



Alicja JAKUBOWSKA-OŻÓG

Uniwersytet Rzeszowski

Tekst i obraz w wybranych wierszach Wacława Oszajcy

Text and image in selected poems
by Wacław Oszajca

Abstract: The article deals with the correspondence of arts in the poems by Wacław Oszajca. The reading of two texts: *the two from the painting by Delacroix* and *La Cene — Salvador Dali* allows determining how the poet utilizes the painting material, and discussing the role of these references. The poet does not focus his attention merely on the pictorial creations of the masters — the paintings allow him to reveal a different dimension of human existence, i.e. a religious experience.

Key words: poetry, painting, ecphrasis, hypotyposis, interference, motif

Nazwisko Wacława Oszajcy jest najczęściej wymienianym nazwiskiem wśród autorów poezji kapłańskiej obok takich księży poetów, jak: Jan Twardowski, Stanisław Pasierb, Jerzy Szymik, Janusz A. Kobierski, Janusz A. Ihnatowicz. „Poezja kapłańska” to termin znany już od dawna, omawiany przez takie autorytety, jak Stefan Sawicki, Bożena Chrzastowska, Anna Kamieńska. Przez wiele lat to określenie identyfikowało, ale także naznaczało twórców. W latach siedemdziesiątych/osiemdziesiątych publikowanie bez identyfikatora „ks.”, „o.” wynikało nie tylko z potrzeby rzetelnej oceny dorobku autora, ale również — o czym już niewiele pamięta — strzegło przed interwencją cenzury. Według Stefana Sawickiego, „poezję kapłańską” określa występowanie pierwiastków związanych w większym stopniu z kulturą religijną niż z literaczką. Zdaniem Sawickiego, to poezja „szukająca swego spełnienia w warstwie tematyczno-osobowej: rzecz o specyficznych aspektach życia kapłańskiego, lub

też wypowiedź o świecie — z wnętrza kapłańskiego doświadczenia. Z jednej strony jest poszerzeniem, ale z drugiej — ograniczeniem przeżyć. Określa ją krąg sakramentalnego powołania¹. Bożena Chrzastowska wskazywała także na obecność w tej poezji tematu samotności:

Bohaterów tej poezji widzimy w różnych sytuacjach ukazujących samotną egzystencję: w sytuacji nocnego czuwania, oczekiwania na telefon, na zapukanie do drzwi, spacerów i powrotów do pustego mieszkania, w sytuacji wpatrywania się w cudze, oświetlone okna, w scenerii kontrastu — złotych ornatów celebransa i szarej samotności w zakrystii. Suchość i szarość tej egzystencji rozświetlają i ocieplają wspomnienia rodzinnego domu, a szczególnie miłości matki².

Krytycy omawiający poezję księży od dawna podkreślali potrzebę akcentowania kapłaństwa autora jako ważnego elementu twórczości pozwalającego lepiej ją zrozumieć. Nie wszyscy poeci księży otwarcie mówią o swym powołaniu, jak czynił to np. ks. Jan Twardowski. W wierszach Oszejki takie wskazówki również znajdziemy, ale niezbyt często. Warto przywołać wiersz z tomu *Z głębi cienia* (1981), który Bogusław Wróblewski określił „zuchwałym wierszem”³. To tekst o intrygującym tytule *Zwornik*:

tak
to jestem granicą światła
we mnie zbiega się wschód z zachodem
północ z południem
wystarczy mój jeden krok
i już przesunąłem
podniosłem w sobie ten zwornik
magnetyzmu i światła
to ja jestem
praziemią i praoceanem
początkiem życia w ogniu i wodzie
w duchu i ciele
to ja zarazem sacrum i profanum
chrzczę ciebie Boga imieniem
które nieustannie zgaduję
to ja człowiek który tobie i samemu sobie

¹ S. Sawicki: *Słowo wstępne*. W: *Staropolskie srebro. Wiersze poetów księży*. Oprac. J. Sochoń. Warszawa 1992, s. 5.

² B. Chrzastowska: „Wierzę wierszem”. *O poezji kapłańskiej*. W: *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*. Red. M. Jasińska-Wojtkowska, J. Święch. Lublin 1997, s. 219.

³ B. Wróblewski: *Moralne światło i cień*. „Twórczość” 1983, nr 11.

stają się obrazem i podobieństwem
to czynię
cierpiąc
w radości
że wiem
nie
wiedząc.

Oszajca debiutował wierszami w miesięczniku „Msza Święta” w 1974 roku. Jest autorem wielu książek, tekstów publicystycznych, od lat związany z „Akcentem”, publikuje w „Gazecie Wyborczej”, „Gościu Niedzielnym”, „Tygodniku Powszechnym”, „W Drodze”, „Życiu Duchowym”. Wielokrotny laureat nagród dziennikarskich i literackich. Aktywnie uczestniczy w życiu kulturalnym, prowadzi programy publicystyczne o tematyce religijnej w radiu i telewizji. Jest członkiem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich i Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich, a także Rady Programowej Wschodniej Fundacji Kultury „Akcent”.

Z bogatej twórczości tego autora szczególnie interesujące wydają się te wiersze, których tematem stały się malarskie inspiracje. Są wśród nich teksty z wyraźnymi odwołaniami do europejskich (rzadziej polskich) twórców. Uwagę poety przykuwały przede wszystkim obrazy o tematyce religijnej, odwołania do biblijnych postaci i ważnych dla człowieka zdarzeń.

Teksty Oszajcy wykorzystujące malarskie motywy noszą wyraźne sygnały takich nawiązań już w tytułach, buduje je poeta z dwu członów: pierwszy z nich przywołuje pierwotny tytuł konkretnego dzieła, drugi — to nazwisko malarza najczęściej podane w formie mianownikowej, rzadziej w przypadkach zależnych: *Syn marnotrawny* — Rembrandt, *Abraham ofiarowuje Izaaka* — Rembrandt; *Maria Magdalena* — Antonio Canova; *Golgota* — szkic Mikołaja Gaya; *Madonna z Dzieciątkiem* — Antonio da Firenze; fragment *Sądu ostatecznego* Memlinga; *La Cene* — Salvador Dali; Jacques Stella — *Śmierć Świętego Józefa*; Jean-Jaques Lagrenée — *Jan Chrzciciel naucza*; Crayer — *Męczeństwo Świętej Katarzyny*. Ta wyraźna sygnatura wprowadzona do tytułu w pewien sposób warunkuje odbiór, uruchamia całą siatkę znaczeń, podpowiada lekturę, ale i wskazuje na charakterystyczne elementy języka wyrazu. Odwołania do biblijnych tematów nie są jedynie właściwe poetyckim opisom obrazów w poezji Oszajcy, ale stanowią ważny składnik poetyckiego obrazowania, szczególnie gdy poeta szuka wytłumaczenia zjawisk dotyczących ludzkich doświadczeń niezależnie od czasu, w jakim ten człowiek żyje. Znajdujemy teksty przywołujące zarówno Stary, jak i Nowy Testament. Bohaterami tych wierszy są konkretne postacie, których życie naznaczone zostało w sposób szczególny, jak choćby w wierszach *Powrót Uriasza*, *Naszyjnik umiłowanego* (obydwa teksty dały tytuł zbiorom: *Naszyjnik umiłowanego* zbioru z 1984 roku, *Powrót Uriasza* z 1992), *Jak milczałeś tak mów*.

Przedmiotem uwagi w tym artykule są teksty poetyckie i zawarte w nich malarskie inspiracje. Są to wiersze: *dwaj z obrazu Delacroix* oraz *La Cene* — *Salvador Dali*.

Przywołany fresk stanowiący temat pierwszego wiersza nosi tytuł *Walka Jakuba z Aniołem* i pochodzi z klasycystycznego kościoła Świętego Sulpicjusza (Saint Sulpice)⁴ w Paryżu⁵, powstał w latach 1849—1861 i wraz z dziełem pt. *Wygnanie Heroda* tworzy malowidło znajdujące się w kaplicy Saint Anges), stanowi ilustrację biblijnej przypowieści o walce Jakuba z aniołem/Bogiem. Walczące postacie zostały umieszczone na tle rozłożystych drzew, oddzielone częściowo skarpą od zarysowanych w tle sylwetek ludzi i zwierząt, z którymi Jakub odbywał swoją wędrówkę.

Artysta wyraźnie wyeksponował postacie anioła i Jakuba⁶, są one otoczone światłem i przez to światło wyodrębnione. Ich zmaganie przypomina raczej taniec i gdyby nie skrzydła, nic nie wskazywałoby na to, że jeden z nich jest wysłannikiem Boga. Jego muskularna postać nie różni się zbytnio od postaci drugiego młodzieńca, są tak samo młodzi i silni (tylko kolor szat wskazuje na inne pochodzenie). Pomimo walki nie widać na ich twarzach emocji, dostrzec je można tylko w naprężonych mięśniach czy we wzroku anioła skierowanym w stronę leżącego opodal oszczepu i w oczach Jakuba podążających za tym spojrzeniem. Interesujący nas wiersz Oszejcy nawiązuje do fresku jednoznacznie przez sygnał wskazujący na przywoływany fragment „dwaj z...”, pochodzi z tomu *Pragnienie nienazwanego* (to wiersze z lat 1994—2003):

⁴ Reprodukacja ze strony: <http://anielskiewyzwanie.blogspot.com/2012/09/anio-walczaczy-z-jakubem-delacroix-saint.html> [data dostępu: 25.02.2017].

⁵ To drugi po Notre Dame co do wielkości kościół w Paryżu.

⁶ Imię Jakub w ludowej wykładni jest odpowiednikiem hebrajskiego słowa „oszukiwać”, na tę cechę wskazał brat Jakuba — Ezaw, kiedy okazało się, że został oszukany, mówił: „[...] nie darmo dano mu imię Jakub” (Rdz 27,36). Historia Jakuba przedstawiona w Księdze Rodzaju nie stanowi zwartej biografii, to luźne barwne opowieści dotyczące jego kłamstw, oszustwa, którego dopuścił się wobec swego brata Ezawa, od niego za miskę soczewicy zdobył prawo pierwsorodztwa oraz błogosławieństwo starego ojca Izaaka (Rdz 27,1—34). Przekazy te łączą jego imię z późniejszymi miejscami kultu, przydając im tym samym znaczenia (Rdz 28,10—22), np. Betel, w którym zbudował ołtarz Bogu w miejsce wizerunków wielu bożków. To jemu Bóg po walce nad potokiem Jabbok wyznaczył nową rolę, zmieniając jego imię na Izrael. Warto przywołać ten fragment Biblii: „Gdy [...] został sam jeden, ktoś zmagał się z nim aż do wschodu jutrzeńki, a widząc, że nie może go pokonać, dotknął jego stawu biodrowego i wywichnął Jakubowi ten staw podczas zmagania z nim. A wreszcie rzekł: »Puść mnie, bo już wschodzi zorza!«. Jakub odpowiedział: »Nie puszcze cię, dopóki mi nie pobłogosławisz!«. Wtedy [tamten] go zapytał: »Jakie masz imię?«. On zaś rzekł: »Jakub«. Powiedział: »Odtąd nie będziesz się zwał Jakub, lecz Izrael, bo walczyłeś z Bogiem i z ludźmi, i zwyciężyłeś«. [...] Jakub dał temu miejscu nazwę Panuel, mówiąc: »Mimo że widziałem Boga twarzą w twarz, jednak ocaliłem życie«.” Zob. Rdz 32,29—31. Wszystkie cytaty z: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich. Poznań—Warszawa 1971.

dwaj z obrazu Delacroix

rówieśnicy
obaj tak samo muskularni
anioł przyszedł z cienistej doliny
gdzie płynie chłodny potok
twarz ręce nogi anioła pełne łagodnego światła
Jakub spalony podobnie jak pustynia
za jego plecami w tumanach kurzu
słudzy pędzą stada

mocują się
Jakub uderza anioła w lędźwie
anioł jakby zwolnił uścisk
i z przerażeniem patrzy na oszczep
leżący na trawie
Jakub też tam patrzy



Tekst Oszajcy nie jest typowym opisem fresku, nie interesuje go historia poprzedzająca utrwalone na fresku zdarzenie i wskazująca przyczyny „konfliktu”.

Poezie zależy na dialogu z odbiorcą, ale z odbiorcą świadomym. Dlatego brak nawiązania — poza poetycką uwagą pozostają wszelkie informacje na temat postaci, miejsca, gdzie odbywa się ten niezwykle pojedynek, jak również jego rozstrzygnięcie. Oszajca, podobnie jak Delacroix, skupia swoją uwagę na scenie będącej najistotniejszą kwestią w tej biblijnej historii — na walce nad potokiem Jabbok (ta nazwa także nie pada), czy raczej na zachowaniu, uchwyconym w malarskim skrócie jednym gestem postaci zmagających się z sobą. Intryguje go wzrok obydwu walczących skierowany na leżącą na trawie broń, sugerujący, że choć nie jest to zwykły pojedynek, obaj walczący szukają po ludzku wyjścia z niełatwej sytuacji, oceniają swoje szanse. Oszajca odwraca uwagę odbiorcy od walki, przełamuje swój wiersz i mówi o tym, co walczących dzieli. Sygnalizuje te różnice w metaforycznych określeniach — jeden „przyszedł z cienistej doliny”, otoczony blaskiem, „twarz ręce nogi [...] pełne łagodnego światła”, drugi pokryty pyłem przemierzonej pustyni. Oszczędność informacji jest tu znacząca, choć w tych kilku wersach (sześciu) otrzymujemy najważniejsze. Zabieg kontrastowania dotyczy „pochodzenia” przeciwników, „jasności” wysłannika Boga i poszarzałego od pyłu pustyni człowieka, nadprzyrodzona siła anioła i stan utrudzonego wędrownik człowieka, któremu towarzyszą zmęczeni, jak on, słudzy. Tytuł wskazujący intertekstualne relacje — *dwaj z obrazu Delacroix* — obok tekstu biblijnego staje się jeszcze jednym odniesieniem dla wiersza współczesnego poety. Ta opowieść-refleksja z zakłócającym melodyjnością członkowaniem wersów skupia się na pierwszych wrażeniach, jakie towarzyszą spotkaniu z obrazem — wyrażają zaskoczenie, podziw, pozostają świadectwem pierwszego olśnienia. Oglądany obraz prowokuje nie tyle do zatrzymania uwagi widza na przedstawieniu postaci, technice, barwach, ile wręcz zmusza do opowiedzenia tego, co czytelnik oczami bohatera widzi. W wierszu, co ciekawe, Oszajca organizuje poetycką narrację w trybie orzekającym, tym samym wzmacniając efekt unaoczniania, ale pozostawia także wrażenie nieobecności podmiotu w procesie poznania. Ta forma niemodalna pierwszych dwu wersów i końcowej strofy pozwala osiągnąć styl nieobecności, przezroczystości bohatera, to jego oczami widzi czytelnik i za nimi podąża, rejestrując wybrane już fragmenty⁷.

Podobny zabieg wprowadza poeta w wierszu *La Cène — Salvador Dali* w poetyckim przedstawieniu sceny ostatniej wieczerzy z obrazu Salvadora Dalego *La Cène*⁸:

⁷ O neutralności pisania, tzw. pisaniu stopnia zerowego, traktuje esej *Pisanie i milczenie* Rolanda Barthes’a. R. Barthes: *Stopień zero pisania. Nowe eseje krytyczne*. Tłum. K. Kot. Warszawa 2009, s. 85—89.

⁸ W artystycznym dorobku Salvadora Dalego znajdujemy obrazy z motywami religijnymi, np.: *Ukrzyżowany* (1954), *Dziewica Guadalupe* (1959), *Święte serce Jezusa* (1962). Dali połączył w nich chrześcijańskie motywy z techniką surrealistyczną. Obraz ze strony: <http://www.lacene.fr/la-cene-salvador-dali.html> [data dostępu: 25.02.2017].



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

Przywołany już w tytule obraz Dalego pochodzi z 1955 roku (to olej na płótnie, znajduje się w National Art Gallery w Waszyngtonie), jest niezwykle interesującą interpretacją *Ostatniej wieczerzy* Leonarda da Vinci. Niewiele jednak przypomina znany wszystkim fresk. Wprawdzie podobnie jak u Leonarda, w centrum obrazu umieszczony został Jezus, którego otacza dwunastu apostołów, jednak na tym podobieństwa się kończą. Inni są apostołowie od tych najbardziej znanych z fresku Leonarda da Vinci, pochyleni tak, że trudno rozpoznać ich twarze. Inny jest pozostający w centrum Mistrz, jego twarz różni się od znanych ikonograficznych przedstawień, nie okala jej broda, a całą postać rozjaśnia światło padające z wszystkich stron bryły-kryształu. Usytuowany na tle jeziora Chrystus zdaje się przeniknięty odbitym od wody światłem. Odrealnieni pozostają też apostołowie — w niczym nie przypominają tamtych z ostatniej wieczerzy: strudzonych i przelękniętych zapowiedziami Nauczyciela o zdradzie jednego z nich. Pochłonięci modlitwą czy przybici strachem, nie patrzą w stronę Jezusa, ich postacie także zdają się pochodzić z innej już rzeczywistości, okryte szczególnie jasnymi, prześwietlonymi tunikami, uniemożliwiają widzowi z wy-

razu twarzy, odwrócenia głowy rozpoznanie zdrajcy, odróżnia go jednak kolor szaty. Wrażenie niezwykłości wprowadza także odkryte lewe ramię Jezusa (przeniesione z obrazów Zmartwychwstałego, ze spotkania w Emaus, choć bez widocznych ran) i przeźroczystość odrealnionego torsu, przez który zdaje się przebijać zarys jeziora z łodzią. Przed patrzącym wprost Jezusem widać kielich z winem i przełamany chleb jako symbole ofiary — ten moment przeistoczenia podkreśla światło padające na stół, rozświetlające szkło kielicha i podkreślające piękno jego cięć (jak w kryształach). Nad nimi unosi się, płynie postać czy raczej tylko ramiona i tułów w ofiarnym geście, jakby przeniesionym z rozpiętych ramion krzyża. To także wskazanie na jedność z Bogiem Ojcem, zapowiedź mającego nastąpić zmartwychwstania i wniebowstąpienia. Obraz uderza niezwykłym podniosłym spokojem, nie ma, jak na tradycyjnych przedstawieniach ostatniej wieczerzy, smutku pożegnania, Jezus zdaje się powoli zanikać, jednak blask światła nie odpływa wraz z nim, lecz otacza zebranych, zagarnia obraz. W poetyckim przedstawieniu zamysłu malarza zwraca uwagę skondensowanie wiersza, nasycenie znaczeniami, nie prosty opis ukazanych na obrazie postaci ani rejestracja kolejnych znaczących elementów, lecz zawarta w wierszu — tym poetyckim dialogu z obrazem — świadomość, że w wizji Dalego uchwycona została tajemnica przeistoczenia.

Tytuł wiersza przywołujący konkretny obraz z jego autorem i tytułem wskazuje na ekfrazę⁹, podobnie jak w poprzednich tekstach Oszejcy. By jednak utwór poetycki traktować jako ekfrazę, muszą zostać spełnione określone warunki — konieczna jest obecność metajęzykowych sygnałów odsyłających do konkretnego dzieła, nazwisko artysty (tytuł, podtytuł), elementy opisu pozwalające na identyfikację dzieła sztuki, wskazania na technikę i konwencje charakterystyczne dla konkretnego artysty¹⁰. Ekfrazą stara się ukazać przedmiot w nowej odsłonie, ale także zwraca uwagę swoim sposobem prezentacji, odsuwając nieco na dalszy plan sam przedmiot — obraz. Oszejca tak właśnie postępuje, ale tylko pozornie; przedstawia, przywołuje, ale nie opisuje, wprowadza w przestrzeń odbiorcy własne widzenie przedstawionej przez artystę sytuacji.

⁹ Pojawienie się w tytule utworu dokładnego nawiązania metatekstowego (jak autor i tytuł dzieła) nie przesądza, iż mamy do czynienia z ekfrazą „właściwą” — przykładem *Ogród ziemskich rozkoszy* Czesława Miłosza, *Mona Liza* Zbigniewa Herberta.

¹⁰ Zob. A. Dziadek: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2011, s. 50 i nast. Według Adama Dziadka, ekfrazą to obok hypotypozy, *Blüddgedicht* i obrazu jako interpretantu relacja polegająca na opisie obrazu lub jego elementów, przy czym obraz może być przedmiotem rzeczywistym lub fikcyjnym. W typowej ekfrazie mogą pojawiać się wskazówki metajęzykowe — tytuł dzieła, nazwisko malarza, wskazówki dotyczące stylu, ale nie jest to warunek konieczny. Do opisu odnosi się także hypotypoza, w przeciwieństwie do ekfrazy nie musi bezpośrednio nawiązywać do konkretnego czy fikcyjnego obrazu/dzieła, ale sugeruje analogię do jakiegoś obrazu lub do jakiegoś charakterystycznego obrazowania malarzkiego. O relacji tekst — obraz pisała także Seweryna Wysłouch w swej książce *Literatura i sztuki wizualne*. Warszawa 1994.

Widzimy jego oczami, z jego wzruszeniem spotykamy się przede wszystkim, choć przecież w tych spotkaniach pozostaje poza wyraźnym uobecnieniem siebie — brak form, które bezpośrednio wskazywałyby na obserwujący podmiot. W tym sposobie ukazywania poeta zdaje się podążać za obrazem/tekstem, jak podąża egzegeza, wydobywa z niego to, co powinno stać się najważniejsze dla słuchającego (oglądającego jego oczami). Pomimo spełniania tych warunków, wydawałoby się wystarczających, wiersze Oszajcy nie są pełnymi ekfrazami (możemy mówić o ich ekfrastyczności), nie skupiają się jedynie na malarskich realizacjach dawnych mistrzów, ale wkraczają w przestrzeń przeżycia, religijnego uniesienia, które odsłania inny wymiar ludzkiego trwania.

Ten inny wymiar zaznaczony zostaje dygresjami do mających dopiero nastąpić zdarzeń, jak w wierszu dotyczącym ostatniej wieczerzy. Tym samym obraz zostaje zredukowany do kilku elementów najważniejszych, taki sposób mówienia o obrazie powodowany jest, być może, świadomością ograniczeń tkwiących w języku czy przeświadczeniem, że za sprawą słowa i ikonicznego przedstawienia doświadczamy Tajemnicy. Oszajca dostrzega potencjał tkwiący w każdym z obrazów, ich sensotwórczy charakter. Taki rodzaj spotkania nastawiony jest na nieustanne niuansowanie, odczytywanie znaczeń ukrytych, nawiązywanie w ten sposób dialogu z poprzednikiem/poprzednikami. Spotkanie z obrazem, freskiem jest dla poety zdarzeniem szczególnym, a o jego randze decyduje także kreatywna zdolność każdego odbiorcy, która nie zubaża samego obrazu i potencji dzieła. Oszajca swoimi odczytaniem zdaje się powtarzać tę wieloznaczność i performatywność każdego z nich, stają się one na nowo w każdym kolejnym odczytaniu¹¹. Mogą przykuwać uwagę tematem, kolorystyką, stać się podstawą odkrywania znaczeń, prowokować, to wszystko zależy od odbiorcy. Nie mniej istotna jest sytuacja bohatera — podmiotu mówiącego. Pozornie nieobecny, w żadnym z tych wierszy nie mówi o sobie wprost, a jednocześnie każe widzieć te, a nie inne elementy obrazów, sugeruje znaczenia, uczy patrzeć, docierać do sensów jedynie sugerowanych, ale czytelnych. Ma upodobanie do detalu, fragmentu. Obraz jako przedmiot referencji wydaje się mało istotny dla poety, ważne staje się to, co wyzwala w oglądającym, jakie rejestry uczuć uruchamia artystyczna wizja. Spojrzenie Oszajcy ma w tych przypadkach odwołań ikonograficznych charakter wybiórczy, co nie znaczy, że pomniejszający istotę dzieła. Wybrany element usytuowany zostaje w nowych kontekstach wywiedzionych z chrześcijaństwa, bohater tych wierszy patrzy jak człowiek Księgi i czyta te konteksty, uruchamiając wszystkie siatki znaczeń. Obrazy mistrzów zdają się potwierdzać tożsamość poety, wydaje się, że przez przypomnienie ważnych dla

¹¹ Sztuka czytania tekstu ma, według Barthes'a, procesualny charakter. Każdy tekst jest bowiem „tkanką cytatów pochodzących z nieskończonego wielu zakątków kultury”, to właśnie czytelnik jest tym, kto zbiera ślady, z których powstał tekst. R. Barthes: *Śmierć autora*. Tłum. M.P. Markowski. „Teksty Drugie. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1999, nr 1—2, s. 250—251.

historii świata zdarzeń, które po raz kolejny „dokonują się” dzięki inspiracjom malarskim, bohater tych wierszy, szczególnie tekstu drugiego, aktualizuje na nowo siebie samego. Ten akt przypominania i ponownego spotkania sygnalizowany w przedstawieniu wizji Dalego zaimkiem „on”, formą czasownikową pierwszego wersu („...a im się tylko wydawało że jest z nimi”) potwierdza modlitewny charakter tej sceny. Szczególna to modlitwa, obraz staje się swego rodzaju pośrednikiem, medium — nie jest ważny (albo raczej nie tylko) jako obiekt artystyczny o określonej technice, nowatorskiej artystycznej wizji. Zda się docierać do tajemnicy Boga-Człowieka, sygnalizuje to poeta słowami: „[...] a im się tylko wydawało że jest z nimi / a on już był na środku jeziora / w jądrze kryształu / w niestabilnej próżni [...]”¹².

Obrazy mistrzów w realizacjach Oszajcy, mimo że wiersze wyraźnie do nich nawiązują, nie są najważniejsze. Sposób, w jaki poeta przedstawia kolejne dzieła, świadczy bowiem o pasji samego autora. Bohater jego wierszy, tak skrętnie schowany, wsparty wyobraźnią, wiedzą biblijną, własną duchowością kreśli wizję wybiegającą poza wytyczoną ramami obrazu przestrzeń i do takich spotkań zachęca czytelnika i widza.

Bibliografia

- Barthes R.: *Śmierć autora*. Tłum. M.P. Markowski. „Teksty Drugie. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1999, nr 1—2.
- Barthes R.: *Stopień zero pisania. Nowe eseje krytyczne*. Tłum. K. Kot. Warszawa 2009.
- Chrzastowska B.: „Wierzę wierszem”. *O poezji kapłańskiej*. W: *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*. Red. M. Jasińska-Wojtkowska, J. Święch. Lublin 1997.
- Dziadek A.: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2011.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich. Poznań—Warszawa 1971.
- Sawicki S.: *Słowo wstępne*. W: *Staropolskie srebro. Wiersze poetów księży*. Oprac. J. Sochoń. Warszawa 1992.
- Schaeffler R.: *O języku modlitwy*. Tłum. G. Sowiński. Wstęp M. Jaworski. Kraków 2007.
- Wróblewski B.: *Moralne światło i cień*. „Twórczość” 1983, nr 11.
- Wysłouch S.: *Literatura i sztuki wizualne*. Warszawa 1994.

¹² Język religijny nie jest jednoznaczny i łatwy do określenia. Jedną z jego cech stanowi modlitewne przywołanie, które oznacza wchodzenie w relacje z tym, kogo przywołujemy. Od tego momentu ujmujemy samych siebie i swój empiryczny świat poprzez to właśnie przywołanie. Wydaje się, że tekst Oszajcy *La Cène* — *Salvador Dali* nie jest tylko refleksją o obrazie, ale spełnia także funkcję takiego przywołania. Zob. R. Schaeffler: *O języku modlitwy*. Tłum. G. Sowiński. Wstęp M. Jaworski. Kraków 2007, s. 23—26.