagrobne depcze „malarz uchodźca”, którego nazwisko nie pada. Podmiot przywołuje jego obecność poprzez obraz, który można oglądać w Oratorium. Jego tytuł jednak także się nie pojawia, a jedyne, co wiemy, to że scena przedstawia „mord” (4) (jest to obraz *Ścięcie św. Jana Chrzyciciela*, w tym samym miejscu znajduje się także *Święty Hieronim*, poeta nie przywołuje jednak tego dzieła w żadnym ze swoich tekstów poetyckich). Uwaga patrzącego skupia się na artyście, którego imię pojawia się na płótnie. Niezwykły detal obrazu – rozmywające się imię i niemal zatarte nazwisko napisane krwią wypływającą z rany św. Jana – stanowią dla patrzącego impuls do rozmyślań o życiu włoskiego wygnańca.

Maria Rzepińska pisze, że niesłuchanie trudny, gwałtowny i bezkompromisowy charakter artysty przysporzył mu wielu wrogów, „można też powiedzieć, że podkopał i skrócił jego ziemską egzystencję”<sup>15</sup>. Podczas jednej z ulicznych bójek Caravaggio zabił innego malarza – Ranuccia Tomassoniego. Chcąc uniknąć kary, uciekł do Neapolu, a następnie na Maltę, gdzie dzięki protekcji swoich mecenasów został włączony w poczet rycerzy zakonu. Nie odbyło się to bez komplikacji, kandydat nie mógł bowiem wykazać się szlachečnym rodowodem, co więcej – był oskarżany o morderstwo. O tym, jak istotne było właściwe, zapewniające godną rangę zakonu pochodzenie, świadczą umieszczane na nagrobkach herby. Na namalowanym przez Giusto Suttermansa portrecie florenckiego sekretarza Mistrza Zakonu Maltańskiego Alofa de Wignacourt widoczne są cztery herby (obraz *Fra Franceso dell Antella*, 1623). Sportretowany mężczyzna zamówił u Caravaggia obraz *Śpiący Kupidyn* (1608)<sup>16</sup>. Szukając aprobaty i schronienia, malarz napotkał na trudności, ale miał także wpływowych mecenasów i protektorów. Zmagał się jednak z podwójnym upokorzeniem – nie miał szlacheckich korzeni, był przestępcą i „malarzem uchodźcą”. Nie mógł liczyć na prawo łaski i nobilitację ze strony papieża Pawła V. Malarska sygnatura była zatem gestem sprzeciwu wobec reguł zakonu. Deptanie płyt nagrobnych znajdujących się na nich herbów może być zatem interpretowane jako wyraz sprzeciwu malarza wobec wymagań, którym nie mógł sprostać.

Okoliczności pobytu artysty na Malcie – morderstwo Tomassoniego – podmiot wiersza jedynie sygnalizuje, odwołując się do ikonografii obrazu: artysta

<sup>15</sup> *Siedem wieków*, s. 223.

<sup>16</sup> Stone, *Signature Killer*, s. 576.

„podpisał się palcem umoczoną we krwi”(5). Zwrot ten, w którym narzędziem malarskim staje się własna ręka, a farbą – krew, ma symboliczne przesłanie: wskazuje na bezpośredni udział w zbrodni. Niedookreślenie, o jaki „mord” chodzi, powoduje także jego oddzielenie od konkretnej historii ukazanej na obrazie. Posłużenie się przez poetę frazeologizmem „maczać w czymś palce” – uczestniczyć w wydarzeniach podejrzanych, poza prawem – staje się określeniem nie tyle czynności malarskiej, ile uczestnictwa Caravaggia w zbrodni. W tym też kontekście można także przenośnie rozumieć postawę „deptania” po grobach zakonników. To nie tylko sprzeciw wobec prawa zakonu, ale także znak odejścia od wyznawanej przez nich postawy chrześcijańskiej, przekroczenie Dekalogu. Końcowe fragmenty wiersza są próbą wyjaśnienia gestu zatarcia swojego nazwiska przez malarza; Pasierb pisze:

może się śpieszył  
może było mu wstyd  
może tak bezpiecznie  
resztę piasek przysypał szepczący modlitwę  
(*Katedra w La Valetta, Wnętrze dłoni*, 8- 11)

Wstyd, pośpiech, zatajenie swojej tożsamości (zresztą słuszne, Caravaggio był bowiem poszukiwany oraz skonfliktowany z wieloma osobami, po opuszczeniu Malty przeżył nawet zamach na swoje życie ze strony nieznanego sprawcy) – dane pochodzące z samego obrazu zyskują nowe znaczenia dzięki erudycji patrzącego. Podmiot wychodzi poza ramy sztuki. Detale dzieła są dla niego jedynie punktem wyjścia dla mówienia o biografii malarza. Fakty z życia artysty nie są dane wprost, podmiot ukrywa je za szeregiem aluzji i niedomówień realizowanych w systemie języka (rzeczywisty i przenośny wymiar postawy „deptania”, dwuznaczność frazeologizmu, niepewność w rozstrzygnięciu przyczyn – trzykrotne powtórzenie słowa „może”), mieszając niejako przestrzeń sztuki i biografii. To, co na obrazie, staje się ukrytą informacją o życiu twórcy. Tym tropem podąża narrator wiersza.

Warto podkreślić, że początek refleksji biograficznej wynika z pomieszczenia przestrzeni sztuki i życia przez samego malarza, który wpisał swoje imię w przestrzeń wydarzeń ukazanej sceny. Wyjątkowa w swoim rodzaju (to jedyny obraz podpisany w ten sposób przez malarza), niezwykła i szczególna malarska sygnatura jest punktem wyjścia dla wiersza. Poeta zafascynowany jest

nie tyle obrazem i jego tematyką, ile samym konceptem podpisu<sup>17</sup>. Podobnie jak w twarzach portretowanych osób odczytuje w nim historię i rekonstruuje biografię. Podstawą „poetyckiej onomastyki” Pasierba jest sztuka.

Końcowe w wierszu autora *Wnętrza dłoni* trzykrotne „może” jest sygnałem braku jednoznacznego rozstrzygnięcia tego, co wydarzyło się przed prawie 400 laty we Włoszech. Ostatni wers mówi o niemożności poznania faktów: „resztę piasek przysypał szepczący modlitwę”(11). Sceneria zapomnienia – piasek, który układa się kolejnymi warstwami na zdarzeniach, może być także aluzją do przypuszczalnego miejsca śmierci artysty.

W kolejnym wierszu Pasierb, nawiązując do ostatniego momentu biografii Caravaggia, twierdzi: „[...] umierasz zawsze na wyspie” (IV, 6). W podobny sposób miejsce śmierci malarza – blisko wody i piasku – widział też Gustaw Herling-Grudziński. W *Sześciu medalionach i Srebrnej szkatułce* (1994) pisarz umieścił szkic *Caravaggio: światło i cień*. Ostatnie chwile malarza dopełniają się na plaży – malarz wyrzucony zostaje z hiszpańskiego statku. Jego martwe ciało układa się na piasku, fale obmywają i zakrywają głowę. Pisarz widzi w tym zdarzeniu analogię do późnych obrazów artysty – *Dawida z głową Goliata* czy *Głowy św. Jana Chrzciciela*. Malarstwo Caravaggia miałoby więc zawierać w sobie, podobnie jak w wierszu Pasierba, ukryte profecje dotyczące życia samego artysty. Odcięta głowa na płótnie jest proroczą wizją tego, w jaki sposób umrze – przyplływające fale „odcinają” jego głowę od korpusu<sup>18</sup>.

Dopełnieniem wiersza *Katedra w La Valetta* jest następujący po nim utwór *Caravaggio na Malcie*, podzielony na sześć ponumerowanych sekwencji. Wprowadza on podwójną perspektywę – stojącego przed obrazem widza oraz znajdujących się na nich postaci:

dłaczego przypomina mi się kaplica sykstyńska  
przecież nie ma tu sądu jest wykonanie wyroku  
nie było żadnego procesu  
patrzmy przez okno spoza krat tchórzliwie

<sup>17</sup> A. Ziemia, *Artystyczna droga Caravaggia. Nowatorstwo i dialog z tradycją*, w: J. Kilian, A. Ziemia, *Caravaggio i różne oblicza caravaggionizmu. Wybrane obrazy z pinakoteki watykańskiej i zbiorów polskich*, [katalog wystawy], Warszawa 1996, s. 63 – cyt. za: M. Ołdakowska-Kuflowa, *Caravaggio na Malcie, czyli kontemplacja estetyczna i religijna w wierszu księdza Janusza Stanisława Pasierba*, w: *Ars omnia vincit. Studia z dziejów sztuki i kultury artystycznej*, red. A. Bender, M. Kierczuk-Macieszko, Lublin 2012, s. 525.

<sup>18</sup> Zob. G. Herling-Grudziński, *Sześć medalionów i Srebrna szkatulka*, Warszawa 1994, s. 38-45.



on nie umiera za nas ale przy nas  
milcząc świadkujemy zbrodni  
(*Caravaggio na Malcie, Wnętrze dłoni*, I, 1-6)

W samym tekście malarska scena opisywana jest jako rozgrywające się aktualnie wydarzenie. Nie pojawia się żadna wzmianka, która wskazywałaby, że mamy do czynienia z dziełem sztuki. Nawet tytuł utworu sugeruje bardziej historię związaną z malarzem niż z jego dziełem, możemy się bowiem dowiedzieć, że chodzi o wyspę, a nie o jakąś galerię europejską prezentującą obrazy włoskiego mistrza światła i mroku. Tytuł zawiera w sobie podwójne znaczenie – związane z obrazem oraz z życiem, obie rzeczywistości są ze sobą ściśle splecione<sup>19</sup>. Poprzedzająca *Katedra w La Valetta* konkretyzuje miejsce. Te dwa utwory niejako wzajemnie się oświetlają. Pierwszy, dotyczący biografii malarza, która splata się z obrazem, jest wprowadzeniem do historii przedstawionej na płótnie (odwołuje się do niej wiersz drugi). W tym wypadku nie jest to jednak proste rozdzielenie dwóch motywów (biografii i tematu obrazu), ponieważ w obu tekstach przeplatają się one ze sobą, wydobywając jeden z nich na pierwszy plan. Drugi zaś motyw okazuje się tłem.

Wiersze odbijają się jak w lustrze, nie są jednak, moim zdaniem, poetyckim dyptykiem. W dyptyku bowiem, oprócz wspólnego tematu, istotne byłoby także stylistyczne i formalne ukształtowanie obu utworów. Pod tym względem teksty są różnicowane. *Katedra w La Valetta* jest jednostroflową, skondensowaną refleksją wypowiedianą przez podmiot przedstawiający ją z osobistej perspektywy. *Caravaggio na Malcie* to utwór rozbudowany do sześciu strof, w których splatają się ze sobą dwa odrębne punkty widzenia (podmiot pierwszoosobowy oraz podmiot zbiorowy, patrzący z zewnątrz oraz ukryty w obrazie). Także czas widzenia dzieła jest odmienny – w pierwszym to przeszłość, która – warta zastanowienia – fascynuje i wymusza refleksję o przyczynach niezwyklej sygnatury na obrazie. W drugim jest to czas samego obrazu – wieczne „teraz”, które, zatrzymane przez sztukę, umożliwia współuczestnictwo w wydarzeniu. Także zakres tematyczny jest nieco inny. *Katedra w La Valetta* to dominacja biografii malarza, w *Caravaggiu na Malcie* jest to historia osobista

<sup>19</sup> Ołdakowska-Kuflowa, *Caravaggio na Malcie*, s. 523. Artykuł badaczki jest pierwszym pełnym omówieniem tego wiersza poety: autorka w wielowątkowym i bogatym w odniesienia teologiczne i związane z historią sztuki tekście pokazuje, że „muzealne” wiersze Pasierba reprezentują typ mistrzowskiej liryki, w której poetyka ekfrazy jest jedynie punktem wyjścia do pogłębionej refleksji, znacznie wykraczającej poza rozmyślanie o konkretnym dziele sztuki. Sztuka łączy się nierozdzielnie z przeżyciem religijnym, ponieważ pośredniczy ona w przekazywaniu sensów ze swej istoty religijnych.

pierwszoosobowego podmiotu, historia osób przedstawionych na płótnie, odniesienia do aktualnych wydarzeń oraz pojawiające się odwołania do życia artysty. Pomimo przedstawionych różnic oba teksty wzajemnie się dopełniają.

W poezji Pasierba wzajemne „doświetlanie” tekstów służy nie tylko łatwiejszej identyfikacji malarskich inspiracji. Jest także rozszerzeniem świata poezji, który, wzajemnie się przenikając wewnątrz kolejnych tomów poety, odsłaniał także przestrzeń wrażeń związanych ze sztuką. Tekst nie był domknięty, ale trwał, rozrastał się i rozlewał, tak jak miało to miejsce w przypadku odbioru sztuki. Z jednej strony wiersze były miejscem, w którym pojawiało się wspomnienie, ślad z podróży, z tego, co widzialne. Z drugiej zaś pozwalały na oddawanie różnorodności myśli i refleksji<sup>20</sup>. Dla autora *Skrzyżowania dróg* jeden obraz był przedmiotem wielostronnego oglądu i nie ograniczał się do jednej tylko ścieżki interpretacji. Generował wielowątkowe przemyślenia i refleksje. Stąd też chyba to ciągle powracanie, podpatrywanie płótna z wielu miejsc – przez biografię artysty, przez wydarzenia ukazane na obrazie czy przez odwołanie do wcześniejszych dzieł i wynajdywanie analogii z pozycji znawcy sztuki. Ta wielostronność przełożyła się na metodę pracy poetyckiej – tworzenie dyptyków i dłuższych cykli oraz wierszy wzajemnie się doświetlających, jak ma to miejsce w przypadku *Katedry w La Valetta* oraz *Caravaggia na Malcie*.

Utwór Pasierba koncentruje się wokół wydarzeń przedstawionych na samym obrazie *Ścięcie Jana Chrzciciela*. Otwierająca oraz zamykająca go sekwencja stanowi klamrę, w której rozwija się refleksja estetyczna, egzystencjalna i teologiczna. W pierwszej i ostatniej nakreślona zostaje sytuacja, w jakiej znajduje się pierwszoosobowy podmiot. Jest nim ksiądz, który przygotowuje się do sprawowania Mszy świętej w kaplicy maltańskiego kościoła. Dwukrotnie porównuje jej wygląd do Kaplicy Sykstyńskiej. To szczególne skojarzenie nie wynika jedynie z takiej samej funkcji sakralnej tej przestrzeni, ale zbudowane jest na odwołaniu wizualnym. W kaplicy w La Valetta oraz w Watykanie przedstawione zostały bowiem sceny sądu – w pierwszej z nich sąd (a dokładnie jego zaprzeczenie) nad Janem Chrzcicielem, w drugiej zaś – Sąd Ostate-

---

<sup>20</sup> Zgodne jest to z poetyką cyklu. Jak pisze Wiesława Wantuch (*Cykl liryczny – tomik – seria poetycka. Z dziejów „gatunku” literackiego i wydawniczego*, w: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2011, s. 578), cykl liryczny jest „zwykłą ofertą – obietnicą wzbogacenia, skomplikowania, uszczegółowienia wizji świata, w pojedynczym utworze mniej lub bardziej fragmentarycznej”. Zob. t a ż, *O poetyce cyklu lirycznego*, w: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wystouch, Warszawa 1985.

czny autorstwa Michała Anioła. Skojarzenie wydaje się „nietrafione” – podmiot sam zastanawia się, czy jest właściwe i porównuje obie sceny:

dlaczego przypomina mi się kaplica sykstyńska  
przecież nie ma tu sądu jest wykonanie wyroku  
nie było żadnego procesu  
(*Caravaggio na Malcie, Wnętrze dłoni, I, 1-3*)

Renesansowe freski pojawiają się tylko pozornie na zasadzie wspomnienia. Dzięki ich przywołaniu możliwe staje się skrótowne określenie tematyki obrazu poprzez zaprzeczenie. Niesprawiedliwość Heroda Antypasa okazuje się tym bardziej jaskrawa, gdy zestawia się ją ze sprawiedliwością Boga-Sędziego. Odwołanie do ponownego przyjścia Chrystusa jest także sugestią osądzenia wszystkich – także oprawcy Jana Chrzciciela. W zamykającej utwór strofodzie Kaplica Sykstyńska zostaje przywołana już nie na zasadzie odróżnienia, ale podobieństwa. Nie chodzi bowiem o sceny malarskie, ale o przestrzeń – miejsce sprawowania Eucharystii – ofiary Chrystusa i Kościoła<sup>21</sup>. Kluczowe znaczenia ma tutaj także wspomniana już misja Bractwa – towarzyszenie skazanym na karę śmierci więźniom. Istnieją zatem oczywiste asocjacje z sądem, karą oraz wyrokiem. Te kręgi tematyczne uwidoczniły się w sposób pełny w historii śmierci św. Jana Chrzciciela.

Kolejne trzy strofy (nr II, III i IV) są komentarzem dotyczącym egzekucji św. Jana. Formułują go świadkowie kaźni, dwaj mężczyźni, którzy wychylają się zza zakratowanego okna w stronę zgromadzonej wokół Jana grupy osób. Patrzą – i to właśnie z nimi utożsamia się drugi głos w wierszu Pasierba:

patrzmy przez okno spoza krat tchórzliwie  
on nie umiera za nas ale przy nas  
milcząc świadkujemy zbrodni  
(*Caravaggio na Malcie, Wnętrze dłoni, I, 4-6*)

Spośród wszystkich bohaterów obrazu tylko św. Jan pozostaje nieskalany: nawet biernie patrzący na niego więźniowie są przedstawieni jako tchórze, którzy, nie sprzeciwiając się rozgrywającej się na ich oczach niesprawiedliwości, stają się jej współuczestnikami. Kolejna strofa odsłania przyczynę wykonania wyroku, na którą składają się paradoksalnie najbardziej „błaha” i „prostackie w wymiarze moralnym” czyny. Podmiot wyjaśnia – to „kobieca

<sup>21</sup> Zob. K. Filipowicz, *Eucharystia Ofiarą Chrystusa i Kościoła*, „Msza Święta” 2009, nr 2, s. 5-7.

intryga” oraz „sprawa łożkowa”. Nie padają żadne imiona, a wszystkie okoliczności przedstawione są, podobnie jak w pierwszej części, za pomocą kontrastu. Tragedii odbiera wzniosłość kobieca intryga, bycie ofiarą tyranii pozostanie ofiarą „sprawy łożkowej”, milczące przyzwolenie współlovecnych przerywa „czerwona szmata” – „tylko ona krzyczy”.

Nakreślenie przyczyn prowadzących do śmierci proroka odbywa się w tekście Pasierba na podobnej zasadzie, jaką posłużył się w swoim obrazie Caravaggio. Światło i ciemność skontrastowane ze sobą i bez żadnych półcieni symbolicznie wzbogacają malarską scenę. Podobnie w tekście poety – pojawia się w nim dualizm świata nacechowanego symbolicznie: to, co związane ze zbrodnią, kryje się w cieniu, to zaś, co związane z Janem Chrzcicielem, jest dobre i ukazane w ostrym, kontrastowym świetle. Owa podwójność (dwie kaplice, dwie postaci za kratami, dwa głosy mówiące, podwójność opisu przyczyn tragedii) ma swoją kontynuację w kolejnych częściach tekstu. Rozrasta się niejako i staje się synonimem świata współczesnego. Zanim jednak podmiot wygłosi swoją refleksję, skupia się jeszcze na samym momencie śmierci. Niemal naturalistyczny obraz kata przypomina w swojej ekspresji sporządzony przez Jarosława Iwaszkiewicza w *Podróżach do Włoch* opis innego obrazu Caravaggia – *Każń świętego Mateusza* (kaplica Contarellich, San Luigi dei Francesi, Rzym). Autor *Brzeziny* pisał:

Gdy przyjrzymy się bliżej obrazowi, widzimy, że nagich zbirów jest więcej, trzech. Ale obalwszy Mateusza na ziemię, odwrócili się i zostawiają swemu głównemu koledze dokonanie zbrodni. Jeden wtulił się w kąt obrazu i widzimy tylko potężne jego plecy, drugi, w lewym kącie, zwrócił się ku przodowi, jest przerażający, ostrzyżony jak szaleńcy i wsparty na rękach, prezentuje widzowi potężne i straszne łapy dusiciela<sup>22</sup>.

Ekfrazja Iwaszkiewicza oddaje grozę męczeństwa Apostoła. Czas teraźniejszy podkreśla intensywność bólu i cierpienia, które są udziałem św. Mateusza. Dodatkowo określenia jednoznacznie pejoratywne, takie jak „zbiry”, Iwaszkiewicz wzmocnił za pomocą wyrazów wskazujących na zwierzęcą (a zatem i bestialską) ich naturę: są nadzy, o potężnych plecach i strasznych łapach, przemieszczają się jak dzikie zwierzęta. Jeden z nich wtulił się w kąt (obrazu, a przecież w trakcie opisu ma się wrażenie przestrzeni zamkniętej i trójwymiarowej). Nieludzki charakter drugiego podkreśla też porównanie do szaleńca, którego zachowanie jest poza kontrolą rozumu i norm społecznych.

<sup>22</sup> J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1980, s. 102.

Podobnie sytuację grozy poprzez opis wyglądu kata konstruuje w swoim wierszu Pasierb. Postać zostaje odczłowieczona – widzimy jedynie fragmenty ciała oprawcy, które kojarzą się z wyglądem przedmiotów i maszyn. Jego ramię jest „proste jak pał” ( III, 1), to „nabrzmiały od mięśni świder” (III, 2). Sposób dokonania zbrodni przekracza zakres wydanych mu w tym względzie poleceń: „oprawca chce podnieść głowę skazańca” (III, 3), „lecz zabiera się do tego / tak jakby chciał wbić ją głęboko w ziemię” (III, 4-5). Brutalność sceny oddają zdania pozbawione jakichkolwiek ocen i emocji, jak wstawione w nawiasie dopowiedzenie: „dobije / go i nożem ją utnie”. Ta strategia opisu wprost imituje technikę malarską Caravaggia, znanego ze swoistej fascynacji „technicznym”, fizycznym aspektem scen kaźni, w których kaci przedstawiani są właśnie jako ludzie ciężkiej pracy, ignorujący moralny aspekt swoich zatrudnień, a skupieni na konieczności wykonania nakazanych im zadań – jak robotnicy, chłopci, tragarze. Fizyczność rozmodlonych i klęczących przed Najświętszą Panną wieśniaków ze znanego obrazu *Madonna dei pellegrini* z rzymskiego kościoła San Agostino nie różni się od cielesności oprawców św. Piotra z przedstawiającego jego ukrzyżowanie malowidła z kościoła Santa Maria del Popolo. Caravaggio maluje, nie ocenia – oto źródło jego brutalności, tu – jak się zdaje – imitowanej przez Pasierba.

Następna strofa to wyjaśnienie sensu śmierci świętego Jana Chrzciciela. Podobnie jak w I i II sekwencji, tak i tutaj dualizm świata wydobywa sens zdarzenia. By zmiażdżyć głowę, trzeba ją podnieść, krew na czole zmienia się w rubiny korony, a „złotą misę zmieniają w aureolę drżące pochodnie” (IV, 3). Śmierć nie kończy życia, ale obdarza chwałą wieczności (w sposób konkretny przedstawił tę prawdę Caravaggio na obrazie *Każń świętego Mateusza*, nad postacią świętego unosi się Anioł, który wręcza mu palmę męczeństwa). Cała scena zostaje poddana aktualizacji w przedostatniej części wiersza. Początkowe „więc to tak się odbywa egzekucja” (V, 1) jest sygnałem interpretacji, która prowadzi do odkrycia prawdy nie tyle o zdarzeniach opisanych na kartach Ewangelii, ile o życiu artysty. Wszystkie ukazane w poprzednich partiach zdarzenia okazują się prorocstwem jego własnego losu. Ponowne, tym razem pod kątem biografii Caravaggia, odczytanie obrazu pojawia się w następnym wersie: „czyli spełnienie życia tak ono przebiega” (V, 2). Zbrodnia widziana na obrazie, w perspektywie losu malarza-awanturnika, jest znakiem nieuchronności śmierci, przed którą artysta daremnie uciekał. W końcowej strofie akcent z niesprawiedliwej i niezasłużonej kary zostaje przeniesiony na sam moment śmierci. Podmiot już ze spokojem (w porównaniu do strofy opisującej dokonanie zbrodni) mówi:

nie zmieni nic spóźniona próba powrotu  
klucznik spokojnie wskaże gdzie złożyć odciętą głowę  
podpisz się palcem zmoczonym w cudzej krwi  
(*Caravaggio na Malcie, Wnętrze dłoni, V, 5-7*)

Przestrzeń obrazu staje się miejscem, w którym rozegra się także inna śmierć – artysty.

Ostatnia strofa jest powrotem do sytuacji obserwatora, czyli księdza przygotowującego się do sprawowania Mszy św. w katedrze św. Jana w La Valetta. Podmiot łączy w niej wszystkie trzy pojawiające się w wierszu plany: przygotowanie do Eucharystii (konkretność miejsca), śmierć Jana Chrzciciela oraz odwołanie do biografii malarza. Te trzy perspektywy spojone zostają kategorią czasu oraz uniwersalizacją zdarzeń. Użyty czas terażniejszy sprawia, że przedstawiona sytuacja ma nadal obowiązującą siłę prawdy, sentencjonalność ostatniego wersu zaś stanowi odniesienie nie tylko do życia Caravaggia, ale także może być rozumiana jako przesłanie dotyczące każdego człowieka. Śmierć oddala się od konkretnej sceny, wydarzenia i biografii, nie da się w niej zamknąć i unieruchomić. Choć funkcjonuje w wymiarze powszechnym, dotyka jednocześnie każdego osobiście. Poeta pisze: „umierasz zawsze wygnany umierasz zawsze na wyspie”.

Motyw wygnania w poezji ks. Pasierba może być rozpatrywany na kilku płaszczyznach. Po pierwsze: dotyczy samego wyboru dzieł sztuki, które stały się źródłem inspiracji dla blisko stu osiemdziesięciu wierszy pelplińskiego poety. Wiele wierszy dowołuje się do obiektów rozpoznawalnych, znanych, np. Kaplicy Sykstyńskiej, Nike z Samotraki, malarstwa Rembrandta, van Gogha, Bruegla, twórczości de la Tour'a. U autora *Pustych łąk* pojawiają się także takie nawiązania, które trudniej znaleźć w popularnych leksykonach. Wynika to z osobistego doświadczenia poety. Jego liczne podróże umożliwiły kontakt z różnorodnymi obiektami. Stąd jego wzrok zatrzymuje się na figurach Madonny i Chrystusa w hiszpańskich kościołach (cykl *Lato hiszpańskie* z tomu *Kategoria przestrzeni*, 1978), rzeźbionej scenie na mizerykordii z kościoła w Chester (wiersz *Przedwiośnie na wyspie*, tom *Zdejmowanie pieczęci*, 1982) czy dekoracji jednej ze stall z kościoła w Doberanie (*Lekcja średniowiecza*, tom *Zdejmowanie pieczęci*). Po drugie – namysł nad tym, co wizualne, wybiega dalej niż propozycje historyków sztuki. Poeta szuka scen przekraczających przyzwyczajenia ikonograficzne odbiorcy, odświeżając dany temat oraz wyrzucając czytelnika poza granice jego przyzwyczajzeń. Należy zaznaczyć, że nie są to, oczywiście, interpretacje niezgodne z dogmatem wiary. Przykładem jest wiersz *San Nicolas de Bari w Burgos* (tom *Kategoria prze-*

strzeni), w którym oko widza przygląda się scenie Ostatniej Wieczerzy. Zgromadzeni wokół stołu Apostołowie zwróceni są w stronę Chrystusa, a plecami do widza. Ten nietypowy układ prowadzi poetę do następującego wniosku:

i są zajęci naprawdę jedzeniem  
powoli i rozważnie tak jak się należy  
bo właśnie uczestniczą w Ostatniej wieczerzy  
(*San Nicolas de Bari w Burgos, Kategoria Przestrzeni*, 14-16)

Przede wszystkim aspekt wygnania dotyczy sytuacji egzystencjalnej. Pasierb przyznawał, że nigdy nie pisał wierszy o sztuce, ale zawsze dotyczyły one kondycji człowieka współczesnego<sup>23</sup>. Poetyckie przetworzenia dzieł artystycznych miały za zadanie unaocznic i przezwyciężyć samotność człowieka zanurzonego w dramacie XX wieku<sup>24</sup>. Przywołanie historii wygnania Caravaggia oraz próby wyznania winy i pokuty obrazują losy każdego z nas. W wierszu *Na kapitale w casa da las Dueñas* (tom *Kategoria przestrzeni*) poeta nawiązywał do wyglądu hiszpańskiego dziedzica, który ozdobiony jest wieloma rzeźbami. Kamienne postaci w ekspresyjnych gestach próbują oderwać się do ściany. Poeta zadaje pytanie, które dotyczy nie tylko przedstawienia, ale nas samych: „chcecie uciekać / z rajy // więc wszyscy muszą to robić?” (7-10). „Malarz uchodźca” z wiersza *Caravaggio na Malcie* staje się metaforą wygnania i powrotu, grzechu i nawrócenia, śmierci i odkupienia – wielkich tematów tej poezji.

MALARZ UCHODŹCA.  
POETYCKIE SPOTKANIE Z CARAVAGGIEM  
W TWÓRCZOŚCI KS. JANUSZA ST. PASIERBA

Streszczenie

W poezji ks. Janusza St. Pasierba znajdują się trzy wiersze inspirowane malarstwem Caravaggia. Dwa z nich tworzą poetycki cykl na temat obrazu *Ścięcie św. Jana Chrzciciela* (Oratorium św. Jana Chrzciciela, Malta). Poeta odwołuje się do biografii malarza, zwłaszcza jego awanturniczego trybu życia, oraz wnika w wydarzenia biblijne. Istotna dla jego refleksji jest przestrzeń architektury, która bogactwem wnętrza kontrastuje z surowością dokonywanej zbrodni. Poeta wykorzystuje malarską zasadę kontrastów, by ukazać sytuację człowieka współ-

<sup>23</sup> *Obrót rzeczy. Rok 1991*, Poznań 1993, s. 8.

<sup>24</sup> Zob. R. Cieślak, *Jak parzy poeta?*, w: *Szkice o twórczości Janusza St. Pasierba*, red. R. Cieślak, P. Urbański, Szczecin 2006, s. 107-108.

czesnego. Poetycka refleksja dotyczy różnorodnych aspektów wygnania: egzystencjalnej sytuacji samotności oraz stanu grzechu, doświadczenia śmierci, pokuty i nawrócenia.

**Słowa kluczowe:** Janusz St. Pasierb, Caravaggio, poezja, korespondencja sztuk.

*AN EXILE PAINTER*  
A POETICAL ENCOUNTER WITH CARAVAGGIO  
IN REV. JANUSZ ST. PASIERB'S WORK

S u m m a r y

Among Rev. Janusz St. Pasierb's poetical works there are three poems inspired by Caravaggio's painting. Two of them make up a poetical series whose subject is the painting *Beheading of St John the Baptist* (Oratory of St John's Co-Cathedral, Malta). The poet refers to the artist's biography, and especially to his belligerent way of life, and he analyzes biblical events as well. The architectural space that with its wealth of the interior is contrasted with the harshness of the crime that is being committed, is significant for him. Using the painter's principle of contrasts the poet shows the situation of the modern man. Poetic reflection is concerned with various aspects of exile: the existential situation of loneliness and the state of sin, the experience of death, penance and conversion.

**Key words:** Janusz St. Pasierb, Caravaggio, poetry, correspondence of arts.

*Translated by: Tadeusz Karłowicz*