



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Bogusława Latawiec w światach Caravaggia

Author: Joanna Dembińska-Pawelec

Citation style: Dembińska-Pawelec Joanna. (2021). Bogusława Latawiec w światach Caravaggia. W: M. Jochemczyk, M. Piotrowiak, A. F. de Carlo (red.), "Trans-misje : polsko-włoskie relacje w literaturze, kulturze i języku : tom jubileuszowy ofiarowany Profesor Janinie Janas" (S. 111-123). Warszawa : Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Bogusława Latawiec w światach Caravaggia

Joanna Dembińska-Pawelec
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Niezwykła jest mądrość, z jaką Caravaggio operuje światłem i cieniem. Tak niezwykła i konsekwentna, że trudno widzieć w niej jedynie owoc poetyckiego natchnienia.¹

Zszedłszy z Kapitolu (nie na Forum Romanum, lecz na Piazza Venezia), masz przed sobą z grubsza trzy szlaki Caravaggia: za Tybrem, wzdłuż Corso i na wzgórzach. Zaczniemy od tego drugiego, na który składają się (wyliczając w porządku od piazza Venezia do Piazza del Popolo): Galeria Doria Pamphili, kościół San Luigi dei Francesi, kościół Sant'Agostino i bazylika Santa Maria del Popolo.²

„Zdarzają mi się wiersze – wyznawała Bogusława Latawiec – w których wracają do mnie oglądane kiedyś i pozornie zapomniane strzępy zobaczeń”³. Być może z tych powrotów pamięci zrodził się wiersz zatytułowany *Światy Caravaggia* dedykowany Jarosławowi Mikołajewskiemu, „autorowi *«Rzymskiej komedii»*”:

Gdy dotykał płócien
swoimi
oczami – sowimi
światy mu się
rodziły szczerze
furkocząc napiętym żaglem jasności
po czerni:
kula wody z różą w szkle
suche drewno skrzypiec
dzwoniło skocznie pod tupotem
tańczącego Erosa

¹ G. Herling-Grudziński, *Caravaggio. Światło i cień*, Kraków–Warszawa 2019, s. 11.

² J. Mikołajewski, *Rzymska komedia*, Warszawa 2011, s. 83.

³ B. Latawiec, *Trzy genezy*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony*, Kraków 2016, s. 353.

z buzią urwisa
w pełnym słońcu jego gołych łądźwi
ud i łydek promiennych
drzewa krzyży, bretnale, gąbki z octem
prześcieradła bieli
zbiegłe z umierających ciał
brudne stopy świętych
w porę zawrócone z ucieczki przed prawdą
nie do pojęcia
dorodne czarne skrzydła aniołów
wsparte na ramionach wybrańców
i kolejne Marie, Magdaleny
z ustami tej samej kochanki
jej pudernice, grzebyki, flakony, złote materie
odbite w zwierciadłach
powietrzach
także szaty pokutne, modlitewniki
miny szulerów
karty jawne rozsypane na ławie
i te tajne jak tętno skryte pod szatami
wszystek świat rozkoszy, cierpień
wnieboporwań i wogniowstąpień
na moment i na wieczność
tajnych zapłodnień, wskrzeszeń, zmartwychpowstań
Ów Świat Drugi
a zarazem jakoby i Pierwszy
bo choć jedynie olejny
i rozłożony po blejtramach jak na stołach
sekcyjnych
jest z żywiołów jednakich:
krwi, mięsa, kości i duszy bezcielesnej
do oglądania i uwierzenia
dla tych
co widzą w ciemnościach
swoimi sowimi oczami⁴

⁴ B. Latawiec, *Światy Caravaggia*, w: Eadem, *Zmowy*, Szczecin 2015, s. 45–46.

Wiersz pochodzi z tomu zatytułowanego *Zmowy*. Należy do cyklu *Blejtramy następne*, gdzie oprócz Caravaggia pojawiają się także odniesienia do obrazów Rembrandta, Boscha, Chagalla, van Gogha i Vermeera. Pierwszy cykl *Blejtramów* ukazał się w tomie *Odkrytki* (Warszawa 2007), ale inspiracje malarstwem pojawiały się już wcześniej w poezji Latawiec, by przypomnieć na przykład „Trzewiki” *van Gogha* z tomu *Razem tu koncertujemy* (Poznań 1999). O ekfrastycznym cyklu autorki *Odkrytek* Piotr Łuszczkiewicz pisał następująco:

Wyrasta on sporo ponad ambicję poetyckich inskrypcji do słynnych obrazów, okazuje się czymś ważniejszym niż zestaw intersemiotycznych przekładów czy – jak to się mówi równie uczenie – ekfraz znanych płócien. Latawiec wprowadza bowiem czytelnika w świat szczególnej artystycznej empatii określanej w akademickich podręcznikach suchym mianem estetyki recepcji czy stylistyki odbioru. Pokazuje, jak czyta obraz poeta, przebijając się przez kolejne warstwy olejnej farby aż do samego blejtramu, aż do malarskich krosien, w poszukiwaniu źródeł inspiracji i twórczej prawdy dzieła.⁵

W wypowiedzi dla „Kwartalnika Artystycznego” zastanawiając się nad swoimi źródłami twórczymi Latawiec zaznaczała:

Pracuję najczęściej oczami, to znaczy dla wyrażenia myśli, przeczuć, niepokojów – szukam ekwiwalentów wizualnych. [...] Pisząc poruszam się przeważnie w tym samym kierunku: od spostrzeżenia zmysłowego, od realności do uogólnienia, interpretacji. Używam do tego celu najczęściej samej siebie, własnej biografii, jako rzeczywistości osobiście sprawdzonej.⁶

Czy tak było również w przypadku wiersza *Światy Caravaggia*? Czy strzępy zobaczeń przechowywane w pamięci, zobaczone i osobiście przeżyte, zapisane w biografii ukształtowały ten liryk?

W 2010 roku w Scuderie del Quirinale w Rzymie miała miejsce wystawa dwudziestu pięciu arcydzieł malarskich Michelangela Merisi zwanego Caravagiem, zorganizowana w czterechsetną rocznicę śmierci tego genialnego malarza. „Rzym czeka na Caravaggia” obwieszczał w Polsce tytuł tygodnika „Wprost”⁷.

⁵ P. Łuszczkiewicz, *Wiersze, sny, obrazy Bogusławy Latawiec*, w: J. Grądziel-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony...*, s. 36.

⁶ B. Latawiec, *Pracuję oczami*, w: J. Grądziel-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony...*, s. 358–359.

⁷ <https://www.wprost.pl/kultura/300630/rzym-czeka-na-caravaggia.html> [dostęp: 30.04.2020].

„Organizatorzy spodziewają się kilkuset tysięcy zwiedzających”⁸. Na tę wyjątkową ekspozycję sprowadzono takie arcydzieła malarza jak „Bachus” z Galerii Uffizi we Florencji, „Dawid z głową Goliata” z Galerii Borghese w Rzymie, „Muzykanci” z Metropolitan Museum w Nowym Jorku, „Lutnista” z Ermitażu w Sankt Petersburgu, „Amor zwycięski” ze Staatliche Museum w Berlinie oraz inne jego obrazy z najważniejszych muzeów we Włoszech i na świecie. Wiosna 2010 roku w Rzymie była wielkim świętem malarstwa, w trakcie którego kultywowano pamięć o tragicznych losach Caravaggia i studiowano tajemnicę jego płócien. Czytając wiersz *Światy Caravaggia* ma się nieodparte wrażenie, jakby wśród zwiedzających była także Bogusława Latawiec. Utwór zawiera bowiem ślady ekfrazy wielu jego obrazów, jest jak nieśpieszny spacer po muzeum wypełnionym dziełami tego genialnego malarza.

Michelangelo Merisi zwany Caravagiem nazywany też bywa *peintre maudit*, *pittore maledetto*, „malarzem przeklętym” na wzór *poète maudit*⁹. Pochodził z Caravaggio, miasteczka położonego 40 km na wschód od Mediolanu. Był synem Lucii Aratori i Ferma di Bernardino Merisi, mistrza dworu i architekta mediolańskiego magnata Francesca Sforzy, markiza di Caravaggio¹⁰. Przyszły malarz mógł urodzić się w pałacu Sforzów, gdzie spędzał też pierwsze lata dzieciństwa. Gustaw Herling-Grudziński w *Dzienniku pisanym nocą* pod datą 2 lutego 1975 roku notował:

Nowe badania przesunęły datę urodzenia Caravaggia z roku 1573 na 1571. Drobiazg bez znaczenia? Nie, jeśli przyjmujemy że chłonność pięcioletniego dziecka jest wystarczająco duża, by odcisnąć ślad na całe życie. 1576, rok dżumy w Lombardii. Ile z niej przeniknęło do dziecięcego oka przyszłego malarza? Wolno się nad tym zastanawiać, oglądając obrzękle zwłoki kobiety w *Morte della Vergine*, płótnie które wywołało skandal swoim „brutalnym i niemal makabrycznym realizmem”; albo martwe, ziemiste ciało w *Złożeniu do grobu*; albo neapolitańskie *Biczowanie* (widziałem je wczoraj).¹¹

W sierpniu 1576 roku wybuchła w Mediolanie epidemia dżumy, która wkrótce rozprzestrzeniła się na Lombardię. 20 października 1577 roku wskutek zakażenia zmarł ojciec Caravaggia, dżuma zabiła także jego dziadka i wuja. „Śmierć – pisał Desmond Seward – pojawiła się bardzo wcześnie w życiu Caravaggia.

⁸ Ibidem.

⁹ G. Herling-Grudziński, *Caravaggio. Światło i cień...*, s. 8–9.

¹⁰ D. Seward, *Caravaggio: awanturnik i geniusz*, tłum. R.A. Galos, Wrocław 2003, s. 12–14.

¹¹ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, Warszawa 1990, s. 88.

Został ukształtowany przez zarazę¹². Przez następne lata samotna matka starała się utrzymać Michelangela i dwójkę jego rodzeństwa. W wieku dwunastu lat chłopiec rozpoczął naukę malarstwa w pracowni mistrza Simone Peterzano w Mediolanie. Tam poznał pierwsze arkaana sztuki tworzenia obrazów olejnych. W 1592 roku Caravaggio przybył do Rzymu jako ubogi, nikomu nieznanym młodzieniec. Prawdopodobnie początkowo sypiał na ulicy podobnie jak inni biedacy tego miasta. Był też świadkiem niemal wszechobecnej przemocy, okrucieństwa, kradzieży, zabójstw i morderstw. Jego samego zresztą, jako człowieka obdarzonego gwałtownym charakterem i często uczestniczącego w awanturach i bijatykach, nie raz zatrzymywano i osadzano w więzieniu Tordinona. Rzym cieszył się wówczas złą sławą miasta niebezpiecznego pomimo wprowadzania surowych kar za przewinienia. „Caravaggio – pisał Desmond Seward – musiał widzieć wiele gnijących głów na moście Świętego Anioła albo na bramach miejskich. W żadnej ocenie malarza nie można pominąć faktu, że żył w czasach przemocy i codziennych egzekucji¹³. To w trakcie jego pobytu w Wiecznym Mieście odbyła się słynna egzekucja Lukrecji, Beatrice i Giacomo Cencich, wtedy także spalono Giordana Bruna na stosie na Campo de' Fiori.

Żeby utrzymać się przy życiu, Caravaggio malował obrazy, które z trudem starał się lokować u sprzedawców. Za pierwszy sprzedany obraz, *Wróżenie z ręki*, który obecnie znajduje się w zbiorach Luwru, malarz otrzymał zaledwie 8 skudów.

Obrazami Caravaggia zainteresował się kardynał del Monte, który dostrzegł w nim nieprzeciętny talent i zaproponował mu opiekę i celę mieszkalną w Palazzo Madama. Protektorat kardynała odmienił los Caravaggia, zapewniając kontakty wśród dostojników i liczne zamówienia na prace. Wkrótce malarz stał się sławnym i cenionym artystą o wysokiej pozycji i prestiżu. Ukoronowaniem tych sukcesów było dostąpienie godności sportretowania papieża Pawła V. I wówczas zdarzyło się coś, co postawiło pod znakiem zapytania karierę Caravaggia. Malarz w pojedynku zabił Ranuccio Tommasoniego, przestępcę, brata lokalnego przywódcy gangu. Zabójstwo karane było śmiercią, malarzowi groziło ścięcie głowy na moście Świętego Anioła. Caravaggio musiał w tajemnicy, pod osłoną nocy, uciekać z Rzymu. „Mało momentów zwrotnych w karierze któregośkolwiek z wielkich artystów było tak dramatycznych. – pisał Seward – Idol młodszych rzymskich artystów, ulubieniec kardynałów, człowiek, który namalował portret papieża, stał się nagle ściganym mordercą, za którego głowę została wyznaczona

¹² D. Seward, *Caravaggio: awanturnik i geniusz...*, s. 18.

¹³ Ibidem, s. 33.

cena”¹⁴. Odtąd żył z piętnem człowieka ściganego, banity. „Caravaggio – zauważał Herling-Grudziński – miał wbity za skórę cierń śmierci. Widział samego siebie, lub swoją podobiznę, w twarzach umarłych”¹⁵.

Jarosław Mikołajewski w *Rzymskiej Komедii* przywołuje ponadto hipotezę, że za tak surowym wyrokiem na genialnego malarza kryła się zachłanność kolekcjonera sztuki – Scypiona Borghese, kardynała i siostrzeńca papieża Pawła V. Ten wpływowy i pozbawiony skrupułów dostojnik, który w podstępny sposób pozyskiwał wielkie dzieła malarstwa europejskiego, cenił prace Caravaggia i ponad wszystko pragnął posiadać obraz *Madonna dei Palafrenieri*, nazywany też *Madonną z wężem*, do którego pozowała piękna kochanka malarza – Lena¹⁶. Żądza posiadania kolejnego dzieła w kolekcji i zakulisowe targowanie łaską papieża sprowadziły na malarza konieczność banicji i wreszcie przedwczesną śmierć. O ostatnim etapie życia Caravaggia Herling-Grudziński pisze następująco:

w ciągu czterech ostatnich lat swego życia uciekał (Neapol, Sycylia, Malta), rojąc o powrocie do Rzymu. W roku 1610 władze stolicy papieskiej pozwoliły mu warunkowo wrócić. W Neapolu aresztowali go za coś Hiszpanie, pod ich nadzorem pożeglował w feluce w stronę Rzymu. Wyrzucili go ze statku na plażę w Porto Ercole, nie oddając kuferka i owiniętego w worek obrazu (nieskończony *Święty Jan Chrzciciel*). Wyobrażam go sobie, jak biegł w obie strony po plaży w kleszczach sierpniowego słońca, jak z pianą na ustach krzyczał i zlorzeczył w kierunku oddalającej się feluki, jak wygrażał złodziejom swoją nieodłączną szpadą. Aż upadł rażony promieniem słońca. Próbował jeszcze na próżno poderwać się, zarywszy palce obu rąk w czarnym piasku. W końcu rozpląszczył się martwy w dziwnej pozycji, jakby głowę odcięła mu od tułowia niska fala przyływu.¹⁷

Najnowsze badania z początku XXI wieku dowodzą, że w istocie genialnego malarza zabrano z plaży do szpitala Matki Bożej Wspomożenia Wiernych prowadzonego przez Bractwo Santa Cruz. Zmarł 18 lipca 1610 roku w wyniku zakażenia tyfusem, wywołanym prawdopodobnie przez wypicie skażonej wody. Został pochowany jako wędrowny nędzarz w małym ogrodzie cmentarnym przy kaplicy Świętego Sebastiana obok Fortu Filippo¹⁸.

¹⁴ Ibidem, s. 108.

¹⁵ G. Herling-Grudziński, *Caravaggio. Światło i cień...*, s. 10.

¹⁶ J. Mikołajewski, *Rzymska Komedia...*, s. 77–81.

¹⁷ G. Herling-Grudziński, *Caravaggio. Światło i cień...*, s. 9.

¹⁸ D. Seward, *Caravaggio: awanturnik i geniusz...*, s. 174–175; W. Kawecki, *Tajemnice Caravaggia*, Kielce 2019, s. 194–197.

W wierszu *Latawiec Światy Caravaggia* można śledzić ślady ekfrazy wielu obrazów tego malarza. Katalog rozpoczyna *Chłopiec ugryziony przez jaszczurkę*, obraz powstały na zamówienie kardynała del Monte („kula wody z różą w szkle”). Kolejnym jest *Amor zwycięski* namalowany dla Vincenza Giustinianiego („suche drewno skrzypiec / dzwoniło skocznie pod tupotem / tańczącego Erosa / z buzią urwisa / w pełnym słońcu jego gołych lędźwi / ud i łydek promiennych”). Potem pojawiają się odwołania do sakralnych obrazów z motywem męczeństwa: *Męczeństwo Świętego Piotra*, *Ukrzyżowanie Świętego Andrzeja*, *Biczowanie Chrystusa*, *Złożenie do grobu* („drzewa krzyży, bretnale, gąbki z octem / prześcieradła bieli / zbiegłe z umierających ciał”). Wspomniany jest obraz *Madonna pielgrzymów* nazywany też *Madonna Loretańska* zamówiony do kościoła Świętego Augustyna w Rzymie, na którym Madonna ma twarz kochanki Caravaggia – Leny („brudne stopy świętych / w porę zawrócone z ucieczki przed prawdą / nie do pojęcia”), a także *Święta Rodzina odpoczywająca podczas ucieczki do Egiptu* i *Zwiastowanie* z charakterystycznymi postaciami aniołów („dorodne czarne skrzydła aniołów / wsparte na ramionach wybrańców”). Poetkę przyciągają także obrazy z postaciami Marty i Marii Magdaleny, *Maria Magdalena* ze zbiorów Galerii Doria Pamphillii i *Nawrócenie Magdaleny*, do którego pozowała słynna kurtyzana Filide Melandroni¹⁹ („i kolejne Marie, Magdaleny / z ustami tej samej kochanki / jej pudernice, grzebyki, flakony, złote materie / odbite w zwierciadłach”). Nie zabrakło także *Szulerów*, obrazu namalowanego dla kardynała del Monte, obecnie przechowywanego w Kimbell Art Museum w Forth Worth w Stanach Zjednoczonych („miny szulerów / karty jawne rozsypane na ławie / i te tajne jak tężno skryte pod szatami”).

Wędrowka przez galerię malarstwa Caravaggia zarysowuje całą pełnię ludzkiej egzystencji ubogiej, ułomnej, nieszczęśliwej, skazanej na cierpienie, ale zarazem też promieniejącej bogactwem, dosytem, pełnią dóbr. W tych kontrastach skrywa się sakralność istnienia i podążanie do świętości. Natłok wizualnych wrażeń wzbogacony o kolejne płótna podsumowuje poetka słowami: „wszystek świat rozkoszy, cierpień / wnieboporwań i w ognio-wstąpień / na moment i na wieczność / tajnych zapłodnień, wskrzeszeń, zmartwychpowstań”. Jawi się on jako „Świat Drugi”, jedynie „olejny”, ujęty w estetycznej formie malarskich przedstawień, ale „zarazem jakoby i Pierwszy”, bo, jak pisze poetka, składający się z „żywołów jednakich: / krwi, mięsa, kości i duszy bezcielesnej”. Ślady ekfrazy odnotowują wystudiowane na obrazach, namalowane z wielką precyzją anatomiczne części ciała: lędźwie, uda, łydki, umierające ciała, brudne stopy,

¹⁹ D. Seward, *Caravaggio. Awanturnik i geniusz...*, s. 57–59.

ramiona, usta, tętno. Ten somatyczny aspekt malarstwa lombardzkiego mistrza podkreśla jeszcze porównanie blejtramów do stołów sekcyjnych.

Wyeksponowanie ciała uwypuklone zostaje w wierszu zupełnie jak na obrazach Caravaggia, który uchodził za realistę i pierwszego naturalistę. W namalowanych przez niego postaciach świętych dopatrywano się zmysłowego i zbyt ziemskiego wyglądu, zarzucając malarzowi jawnie bluźnierczy charakter przedstawienia. Czasem obrazy ze zgorzeniem odrzucano z powodu zbyt naturalistycznego ujęcia, jak w przypadku *Śmierci Madonny* nie przyjętej do kościoła Santa Maria della Scala przez karmelitów bosych. „Obraz wstrząsający – pisał Herling-Grudziński – dla mnie jedno z głównych arcydzieł Caravaggia. [...] Biada ołtarzowi, który miałby go prezentować wiernym!”²⁰ „Caravaggio – tłumaczy autor *Dziennika pisanego nocą* – musiał Pismo Święte zanurzyć w dookolnym życiu, obmyć je z nadmiernej paraboliczności i alegoryczności, tchnąć w nie swój gorący i gorączkowy oddech, aby cokolwiek dla niego w ogóle znaczyło”²¹. „Także w tym – dodawał wpatrzony w *Śmierć Madonny* – dochodziła do głosu szczególna religijność malarza”²².

Znając twórczość Latawiec, można jednak zaryzykować przypuszczenie, że nie tylko kolekcja malarskich arcydzieł zarysowana w wierszu w postaci katalogu ekfrastycznych śladów była dla poetki wyczerpującym źródłem inspiracji i estetycznym spełnieniem. Można tu przypomnieć jej wypowiedź zawartą w jednym z autotematycznych szkiców:

Zawsze intrygowało mnie w poezji zderzanie ze sobą żywiołów obcych: snu z rzeczywistością, natury martwej z oddychającą, olejnego blejtramu z zapaloną świecą, świata zwierząt, roślin, rzeczy z uczuciami, powietrznych, wodnych, ognistych żywiołów z mistyką, cielesności z różnymi formami duchowości, imaginacji z racjonalnością, stanów myślowego skupienia z nadrealizmem, fantastyką wizyjną... [...]

Z tych nagłych wspólnotowych związków, można by je nazwać „przyjaźniami niemożliwymi”, rozgrywanymi przecież jedynie w żywiołach wyobraźni i w rozważaniach logicznie ryzykownych, zdarza mi się czasem wyprowadzić także własny wiersz.²³

Wydaje się, że z takich żywiołów obcych – ciemności i światła – „wyprowadziła” poetka *Światy Caravaggia*. W wierszu Latawiec skupia uwagę na uchwyceniu

²⁰ G. Herling-Grudziński, *Caravaggio. Światło i cień...*, s. 15.

²¹ Idem, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, t. 2, Paryż 1989, s. 56.

²² Idem, *Caravaggio. Światło i cień...*, s. 16.

²³ B. Latawiec, *Bliskie jest to, co dalekie*, w: J. Grądziel-Wójcik, P. Łuszczykiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony...*, s. 360.

malarskiego fenomenu obrazów lombardzkiego mistrza – na zderzaniu ze sobą żywiołów mroku i ciemności z jasnością. Przyglądając się jego dziełom zauważa: „światy mu się / rodziły szczodrze / furkocząc napiętym żaglem jasności / po czerni”. Ten kontrast widoczny pozostaje zwłaszcza w uchwyconych „prześcieradłach bieli” czy plamach promieni słońca odcinających się od czerni tła, na którym czai się mrok. Obrazy Caravaggia, jak czytamy w wierszu, są bowiem przeznaczone „dla tych / co widzą w ciemnościach / swoimi sowimi oczami”. I tu sposób postrzegania poetki i malarza zbiegają się bardzo blisko.

Nie przypadkiem, jak się wydaje, Latawiec pozostała pod urokiem obrazów Caravaggia, uważanego za jednego z największych nowatorów w historii malarstwa, który zapoczątkował rewolucję luministyczną²⁴. Wypracował on sugestywny sposób oświetlania postaci i przedmiotów za pomocą ostrego kontrastu światła i cieni. Pracował w ciemnym pomieszczeniu rozświetlając pozującego modela lampkami oliwnymi lub świecami. Korzystał też z wiedzy alchemicznej, w którą wprowadzał go kardynał del Monte, używał przyrządów optycznych, luster, a zwłaszcza *camera obscura*²⁵. Renate Bergerhoff pisze:

Był epokowym wynalazcą światła ukierunkowanego, spadającego z góry jak z reflektora na scenę akcji, modelującego przedmioty i figury, ostro wydobywającego kontrasty. To porządkujące i skupiające światło nie mniej niż „naturalizm” służyło uplastycznieniu materii.²⁶

W późniejszym okresie stosował barwy jeszcze ciemniejsze, bardziej stonowane, szaro-ziemiste, które kontrastował z fragmentami przedstawień jaśniejszych. Światło na obrazach Caravaggia bywa odczytywane jako środek wzmacniania ekspresji w zachowaniu figur i dramatyzmu scen, a także jako symbol Bożej mocy. Michał Haake podkreśla jednak, że „podstawową funkcją światła jest reżyseria postrzegania obrazu przez widza”, która pozwala „zrozumieć sens ikoniczny dzieła”²⁷. Na ukazywanych przedstawieniach z mroku i cienia wyłaniają

²⁴ S. Rodary, *Caravaggio i rewolucja luministyczna*, w: *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, cz. 65: *Caravaggio*, Paryż–Warszawa 2003, s. 28–30.

²⁵ W. Kawecki, *Tajemnice Caravaggia...*, s. 245–251.

²⁶ *Caravaggio*, oprac. R. Bergerhoff, tłum. E.W. Skowron, Warszawa 1971, s. 11.

²⁷ M. Haake, *Mowa transcendencji. Hermeneutyka światła w religijnym malarstwie Caravaggia*, „Ethos” 30 (2017) nr 3, s. 254. O roli światła na obrazach Caravaggia zob. także Idem, *Gustaw Herling-Grudziński wobec twórczości Caravaggia. Przyczynek do interpretacji „Wskrzeszenia Łazarza”*, w: „Cienie wielkich artystów”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2013, s. 171–191.

się zarysy ukazywanych w świetle postaci. Herling-Grudziński w *Dzienniku pisanym nocą* notował:

Uważa się jego wynalazek *chiaroscuro* za narzędzie osłaniania niewidzialnego. Jest zarazem formą tajemniczego przesłaniania widzialnego. W światłocieniu Caravaggia tkwi potrzeba upowszednienia, dotykального udratyzowania w życiu, wrażliwości i wyobraźni religijnej.²⁸

Po wizycie w ciemnej kaplicy *San Luigi dei Francesi* w Rzymie, gdzie oglądał *Powołanie Świętego Mateusza*, *Męczeństwo Świętego Mateusza* i *Świętego Mateusza z Aniołem* autor *Dziennika pisanego nocą* zapisywał: „z ciemności wyrывa się *la pittura naturale* Caravaggia, gwałtowna, napęczniała rzeczywistością, odmitologizowana, spoufalona z *sacrum*”²⁹. Uzyskiwana na obrazach gra światłocienia pozwalała artyście wydobyć głęboki dramatyzm przedstawianej sceny uwikłany w metafizyczne napięcia mroku i boskiego *lumen*. „Caravaggio – zauważał Herling-Grudziński – był malarzem nieustannego zmagania się światła z cieniem. Miało ono dla niego taki sam posmak tajemnicy jak nieuchwytne mierzenie się, wzajemne przenikanie się życia ze śmiercią”³⁰.

W twórczości Latawiec, autorki powieści zatytułowanej *Ciemnia* (Poznań 1995), kontrast światła i ciemności odgrywa również niezwykle ważną rolę. Poetka, zauważała Joanna Grądział-Wójcik, odkryła „w świecie i w sobie »ciemnię«, w której gromadzą się wszelkie lęki i przeczucia”³¹. Owa ciemnia, tłumaczy badaczka, „synonimiczna w wierszach z ciemnością, czernią, wskazuje na miejsce atypiczne, nieoswojone, nieprzychylnie istnieniu, które jednocześnie wzmaga trud istnienia i decyduje o tożsamości podmiotu, chcącego je uporządkować, zrozumieć, zasymilować”³². Ta objęta mrokiem wewnętrzna sfera, podkreśla Grądział-Wójcik, to także „ciemność, z której może coś się wyłonić – dosłownie i metaforycznie wy-jaśnić”³³. Obecne w światach wiersza migotliwości i przebłyśki jasności, jak pisze Wojciech Ligęza, oznaczają „»iluminację« poznawczą, stan doznawania prawdy, czy tylko dążenie do uchwycenia »prześwitu«, w którym objawia się istota rzeczy”³⁴. „Poetycki świat pod powieką Bogusławy Latawiec –

²⁸ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, t. 1, Paryż 1989, s. 127.

²⁹ Idem, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, t. 2..., s. 56.

³⁰ Idem, *Caravaggio. Światło i cień...*, s. 12.

³¹ J. Grądział-Wójcik, *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, Poznań 2016, s. 158.

³² Ibidem.

³³ Eadem, *Poznań w poezji Bogusławy Latawiec – między »tym miastem« a »prywatną ciemnią«*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony...*, s. 85.

³⁴ W. Ligęza, *Rytm środkowy*. „Twórczość” 1983, nr 1, s. 120.

zapisywał Piotr Łuszczkiewicz – iluminuje bowiem światło z wielu pryzmatów o różnych ogniskowych³⁵.

Sama poetka o opalizacji światła i mroku w swoich wierszach mówiła następująco:

Obrazy oniryczne to azyl, w którym próbuję unieruchomić na moment wiersza to, czego boję się najbardziej, czego nie umiem nazwać, a mogę jedynie pokazać za pomocą serii prędkich, nakładających się na siebie zobaczeń, w przenikaniu, grze mroku i światła. Takie pisanie to wyzwolenie mrocznego rytuału, któremu bezwolnie ulegam.³⁶

Obszar ciemności, będący siedliskiem lęków, obaw i niepokojów, najpełniej wyrażają utwory należące do rozproszonego, tworzonoego na przestrzeni lat onirycznego cyklu *Zwierzęta nocy*. W wierszach Latawiec, jak na obrazach Caravaggia, na tle mroku objawia się smuga jasności, wydobywając z ciemności kontury, przedmioty, zjawiska. „Istnienie jest światłem” – zauważał w recenzji tomu *Razem tu koncertujemy* Leszek Szaruga³⁷. Na tę grę światła i mroku zwracała także uwagę Anna Mazurek:

Podmiot liryczny wierszy [...] znajduje się w mglistej, onirycznej przestrzeni, w której to co niewidzialne przybiera określone kształty, a duchowe i materialne aspekty świata scalają się ze sobą tworząc jedność. Czerpie on prawdziwe poznanie ze snu, z „tamtej strony” bytu, sięgając do głębokiego, silnego poczucia własnej, indywidualnej natury. W twórczości Bogusławy Latawiec pojawiają się również liczne fluktuacje jasności i ciemności, melanż światła i mroku, przypominający malarski efekt chiaroscuro. Poznanie w owych utworach nie przypomina oślepiającego światła prawdy. Jest to raczej prawda wyłaniająca się z blasków i odbłasków, cieni i półcieni, „jasność wywiedziona z ciemności.”³⁸

Dla Anny Węgrzyniakowej opozycja światła i mroku ujawnia główne napięcie liryki autorki *Zmów*, które przebiega pomiędzy „jasnym”, męskim gestem kreacji a „ciemnym”, kobiecym żywiołem istnienia psychosomatycznego³⁹:

³⁵ P. Łuszczkiewicz, *Wiersze, sny, obrazy Bogusławy Latawiec...*, s. 31.

³⁶ B. Latawiec, *Głośne jest to, co najcichsze*, w: Eadem, *Razem tu koncertujemy*, Poznań 1999, s. 78

³⁷ L. Szaruga, *Między wierszami (I)*, „Kultura”, Paryż 2000, nr 4, s. 137.

³⁸ A. Mazurek, *Wstęga Möbiusa*. „Akcent” 2008, nr 3, s. 134.

³⁹ A. Węgrzyniakowa, *Uczennice Przybosisia*, w: *Stulecie Przybosisia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002, s. 184.

Jej „kobiecy” podmiot widzi więcej, – pisze badaczka – gdy przymknie oczy i dla takiego widzenia „wewnętrznego” (będącego próbą syntezy wielości zapamiętań) poetka próbuje znaleźć „obrazowy” język metafor. [...] Pulsujące rytmy „ciemne” (krwi, kosmosu, natłoku równoczesnych wrażeń i spostrzeżeń) porządkuje „jasny” poetycki „rytm środkowy”. W akcie kreacji strumienie doznań, wrażeń, wspomnień rozbłyskują momentalnym światłem „sensu poetyckiego”, lecz nie obejmują żadnej Pełni. [...] W błysku poetyckiej iluminacji odsłaniają się tylko „jednostkowe, zmienne prawdy życia wewnętrznego”,⁴⁰

Opozycja światła i mroku pojawia się najczęściej w stanach wewnętrznych, mentalnych, na granicy medytacji, snu i iluminacji. Efekt *chiaroscuro* towarzyszy lirycznej kreacji, zarysowuje stan skupienia, oczekiwania i napięcia. Czasem, jak w wierszu *Tuż przed*, jest to stan napięcia niespełnionego, pogrążającego w mroku:

W kolebce z powietrza
w puchu
kołyszę czyjeś imię [...]
Może zobaczę choć migot
powidok
Jest tylko ciemność
która samą siebie
rozpisuje
wersalikami
pod moją powieką⁴¹

Wielokrotnie to właśnie spotkanie z dziełem malarskim pozwala wywieść przeblysłk światła z wewnętrznych mroków. Tak jest w wierszu *Gdy nie patrzę*:

Wychynęli z mroku
spod fachowo położonych farb [...]
Teraz płoną wokół ognisk
między dwoma światami: [...]
w ciemności najjaśniejszej
którą jestem
gdy nie patrzę⁴²

⁴⁰ Ibidem, s. 186–188.

⁴¹ B. Latawiec, *Tuż przed*, w: Eadem, *Gdyby czas był ziemią*, Sopot 2011, s. 58.

⁴² Eadem, *Gdy nie patrzę*, w: Eadem, *Odkrytki*, Warszawa 2007, s. 53.

Kontemplacja obrazu ma w twórczości Latawiec wymiar egzystencjalny, pozwala na doznanie intensywności doświadczenia. Anna Mazurek, pisząc o cyklu *Blejtramy*, zauważała, że dla poetki płótno malarskie staje się „siatką interpretacyjną ułatwiającą zrozumienie ludzkiej egzystencji [...] blejtramem, przez który prześwieca otaczający świat, oknem otwartym na pełnię rzeczywistości [...], gdyż odsłania w chwili artystycznej iluminacji skrywającą się rzeczywistość”⁴³.

Efekt gry mroku i światła towarzyszył także poetce w medytacjach na temat genialnych obrazów Rembrandta, uważanego za następcę Caravaggia w stosowaniu światłocienia. W wierszu *Ostatni Rembrandt* ekfrazja splata się z aktem tworzenia, wewnętrznego przeżycia i nieprzemijalności:

Kroplą czerni zapętlonej w pędzlu [...]

dotknąłeś lewej źrenicy [...]

choć dobrze wiesz [...]

że to czyste świetlne szalbierstwo [...]

Jeszcze zdążysz nim olej na płótnie

w lód stężeje

przenieść ich wszystkich

pod zamkniętymi powiekami

niczym zwartą straż nocną

w nietutejszą przyszłość⁴⁴

Podobnie jak na płótnach Caravaggia, w wierszach Latawiec obszar mrocznych wspomnień, lęków, przeczuć i iluminacji tworzy „Świat Drugi / a zarazem jakoby i Pierwszy”. W lirycznej tkaninie tekstu pozostaje czytelny „dla tych / co widzą w ciemnościach / swoimi sowimi oczami”.

⁴³ A. Mazurek, *Wstęga Möbiusa...*, s. 138.

⁴⁴ B. Latawiec, *Ostatni Rembrandt*, w: Eadem, *Zmowy...*, s. 44.