

A stylized, dark green tree with many thin, branching limbs and a complex root system, set against a lighter green background. The tree is the central visual element of the cover.

Joanna Dembińska-Pawelec

Ulotne zmowy
O poezji Bogusławy Latawiec



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Bogusława Latawiec

Drzewo – Ja

Drzewo z wiatrem liści
wiejącym z jego głębi
od pnia
[...]

Bo to Ja – Drzewo
i moje za powiekami
szarpiące się na wietrze życie

Ogród je nocą skrycie powielił
aby po dziesięcioleciach
wertując jasną korę swoich drzew
oglądać
jak biegnę przez jego trawę
wciąż przez trawę...

Krajkowo, luty 2009 r.

Ulotne zmowy
O poezji Bogusławy Latawiec

Joanna Dembińska-Pawelec

Ulotne zmowy
O poezji Bogusławy Latawiec

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2025

RECENZJE

Piotr Łuszczykiewicz

Agnieszka Kwiatkowska

PATRONAT

**Poznańskie
Studia
Polonistyczne**



Seria Literacka

**FORUM
POETYKI**

Spis treści

Wykaz skrótów	7
1. „Czego chcą od nas nocą te obce cienie [...] w pełnym świetle snów” ..	9
2. Poetyckie zmywy	13
3. Przybliżenia	21
Tajne przymierze z ojcem	23
Patronat Przybosa	32
W cieniu Mickiewicza	40
Patrząc wzrokiem Leśmiana	50
4. Sygnatura kobieca	65
Nić „ja”	88
Nić metatekstowa	91
Nić ekfrazy	95
Nić erotyki	97
Nić funeralna	100
5. Pejzaż dźwiękowy	107
6. Wypowiedzieć ciszę	129
Cisza tworzenia	139
Cisza malarstwa	141
Cisza sytuacji intymnej	144
Cisza wspomnień	148
Cisza wobec śmierci	154
7. Poezja jako dziennik liryczny	161
Dziennik miejsc	164

Poznań	171
Krajkowo	174
Dubrownik	180
Rzym	183
Dziennik ekfraz	190
8. W światach Caravaggia	207
Bibliografia	229
Indeks osobowy	243
Summary	249

Wykaz skrótów

- OR – *Otwierają się rzeki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1965.
- CDZ – *Całe drzewo zdania*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- P – *Przestrzenie*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
- ZZŻŻ – *Z żywych jeszcze żrenic*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1981.
- Po – *Powidok. Wiersze z lat 1980–1991*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1992.
- NC – *Nigdy całości*, Wydawnictwo Naukowe i Literackie OPEN, Warszawa 1995.
- RTK – *Razem tu koncertujemy*, Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań 1999.
- O – *Odkrytki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.
- GCBZ – *Gdyby czas był ziemią*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2011.
- Z – *Zmowy*, Wydawnictwo FORMA, Szczecin–Bezrzecze 2015.
- PO – *Pierzchające ogrody*, Wydawnictwo FORMA, Szczecin–Bezrzecze 2018.
- NS – *Nieoznakowany szlak*, Wydawnictwo FORMA, Szczecin–Bezrzecze 2021.

1.

***„Czego chcą od nas nocą
te obce cienie [...] w pełnym świetle snów”***



Bogusława Latawiec. Kreta.

Zdjęcie wykonane przez Edwarda Balcerzana.

Źródło: Zbiory prywatne Edwarda Balcerzana.

1 listopada 2021 roku zmarła Bogusława Latawiec, jak gdyby wszystkie cienie, o których pisała w wierszach, chciały ją powitać w tym szczególnym dniu. Zdążyła jeszcze przygotować, jak się okazało, ostatni tomik wierszy zatytułowany *Nieoznakowany szlak*¹, który ukazał się w roku jej odejścia. W 2024 roku wydany został pośmiertnie tomik *Zwierzęta nocy* w wyborze i opracowaniu Edwarda Balcerzana i Alicji Przybyszewskiej, ze wstępem Balcerzana i posłowiem Radosława Okulicza-Kozaryna². Zawierał on wiersze z rozproszonego po wielu zbiorach cyklu *Zwierzęta nocy*, poszerzonego o utwory niewłączone do edycji książkowych, które miały pierwodruk w prasie literackiej.

Bogusława Latawiec urodziła się 25 września 1939 roku, jej początkowy okres życia naznaczony został doświadczeniem wojny³. Wychowała się w Poznaniu, tam też w 1961 roku ukończyła polonistykę na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza. Jej mężem był profesor literaturoznawstwa, polonista, także poeta Edward Balcerzan. Latawiec pracowała jako nauczycielka w szkołach średnich, a zarazem redaktorka miesięcznika „Nurt”. W 1984 roku została

-
- 1 B. Latawiec, *Nieoznakowany szlak*, Wydawnictwo FORMA, Szczecin, Bezrzecze 2021. W tytule wykorzystałam fragment wiersza *Czarne jagody* pochodzącego z tego tomu (s. 40).
 - 2 B. Latawiec, *Zwierzęta nocy*, wybór i oprac. E. Balcerzan, A. Przybyszewska, wstęp E. Balcerzan, posłowie R. Okulicz-Kozaryn, Wydawnictwo Dominika Księskiego Wulkan, Poznań–Żnin 2024.
 - 3 Noty na temat biografii i twórczości Bogusławy Latawiec pisali między innymi: G. Borkowska, *Latawiec Bogusława*, w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 352–353; M. Czermińska, *Bogusława Latawiec*, w: *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000; P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec*, w: *Wielkopolski alfabet pisarek*, red. E. Kraskowska, L. Marzec, WBPiCAK, Poznań 2012; M. Sęczek, J. Zawadzka, *Latawiec Bogusława*, w: *Polscy pisarze i badacze literatury XX i XXI wieku*, <https://pisarzeibadacze.ibl.edu.pl/haslo/2043/latawiec-boguslawa> [dostęp: 16.12.2024].

pozbawiona pracy w Liceum im. Adama Mickiewicza za działalność opozycyjną. W latach 80. publikowała w „Kulturze Niezależnej” oraz czasopismach emigracyjnych, kierowała gazetą czytaną „Struktury III” w Collegium Novum. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości została przywrócona do pracy w szkole. Od 1994 roku była redaktorką naczelną miesięcznika „Arkusz”.

Publiczności czytającej Latawiec znana była przede wszystkim jako autorka prozy: *Nie widziałam tak długiej choroǳi* (1965), *Solarium. Opowiadania* (1969), *Ogród rozkoszy ziemskich* (1976), *Pusta szkoła* (1987), *Ciemnia* (1989) i *Kochana Maryniuchna* (2003). Ta ostatnia pozycja, powieść oparta na odnalezionej korespondencji dziadków autorki, cieszyła się szczególnym uznaniem nie tylko czytelników, Latawiec otrzymała za nią nagrodę w VI edycji konkursu im. Józefa Łukaszewicza „Poznaniana 2003” dla najlepszej książki o Poznaniu. Pisała także recenzje, szkice, reportaże, portrety literackie⁴.

W głębi ducha (nie wiem, czy zgodziłaby się z takim określeniem) była przede wszystkim poetką. Wydała dwanaście tomików wierszy, które były nagradzane, nominowane, tłumaczone na wiele języków. W 1993 roku otrzymała nagrodę Polskiego PEN Clubu za całokształt twórczości poetyckiej. Tomiki, które najbardziej lubię, *Odkrytki* (2007), *Gdyby czas był ziemią* (2011), *Zmowy* (2015), *Pierzchające ogrody* (2018), *Nieoznakowany szlak* (2021) powstawały zatem później, już po tym zdobytym uznaniu i przyznanych laurach. W niniejszej książce chciałabym przyjrzeć się światom lirycznym stwarzanym przez Latawiec⁵.

4 Część z nich zebrana została w książkach B. Latawiec, *Gęstwina*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2001; B. Latawiec, *Zegary nie do zatrzymania. Literackie portrety, listy, szkice*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2012.

5 Dziękuję Edwardowi Balcerzanowi za udostępnienie fotografii Bogusławy Latawiec, dzięki którym Jej światy liryczne mogą przeglądać się w wizualnym wymiarze.

2.

Poetyckie zmowy

Zmowy to tytuł jednego z tomików poezji Bogusławy Latawiec i zarazem zawartego w nim cyklu. „Zmowy rodzą się »z-mowy«”¹ – tłumaczyła poetka, podkreślając podwójne znaczenie użytego słowa. W otwierającym cykl wierszu *1. Liść ze mną* pisała:

Kto się zmawia ze mną
poza mną
 cichcem
kto szeleści nocą w głuchym lustrze
kto wciąż pyta
o swoje drzewo utracone
[...]

(*1. Liść ze mną*, Z, s. 56)

Zmowa to ‘ciche, tajne porozumienie w jakiejś sprawie, spisek’, ale dawniej oznaczało ‘umowę, układ’². Kto zatem w wierszu spiskuje cichcem z „ja”, w szeleście tajnie się umawia, kto porozumiewa się nocą w lustrze, pyta o utracone? Zostajemy wciągnięci w potajemny układ, znowę bytu i zaświata, teraźniejszości z czasem minionym, tego co jest z przepadłym. Owe „z-mowy” ujawniają nieoczekiwane powinowactwa, przeczucia, echa lektur, tropy tekstów. „Z tych nagłych wspólnotowych związków – tłumaczyła Latawiec – można by je nazwać »przyjaźniami niemożliwymi«, rozgrywanymi przecież jedynie w żywiołach wyobraźni i w rozważaniach logicznie ryzykownych,

1 B. Latawiec, *Bliskie jest to, co dalekie*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony*, Wydawnictwo Pasaż, Kraków 2016, s. 361.

2 *Słownik języka polskiego*, t. III, red. M. Szymczak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 1042.

zdarza mi się czasem wyprowadzić także własny wiersz”³. Piotr Michałowski w posłowie do tomu *Zmowy* podejmował namysł nad owymi związkami wyobraźni:

Chodzi więc o związki heterogeniczne i zawierane wszechstronnie: między elementami świata zewnętrznego a świadomością i nieświadomością; raz na zasadzie tautologii, kiedy indziej przyległości lub podobieństwa, komplementarnego dopełnienia, wreszcie – swobodnego kalamburu. Wyliczenie pomija jednak to, co najważniejsze: integrację świata wewnętrznego, uznanego tu już za scalone „ja”, które wcześniej poddane zostało wielokrotnej i żmudnej rekonstrukcji ze strzępów pamięci odzyskiwanej w dalekich wyprawach do źródeł czasu. Główna „zmowa” odbywa się zatem pomiędzy teraźniejszością a przeszłością podmiotu. Przeciw rozproszeniu i przemijaniu⁴.

Podobnie na autobiograficzny i samoświadomy charakter tomu Latawiec zwracał uwagę Piotr Łuszczkiewicz:

Najważniejszym bohaterem *Zmów* zdaje się wszakże pamięć, jej nieodgadniona natura i niedocieczone reguły. Latawiec [...] zgłębia tajne źródła przypomnień czy – jak sama pisze w jednym z wierszy, przywołując antyczną terminologię – odpomnień. *Anagnorisis* i *anamnesis* – anagnoryzm i anamneza, identyfikacja i reminiscencja, rozpoznanie i przypomnienie⁵.

3 B. Latawiec, *Bliskie jest to, co dalekie...*, s. 360.

4 P. Michałowski, *Próby przestrzeni w grze na czas*, w: B. Latawiec, *Zmowy*, Wydawnictwo FORMA, Fundacja Literatury imienia Henryka Berezy, Szczecin, Bezrzecze 2015, s. 66.

5 P. Łuszczkiewicz, *Wiersze, sny, obrazy Bogusławy Latawiec*, w: J. Grądziel-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2016, s. 46.

Między *anagnorisis* i *anamnesis* toczą się tajne porozumienia, ciche zmywy wspomnień, lęków, snów, wyobrażeń, zobaczeń i przeżyć. Pojawiają się migotliwie, niejasno, w przeczuciu, w zasłyszaniu. Zdarzenia z dzieciństwa, odgłosy domu, oniryczne widzenia, szum fali, furkot ptaka, spadający liść uruchamiają procesy przypominania, których celem staje się samopoznanie, zagłębianie w siebie, autoidentyfikacja, rozpoznanie. Fenomen odpominania trwa przez krótki moment, ujawnia się w chwilowej konfiguracji brzmienia, znikliwie i w końcu także ulotnie. Latawiec za pomocą środków języka poetyckiego, skupionych na efektach instrumentacji głoskowej, paronomastycznych upodobnieniach, poetyckich kalamburach, wywodzi i ujawnia owe tajne układy mowy. Joanna Grądział-Wójcik podkreśla, że poetka zawiera dźwiękom, szumom, szelestom, ponieważ owe mariaże fonetyczne, wynikające „z-mowy”, powoływane do istnienia za pomocą słów, odkrywają nieoczywistą, czasem metafizyczną stronę bytu, jak w wierszu 4. *Wietrzne z wiecznym*⁶. „Kreujący światy i zaświaty język – pisze badaczka – zdaje się bowiem wiedzieć więcej i inaczej niż jego użytkownik”⁷.

Aktualnym przeżyciom i wyprawom pamięci towarzyszy jednocześnie świadomość kresu, ostatecznej granicy, śmierci „wietrznej” i „wiecznej”. W jednym z wierszy z cyklu *Zmowy Latawiec* pisze:

I żadna zmywa nigdy się nam do końca nie uda
[...]
gdy czas się nagle z bezczasem wymieni
i świat już nie będzie

6 J. Grądział-Wójcik, *Świat podwojony, czyli o zmywach w poezji Bogusławy Latawiec*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony*, Wydawnictwo Pasaż, Kraków 2016, s. 135–154.

7 Ibidem, s. 140.

ani dla twojego patrzenia z góry
ani dla mojego z dołu myślenia
tylko do wiecznego snienia

(6. *Kotka Myszeida ze mną*, Z, s. 61)

Zmowy są więc tylko ulotnym mirażem, chwilową umową, tajnym porozumieniem wyobraźni i pamięci, w której prześwituje nieoczekiwane znaczenie. Z tych strzępów odpomnień i współbrzmień, jak mówiła poetka, zdarza jej się czasem „wyprowadzić także własny wiersz”.

W przedostatnim tomie *Pierzchające ogrody* pojawia się jeszcze jedna zmowa, zawarta w wierszu *Stróžu mój*:

Powinieneś być ze mną od świtu
lotny
jak bibułka biała na wietrze
ale cię nie ma
choć splotłam i zamotałam
wszystkie łańcuchy gwiazdkowe i gwiazdne
dla twojej ochrony
wokół tego jedyne-
go miejsca
skąd miałeś mi stróżować w ciemnościach
które we mnie na mnie polują
z myśliwskim rytuałem zmów:
zasadzką w okrążeniu
obławą z ujadającą sforą tuż za plecami
i pościgiem na śmierć i życie

(*Stróžu mój*, PO, s. 9)

Ciemne treści podświadome, jak mówi „ja” – „we mnie” – tworzą zmo-
wy, osaczają, tropią, prześladowają, próbują osiągnąć i złapać ofiarę.
Ich natarczywa pogoń rywalizująca z jasnością codziennych zdarzeń

egzystencji przeistacza się w pościg „na śmierć i życie”. I na nic zdają się kapliczki, zaklinania, obrzędy magiczne i gwiazdne. Mroczne z-mowy wracają. Najczęściej pojawiają się w snach, w chwilach reminiscencji, poetyckich powidokach, wypełniają wówczas cykl *Zwierzęta nocy*. Są zapisem przeczuc, lęków, irracjonalnych obaw. Mówi o tym także wiersz trzeci *Zmów*:

Lęki krzewią się teraz chyłkiem
 pajęczo i plennie
 w moim mózgu
 jak w czarnym ogrodzie
 [...]
 tam gdzie w dzieciństwie
 w pszczelim gnieździe
 lipy
 nawet koty z kosami
 były w szumnej z-mowie
 nie do uwierzenia

(3. *Koty z kosami*, Z, 58)

Trzeba wejść w ten ogród Latawiec i posłuchać o „z-mowach”, które plenią się w jej języku poezji.

3.

Przybliżenia

Tajne przymierze z ojcem

Latawiec debiutowała w prasie literackiej na łamach „Odry” w 1963 roku, gdzie zaprezentowała sześć wierszy. Jej pierwszy tomik, zatytułowany *Otwieraję się rzeki*, a wydany przez Wydawnictwo Poznańskie, ukazał się w 1965 roku. Miała wówczas 26 lat. Urodziła się na początku II wojny światowej 25 września 1939 roku w Wołominie, gdy matka z babcią uciekały przed wojskami niemieckimi. O swoich pierwszych latach pisała następująco:

Jestem „dzieckiem wojny”. Urodziłam się we wrześniu 1939 roku w Wołominie, w trakcie ucieczki mojej rodziny z Poznania na Wołyń do stryjostwa, dosłownie pod bombami, w czasie walk o Warszawę. Z okupacji pozostały w mojej pamięci wspomnienia zabaw w piwnicy, biegi matki ze mną w ramionach po piętrach klatki schodowej, w trakcie alarmów przeciwlotniczych, gdy plecami osłaniała mnie od okien¹.

Wojenne traumy, przeżywane nieświadomie we wczesnym dzieciństwie, zapewne pozostawiły swój ślad w głębokich warstwach psychiki poetki². Można się jedynie zastanawiać, czy oniryczne wizje i lęki,

1 B. Latawiec, *Biało-czerwony powidok*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2016, s. 341.

2 Beatriz Cazorro podkreśla fundamentalne znaczenie przeżyć wczesnego dzieciństwa na życie człowieka: „to, co przydarza nam się w okresie rozwoju naszego mózgu, ma decydujący wpływ na naszą dorosłość. [...] ludzie należą do królestwa zwierząt i z tego względu są zaprogramowani na przetrwanie. To dlatego już od okresu niemowlęstwa niezmiernie istotna jest dla nas umiejętność wyczuwania atmosfery emocjonalnej panującej w otoczeniu – pierwotnie ograniczonym do ciała naszych rodziców – i ustalenia, czy jest wrogie czy spokojne, swobodne czy spięte, bezpieczne czy niepewne. [...] nasze ciała rejestrują i przechowują całe nasze doświadczenie, również to, co przeżyliśmy w macicy i w trakcie porodu.

odnotowywane w późnej poezji, a przybierające postać cieni, mroków, błysków, nie mają swoich źródeł w doświadczeniach z tamtego okresu. Tę nutę wojennych i powojennych przeżyć z subtelną wrażliwością wyczytywał w poezji Latawiec Jacek Łukasiewicz, niemal rówieśnik, który w recenzji tomu *Gdyby czas był ziemią* w 2011 roku pisał:

Innym i ważnym, a bliskim mi nurtem w jej wierszach jest nurt pokoleniowy. Generacja dzieci, których wczesne dzieciństwo przypadło na lata wojny, debiutujące na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Jej przeżycia zawsze były traumatyczne. Czasem los był wyjątkowo okrutny, jak w liryce Teresy Ferenc, kiedy indziej łagodniejszy, jak u Bogusławy Latawiec. Jeśli powstanie antologia takich generacyjnych wierszy, będą musiały znaleźć się w niej wzięte z tego tomiku *Dzieci mroku*. Jakże często w wyobraźni, w snach pojawia się wojna. Te przeżycia wiążą z historią, która zawsze jest tu obecna, choć na ogół na dalszym planie. Jak często w wierszach – snach tego pokolenia pojawia się piwnica, kopeć świecy, wilgotne przejścia, miejsce lęków, ulegające różnym transformacjom. I tuż po wojnie podwórko miejskie w *lutowym słońcu* 1945, z piaskownicą ze zmarzniętym gruzem, pełną potłuczonych naczyń stołowych, szyb, rozbitych lusterek. [...] Piwnica, piaskownica – soczewki lęku i niepewności, skupiające także późniejszy czas stalinowsko-bierutowski, z jego podwójnością zachowań, wartościowań, znaczeń³.

Latawiec wychowała się w Poznaniu w domu inteligenckim. Matka, Janina z domu Wypiśniak, pracowała jako nauczycielka języka

Ta pamięć ciała będzie towarzyszyć nam przez całe życie". Zob. B. Czurro, *Dzieci, którymi byliśmy, rodzice, którymi jesteśmy*, przeł. Z. Lamża, Wydawnictwo Feeria, Łódź 2024.

3 J. Łukasiewicz, *Barwy i liście*, „Odra” 2011, nr 12, s. 107–108.



Bogusława Latawiec z rodzicami. Poznań 1945 rok.

Źródło: Archiwum rodzinne Bogusławy Latawiec i Edwarda Balcerzana.

polskiego w szkołach średnich. Poetka po jej śmierci wspominała ją w wierszach, ukazując postać matki w otoczeniu sukien, porcelany, obrusów, szyfonów, pamiątek, listów i fotografii. W utworze *Rzecz o rzeczach*, dedykowanym *Matce*, pisała:

I tylko twoich dłoni, ramion tu zabrakło
 kolan na których klęcząc
 wyjmowałaś o zmroku całe to szczękające,
 dzwoniące, migoczące
 a tak kruche [...]

 ocalone z wojny...
 bo rzecz się toczy
 jedynie o rzeczach w pamięci

(*Rzecz o rzeczach*, GCBZ, s. 42)

W tomie *Odkrytki*, gdzie Latawiec zamieściła wiersz zatytułowany *Do matki*, w tonie melancholii pytała:

Czy potrafię cię jeszcze zobaczyć
 na tym sepiowym zdjęciu
 sprzed dziesięcioleci
 [...]

 Mijamy się wciąż dalekie
 tak w powietrzu jak i na ziemi

(*Do matki*, O, s. 20)

Ojciec, Czesław Latawiec, który wywarł szczególny wpływ na poetkę, był filozofem, polonistą, doktorem nauk humanistycznych, autorem artykułów literaturoznawczych i nigdy nie wydanej monografii o mistycznej tradycji w dziele Mickiewicza. Utrzymywał się z pracy pedagogicznej, przez wiele lat był nauczycielem w liceach. Latawiec

wspomina jego postać w szkicach biograficznych, między innymi w *Mickiewicz udomowiony*⁴ i *Biało-czerwony powidok*⁵. W książce *Bożysława Latawiec – portret podwojony* poetka opublikowała zachowany list ojca z 14 maja 1959 roku⁶, wraz z Ewą Rajewską przygotowała do druku jego wspomnienia z okresu studiów, wojny i pracy nauczyciel-skiej⁷. Jako dorastająca dziewczyna przyglądała się jego dysputom o literaturze, słuchała wykładów na korepetycjach przedmaturalnych, korzystała z zasobów bibliotecznych. „Świat okładek – wspominała – barwny, pełen złoci, tytuły ozdobne, druk wklęsły, wypukły, w środku obrazki, ryciny, mapy – dla dziecka wojny był to prawdziwy tajemniczy ogród. Pod nieobecność taty coraz częściej przesiadywałam w gabinecie i oglądałam książki, wahałam, wertowałam, czytałam... Jakoś to tolerował”⁸. We wspomnieniach córki z tego okresu ojciec pojawia się jako osoba nieobecna dla niej, zapracowana, nieustannie pochylona w fotelu z notatnikiem w dłoni nad tomami twórczości naszego wieszcz. „Nie lubiłam t e g o Mickiewicza [...] – zapisywała – ponieważ zabierał mi ojca, jego czas i troskę. Byłam zazdrosna”⁹. Sytuacja zmieniła się w czasie przygotowań do szkolnego przedstawienia

4 B. Latawiec, *Mickiewicz udomowiony*, „Teksty Drugie” 1998, nr 5, s. 177–181. Przedruk B. Latawiec, *Mickiewicz udomowiony*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bożysława Latawiec – portret podwojony*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2016, s. 333–339.

5 B. Latawiec, *Biało-czerwony powidok...*, s. 341–345.

6 B. Latawiec, *List ojca do mnie z 14 maja 1959 roku*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bożysława Latawiec – portret podwojony*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2016, s. 339–340.

7 Cz. Latawiec, *Sandomierzanin w Poznaniu. Uniwersytet, życie literackie, szkolnictwo 1923–1945*, oprac. B. Latawiec, E. Rajewska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.

8 B. Latawiec, *Mickiewicz udomowiony...*, s. 335.

9 Ibidem, s. 333.

Pana Tadeusza, gdzie Latawiec grała Telimenę. „*Pan Tadeusz* był dla mnie jeszcze za trudny – wspominała – wielu słów, sytuacji po prostu nie rozumiałam. Zaczęłam go więc jedynie wertować, przerzucać”¹⁰. Wówczas trafiła na fragment, który ją zachwycił. Ten moment poetyckiego zauroczenia odmienił także jej relacje z ojcem:

Ojciec pochylił się nad tekstem, a ja po raz pierwszy w życiu użyłam słowa „piękne” w odniesieniu do wiersza. [...] dostrzegłam w jego oczach, także po raz pierwszy, zainteresowanie tym, co mówiłam. Byłam dumna. Słuchał mnie jak człowieka dorosłego. Myślę, że od tej chwili zawiązało się między nami tajne przymierze. Dotyczyło poezji Mickiewicza”¹¹.

Przymierze niejako przypieczętowane zostało wyjątkowym podarunkiem – albumowym wydaniem *Pana Tadeusza*, opatrzonym dedykacją: „Swej jedynej, ukochanej córeczce, gdy zaczęła odczuwać i rozumieć piękno Mickiewiczowskiej poezji”¹². „Żaden już inny podarunek nie wzbudził we mnie równie żywiołowej radości”¹³ – pisała po latach poetka.

Postać Czesława Latawca wielokrotnie przywoływana jest w wierszach jego córki. Anna Legeżyńska zauważała, że autorka *Powidoku* po stracie ojca rozważała fenomenologię śmierci jako „obecnej nieobecności”¹⁴:

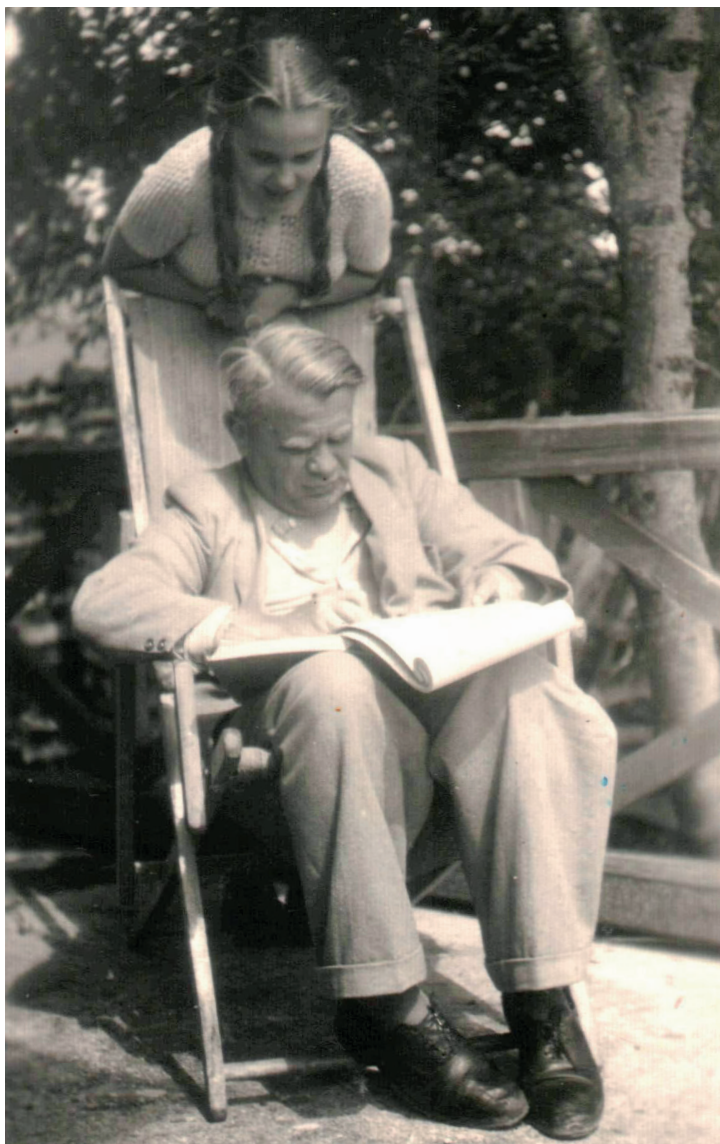
¹⁰ Ibidem, s. 335.

¹¹ B. Latawiec, *Mickiewicz udomowiony...*, s. 336–337.

¹² Ibidem, s. 337.

¹³ Ibidem.

¹⁴ A. Legeżyńska, *Cień Ojca*, w: Eadem, *Od kochanki do psalmistki. Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 101.



Bogusława Latawiec z ojcem Czesławem Latawcem.

Źródło: Archiwum rodzinne Bogusławy Latawiec i Edwarda Balcerzana.

[...] poetka w różnych wariantach powtarza pytanie o granicę między fizycznie doświadczaną pustką a kreowaną przez pamięć zmysłów obecnością zmarłych. *Praesens historicum* jako czas sytuacji lirycznej ma znaczenie więcej niż retoryczne. Łatawiec bowiem w ten sposób operuje czasoprzestrzenią, iż to nie wspomnienie jest uludą, lecz terazniejszość, wypierana przez fizykalną konkretność pamiętanego¹⁵.

Ujawniająca się na podłożu przeżywanego żalu i tęsknoty pamięć zmysłów sprawia, że zasłyszane dźwięki niejako przywracają obecność zmarłego ojca. Mówi o tym wiersz zadedykowany *Ojcu* oraz tytułowy tomu:

Nocą w pędzącej ciszy mieszkania
znowu cię słyszę:
przewracasz papiery na biurku
gładzisz fotel
[...]
Twoje mokre czoło pod moją przerażoną dłonią
jest tutaj zawsze

(... „*Nocą w pędzącej ciszy mieszkania*”, PO, s. 99)

i widzę jak biegiesz po grubym bruku
między dojrzałymi sałatami
Obraz jest jasny, wyraźnie spłoszony
mija mnie równie prędko jak stado gołębi
które wyrwało ci się spod stóp –
żywy strumień rzucony nagle w górę
Przez moment stałeś w jego furkocie

(*Powidok*, Po, s. 99)

¹⁵ Ibidem, s. 102.

Topografia miejsca sprawia, że postać rodzica powraca także w wierszu *Czasoprzestrzeń*, opatrzonym dedykacją *Ojcu*, który podpisany jest *Sandomierz, czerwiec 1998*:

I nie zdziwiło mnie
 gdy nocą usłyszałam
 jak idziesz środkiem lat dwudziestych
 głośno
 środkiem rynku
 na skos
 po płyciznie kamienia
 do swoich lip przy katedrze
 Stukałeś o płyty nowymi butami
 (*Czasoprzestrzeń*, RTK, s. 12–13)

Od tomu *Powidok* wizję, w których powracała pamięć ojca, już stale były obecne w wierszach, aż do przedostatniego zbioru zatytułowanego *Pierzchające ogrody*, gdzie zamieszczony jest utwór *Do Ojca*:

Gdy twoje imię zapuka nocą o szybę
 [...]

 zaczynam z bijącą różą tętna
 szukać cię po pokojach
 między podwojonymi świerkami z luster
 ale zawsze jest to jedynie
 ptasi jazgot spłoszony
 niedosyt pełni, śpiewów osobnych
 i twoich zdań złożonych
 (*Do Ojca*, PO, s. 14)

O przeżywaniu żałoby, trudnym oswajaniu się z utratą rodziców i mierzeniu z emocjami mówi jeden ze szkiców pomieszczonych w książce Latawiec *Gęstwina*¹⁶, zatytułowany *Bądź pszczołą*, w którym poetka opisuje wciąż słyszane pogłosy i echa ich dawnej obecności. Odnajdujemy w nim fragment odsłaniający głęboko tragiczne pokłady jej doznań:

I kiedy już nie słyszę swoich własnych myśli [...] wstaję gwałtownie z biurka, otwieram okno w wykuszu. [...] Wychylam się mocno, wprost w zapach jesieni, mokrej trawy, liści, głęboko oddycham. Czasem pomaga, a czasem jest tak, jakby ktoś dotknął mojej twarzy z dwóch stron jednocześnie chłodnymi dłońmi. Wiem, że to wiatr. Wiem, że to tylko wiatr¹⁷.

Patronat Przybośia

Wiersze Bogusławy Latawiec zaliczane są przez krytyków i badaczy do nurtu poezji awangardowej. W kręgu pisarzy, których zarówno twórczość, jak i osobiste relacje wywierały wpływ na jej wybory artystyczne, znaleźli się Julian Przyboś i Tymoteusz Karpowicz. Po latach poetka, podejmując namysł nad kształtowaniem wspólnych więzi międzypokoleniowych, mimo tak różnych doświadczeń biograficznych i twórczych, pisała:

16 B. Latawiec, *Gęstwina*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2001, s. 37–41. Na temat zebranych w *Gęstwinie* szkiców pisał Piotr Łuszczkiewicz. Zob. P. Łuszczkiewicz, *Żywina Bogusławy Latawiec*, w: Idem, *Bliskie czytanie. Interpretacje literatury XX wieku*, Wydawnictwo Sztuka i Rynek, Kalisz 2002, s. 83–89.

17 B. Latawiec, *Bądź pszczołą*, w: Eadem, *Gęstwina...*, s. 40.

Kto, kogo w tym buszu poszukiwał: twórcy dojrzalsi i starsi – nas, młodych? Czy na odwrót: my, debiutanci, potrzebowaliśmy tych już wiedzących, tych, co dla nas, po szkole socrealizmu, najpierw wydali się obcy, niezrozumiali, a potem – najbliżsi? Najpewniej byliśmy siebie ciekawi wzajemnie. Jedynie we wspólnotach twórczych (nie tylko awangardowych) można było wtedy przeciwstawić się modelowi literatury socrealistycznej, kontynuować doświadczenia artystyczne dwudziestolecia międzywojennego. Na zjazdach, sesjach, spotkaniach autorskich uczyliśmy się ich, oni nas¹⁸.

Określając swoją drogę twórczą Latawiec, przyznawała: „Terminowałam u Przybosia”¹⁹. We wspomnieniach tak oto rekonstruowała tę znajomość:

Juliana Przybosia poznałam osobiście [...] na długo przed debiutem. Był jurorem Turnieju Jednego Wiersza w poznańskim Pałacu Raczyńskich. Dostałam wtedy jedną z nagród, a on w trakcie prezentacji laureatów nachylił się ku mnie i swoim charakterystycznym zaśpiewem, głośnym szeptem oświadczył: – Pani wygrała ten konkurs. – To było dla mnie, która pierwszy raz publicznie przeczytałam swój utwór, duże wydarzenie. Później spotykaliśmy się, ja i mój mąż, z autorem *Zapisków bez daty* na literackich zjazdach, sesjach naukowych, spotkaniach artystycznych, a także prywatnie w kawiarniach, przy kawie i wiedeńskim serniku (płacił Przyboś). Słuchaliśmy jego wystąpień, żarliwych filipik, ataków na brak

18 B. Latawiec, *Julian Przyboś, Tymoteusz Karpowicz i...*, „Topos” 2012, nr 5, s. 81.

19 B. Latawiec, *Głośne jest to, co najcichsze*, w: Eadem, *Razem tu koncertujemy*, Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań 1999, s. 77.

nowatorstwa w poezji. Rekonstruowaliśmy z mozołem programy awangard europejskich, ucząc się staro-nowego²⁰.

Wpływ Przybosa na poezję Latawiec nie uszedł uwadze krytyki. W „nurcie »awangardowym« i »lingwistycznym«, wiązany z nazwiskami Przybosa i Karpowicza”, umieszczał jej wiersze Wiktor Woroszyński²¹. Zbigniew Chojnowski notował: „W szczególnym uznaniu wzroku jako zmysłu-narzędzia poetyckiego Latawiec pozostaje wierną uczennicą Juliana Przybosa”, jednocześnie dodając: „Od razu jednak trzeba odróżnić jej osobowość artystyczną od jego”²². Piotr Michałowski w recenzji tomu *Razem tu koncertujemy* pisał: „Powraca wrażliwość fotografa-pejzażysty i – znana z wielu wcześniejszych utworów poetki – skłonność do zapisu spojrzeń, dokonywanego zazwyczaj w Przybosiowym skrócie”²³. Podobnych spostrzeżeń można by przytaczać więcej.

Latawiec, wskazując Przybosa jako swego mistrza, jednocześnie zaznaczała, że „wbrew utartym poglądom jest jednym z najbardziej mistycznych poetów”²⁴. W jego liryce, pisała, oczarowały ją „olśnienia żyjącym, zadziwienia, lęki przed utajonym, stany zrodzone z gwałtownych metamorfoz martwego w żywe, [które] (J.D.P.) zawsze mają u niego – jak u mistyków – rodowód w sprawdzalnej zmysłami rzeczywistości”²⁵. Owa „niezwykłość”, która tworzyła „magię” poezji Przybosa, była postrzegana przez poetkę jako „nieustannie świetlna”.

20 B. Latawiec, *Julian Przybós, Tymoteusz Karpowicz i...*, s. 82.

21 W. Woroszyński, *Dwugłos o „nigdy całości”*, „Arkusze” 1995, nr 4, s. 9.

22 Z. Chojnowski, *Wnętrze widzące, „Twórczość”* 2012, nr 5, s. 97.

23 P. Michałowski, *Zwierzęta nocy w ogrodach dnia*, „Pogranicza” 1999, nr 6, s. 82.

24 B. Latawiec, *Głośne jest to, co najcichsze*, w: Eadem, *Razem tu koncertujemy*, Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań 1999, s. 77.

25 Ibidem.

„I ten właśnie żywioł światła – wyznawała – pamięć o bytach realnych – przy próbach »wyrażenia niewyraźnego« – odziedziczyłam po poecie”²⁶. Celnie uchwycił tę skłonność Tymoteusz Karpowicz, który po przeczytaniu interpretacji Latawiec, napisanej o erotyku Przybosia *Odtąd nocom*, notował w liście: „Z miejsca polubiłem Pani analizę erotyku Przybosia: delikatna, przenikliwa jakby jego promieniem napisana”²⁷.

Leszek Szaruła w owym poetycko przetworzonym żywiole światła postrzegał wpływy liryki awangardowego mistrza na poznańską uczennicę:

W takiej właśnie – pisał – świetlistej wizji ludzkiej egzystencji zbliża się poezja Latawiec do poszukiwań liryki Przybosia (także w grach aliteracyjnych, jak w obrazie olśnień, lśnienia z wiersza *Planeta Ogród*: „pod liśćmi ośmiu śliw”, gdzie zagęszczenie spółgłoski „ś” przenosi niemal obraz z poetyckiego w malarski), tutaj jest jej najbliższa, lecz zarazem i przekracza jej horyzont poprzez nałożenie na siebie, przemieszanie doświadczenia jawy i snu, poprzez więc wychylenie w te obszary, jakie otwiera poetyka surrealistyczna²⁸.

Na zmysłowe doświadczenie obecne w wierszach autora *Równania serca*, które prowadziło do poetyckich stanów wizyjnych, wskazywała Latawiec w referacie wygłoszonym na konferencji *Przyboś dzisiaj*, zorganizowanej w 45. rocznicę śmierci poety w Niebylcu, Gwoźnicy

26 Ibidem.

27 T. Karpowicz, *List z 12 października 1991 r.*, w: B. Latawiec, *Zegary nie do zatrzymania. Literackie portrety, listy, szkice*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2012, s. 38.

28 L. Szaruła, *Miedzy wierszami (I)*, „Kultura” (Paryż) 2000, nr 4, s. 137.

i Rzeszowie w 2015 roku. Mówiła wówczas o autorze *Zapisków bez daty* następująco:

Większość światów wierszowych wyprowadza ze zmysłowego (wzrok, słuch, węch) oglądu materii, która „poruszona” poetycko, uzyskuje wielowariantowe ujęcia językowe, myślowe i obrazowe. Zdarza się, że w tę rozświetloną, udźwiękowioną przestrzeń wprowadza obudzone tajemniczymi mocami – przecucia, wizje, lęki o charakterze duchowo-materialnym, czyli – rzeczywistość – nierzeczywistą²⁹.

Podobne zabiegi poetyckie, łączące doświadczenie zmysłowe z obrazem wizyjnym lub onirycznym, tworzą tkankę wierszy autorki tomu *Gdyby czas był ziemią*. W dokonywanej przez Latawiec analitycznej obserwacji liryki Przybosia przegląda się niejako jej własna twórczość. Co ciekawe, poetka zauważała, że ów nierzeczywisty, obcy świat Przybosia, jak pisała, „pojawił się w jego wyobraźni już w dzieciństwie”³⁰. Zwracała również na to uwagę w szkicu poświęconym *Zapiskom bez daty* Przybosia:

Twórca z uporem mitologizuje mroki dzieciństwa. Z niego to właśnie, z pierwszych przeżyć, zobaczeń, wyprowadza elementy swojej dojrzałej wyobraźni, lęki, obsesje, na koniec nawet taki, a nie inny model poezji³¹.

29 B. Latawiec, *Dzikie kamienie Juliana Przybosia*, w: *Przybós dzisiaj*, red. Z. Ożóg, J. Pasternski, M. Rabizo-Birek, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2017, s. 166.

30 Ibidem.

31 B. Latawiec, *Zapiski o „Zapiskach bez daty” (1970)*, w: Eadem, *Zegary nie do zatrzymania...*, s. 51.

Uwagi te wydają się tym bardziej interesujące, gdy postrzegać będziemy je w kontekście wyznania poetki „jestem dzieckiem wojny”, które również lokuje jej wizyjną wyobraźnię w latach dziecięcych. Myślę tu nie tylko o nieświadomych i świadomych traumach wojny, ale także, na przykład, o obsesyjnie powracającym obrazie porywającej fali i lęku przed utopieniem. Obu zatem twórców połączyła wspólnota wyobraźni, fundowana na postrzeganiu podwójonego świata rzeczywistego i nierzeczywistego, która wywodziła się z „mroków dzieciństwa”. Latawiec będzie do tych chwil wracała wielokrotnie w swoich utworach.

Przywiązanie do wizyjnej tradycji poezji Przybosia, do jego sposobu „ożywienia wyobraźni, który można odnieść do sfery sprawdzalnej zmysłowo”³², postrzegała w liryce autorki *Razem tu koncertujemy* Adriana Szymańska. W wierszach awangardowego mistrza, którym wierna pozostała poznańska uczennica, cenne okazało się „to, co stanowiło ich podskórnią, głęboko ukrytą pod warstwą słów i ich podstawowych znaczeń tkankę metafizyczną”³³.

Można ją dostrzec – tłumaczyła Szymańska – w adoracji zmysłowej struktury świata, ale można też jej szukać w nie dającej się dotknąć wprost tajemnicy istnienia, w świętości jej niewyraźnej natury, którą Przyboś konsekwentnie kojarzył z symboliką światła, z widzialną stroną świata, pod którą przeczuwał jej ciemny, niepojęty, nie poddający się racjonalnym opisom awers. *Budzenie treści utajonych, irracjonalnych* to główny cel artystyczny B. Latawiec³⁴.

32 A. Szymańska, *Czas, którego nie ma*, „Przegląd Powszechny” 1999, nr XII, s. 366.

33 Ibidem, s. 366–367.

34 Ibidem, s. 367.

Podobnie głęboki, oparty na wrażliwości zmysłowej i wyobraźniowej związek, łączący wiersze Latawiec z twórczością prawodawcy awangardy podkreślała Anna Węgrzyniakowa, która nazwała autorkę *Powidoków* uczennicą Przybosia:

[...] patronat Przybosia – pisała – zauważam (od początku, od tomu *Otwierają się rzeki* z 1965 roku) w obrazowaniu według recepty „maksimum aluzji wyobrażeńiowych w minimum słów”. [...] Przy maksymalnej synchronizacji doznań-uczuć-myśli (tak jak są postrzegane – w ruchu, otwarciu, przenikaniu się różnych „przestrzeni”, które podobnie jak u Przybosia, łączą się w gęszczu metafor) aktywny kreator słowem stwarza ruchomy, niegotowy świat „otwierających się rzek” sensu³⁵.

Pomimo podobieństw poetyki, wyobraźni, zmysłowości badaczka podkreślała także wiele różnic o charakterze genderowym, które prowadziły do odmienności ich światopoglądu twórczego. „W akcie kreacji – pisała Węgrzyniakowa o poezji Latawiec – strumienie doznań, wrażeń, wspomnień rozbłyskują momentalnym światłem „sensu poetyckiego”, lecz nie obejmują żadnej Pełni. Całość, Pełnia, Wszystko – to uzurpacje męskiego Rozumu, utopijne projekty logocentrystów”³⁶. Tymczasem w poezji autorki *Nigdy całości* „»dłoń słowa« łapie tylko fragmenty, »każde słowo, każdy gest osobno, drzazgi pamięci, błyski« (*Znikanie*, NC) – to wszystko (z małej litery) zanurzone w strumieniu czasu jest-i-znika. Rozmigotane sensory wierszy (szczególnie tych z cyklu *Zwierzęta nocy*) prowadzą odbiorcę w »głębinowe« obszary podświadomości, »powidoki« urywają się nagle, bo ich znaczenia są

35 A. Węgrzyniakowa, *Uczennice Przybosia*, w: *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2002, s. 183–184.

36 Ibidem, s. 187.

»czarne i niewiadome« (*Powidok*, NC)³⁷. Ta sensualna, kobieca głębia poetyckiego wejrzenia stanowi zdaniem Węgrzyniakowej o odmienności wierszy autorki *Z żywych jeszcze żrenic*.

Wnikliwą analizę związków, ale i odmienności poezji Latawiec oraz Przybosia przeprowadziła Joanna Grądział-Wójcik w rozdziale swojej książki zatytułowanym „...zobaczone, dotknięte, pomyślane”. *Bogusława Latawiec i Julian Przyboś*³⁸. Autorka zauważała, że „obszar dialogu obojga poetów rozciąga się między zmysłowością natury a zmysłowością słowa, wzrokocentryzmem a polisensualnością, wyznacza go krąg sytuacji lirycznych oraz (nie)podobieństw stylistycznych”³⁹. Wspólna dla nich jest wiara w kreacyjną moc słowa. „O ile jednak u Przybosia – podkreśla Grądział-Wójcik – wypowiedziane słowo stwarzało byty z reguły bezkolizyjnie (»moje usta wymówiły hale«, *Deszcz*) [...] o tyle u Latawiec, która chce »wyrazić niewyrażalne«, rewelacja rzeczywistości odbywa się z trudem”⁴⁰. Poetka bowiem chce „odkrywać podszewkę bytu dzięki ingerencji czującego i myślącego podmiotu”⁴¹, tego, który ustanawia swą suwerenność oraz broni przed utożsamieniem ze światem. Podobnie jest w erotykach, w których Przyboś dokonuje „eksterioryzacji świata wewnętrznych przeżyć, [...] zwracając się do drugiej osoby, koncentruje się na sobie, wielbiąc w kobiecie przedmiot estetyczny”⁴². Dla Latawiec poezja miłosna

37 Ibidem, s. 187–188.

38 J. Grądział-Wójcik, „...zobaczone, dotknięte, pomyślane”. *Bogusława Latawiec i Julian Przyboś*, w: Eadem, *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 149–179. Przedruk: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2016, s. 97–133.

39 Ibidem, s. 153.

40 Ibidem, s. 156.

41 Ibidem.

42 Ibidem, s. 178.

wynika z sensualnego kontaktu z drugą osobą, ze spojrzenia w głębi ciała i pamięci. Do erotyków poetki, ich zmysłowego ujmowania doświadczeń, przyjdzie jeszcze powrócić w dalszych rozważaniach.



Bogusława Latawiec w trakcie pracy nad referatem o Julianie Przybosiu. Krajkowo. Na biurku leży tom jego „Utworów poetyckich”, wydanych przez Ludową Spółdzielnię Wydawniczą w Warszawie w 1971 roku.

Zdjęcie wykonane przez Edwarda Balcerzana.

Źródło: Zbiory prywatne Edwarda Balcerzana.

W cieniu Mickiewicza

Zanim jednak Latawiec uległa czarowi poezji Przybosia, miało miejsce jej pierwsze literackie olśnienie. Wiązało się ono z fragmentem *Pana Tadeusza*. Przeżycie to można postrzegać w kategoriach wpływu Harolda Blooma. O założeniach krytyki antytetycznej amerykański uczony pisał następująco:

Słowo „wpływ” znaczyło „posiadanie władzy nad kimś innym” już w scholastycznej łacinie św. Tomasza z Akwinu, ale przez wieki zachowywało swój źródłowy sens: „influenca” oznaczała wpływ gwiazd na ludzki los. Początkowo ulegać wpływowi znaczyło podlegać emanacji eterycznego gwiazdowego fluidu, który oddziaływał na nasz charakter i przeznaczenie, i przeobrażał wszystkie ziemskie byty. Ta siła – boska i moralna, a później po prostu tajemna – oddziaływała na człowieka wbrew jego woli⁴³.

„Źródeł wpływu się nie wybiera”⁴⁴ – podkreślał Bloom. Kiedy młody poeta natrafia na utwór, który go olśniewa, ulega przemianie, odkrycie to staje się samopoznaniem, „Ponownymi Narodzinami”:

Wpływ poetycki – tłumaczy autor *Lęku przed wpływem* – to doznanie – zadziwiające, dręczące, rozkoszne – obecności *innych poetów*, [...] Poeta jest bowiem skazany na to, by poznać swe najgłębsze tęsknoty poprzez świadomość istnienia *innych jaźni*⁴⁵.

Od tej pory zachwycony i uwiedziony poeta „nosi wiersz w sobie”⁴⁶, odczuwa fascynujący go, ale i dręczący cień Wielkiego Prekursora.

W autobiograficznym szkicu Latawiec zatytułowanym *Mickiewicz udomowiony* odnaleźć można wspomnienie, w którym poetka opisuje chwilę swojego zauroczenia poetyckiego. Pozostaje ono świadectwem owego decydującego, magnetycznego spotkania z twórcą oraz jego poezją:

43 H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2002, s. 71.

44 Ibidem, s. 55.

45 Ibidem, s. 70.

46 Ibidem.

Któregoś wieczoru [...] wzięłam do siebie *Pana Tadeusza*. [...] Dokładnie potrafię zrekonstruować porę roku, dnia, pogodę, wszystko, co towarzyszyło temu niezwykle spotkaniu. Lśnił późny, jesienny wieczór, padało, latarnie za oknami świeciły podwójnie: w górze i w kałużach, wiało, szyby drgały, krople bębniły po parapetach. Siedziałam z poematem w sypialni, przy zielonej lampie [...]. Rodzice rozmawiali głośno za szeroko otwartym, podwójnym skrzydłem drzwi. Przeszkadzali mi [...]. Zaczęłam go więc jedynie wertować, przerzucać i gdzieś już pod koniec przeczytałam – raz cicho, drugi raz głośno⁴⁷.

Fragment, który zrobił niezwykle wrażenie na przyszłej poetce, pochodził z X Księgi *Pana Tadeusza* z opisu burzy:

I anioł burzy na kształt nieźmiernego słońca
Rozświeci twarz, i znowu okryty całunem
Uciekł w niebo i drzwi chmur zatrzaskał piorunem⁴⁸.

Reakcja dziewczynki, która napotkała fascynujące ją wersy, albo, jak chciałby Bloom, wersy odnalazły młodą pisarkę i naznaczyły jej los, przypomina działanie poetyckiego wpływu:

Olśnienie – pisała. – Tak, tylko takie wysokie, palące słowo przychodzi mi teraz na myśl, gdy próbuję wyrazić to, co wtedy poczułam. Aż musiałam zmrużyć oczy, krew uderzyła mi do głowy... To było jak dotknięcie ust, serca gorącą dłonią. Przeżyłam już wtedy kilka

47 B. Latawiec, *Mickiewicz udomowiony...*, s. 335.

48 A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, Wydawnictwo „Książka i Wiedza”, Warszawa 1986, s. 274.

wielkich burz w Tatrach, oglądając i słuchając przez całe noce trwającą naprzemienną: światło błyskawic i huk gromów. Mickiewiczowski opis połączył mi się więc gwałtownie z pamięcią doznania zmysłowego.

[...] Zachwyciła mnie prawda tego obrazu i jednocześnie możliwość wyczytania z niego sensu ukrytego, tajemnicy. To oczywiste, myślałam w podnieceniu – błyskawica jest twarzą Anioła, oglądamy ją z tak daleka, że nic dziwnego, iż nie możemy dostrzec jej rysów i widzimy tylko blask, i to nie grzmot słyszymy naprawdę, tylko huk zatrzaskiwanych drzwi do nieba – później zostaje już tylko czern ściany z chmur! [...] Dla mnie owe niezwykle znaczenia zostały unieruchomione raz na zawsze, jak na rysunku.

I w tej wielkiej radości, że coś się ze mną stało dziwnego, że jestem nagle kimś zupełnie innym, niż byłam dotąd, kimś wtajemniczonym, pobiegłam do rodziców. Moje wzburzenie było tak silne, że chociaż znajdowali się w środku jakiejś swojej żarliwej dyskusji [...] musieli się mną zająć. Z podniecenia nie mogłam nawet porządnie tego fragmentu przeczytać. Ojciec pochylił się nad tekstem, a ja po raz pierwszy w życiu użyłam słowa „piękne” w odniesieniu do wiersza. [...] Oboje zostaliśmy do końca życia przechwyceni przez wieszczą⁴⁹.

Bloom podkreślał długotrwałe oddziaływanie Wielkich Prekursorów na twórczość młodych poetów, którzy pozostawali pod tajemnym urokiem ich wpływu, niejako „przechwyceni przez wieszczą”⁵⁰. „Silni zmarli powracają – pisał – tak w wierszach, jak i w naszym życiu, a powracając, zmuszają nas do życia w ich cieniu”⁵¹. I dodawał:

49 B. Latawiec, *Mickiewicz udomowiony...*, s. 336–337.

50 Ibidem.

51 H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 181.

„Potężni zmarli powracają, ale zabarwieni naszą wrażliwością, mówiąc naszymi głosami”⁵². Latawiec jakby świadoma tej influencji notowała przemyślenia, mówiące o wieloletniej, trwałej fascynacji utworem Mickiewicza:

Przez całe lata najważniejsze pozostały dla mnie w *Panu Tadeuszu* opisy przyrody. Uczłowieczone drzewa, gadające warzywa, stawy jak twarze zakochanych, deszcze wiążące warkoczami niebo z ziemią – cały ten baśniowy, czujący świat wszedł w moje życie, wyobraźnię i został do dziś.

Trudno przecenić jego wpływ na moje wiersze. Nie o podobieństwa formalne chodzi (nie umiem naśladować, nie kocham stylizacji), nie o sposób patrzenia na naszych braci młodszych, ale o ich ciągłą obecność w moim życiu, uczuciach i myśleniu. Natura częściej niż kultura zmusza mnie do pisania⁵³.

Ślad wpływu Mickiewicza w poezji Latawiec widoczny pozostaje w opisach ożywionego świata natury. Często w jej utworach świat przedstawiony ukazuje nocną aurę, przestrzeń wypełnioną drzewami, odbłaski, które migocą w lustrzanych odbiciach wody. W dalszej części książki będą jeszcze wracały liryki z takim romantycznym krajobrazem. Ale obecności Mickiewicza można się także dopatrzeć w wierszach o charakterze autotematycznym, w których ponadto podmiot jako człowiek filozofujący podejmuje namysł ontologiczny, zastanawia się nad ludzkim życiem, ujawnia dążenie „ja” do samopoznania. Sytuację taką spotykamy w liryku *Podwojeni*, w którym poetka, podobnie jak czynił to romantyczny wieszcz, zgłębia zagadnienia istnienia. Oto interesujący fragment:

52 Ibidem, s. 183.

53 B. Latawiec, *Mickiewicz udomowiony...*, s. 337.

[...]

Jesteśmy podwojoną przez sen smugą cienia
wędrującą między uginającymi się
u piaszczystego dna wodorostami
i błyskiem tuż nad taflą

Płyniemy w źrenicach wody i pod moimi powiekami

[...]

jakby czas nie wędrował tylko trwał w tej rwącej fali

[...]

(*Podwojeni*, Z, s. 31)

W wierszu pojawiają się nawiązania do dwu arcydziełnych⁵⁴ utworów Mickiewicza, należących do *Liryków lozańskich* – *Nad wodą wielką i czystą* oraz *Wsluchać się w szum wód*. Obecność wody, błysku burzy, które prowadzą do namysłu nad istotą czasu i egzystencji, tworzą ślad intertekstualnego dialogu. Poeta i poetka kreują świat przedstawiony, który, by odwołać się do słów Władysława Stróżewskiego, „odnosi się tedy do »ja«, odkrywa jego najgłębsze warstwy, odsłania coś z jego istoty”⁵⁵. Jak zauważał Marian Maciejewski w interpretacji wspomnianych utworów Mickiewicza, istotą jest autorefleksja podmiotu, która zmierza do poznania prawdy istnienia⁵⁶. Przypomnijmy interesujące tu fragmenty lozańskich liryków:

54 M. Stala, *Wstęp: Kłopoty z lozańskimi wierszami Mickiewicza*, w: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. M. Stala, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1998, s. 5–23.

55 W. Stróżewski, „*Nad wodą wielką i czystą*” A. Mickiewicza. *Próba interpretacji prawdziwościowej*, w: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza...*, s. 274.

56 M. Maciejewski, „*Rozeznąć myśl wód...*” (głosy do liryki lozańskiej), w: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza...*, s. 173.

A woda, jak dawniej czysta,
Stoi wielka i przejrzysta.

Tę wodę widzę dokoła
I wszystko wiernie odbijam,
I dumne opoki czoła,
I błyskawice – pomijam.
[...]⁵⁷

Wysłuchać [się] w szum wód głuchy, zimny i jednaki
I przez fale rozeznąć myśl wód jak przez znaki,
[...]
Wnurzyć się w łono rzeki z rybami... –
Ich okiem niewzruszonym jak gwiazda...⁵⁸

Dzięki poznaniu intuicyjnemu, jak dowodzi Maciejewski, za pomocą którego wnika się w głąb istoty rzeczy, odsłaniają się przed myślą człowieka prawa natury⁵⁹. W obu lirykach łożańskich ukazany jest proces kontemplacji czynnej, który może zostać osiągnięty, „gdy nastąpi »wczucie się« w naturę, zjednoczenie z żywiołem”⁶⁰. Ukazują to wersy: „Tę wodę widzę dokoła / I wszystko wiernie odbijam”; „Wnurzyć się w łono rzeki z rybami [.....] / Ich okiem niewzruszonym jak gwiazda”. Julian Przyboś w szkicu o łożańskim cyklu dookreśla ów medytacyjny proces poznania Mickiewicza, pisząc:

57 A. Mickiewicz, *Nad wodą wielką i czystą*, w: Idem, *Wiersze*, T. I, *Dzieła*. Wydanie narodowe, oprac. W. Borowy, L. Płoszewski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Kraków 1948, s. 376.

58 A. Mickiewicz, *Wysłuchać się w szum wód głuchy*, w: Idem, *Wiersze...*, s. 397.

59 Ibidem, s. 168–173.

60 M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie "czucia wieczności" (czas i przestrzeń w liryce łożańskiej)*, w: *Liryki łożańskie Adama Mickiewicza...*, s. 250.

Zadumę nad przemijaniem określił obrazami elementów. Nad wodą wielką i czystą – góry, obłoki, błyskawica i grzmot. [...] Świat zestroił się z poetą, a potem – utożsamił się z nim.[...] Jakby widząc wodę, stał się nią i – płynąc – mijał opoki i błyskawice⁶¹.

Podobne utożsamienie z żywiołem wody obserwujemy w utworze *Latawiec* – „Płyniemy w źrenicach wody i pod moimi powiekami”. To, co ukazuje się „w źrenicach wody”, a następnie pod „powiekami” mówiącego „ja”, rozgrywa się „między uginającymi się / u piaszczyste- go dna wodorostami / i błyskiem tuż nad taflą”. W *lozańskim* liryku analogicznie: „Tę wodę widzę dokoła [...] I błyskawice – pomijam”. Etapy medytacji i intuicyjnego wglądu doprowadziły ostatecznie Mickiewicza do zagadnień czasu i przemijania – „Mnie płynąć, płynąć i płynąć”. Marian Stala w interpretacji *Nad wodą wielką i czystą* zwracał uwagę na, zgodne z myślą filozofii przyrody Schellinga, rozróżnienie pojęcia czasu na znikliwy, „kształtów marnych” oraz zawarty w bytowym fundamencie rzeczywistości. O tym podwójnym doznawaniu czasu przez „ja” pisał następująco:

Zanurzony w przemijaniu, otoczony fenomenami – odkrywa fun-
dament bytu, znajduje czas ocalający, który w sensie psychicznym
jest czasem uwewnętrznionym. Znany mu jest więc i czas niszczący
fenomenalnego świata, i prawdziwa natura kosmosu⁶².

Można powiedzieć, że wiersz *Latawiec Podwojeni* również odwo-
luje się do podwójnej natury czasu – czasu aktualnego i czasu

61 J. Przyboś, *Żal rozrzutnika*, w: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza...*, s. 122.

62 M. Stala, *Nad wodą wielką i czystą*, w: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza...*, s. 267–268.

uwewnętrznionego. Utwór jako całość opowiada o relacji dwu osób, o ich różnym doświadczaniu zdarzeń temporalnych:

Kładę dłoń na twojej twarzy
i świat się przesuwają pod palcami
ze świergotem taśmy za taśmą

Jesteśmy podwojoną przez sen smugą cienia
wędrującą między uginającymi się
u piaszczystego dna wodorostami
i błyskiem tuż nad taflą

Płyniemy w źrenicach wody i pod moimi powiekami
a ty wciąż powtarzasz coraz głośniejsze
otwórz oczy
otwórz je wreszcie!
czy ty mnie jeszcze widzisz?
jakby czas nie wędrował tylko trwał w tej rwącej fali
niczym kłęb bursztynu w morskim dnie

(*Podwojeni*, Z, s. 31)

Podmiot tego wiersza pozostaje w stanie kontemplacji, obserwuje zjawiska poprzez zespolenie z żywiołem wody, zagłębia się w fundamentalny problem bytu, wnika myślą w prawa natury czasu. Prowadzi do tego przeżycie zmysłowe, być może miłosne: „Kładę dłoń na twojej twarzy”. Sensualne doznanie wprowadza „ja” w przestrzeń pamięci, wspomnień, klisz zapamiętanych obrazów, uruchamia ciąg reminiscencji: „świat się przesuwają pod palcami / ze świergotem taśmy za taśmą”. Kolejnym etapem zagłębiania wewnętrznego w przeszłość jest stan sennej medytacji. Mickiewicz przedstawiał mistyczny proces kontemplacji, we współczesnym wierszu przybiera on charakter

oniryczny: „Jesteśmy podwojoną przez sen smugą cienia”. Partner ukazanej w *Podwojonych* sytuacji lirycznej funkcjonuje w czasie zdarzeń aktualnych, w postrzeżeniach zmysłowych, w fenomenach realności, odgłosach, tymczasem „ja” liryczne wydaje się nieobecne, ponieważ pozostaje w przestrzeni kontemplacji, do której wiedzie wzrok wewnętrzny. Objawia się w ten sposób problem podwojonej czasowości. Istnieje zatem czas, który trwa w rwącej fali i czas, który wędruje. W stanie onirycznej kontemplacji „ja” doznaje tego drugiego czasu: „Jesteśmy podwojoną przez sen smugą cienia / wędrującą między uginającymi się / u piaszczystego dna wodorostami / i błyskiem tuż nad taflą”. Czas rzeczywisty owej rwącej fali porównany został do „kłębu bursztynu w morskim dnie”. Bursztyn potrafi przechować okruch przeszłości, ale tym samym staje się on martwy. Zawarte w żywicy to, co minione, nie ożyje w przypływach i odpływach fali. Tymczasem w stanie kontemplacji można przechadzać się we wspomnieniach, wędrować alejkami pamięci, podążać ścieżką reminiscencji. Czas przeszły staje się dostępny w polisensualnym doznaniu.

Jeśli przyjąć, jak chciał Bloom, że wiersz jest antytetyczną odpowiedzią na dzieło Wielkiego Prekursora, to utwór Latawiec można postrzegać w takim intertekstualnym dialogu. Poetka nosiła w pamięci liryki lozańskie *Nad woda wielką i czystą* oraz *Wysłuchać się w szum wód*, ale napisała swój własny tekst jako odchylenie, *clinamen*⁶³, od arcywzoru Mickiewicza. Zawarła w nim osobiste doświadczenia i przemyślenia kobiety, zapisane w Poznaniu w marcu 2014 roku.

Jak mocno pamięć lońskiego liryku towarzyszyła twórczości Latawiec dowodzi także esej *Koniec wieku* napisany po jej pobycie

63 H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 57, 63–89.

w Paryżu⁶⁴. Spacer i zwiedzanie miasta skłoniły autorkę do namysłu nad czasem i dostrzeżonym zjawiskiem współbywania. Pisała tam następująco:

Duch miejsca – nieuchwytna aura spleciona ze światła, które przez stulecia biją wciąż o te same kamienie, palą się w twarzach rzeźb, obracają w źrenicach. [...] Także kamienne zwierzęta przyglądają się nam czujnie – delfiny, ryby, żółwie, żaby z fontann, lwy spod pałaców, bram, z kołatek, konie cwałujące, stojące dęba, idące stępa na obeliskach, pegazy szybujące po chmurach... [...] wszyscy tu trwamy obok siebie – martwi i żywi, aktorzy, prototypy i oryginały – połączeni, wymieszani, nie do odróżnienia. Wszyscy zanurzeni w czasie. A czas jest jak woda „wielka i czysta” – pozbawiona dna⁶⁵.

Ślady lektur Mickiewicza obecne w wierszach Latawiec można dostrzec w całym jej dorobku. W następnych rozdziałach wielokrotnie jeszcze zostaną przywołane w toku interpretacji.

Patrząc wzrokiem Leśmiana

Przedostatni tom poetycki Latawiec zatytułowany *Pierzchające ogrody* opatrzony został mottem z wiersza Bolesława Leśmiana *Znikomek*:

I powikłane od lęku, w mrok pierzchające ogrody! –
A w dłoniach – nadmiar istnienia, a w oczach – okruchy nocy!⁶⁶

64 B. Latawiec, *Koniec wieku*, w: Eadem, *Gęstwina*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2001, s. 57–83.

65 Ibidem, s. 77–78.

66 B. Latawiec, *Pierzchające ogrody...*, s. 7.

Być może to poezja autora *Łąki i Napoju cienistego* była największą fascynacją autorki *Nieoznakowanego szlaku*. Przestrzeń ogrodu, sadu, lasu, zagajnika, w których napotyka się ożywione rośliny, cienie drzew, opadające liście na podobieństwo odchodzącego życia, wypełnia świat przedstawiony jej liryki. „Czytając kolejne wiersze w tomie – pisała w recenzji *Pierzchających ogrodów* Magdalena Piotrowska-Grot – trudno nie ulec sugestii, iż nastrój Leśmianowskiego świata unosi się nad niemal każdym utworem”⁶⁷.

W posłowiu do tomu *Razem tu koncertujemy* Latawiec pozostawiła poszlakę swojej uwagi dla Leśmiana, pisząc:

Każdy poeta ma własne metody budzenia treści utajonych, irracjonalnych, które udaje się czasem w wierszu na moment zatrzymać. Owo niewyraźne można nazywać „zdziwieniem metafizycznym” lub – Leśmianowskim chichotem z zaświatów; zawsze pozostaje próbą uchwycenia nieskończonej ilości bytów w jedność, w błyskawicznym ujrzeniu, przeżyciu, pomyśleniu⁶⁸.

Sytuujący się obok rzeczywistości, metafizyczny zaświat autora *Napoju cienistego*, przetworzony ogrodową wyobraźnią Latawiec, utajony i irracjonalny, pojawia się także w jej wierszach.

Przywołany na wstępie *Pierzchających ogrodów* za sprawą motta Znikomek Leśmiana reprezentuje osobowość dwurodną, podzieloną, ambiwalentną, sprzeczną, której egzystencja toczy się niejako w dwu oddzielnych światach. Przyczyną tego jest jego szczególna własność wzrokowa, którą poeta przedstawia w wierszu następująco:

67 M. Piotrowska-Grot, *Łowczyńni pierzchających słów*, „artPapier” 2018, nr 23 (359), <https://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=360&artykul=7095&kat=17> [dostęp: 10.11.2024].

68 B. Latawiec, *Głośnie jest to, co najcichsze...*, s. 77.

W cieniowym istnieniu bezładzie Znikomek błąka się skocznie.
 Jedno ma oko błękitne, a drugie – piwne, więc raczej
 Nie widzi świata tak samo, lecz każdym okiem – inaczej –
 I nie wie, który z tych światów jest rzeczywisty – zaocznie?⁶⁹

„Zaocznie” czyli ‘zza oka’, Jacek Trznadel w komentarzu podpowiadał, że to neosemantycznie wykorzystane słowo oznacza „obiektywnie, niezależnie od percepcji wzrokowej”⁷⁰. Ponieważ Znikomek ma dwie różne tęczęwki, obraz rzeczywistości ukazuje mu się w odmiennych barwach, bez możliwości poznania, który z nich jest właściwy, adekwatny, prawdziwy (ale czy jest jakiś prawdziwy?). „Oto dwa naoczne obrazy świata – pisał o *Znikomku* Władysław Stróżewski – równie rzeczywiste, a przecież wykluczające się nawzajem”⁷¹. Własność wzroku idzie także w parze ze sprzecznością wewnętrzną, mentalną i uczuciową, bohatera wiersza:

Dwie dusze tai w swej piersi: jedna po niebie się włóczy –
 Druga – na ziemi marnieje. Dwie naraz kocha dziewczyny:
 Ta czarna – snu wieczystego na pamięć barwnie się uczy –
 Ta jasna – całun powiewny tka dla umarłej doliny.

Którą z nich kocha naprawdę? Złe ścieżki! – Głębokie wody! –
 Urwiska! – Nawoływania! – I znikąd żadnej pomocy! –

69 B. Leśmian, *Znikomek*, w: Idem, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1983, s. 163–164.

70 J. Trznadel, *Znikomek*, w: B. Leśmian, *Poezje wybrane...*, s. 163.

71 W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana*, w: Idem, *Istnienie i sens*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 204.

I powikłane od lęku, w mrok pierzchające ogrody! –
A w dłoniach – nadmiar istnienia, a w oczach – okruchy nocy!⁷²

Anna Węgrzyniakowa zauważała, że problemem Znikomka jest niepewność rozpoznać:

Oko niebieskie – pisała – ustawia na sen o wieczności, drugie, piwne, na ziemskość i przemijanie. Oba zaocznie skazują go (więc to wyrok) na niewiedzę o BYCIE. Zawsze miota się między niebem i ziemią, bytem i niebytem, mitem i konkretem⁷³.

Znikomek trwa zatem w dialektyce wzajemnego przenikania, nakładania się przestrzeni i stanów, pozostaje w niewiedzy, w nieświadomości. Stróżewski zauważał, że „Leśmian jest mistrzem w określaniu nieokreślonego”⁷⁴. Owo nieokreślone wywołuje w Znikomku lęk i niepewność, których źródłem jest *oppositio relativa*, przeciwstawienie relatywne⁷⁵, uniemożliwiające pełnię poznania. A właśnie pytania poznawcze, jak zauważał Michał Głowiński, w poezji Leśmiana „nieustannie formułowane, w wielu wypadkach kojarzą się z przeczeniem właśnie”⁷⁶. „Można pozwolić sobie na paradoks – pisał – przedmiotem wiedzy jest niewiedza”⁷⁷. Znikomek trwa w tym paradoksie.

72 B. Leśmian, *Znikomek...*, s. 164.

73 A. Węgrzyniak, „Znikomek”. O Leśmianowskiej redukcji metafizyki, w: Eadem, *Czytam, więc jestem. Studia, interpretacje, glosy*, Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko-Biała 2004, s. 16.

74 W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana...*, s. 210.

75 Ibidem, s. 203.

76 M. Głowiński, *Poezja przeczenia*, w: Idem, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1998, s. 138.

77 Ibidem.

Stan relatywnego istnienia tego, co nieokreślone, bliski jest, jak się wydaje, autorce *Powidoku*. Zawieszenie między snem a jawą, imaginacją i realnością, zjawianiem i widzeniem często staje się tematem wierszy Latawiec, by przypomnieć *Podwojonych*, gdzie świat rzeczywisty spotyka się ze światem dostępnym w kontemplacji. W rozdzieleniu ukazany jest także Znikomek-Poeta, który „Dwie dusze tai w swej piersi: jedna po niebie się włóczy – / Druga – na ziemi marnieje”. W zakończeniu wiersza Leśmiana wykreowana przez niego postać – pełna lęku, w mroku ogrodu – odprawia magiczny rytuał:

Znikomek spożył kęs nieba i mięsza złotą mątwką

Cień własny z cieniem brzoź kilku. A brzozy śnią się i szumią⁷⁸.

Brzozę poprzez jej delikatność od wieków kojarzono z kobiecością, uważana była za drzewo święte i symbol odradzającego się życia, powracających z wiosną sił vitalnych. W odróżnieniu od męskiego dębu łączona była z żeńską zasadą Wszechświata, z uwagi na jej plenność stała się bóstwem płodności, czczonym przez dorastające dziewczęta. Uznawana była także za symbol młodości i życia, stąd do dzisiaj towarzyszy wielu obrzędom religijnym. Zasadzona przy grobie miała odstraszać złe duchy. W pracach etnografów można przeczytać o jej zdolnościach metafizycznego pośrednictwa: „Mediacja brzozy ujawnia się w zwyczaju układania na mogile gałązek brzozy, na nich to miała przysiąc dusza zmarłego, która po siedmiu dniach wracała na chwilę, aby pożegnać się ze zmarłymi”⁷⁹. Znane są też dobroczynne działania zdrowotne soku z brzozy. Leśmian zapewne znał dobrze

⁷⁸ B. Leśmian, *Znikomek...*, s. 164.

⁷⁹ *Etnografia Lubelszczyzny – ludowe wierzenia o drzewach*, <https://teatrnn.pl/lekykon/artykuly/etnografia-lubelszczyzny-ludowe-wierzenia-o-drzewach/#charakterystyka-wybranych-drzew-brzoza> [dostęp: 9.11.2024].

wszystkie te ludowe wierzenia, zwyczaje i napary. W poezji Latawiec również można napotkać brzozy i zgodnie z ich symboliką reprezentują pierwiastek żeński. W tomie *Razem tu koncertujemy* to delikatne drzewo pojawia się w wierszu *Ta sama ciemność*:

Brzoza biel zarzuciła
 aż za szóste dęby
 i trwa w tej ciszy mlecznej
 z żółtym ogniem na szorstkich brzegach liści
 Krucha
 Która z nas którą mija
 w tej trawie z mgły
 która której dotyka?
 Czy to ja mijając czy ona gęstniejąc
 (oczy w tłumnej zieleni)
 [...]

(*Ta sama ciemność*, RTK, s. 52)

Świat przedstawiony jest obszarem ożywionej, wspólnotowej natury, podobnie jak u Leśmiana, toczącej egzystencję w „trawie z mgły”, gdzie drzewa żyją własnym życiem, mogą narzucać na siebie ukwiecenie jak płaszcz. „Ja” wpatruje się w „tłumną zielen” brzozy, która „gęstnieje”, podobnie jak działo się to w wierszach autora *Sadu rozstajnego*. W ogrodzie wszystkich istnień Latawiec kobieco ukazana brzoza wydaje się przyjaciółką napotkaną w trakcie przechadzki, wzajemnego „mijania”, które nabiera charakteru sensualnego za sprawą dotyku. To zmysłowe spotkanie niespodziewanie prowadzi jednak do myśli eschatologicznych i tu poglądy Latawiec oraz Leśmiana znacząco się rozmiągają:

Obie na tej samej polanie
i ten sam węzeł powietrza nad nami
wysoko zadzierzgnięty
Pędzimy wprost w otwarte oczy migawek:

czerń – biel

dzień – noc

Na koniec ziemia przewinie nas
długo szeleszcząc
przez tę samą ciemność

(*Ta sama ciemność*, RTK, s. 52)

W miejsce metafizyki Leśmiana, wewnętrznie zróżnicowanej, ze światem, zaświatem, bezświatem, nicością immanentną i transcendentną⁸⁰, Łatawiec w wierszu *Ta sama ciemność* wprowadziła naturalistyczne ujęcie, w którym zakończone istnienie nieustannie przetwarzane jest w zamkniętym obiegu organicznym, niczym w worku związanym przez „węzeł powietrza [...] wysoko zadzierzgnięty”. Śmierć staje się ostatecznie przeniknięciem w ciemność ziemi. Ta różnica metafizyki nie zmienia faktu, co podkreślał Łuszczzykiewicz w interpretacjach poezji autorki tomu *Gdyby czas był ziemią*, że „niewzruszone trwanie krajobrazów i przedmiotów, w których scenerii rozgrywa się dramat człowieka przerażonego przemijaniem i perspektywą nieuchronnego kresu, zdają się bardzo Leśmianowskie”⁸¹.

W tomie *Razem tu koncertujemy* zamieściła Łatawiec wiersz *Powrotny ogród* opatrzony dedykacją „Leśmianowi”. Jest on projekcją – imaginacyjnym, niespełnionym, spotkaniem z poetą w przestrzeni ogrodu:

80 W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana...*, s. 207.

81 P. Łuszczzykiewicz, *Wiersze, sny, obrazy Bogusławy Łatawiec...*, s. 46.

Kogo zastanę gdy nocą
drzwi otworzę do ogrodu?
Kogo zobaczę
po kolana w mroku
kogo oprócz ogrodu
w księżycu przy nowiu
z oczami w świetle?
[...]

(*Powrotny ogród*, RTK, s. 58)

Dedykacja nie pozostawia wątpliwości, kogo oczekiwałaby poetka za drzwiami ogrodu. Lektura wierszy Leśmiana, tak bliska jej wrażliwości, stwarzała iluzję wzajemnego porozumienia, niemal spodziewanego spotkania w aurze nocy i mroku zieleni. Adriana Szymańska w recenzji tomu *Razem tu koncertujemy*, odnosząc się do cyklu *Planeta ogród*, notowała:

Tutaj wszystkie wiersze powstały z inspiracji naturą, ale brzmi w nich ta metafizyczna nuta zadziwienia, niepokoju, nawet grozy, która rozdzwięcza w orgiastyczne symfonie liryki Leśmiana. [...] W wierszach B. Łatawiec wszystko dzieje się w czasie pomieszanym, *czasie którego nie ma*, gdzie teraz graniczy z przeszłością, imaginacja odmienia rzeczywiste, a wspomnienia i marzenia otrzymują konkretny byt. To jest faktycznie Leśmianowskie dziedzictwo tej poezji⁸².

Tradycję Leśmiana w wierszach Łatawiec dostrzega również Grądział-Wójcik. Dla badaczki przejawia się ona w kreacji czasoprzestrzeni natury podwojonej, czy nawet zwielokrotnionej, za autorem

82 A. Szymańska, *Czas, którego nie ma...*, s. 368.

Dziejby leśnej można by powiedzieć, istniejącej jako świat i zaświat. „Przyroda – tłumaczy Grądział-Wójcik – zyskuje [...] podwójność istnienia bardziej w kategoriach metafizycznych niż religijnych, ujawniających przejście [...] w inną rzeczywistość wtopioną w naturalistyczne i sensualistyczne pejzaże⁸³”. Dobrze obrazuje to wiersz otwierający tom *Zmowy*:

gdy na wietrze kosił łąkę
 duchy traw
 z martwych traw wywiane
 usłyszał
 pszczoły miodne
 je dźwigały
 prosto w słońce
 na wieczyste
 na wygonie
 przebywanie

(... „*gdy na wietrze kosił łąkę*”, *Z*, s. 8)

Śmierć traw otwiera przed nimi inny wymiar istnienia: „duchy traw / z martwych traw wywiane” w procesie tranzycji zostają przeniesione przez pszczoły „na wieczyste / na wygonie / przebywanie”⁸⁴. Latawiec na wzór Leśmiana powołuje za pomocą wyobraźni metafizyczny zaświat, by ułożyć tam duchowe istnienie roślin. O tym geście kreacji autorki *Pierzchających ogrodów* Grądział-Wójcik pisze następująco:

83 J. Grądział-Wójcik, *Świat podwojony, czyli o znowach w poezji Bogusławy Latawiec...*, s. 139.

84 Interpretację wiersza ... „*gdy na wietrze kosił łąkę*” przedstawiła Joanna Grądział-Wójcik. Zob. *ibidem*, s. 135–147.

Rzeczywistość wylaniająca się z wierszy zostaje podwojona niejako metafizycznie, to znaczy podszyta nieuchwytną i niesprecyzowaną duchowością, która staje się cieniem bytu. Autorka zdaje się sugerować, że coś jest poza światem „tu i teraz” i próbuje to przeczuwane miejsce poetycko wykreować, wymówić czy też, na swój sposób, „wymodlić” – z-mówić. W jej wierszach obok/poza/równolegle ze światem istnieją zaświaty, namacalne, materialne, polisensualne, budowane na wzór i z fragmentów natury – ogrodu, *łąki*, wygonu, połoniny⁸⁵.

Rzeczywistość odsłania przed poetką wiele przeczuwanych wymiarów, do których można dotrzeć empatyczną myślą, kontemplacją, wyobraźnią. Wspomina się o nich w sytuacjach, gdy rodzą się pytania o istnienie roślin i zwierząt, o stany natury, o przejawianie się rzeczy, ale także o status pamięci, wspomnień, snów. Dla nich za pomocą języka poetyckiego powołuje Łatawiec osobne światy, którym się przygląda, i które sensualnie przenika, by poznać naturę nurtujących ją spostrzeżeń. Obecność innych wymiarów ujawnia się również w chwilach namysłu nad procesem twórczym. Sytuację taką zarysowuje wiersz *Sarnie oczy*:

Szłam dzisiaj przez leśną ciszę
aby zobaczyć z bliska uciekającą sarnę
z sarnimi oczami
które słyszą jak deszcz
śpiewa w moich dłoniach
(*Sarnie oczy*, NS, s. 39)

85 J. Grądział-Wójcik, *Świat podwojony, czyli o znowach w poezji Bogusławy Łatawiec...*, s. 147.

Z pozoru obserwujemy tu leśną przechadzkę bohaterki lirycznej, pragnącej spojrzeć na uciekającą sarnę. W istocie jednak zarysowany przed czytelnikiem obraz nie jest mimetyczny, ale kreuje zaświat metatekstowy, wyobrażony, a wiersz ma charakter autotematyczny. Przemysław Koniuszy zauważał w recenzji tomu: „Widząc liczne paralele pomiędzy przyrodą a liryką, podmiot Latawiec próbuje postrzegać sarnę jako żywy odpowiednik wiersza, który ucieka, wymyka się czytelnikowi i robiąc uniki, odchodzi w swoją stronę, choć równocześnie, świadom czyhających nań zagrożeń”⁸⁶.

Latawiec nawiązuje w wierszu *Sarnie oczy* do utworu *Radość pisania* Wisławy Szymborskiej i *Pieśni I* 23 Horacego. Noblistka, przypomnijmy, pisała w tym słynnym wierszu:

Dokąd biegnie ta napisana sarna przez napisany las?
Czy z napisanej wody pić,
która jej pyszczek odbije jak kalka?
Dlaczego łeb podnosi, czy coś słyszy?
Na pożyczonych z prawdy czterech nóżkach wsparta
spod moich palców uchem strzyże. [...]”⁸⁷

Stanisław Balbus w interpretacji *Radości pisania* zauważał: „Scenka rodzajowa została przedstawiona w języku odnoszącym się do procesu pisania. [...] Mamy więc nie żaden »obraz świata«, ale i n s k r y p c j ę, chwilowo i na niby z a s t ę p u j ą c ą świat”⁸⁸. „Praca twórcza to praca

86 P. Koniuszy, „*Dopiero o świecie...*”, <https://www.wforma.eu/-dopiero-o-swicie-http-szelestkartekpl-16032022.html> [dostęp: 14.11.2024].

87 W. Szymborska, *Radość pisania*, w: Eadem, *Sto pociech*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 5.

88 S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 63.

kreacyjna” – podkreślał w kontekście wiersza Szymborskiej Edward Balcerzan⁸⁹. Autotematyczny wymiar wiersza Noblistki przywoływał, jak przekonywał Balbus, romantyczną wiarę w „demiurgiczną moc kreatywną poety”⁹⁰.

W *Pieśni I 23* Horacego zatytułowanej *Do Chloe* również występuje owa scenka rodzajowa z sarną. Stanowi ona rozbudowane porównanie, które ma ukazać nieśmiałość i cnotliwość młodej dziewczyny, tytułowej bohaterki:

Jako sarenka pomykasz przede mną,
Co w dzikich górach szuka nadaremno
Zgubionej matki — i trwoży się w duszy,
Gdy wiatr zaszemrze lub kiedy poruszy
Jaszczurka wrzosów różowych gęstwiną...⁹¹

Płochosć Chloe, zgodnie z założeniami antycznej poezji, została przez porównanie przeniesiona na postać sarenki, która pomyka przez las w poszukiwaniu matki. Podmiot mówiący, zauroczony kochanek erotycznej pieśni, zwraca się do płochy dziewczyny zainteresowany jej wdziękiem. Zakochany w Chloe, jak zauważa Andrzej Wójcik, „przemawia, używając porównań jako środka perswazji”⁹².

Wydaje się jednak, że interpretantem wiersza Latawiec *Sarnie* oczy nie jest liryk Horacego ani Szymborskiej, choć w oczywisty sposób

89 E. Balcerzan, *Radość pisania*, w: Idem, *Poezja polska w latach 1939–1965*, część I, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984, s. 244.

90 S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata...*, s. 63.

91 Horacy, *Pieśń I 23*, przeł. H. Sienkiewicz, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/horacy-piesn-i-23-tlum-sienkiewicz.html> [dostęp: 10.03.2025].

92 A. Wójcik, *Talent i sztuka. Rzecz o poezji Horacego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1986, s. 146.

wchodzi z nimi w związki intertekstualne, jest nim raczej utwór Leśmiana *Przemiany*:

Tej nocy mrok był duszny i od żądzny parny,
I chabry, rozwidnione suchą błyskawicą,
Przedostały się nagle do oczu tej sarny,
Co biegła w las, spłoszona obcą jej źrenicą –
A one, łeb jej modrząc, mknęły po sarniemu,
I chciwie zagłądały w świat po chabrowemu.
[...] ⁹³

W wierszu autora *Łąki* ukazana jest przemiana sposobu doznawania świata. Trznadel w jego kontekście przywoływał tradycję *Metamorfoz* Owidiusza⁹⁴. Poświata błyskawicy połączona z kolorem chabrowym zabarwiła oczy sarny i w jej źrenicach kwiaty przemierzały leśną knieję: „mknęły po sarniemu”, ale „zagłądały w świat po chabrowemu”. „Ja” w utworze Latawiec, niemal jak u Leśmiana, mówi: „Szłam dzisiaj przez leśną ciszę / aby zobaczyć z bliska uciekającą sarnę / z sarnimi oczami”. Źrenice zwierzęcia pozwalają chabrom poznawać na swój sposób świat, u autorki *Nieoznakowanego szlaku* dają szansę przyjrzenia się własnej twórczości, inspiracjom, nowym natchnieniom. Sarnie oczy bowiem, jak mówi synestezyjnie „ja”, „słyszą jak deszcz / śpiewa w moich dłoniach”. Może to łyż i przeżywany stan nostalgii? Ale deszcz w znaczeniu symbolicznym działa oczyszczająco i orzeźwiająco, zapewnia dobrodziejstwo i obfitość⁹⁵. Wytrawna znawczyni ogrodów dobrze wiedziała o jego życio-

93 B. Leśmian, *Przemiany*, w: Idem, *Poezje wybrane...*, s. 63–64.

94 J. Trznadel, *Przemiany*, w: B. Leśmian, *Poezje wybrane...*, s. 63.

95 M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 357.

dajnych siłach. Trzeba zatem spojrzeć w sarnie oczy, by przekonać się o poetyckiej potencji, o własnej poezji, która śpiewa w dłoniach.

Intertekstualny związek *Sarnich oczu* z *Przemianami* wskazuje na trop lekturowej fascynacji autorki *Pierzchających ogrodów*. Ślady poezji Leśmiana można odnaleźć w wielu jej wierszach. Oto tylko kilka przykładów: „z mgłą a nie ze mną się cichcem dogadują” (NS, 30), „Wiatr się z wiatrem przez krzaki przedziera” (NS, 30), „ptaki nietoty / wędrujące w tę noc nienocną” (NS, 28), „czas się nagle z beczasem wymieni” (Z, 61), „sen był w deszczu / krzewiasty” (RTK, 61), „zobaczenia niezobaczonego” (NS, 32), „Pękło sklepienie traw / otwierając zaświat owadzi” (O, 33), „ogród w ogrodzie mi się śnił” (O, 5), „oczy bezskrzydłe / znad chrustu” (O, 9), „Niebyt bezlistny” (O, 9), „Pastwisko Drugie / które czyha za światem / jak za węglem chałupy” (O, 32). Można na zasadzie przewrotności zapytać, czy wersy Leśmiana: „Smuga w oczach po znikłej za oknem jaskółce [...] Dal świata w ślepiach wróbla”⁹⁶, „Przychodzą nieustannie z tamtej strony ciszy / psy, wierzby, nagle sady”⁹⁷, „Wzrok rozróżnić nie może / Bliskiej wody od dalekich snów”⁹⁸, nie wydają się należeć do tomików *Latawiec*? Można by w tym polu wzajemnych relacji upatrywać dotarcie do Bloomowskiego zabiegu – *Apophrades* czyli powrotu zmarłych – gdy współczesny poeta zdoła już uformować swój własny, poetycki głos. „Nie wydaje nam się już – tłumaczy autor *Lęku przed wpływem* – że to prekursor napisał wiersz adepta, lecz – przeciwnie – że to późniejszy poeta stworzył najbardziej charakterystyczne dzieła prekursora”⁹⁹. Stwierdzenie to trzeba potraktować żartobliwie, z lekką ironią. W wypadku *Latawiec*, której poezja stanowi tak zróżnicowaną

96 B. Leśmian, *Zwiewność*, w: Idem, *Poezje wybrane...*, s. 207.

97 B. Leśmian, *Ćmy*, w: Idem, *Poezje wybrane...*, s. 206.

98 B. Leśmian, *W chmur odbiciu*, w: Idem, *Poezje wybrane...*, s. 191.

99 H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 59.

materię, byłoby to uproszczenie i oczywista przesada. Warto jednak odnotować tę bliskość wyobraźni i wrażliwości autorki *Pierzchających ogrodów* oraz autora *Sadu rozstajnego*, roztaczając pole łączących ich intertekstualnych nawiązań.

4.

Sygnatura kobieca

Poezję Bogusławy Latawiec w jej najbardziej źródłowym wymiarze przenika dążenie poznawcze, które ukierunkowane jest ontologicznie. Poetka próbuje rozpoznać tajemnice, jak pisze w posłowniu do tomu *Razem tu koncertujemy*, „ludzko-zwierzęco-roślinnego” istnienia¹. W utworach oświeśla metafizyczne przestrzenie bytu, odkrywa i penetruje własne, wewnętrzne głębie, jednocześnie w szczególności i poetycki sposób zaciera granice dzielące wszystkie te obszary. Zastanawia się także nad naturą czasu – aktualnego, a zarazem przenikającego się z przeszłością, nigdy niedostępną, ale uobecniającą się momentalnie we wspomnieniu czy reminiscencji. Podejmuje temat sztuki, ekfrastycznego przetworzenia dzieła w poetyckim, jednostkowym spojrzeniu. Zagadnienia, obserwacje, rozpoznania ukazują się w jej wierszach zaledwie migotliwie, fragmentarycznie, w ułamkowym błysku świadomości jako ślad, przecucie, domysł, nagłe widzenie. Perspektywa poznawcza sprawia, że jej poezja postrzegana jest jako intelektualna, trudna, wymagająca. Taki zresztą odbiór projektuje sama poetka, zaznaczając, że czytanie wierszy „wymaga od czytelnika, by przyjął punkt widzenia poety, jego prawa porządkujące świat imaginacji, sensu i znaku, żąda przy lekturze odwagi”, a wszystko to, by „przechwycić i ośwoić świat autora”².

Mistrzami i nauczycielami sztuki poetyckiej, których wpływ na własną twórczość poświadcza Bogusława Latawiec, są: Tymoteusz Karpowicz, Julian Przyboś, Paul Valéry i Gennadij Ajgi³. To wyłącznie panteon męski, w dodatku reprezentowany przez przedstawicieli ruchu nowoczesnego i awangardowego. Być może ten właśnie męski patronat i intelektualna postawa poetki sprawiły, że od debiutanckiego

1 B. Latawiec, *Głośno jest to, co najcichsze*, w: Eadem, *Razem tu koncertujemy*, Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań 1999, s. 78.

2 Ibidem, s. 77.

3 Ibidem, s. 77–78.

tomu *Otwierają się rzeki* (1965) jej lirykę opatrzone etykietą: „poezja niezbyt kobieca”⁴. Trzydzieści lat później Wiktor Woroszyński wciąż powtarzał i utwierdzał tę opinię pisząc następująco:

Bogusława Latawiec [...] należy do znaczącej we współczesnej literaturze polskiej plejady poetek, twórczość jej nie mieści się jednak (jak zresztą i twórczość niektórych innych spośród tejże plejady) w kategoriach „poezji kobiecej”. Jeżeli w ogóle potrzebne jest jakieś przyporządkowanie, to autorkę „nigdy całości” [...] należałoby umieścić w wybitnie „męskim” nurcie „awangardowym” i „lingwistycznym”, związanym z nazwiskami Przybosia i Karpowicza⁵.

Co prawda, dostrzega Woroszyński, że „przy całej dziedziczonej [...] skłonności do lakonizmu, niedopowiedzenia, do zaskakującego konstruowania skojarzeń, porównań, składni, Bogusława Latawiec nie przejęła oschłości mistrzów, »ociepliła«, userdeczniła obrany wzorzec, przedkładając w sumie odmienny i nader interesujący wariant »nowoczesnej« liryki”⁶. Dopowiedzenie to nie zmienia jednak jego generalizującej klasyfikacji.

Poezję Bogusławy Latawiec odczytuję inaczej niż Wiktor Woroszyński. W moim odczuciu jej liryka jest właśnie bardzo kobieca, prezentująca sfeminizowany sposób odczuwania, wyrażania wrażliwości oraz sfery imaginacji. Poetka korzysta z wypracowanych technik poetyki awangardowej i chwytów lingwistycznych, ale czyni to

4 F. Fornalczyk, *Poezja niezbyt kobieca*, „Głos Wielkopolski” 1965 (z dn. 10 października), s. 2.

5 W. Woroszyński, *Dwugłos o „nigdy całości”*, „Arkusz” 1995, nr 4, s. 9.

6 Ibidem.

na sposób dyskretny i wyraźnie kobiecy⁷. W dalszej części rozdziału postaram się to przybliżyć.

Na opozycyjną grę przeciwności męskich i żeńskich, obecną w wierszach Latawiec, zwracała uwagę Anna Węgrzyniakowa w szkicu *Uczennice Przybosia*. Wskazywała ona na „fundamentalne dla tej liryki napięcie pomiędzy »jasnym«, męskim gestem kreacji [...] a »ciemnym«, kobiecym żywiołem istnienia psychosomatycznego”⁸. Konsekwencją tego, przekonywała badaczka, jest odmienny sposób postrzegania świata. „W poetyckim świecie Latawiec – pisze Węgrzyniakowa – »męskich«, agresywnie projektujących spojrzeń nie znajduję. Jej »kobiecy« podmiot widzi więcej, gdy przymknie oczy i dla takiego widzenia »wewnętrznego« [...] poetka próbuje znaleźć »obrazowy« język metafor”⁹.

Kobiecą odmienność autorki *Razem tu koncertujemy* ukazywała również Joanna Grądział-Wójcik, wskazując z jednej strony na intelektualizm podmiotowego poznania zapisany w jej wierszach, z drugiej na sensualną wrażliwość: spojrzenie dotyczące, wnika-
nie w materię, zagłębienie do wnętrza ciała. Zestawiając jej lirykę z utworami Przybosia Grądział-Wójcik pisała: „Latawiec idzie zatem dalej niż Przyboś w swych poetyckich poszukiwaniach, odkrywając

7 Do nurtu poezji kobiecej wpisywał poezję Latawiec między innymi Janusz Drzewucki, który w recenzji tomu *Odkrytki* notował: „Tej autorki nie sposób powiązać z żadnym pokoleniem literackim, z żadnym nurtem czy szkołą poetycką, o partykularnych grupach literackich już nie wspominając, a mimo to – być może właśnie dlatego – stwierdzenie, że należy ona do grona najwybitniejszych polskich poetek współczesnych, to święta prawda”. Zob. J. Drzewucki, *Wiersze jak pocztówki*, „Rzeczpospolita” 2008, 5 stycznia [*Archiwum Rzeczpospolitej – Wiersze jak pocztówki*], <https://archiwum-1rp-1pl-1of8w4mox0002.han.bg.us.edu.pl> [dostęp: 12.03.2025].

8 A. Węgrzyniakowa, *Uczennice Przybosia*, w: *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2002, s. 184.

9 Ibidem, s. 186.

w świecie i w sobie »ciemnię«, w której gromadzą się wszelkie lęki i przeczucia”¹⁰.

W niniejszym rozdziale chciałabym przede wszystkim przyjrzeć się sferze kobiecej czy raczej sygnaturze kobiecej wpisanej w wiersze Bogusławy Latawiec, będącej rodzajem jej autorskiego podpisu. Odwołam się przy tym do znanej propozycji Nancy K. Miller i jej teorii tekstu jako arachnologii. Badaczka analizowała tropy feministycznej aktywności literackiej posługując się przykładem kobiecego tkactwa uosobionego w micie o Arachne. Objasniając praktykę lektury topograficznej, pisała:

Chcemy przypomnieć, że Arachne, artystka pajęczycza, zaczyna jako tkaczka tekstów. Przez arachnologię zatem rozumiem ustawienie krytyczne, pozwalające czytać *n a p r z e k ó r* niezróżnicowanemu utkaniu, aby odkryć wcieloną w pisanie określoną genderowo podmiotowość; aby odzyskać w obrębie przedstawienia emblematy jego konstruowania¹¹.

Zadaniem arachnologii, które chciałabym podjąć w odniesieniu do poezji Bogusławy Latawiec, Nancy K. Miller zdefiniowała jako: „szukanie w lekturze Arachne, to znaczy nie tylko jej, »innej kobiety«, ale szukanie w lekturze gdzie indziej i na inne sposoby emblematów jakiejś żeńskiej sygnatury”¹².

10 J. Grądział-Wójcik, „...zobaczone, dotknięte, pomyślane”. Bogusława Latawiec i Julian Przyboś, w: Eadem, *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 158.

11 N.K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 492.

12 Ibidem, s. 511.

W poezji Bogusławy Latawiec znajdziemy bowiem sporo emblematów Arachne. W tomie *Zmowy* pojawia się nawet sama postać Arachne w wierszu zatytułowanym *Arachne gubi sandał*. Utwór, opatrzonej datą „październik 2011 r.”, jest zapisem reakcji na wydarzenia w Atenach – wystąpienia młodzieży, demonstracje ludności i starcia z policją. Arachne jako jedna z uczestniczek protestów, która, również jako kobieta, bezpośrednio doświadczała wydarzającej się historii, będzie mogła swoim zwyczajem artystki-pajęczycy utkać tekst i wpisać te zdarzenia w opowieść o opresji:

W Atenach szyby tłuką pięści
kamienie rodzą krew
Arachne gubi sandał
uciekając brukiem przez żywą pajęczynę
szkła

(*Arachne gubi sandał*, Z, s. 12)

Metafora „żywa pajęczyna szkła” odsyła do mitologicznej opowieści, a także teorii tekstu jako tkania pajęczej nici, jednak przede wszystkim osadza nas wyraźnie i niemal sensualnie we współczesności, ujawniając jej brutalne i krwawe oblicza. Wiersz *Arachne gubi sandał* pozostaje autorskim znakiem, potwierdzeniem świadczącym o istotności sygnatury arachnologicznej w twórczości Latawiec.

Miller w teorii lektury topograficznej odwołuje się do zaproponowanego przez Rolanda Barthesa pojęcia tekstu jako tkaniny. W książce *Przyjemność tekstu* francuski badacz notował: „Tekst jak Tkanina; [...] tekst tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie”¹³.

13 R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 92.

Na semantyczną bliskość między tkaniną i tekstem naprowadza już etymologia. Łaciński czasownik *texere* oznacza 'tkać', 'splatać', 'wić', 'budować' i daje początek zarówno tkaninie, plecionce (*textum*), jak i tekstowi (*textus*)¹⁴. Iwona Wieczorek-Bartkowiak, sięgając do *Historii stroju* Maguelonne Toussaint-Samata, przypomina:

W wielu kulturach przedpiśmiennych „tkactwo i słowo utożsamiają się ze sobą” (Toussaint-Samat), a tkaninom przypisuje się niebagatelne znaczenie pierwszych komunikatów – wzorzyste wełniane przepaski były rodzajem informacji o przynależności plemiennej, białe lniane szaty spowijały egipskich kapłanów, jedwabie finezyjnie przetykane figuratywnymi motywami uchylały rąbka boskich tajemnic. Najstarszym sposobem utrwalania informacji był zapis tekstylny – szereg supełków zawiązanych w określonej konfiguracji na bawełnianych sznurkach różnej barwy. [...] Zanim więc tekst mógł zostać napisany, z całą pewnością był wiązany i pleciony¹⁵.

Barwne sploty materii stały się także wyrazem ekspresji artystycznej. „Tkaniny – pisała Beata Biedrońska-Słotowa – ze względu na skomplikowane kompozycje, motywy i barwy, wreszcie wyszukane surowce użyte w celu ich wykonania, szybko stały się wypowiedziami artystycznymi i wiele z nich zyskało rangę dzieł sztuki o niezależnych, przemyślanych układach wzorów, projektowanych niejednokrotnie przez znanych artystów”¹⁶. Wśród najbardziej cenionych pojawiają się

14 I. Wieczorek-Bartkowiak, *Tekst, w: Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018, s. 474–479.

15 Ibidem, s. 474–475.

16 B. Biedrońska-Słotowa, *Tkaniny – dzieła sztuki. Refleksje nad teorią i praktyką badawczą*, w: *Tkanina. Cenne dziedzictwo, przedmiot współczesnych badań*,

Henri Matisse, Jean Cocteau, Pablo Picasso, a w Polsce Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro. Choć przez lata ekspresja tekstylna była ignorowana i spychana na margines, współcześnie zajmuje ważne miejsce w przestrzeni sztuki.

„Tkanina artystyczna – pisze Magdalena Kacalak – po pandemii przeżywa najlepszy czas od kilkudziesięciu lat. Pozbawieni ludzkiego dotyku na tak długo, zwróciliśmy się ku temu, co zawsze było najbliższe skórze”¹⁷. Powstają interesujące prace łączone z haftem między innymi Justyny Kosińskiej, Ewy Cieniak, Bettiny Beres. Artystka Małgorzata Markiewicz zaprojektowała słynną już Kurtynę Kobiet dla Teatru Słowackiego w Krakowie, na której utkana jest głowa Meduzy, a w splotach umieszczone są sylwetki kobiet i nazwiska zasłużonych krakowianek. Wykonała ją we współpracy z tkaczkami i hafciarkami kultywującymi rękodzieło ludowe. „To projekt – pisze Justyna Grochal – w którym jak włókna tkaniny przeplatają się herstory”¹⁸. Powstające współcześnie tkaniny oraz prace hafciarskie stały się sposobem artystycznego i feministycznego wyrazu, za pomocą którego, podobnie jak haft Arachne i Filomeli, tworzony jest przekaz mówiący o doświadczeniach kobiet. Kurtyna, zaznacza Grochal, „powstała jako symbol kobiecego wyzwolenia, gniewu i waleczności”¹⁹. Podobnie z niezgody, buntu i bezradności powstają tkaniny i hafty Justyny Kosińskiej i Ewy Cieniak.

Przypisany kobietom proces tkania stał się także inspiracją dla analiz psychologicznych. Natalia de Barbaro w książce *Przędza. W poszukiwaniu wewnętrznej wolności* podjęła namysł nad kulturową

red. K. Stanilewicz, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, Warszawa–Łódź 2020, s. 37.

17 M. Kacalak, *Haft daje siłę*, „Wysokie Obcasy” 2024 (z dn. 2 marca), s. 26.

18 J. Grochal, *Moc Meduzy*, „Wysokie Obcasy” 2024 (z dn. 27 stycznia), s. 23.

19 Ibidem, s. 20.

rolą splatania w życiu kobiet, by uwolnić ich potencjał niezależności i sprawczości. Na ostatniej stronie okładki autorka notowała, że w rozmowach z przyjaciółkami, w historiach uczestniczek prowadzonych przez nią warsztatów, czy w listach od czytelniczek powracał wielokrotnie wątek życia w uwikłaniu. Dostrzegany z perspektywy psycholożki ograniczający, opresyjny spłot feministycznych okoliczności egzystencjalnych skłonił ją do głębszego wniknięcia w zarysowującą się problematykę. O założeniach projektu pisała następująco:

Chcę doświadczyć tkania [...]. Nie zależy mi, żeby nauczyć się, żeby umieć, żeby mieć osiągi. Chcę doświadczyć w swoim ciele, jak to będzie – tkąć. Chcę dotknąć słów, którymi opisuje się tkanie, bo bardzo mnie one poruszają i każde, które słyszałam, wydaje mi się piękne. Chcę być w języku i doświadczeniu tkania²⁰.

De Barbaro, podążając myślą za wielobarwną, aksamitną, lnianą, muślinową i bawełnianą nitką, uczy świadomego, zgodnego z własnym ciałem prędkienia splótów życia.

We wprowadzeniu do *Arachnologii* Miller wyjawia zamysł swojej teorii i podkreśla metaforyczne przeniesienie znaczenia procesu tkania na tekst literacki:

[...] za możliwe tropy feministycznej aktywności literackiej przyjął wzięte z antyku przykłady kobiecego tkactwa. Co prawda, nie tyle interesowało mnie tkactwo, ile p r z e d s t a w i e n i e p i s a n i a pod przykładami tekstualności beznadziejnie uwikłanej w problemy własnej materii. Tkactwo, w tym znaczeniu, obdarzyło mnie jakąś

20 N. de Barbaro, *Przędza. W poszukiwaniu wewnętrznej wolności*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2023, s. 15.

nieodpartą metaforą: pozwalało mi wyobrazić pewną tożsamość pisania jako ugruntowaną i zlokalizowaną na scenie dzieła, godząc ze sobą przedstawienie i kulturową wytwórczość²¹.

Wywiedziona z tkactwa metaforyzację poetyckiego procesu tworzenia można obserwować w poezji Latawiec. W jej wierszach pojawiają się błyskawicznie zmieniające się sploty „widzeń” podobnie jak w lirykach prawodawcy awangardy. „Przy wykorzystaniu Przybosiowych zasad konstrukcji tekstu – podkreślała Węgrzyniakowa – są to jednak »widzenia« inne, bo z innej utkane materii”²². Jaki zatem rodzaj tkaniny wypełnia poezję autorki *Otwierają się rzeki*? Już w debiutanckim tomie z 1965 roku zawarła wiersz, w którym tworzenie wiersza powiązane jest z materią tekstylną:

Nici gdy je złożyć...

Z opadania tkanin drzewa dźwięków, o tyle wezbrane im kolor
i natłok deseni gęstszy

Można i wodę usłyszeć w pęcherzach powietrza, tak się biały jedwab
gnie na głowach.

W trawach lęgną się suche pasma srebrnych taśm, a z wełny jest
szelest ptaków przy zamykaniu skrzydeł.

Darcie brokatu słyszę, gdy na boje zsypują się fale i gdy słońce spa-
da w suche gałęzie.

Ale i tak nie można uwierzyć żeśmy zwinięci z nici a nie z krwi.
(*Można uwierzyć*, OR, s. 41)

²¹ N.K. Miller, *Arachnologie...*, s. 487.

²² A. Węgrzyniakowa, *Uczennice Przybosa...*, s. 184.

Tkanie gobelinu jak tkanie wiersza jest spotkaniem wyobraźni i jednostkowych przeżyć. Odbiór dzieła aktywizuje zmysły, rozbudza dźwięki, kolory, kształty, pozwala usłyszeć szelest skrzydeł i szum fal. „W wierszu *Można uwierzyć* wszystko da się wyobrazić, jakby było uczynione z tkaniny”²³ – pisał Jacek Łukasiewicz. W tym ekfrastycznie ukształtowanym utworze pojawia się na końcu cień zwątpienia – kreacja nie zastąpi życia, „nie można uwierzyć żeśmy zwinieci z nici a nie z krwi”. Warto jednak zauważyć, że w tym artystycznym, złudnym ukonkretnieniu artysty zawiera się treść przeżyć, wspomnień, widok dostrzeżonego pejzażu, okruczeń przemysłów. Przewrotnie więc do wyrażonego finalnie zwątpienia wiersz opatrzony został tytułem *Można uwierzyć*, kształtując kłamrę, w obrębie której toczy się opalizująca gra fikcji i życia, ułudy i rzeczywistości.

Motywy nici – tkających, haftujących, powiewających – przewija się często w wierszach Bogusławy Latawiec. Oto kilka przykładów: „Dwa głosy w jednej nici / szeleszczącej ponad planetą” (RTK, s. 72); „spliciony z białej bawełny [...] jak cień nici wyrwanej / z kłębka / polatywał jedynie z wiatrem” (Z, s. 21); „z nitkami gniewu w oczach” (Z, s. 40); „Ich biel to jedynie mgielna nić” (Z, s. 38); „węzełek na końcu nitki” (Z, s. 44); „biała nić śmiechu” (RTK, s. 58); „zsunął ci na dłoń złotą nić olejną” (O, s. 46); „taka cisza jakby motek / gonił motek wełny” (Z, s. 62). Do tego pola semantycznego dołączyłabym także wyrażenia, w których ukazany jest puch i pierzastość, tak często zresztą obecne w wierszach Latawiec. Pojawiają się one podobnie jak kłęb wełny, czy splot nici, np.: „z gnieźdnego puchu” (Z, s. 35); „pierzaste cichostany” (Z, s. 23); „puch mleczy” (Z, s. 32); „jak puchy nasion” (GCBZ, s. 14); „Świergotów myśli i treli pierzastych” (GCBZ, s. 36); „ścianna pierzastej bieli” (Z, s. 36); „puch i biel bez ciężaru” (GCBZ, s. 37); „puch porwany” (O, s. 14); „puchy na nasze dłonie splecione” (O, s. 44). Towarzyszą im

23 J. Łukasiewicz, *Otwierają się rzeki*, „Twórczość” 1967, nr 3, s. 111.

czasowniki oznaczające splatanie, zwijanie, supłanie, wiązanie i ich przeciwności – rozsupływanie, rozwiązywanie. Znajdziemy także w wierszach metaforyczne słowa i wyrażenia związane z czynnościami haftowania i szycia: „oko igły” (O, s. 46); „igłę zanurzam” (RTK, s. 8); „z nałożenia jednego szwu na drugi” (GCBZ, s. 28).

Najczęściej, jak wspomniałam, motyw nici, wełny, puchu i tkania wiąże ze sobą sferę czasu, pamięci oraz tworzenia. Tak również jest w wierszu zatytułowanym *Pod stopą*:

Ci wiedzący
gdzie pamięć się kończy
i jakimi igłami porastają lasy
jakie szycie się tam odbywa
nie do szycia – milczą

Czas się kolebie od łodzi do łodzi
nić, trop, sieć zarzucona
(*Pod stopą*, Z, s. 16)

Przestrzeń, w której odbywa się „szycie” zdarzeń „nie do zszycia”, pozostaje niewypowiedziana, zalega w milczeniu. Jedynie poetycka pamięć, która „kolebie czas”, zatrzymuje je w przeczuciu. Nić pamięci jako trop rzeczywistości splata się w sieć tekstu tkaną przez poetkę w doświadczaniu i słuchaniu znaków świata. Te przekształcają się, jak we wzorzystej tkaninie, w wizualne, ale i synestezyjne obrazy. Piotr Michałowski zauważał, że synestezje w wierszach Latawiec nie powstają „ze składników równoważnych, ale zwykle wzrok staje się interpretatorem słuchu”²⁴. Tak jest w wierszu *Epifania*:

24 P. Michałowski, *Zwierzęta nocy w ogrodach dnia*, „Pogranicza” 1999, nr 6, s. 81.

Tutaj szelest każdy nauczyłam się widzieć
 Błysk nici słyszę o zmierzchu
 gdy igłę zanurzam w guziku
 białą pętlę zwiniętą jak nasłuchujące
 ucho
 Czyje to sprzed lat słuchanie
 czyich palców
 po skórze, po śniegu za oknem,
 zamrozie szyb?
 Czyich oczu
 gdy wszystkie słowa były już tylko
 jak stukot drobny, kamienny po podłodze
 [...]

 czas cofnął się za czas
 za nitkę zwiniętą jak ucho
 nasłuchujące

(*Epifania*, RTK, s. 8)

Epifania w swej warstwie metatekstowej zdradza nam sekret tworzenia. Proces poetycki, tkania tekstu, zestawiony jest z czynnością szycia, dziergania, plecenia pętelki z nici. W poetyckiej kontaminacji nakładają się obie te sfery jako aktualnego doznania, skupienia wewnętrznego, wypatrywania wspomnień, nasłuchiwanie marzeń sensorycznych i nagłego zdarzenia, które odwraca jak „turlająca się” szpulka normalny bieg chwili, bo „czas cofnął się za czas / za nitkę zwiniętą jak ucho / nasłuchujące”. W zwoju nici czasu, w pętelce zaplecionej może objawić się epifanijne uchwycenie odmienności bytu. Maria Delaperrière dostrzega w *Epifanii* proustowski model budowania narracji temporalnych:

[...] epifania to wyłonienie się przeszłości, ale także rewelacja tego, co niewysłowione i co ukazuje się w przeblysku marzenia, które szybko opada i zanika w konkretności rzeczywistości. Bogusława Latawiec często robi aluzje do czasu proustowskiego²⁵.

Na znaczenie splatania czasu i wielu rzeczywistości w poezji Latawiec, tworzącego metaforę kłacza, wskazywała Magdalena Piotrowska-Grot. „Pozornie płynne przejścia pomiędzy światami się zapętłają, swego rodzaju pętlę zatacza też krąg życia” – pisała²⁶. Przenośnia ta prowadzi ostatecznie autorkę do skojarzenia ukazywanych treści z obrazem „misternej tkaniny życia”, ale i „płataniny czy sieci łowcy”²⁷.

Teorię tekstu jako tkaniny Barthes określił mianem „hyfologii” („hyfos to tkanina i sieć pajęcza” – zaznaczał), projektując w niej bezosobową sprawczość podmiotu²⁸. Z ujęciem tym nie zgodziła się Miller, wskazując właśnie na osobową i określoną genderowo wypowiedź kobiety autorki:

[...] kiedy teoria tekstu zwana „hyfologią” wybiera sieć pajęczą zamiast pająka, a określone pojęcie tekstualności zwane „pisalnym” wybiera nici koronki zamiast koronczarki (Barthes, *S/Z*),

25 M. Delaperrière, *Polskie poetki czyli odwaga bycia sobą*, w: Eadem, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006, s. 135.

26 M. Piotrowska-Grot, *Łowczyńi pierzchających słów*, „artPapier” 2018, nr 23 (359), <https://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=360&artykul=7095&kat=17> [dostęp: 3.12.2024].

27 Ibidem.

28 R. Barthes: *Przyjemność tekstu...*, s. 92. Jak tłumaczył Barthes: „Zatracony w tej tkaninie – teksturze – podmiot rozpada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnej sieci. Jeśli lubimy neologizmy, możemy określić teorię tekstu jako *hyfologię* (*hyfos* to tkanina i sieć pajęcza)”.

podmiot jest samoświadomie wymazany przez model tworzenia tekstu, którego działanie prowadzi aż do wykluczenia samego pytania o sprawstwo²⁹.

Autorka arachnologii proponuje zatem feministyczny proces lektury jako nadczytania. Jak tłumaczyła: „Celem nadczytania, lektury szukającej podpisu, jest dotknięcie palcem – figuratywnie – tego miejsca wytworu, gdzie zaznaczyło się przywiązanie pajęczycy do jej sieci”³⁰. Zalecała, by wsłuchać się w „głos wrzeciona”³¹ i odnaleźć emblematy żeńskiej sygnatury. Krystyna Kłosińska, omawiając propozycję Miller, zauważała: „Czytać literaturę kobiecą to być uważnym na jakiś inny tekst, który zawsze jest w niej zapisany”³². Kobieta-pajęczycy-koronczarka-przędka-artystka pozostawia bowiem oznakę genderowego podmiotu, którą jest „substancja ciała”³³. W twórczości Latawiec arachnologiczne sploty kobiecego przedstawiania i sensualnego przeżywania, zapisane w liniach wersów, tworzące ów inny tekst, pozostają wyraźnie widoczne.

Najczęściej odwołanie do mitu o Arachne pojawia się w twórczości autorki *Razem tu koncertujemy* w wierszach o charakterze metapoetyckim, przy czym „metapoetyckie – podkreślała Grądział-Wójcik – znaczy tu intelektualne i samoświadome i polega na konsekwentnej

29 N.K. Miller: *Arachnologie...*, s. 490. W S/Z R. Barthes pisze, że forma tekstu „to zerwana lub zamazana sieć, w której wszystkie poruszenia, wszystkie załamania olbrzymiego *fadingu* powodują nachodzenie na siebie głosów, [...] współdziałanie głosów (kodów) staje się *pisaniem*”. Por. R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębowska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 55.

30 Ibidem, s. 512.

31 Ibidem, s. 504.

32 K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 309.

33 Ibidem, s. 318.

autoanalizie procesu twórczego”³⁴. W utworach takich czynność tworzenia często ukazana jest za pomocą kobiecej pracy tkania. Jest ona, jak ukazuje poetka, zawsze uwikłana w czas, stąd motyw szycia i tkania często łączy się z problematyką temporalną. Adriana Szymańska zauważała, że „w wierszach Latawiec wszystko dzieje się w czasie pomieszanym, czasie *którego nie ma*, gdzie teraz graniczy z przeszłością, imaginacja odmienia rzeczywiste, a wspomnienia i marzenia otrzymują konkretny byt”³⁵. Może to być na przykład realne miejsce zamieszkania w kamienicy, gdzie widok za oknami³⁶ uruchamia wspomnienia z dzieciństwa, a pamięć i sensualna wyobraźnia splatają się razem w tekstową tkaninę. Ten temporalny i twórczy proces dobrze obrazuje wiersz zatytułowany *Okno*:

Czasem przemknę po płótnie szyby
oddychający liść
czarny liść olchy
Częściej jak na ekranie
tylko to co minęło – cienie
A czas jest z nici szczelnie zamotany
Płócienna pamięć

34 J. Grądział-Wójcik, *Autobiograficzne, metapoetyckie, eseistyczne w twórczości Bogusławy Latawiec*, w: Eadem, *Autoportret wiersza. Wokół autotematycznej poezji kobiet*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2024, s. 162.

35 A. Szymańska, *Czas, którego nie ma*, „Przegląd Powszechny” 1999, nr XII, s. 368.

36 Agnieszka Rydz zauważa, że „okno, a dokładniej dwa okna z rodzinnego mieszkania Bogusławy Latawiec, należy do podstawowych motywów »urządzających« świat przedstawiony wielu jej utworów, zarówno prozatorskich, jak i poetyckich. [...] można [je] uznać za przykład prywatnego toposu, [...] Na pewno bez tych dwu okien tożsamościowe samo(określenia) bohaterki Latawiec byłyby niepełne.” Zob. A. Rydz, *Rzeczy Bogusławy Latawiec*, w: Eadem, *To, co nie ginie. Reminiscencje poetek i poetów*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019, s. 166.

Biegnę przez nią wstecz i z powrotem
 ja i one wszystkie te
 którymi byłam
 Cała nas gromada
 Godzinami więc patrzę sobie samej
 prosto w oczy
 (*Okno*, RTK, s. 23)

Pamięć ukazana jest w wierszu w postaci płótna, na którym poetka, jak Arachne, za pomocą nici tka swoje doświadczenia, utrwała historie, przeżycia, stany minione. Płócienny obraz pamięci niczym tkanina mitologicznej prządky zachowuje i odwzorowuje życie w jego przebiegu. Agnieszka Rydz, pisząc o wierszu *Okno*, zauważała, że „tekstylna materia jest rodzajem ekranu pamięci”, na którym dokonuje się „wyświetlanie filmu życia z udziałem tekstowej bohaterki, z anamnezą jej postaci w kadrach pochodzących z różnych etapów biografii³⁷. Spoglądając na utrwalone tam sceny można godzinami kontemplować i rozpamiętywać przeszłość, przyglądać się samej sobie, patrzeć „prosto w oczy”, otwarcie i intymnie, bez przesłony. „Dotarcie do wizerunku dawnej Ja – tłumaczy Rydz – dla bohaterki Latawiec znaczy wydobyć go ze szczególnie zwiniętego motka przeszłości”³⁸ Podobnie zapisze poetka w wierszu *Dzierlatka (2)*:

W ciasnocie snu, pamięci
 nadal jesteśmy razem
 choć ona to już nie ja
 ja nie ona
 Nocą pod płótnem śniegu

37 A. Rydz, *Rzeczy Bogusławy Latawiec...*, s. 169.

38 Ibidem, s. 170.

na lodowisku krochmalu
 pilnuję jej kroków
 jak nici
 szczególnie motanej wokół
 kłębka czasu
 (*Dzierlatka (2)*, GCBZ, s. 21)

Nić życia motająca się na kłębek czasu nocą „pod płótnem śniegu” przesuwa się w pamięci, odtwarza obrazy wspomnień, przypomina dziewczęcą siebie i przywraca na moment minione chwile. Małgorzata Rygielska, pisząc o wierszu *Dzierlatka (2)*, zauważała:

Czas – postrzegany linearnie – ponownie jawi się jak nić, po której można powrócić do przeszłości. Jednak młoda dziewczyna – ze snu oraz wspomnień – nie słucha; przynależy do innego świata i innego czasu, chociaż, paradoksalnie, przynależy jako jedno z odsłon „ja” do osoby snującej tę anamnetyczną opowieść³⁹.

Można domyślać się, że przechowywane „w ciasnocie snu, pamięci” wspomnienia siebie sprzed lat są drogie sercu, bo „ja” z wiersza mówi: „pilnuję jej kroków”, jakby bała się ją, zarazem samą siebie dawną, utracić. Wojciech Ligęza pisząc o wierszach Latawiec trafnie zauważał: „Życie refleksyjne to odczytywanie i zarazem zapisywanie własnego losu. Poezja okazuje się niezbędna, ustanawia bowiem sankcję i sens istnienia”⁴⁰.

39 M. Rygielska, *Rytmy czasu, meandry pamięci. O poezji Bogusławy Latawiec*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, tom pt. (*Nie*)opisane. *Poetki polskie XX i XXI wieku*, cz. I, 2018, nr 32 (52), s. 297. <https://doi.org/10.14746/pspsl.2018.32.15> [dostęp: 12.03.2025].

40 W. Ligęza, *Rytm środkowy*, „Twórczość” 1983, nr 1, s. 121.

Motywowom nici, tkania, szycia, splatania towarzyszą obrazy, metafory, porównania, w których pojawiają się materiały, sukna, prześcieradła. Spójrzmy na przykłady: „Gdyby tak biel policzyć / wzdętych nad ulicami prześcieradeł / koszul, serwet i fartuchów” (GCBZ, s. 5); „Nocą słyszę powietrzne / Polany tlenu, prześcieradła / słodczy, jedwabne płuca” (RTK, s. 7); „szeleszczą / całe w serwetach, prześcieradłach” (RTK, s. 16); „Za plecami płuczą się jasne chusty ziemi” (RTK, s. 46); „codziennie płuczę dłonie / w chłodnej rzece czasu / to chusty z odbiciem twojej twarzy” (RTK, s. 50); „Wiatr obraca chmurą jak belą jedwabiu / Rozwija ją i zwija” (RTK, s. 57); „pod palcami jak szorstkie płótna” (Z, s. 13); „leży na łące równo złożony / niczym stos białych prześcieradeł” (Z, s. 27); „Gdy dotykał płócien / swoimi / oczami” (Z, s. 45); „prześcieradła bieli” (Z, s. 45); „jakby była chustą morza” (GCBZ, s. 54); „biel ulotna / z płóciennych powłok za oknami” (GCBZ, s. 5); „wstażkę z białej tafty w róże wezmę z sobą” (O, s. 15); „przedarłam się przez płótna snów” (O, 44); „W szkarłacie, futrze, złotogłowi [...] brokatowych fałd, żakardowych haftów” (O, s. 46).

Obecność tych elementów kobiecego istnienia – nici, motków wełny, prześcieradeł, płócien, serwet, jedwabi, haftów – przywołuje rozważania Jolanty Brach-Czajny zawarte w książce *Szczeliny istnienia*. Objasniając pojęcie krzątaństwa jako fundamentu codzienności filozofka pisze:

Podstawę naszego istnienia stanowi codzienność. [...] zdarzenia codzienne są ostentacyjnie niezauważalne. Przeplývają od istnienia do nieistnienia, w które zapadają, a swą krótką obecnością nie budzą uwagi. Codzienność jest bowiem rzeczywistością podwójnie umykającą. Przetacza się ku nieistnieniu i przejawia w niezauważalności. [...] tylko w rzadkich chwilach koncentracji udaje nam się dostąpić jej objawienia w niezauważalności⁴¹.

41 J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKA, Kraków 1999, s. 55–61.

Bogusława Latawiec w swojej poezji odnotowuje te chwile koncentracji, momentalne objawienia codzienności w niezauważalności. Co więcej, z doświadczania elementów codzienności czyni obrzęd poznania, kontemplacji, warunek pamięci, wreszcie także źródło twórczości. Doświadczenie codzienne objawia się fragmentarycznie, zaledwie częściowo, umykając uwadze i tak właśnie zapisuje się w wierszach autorki *Razem tu koncertujemy*: w dostrzeżonych elementach, odbłaskach, powidokach, można powiedzieć w drobnych ściegach i zapętleniach życia.

Nancy K. Miller jako figurę kobiecego pisania przyjęła Arachne – tkaczkę – pajęczycę (w języku greckim i francuskim słowo pająk jest rodzaju żeńskiego). Liryka Bogusławy Latawiec nie jest jednak statyczną, umocowaną siecią pajęczego tekstu, ale nicią powiewającą, rozigraną, migotliwą, opalizującą wieloznacznościami. Świat przedstawiony jej wierszy jest w nieustannym poruszeniu. „Powracające w wierszach Latawiec – zauważała Joanna Grądział-Wójcik – motywy ruchu, drżenia, furkotu czy spadania polegają właśnie na rozprzestrzenianiu się bytu w niebycie”⁴². Teresa Tomsia z kolei pisała: „Słowa wierszy wirują, uskrzydłone jak ptaki spłoszone w ogrodzie, raz w jasności, raz w mroku”⁴³. Pozostając przy metaforze tekstowej Nancy K. Miller poezję Bogusławy Latawiec postrzegałabym w postaci nitek babiego lata – ruchliwych, płynnych na wietrze, znikliwych w światłocieniach. Przywołam tylko kilka przykładów: „może z furkotem liści nadleci / chociaż strzęp minionego / biała nić śmiechu / lub skrawek oddechu” (RTK, s. 58); „Czasem przemknę po płótnie

42 J. Grądział-Wójcik, *Poznań w poezji Bogusławy Latawiec – między „tym miastem” a „prywatną ciemnią”*, w: Eadem, *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku*, Universitas, Kraków 2016, s. 207.

43 T. Tomsia, *Stacja metafizyczna na drodze poznania (w nowych wierszach Bogusławy Latawiec)*, „Topos” 2012, nr 4, s. 118.

szyby / oddychający liść” (RTK, s. 23); „furkocząc napiętym żaglem jasności” (Z, s. 45); „a tak zwiewna / że nim do mnie doleciała / już z niej tylko puch / i biel bez ciężaru” (GCBZ, s. 37); „pierzaste cichostany [...] bezszelestnie przelatują [...] lądując / w cieple mojego snu” (Z, s. 23); „o tę nić zieleni, która wiruje w naszych oczach” (Z, s. 61); „własną ciszę przędą złotą nicią / jak to robi wiatr” (NS, s. 31).

Gdyby szukać patrona takiej poezji, mistrza, Wielkiego Prekursora to byłby nim zapewne Adam Mickiewicz z liryku lozańskiego *Snuć miłość*:

Snuć miłość, jak jedwabnik nić wnętrzem swym snuje,
 Lać ją z serca, jak źródło wodę z wnętrza leje,
 Rozwijając ją jak złotą blachę, gdy się kuje
 Z ziarna złotego, puszczać ją w głąb, jak nurtuje
 Źródło pod ziemią, – w górę wiać nią, jak wiatr wieje,
 Po ziemi ją rozsypać, jak się zboże sieje⁴⁴

Słowo, jak pouczali mistycy, rodzi się w głębokości wnętrza, w człowieku wewnętrznym, we wglądzie wewnętrznym, by następnie, jak ukazuje Mickiewicz, wylać się na zewnątrz, rozwiać, rozsypać. Podobne metatekstowe treści wypełniają wiersze Bogusławy Latawiec. Wielokrotnie zaświadcza ona o wewnętrznym stanie tworzenia, nasłuchiwania, wypatrywania skierowanego dogłębnie. W wierszu zatytułowanym *Tuż przed* możemy przeczytać:

W kolebce z powietrza
 w puchu
 kołyszę czyjeś imię [...]

44 A. Mickiewicz, *Snuć miłość*, w: Idem, *Dzieła*, tom I, *Wiersze*, oprac. W. Borowy, L. Płoszewski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Kraków 1948, s. 378.

Może zobaczę choć migot
 powidok
 Jest tylko ciemność
 która samą siebie
 rozpisuje
 wersalikami
 pod moją powieką
 (*Tuż przed*, GCBZ, s. 58)

Tworzenie rozpoczyna się w głębości „ja”, w ciemności, pod powieką. Podobnie obecność świata wewnętrznego, przeżyć, które się w nim rodzą, zaznacza Latawiec w utworze *Drzewo-Ja*:

Drzewo z wiatrem liści
 wiejącym z jego głębi
 od pnia [...]
 Bo to Ja – Drzewo
 i moje za powiekami
 szarpiące się na wietrze życie
 (*Drzewo-Ja*, GCBZ, s. 25)

Świat przedstawiony w wierszach Latawiec pozostaje w ontologicznym poruszeniu, w permanentnym ruchu, wianiu, w szarpaninie codzienności. Grądziel-Wójcik zauważa, że w poezji Latawiec „szansę na wieczność ma bowiem tylko to, co wietrzne i ulotne, niepochwytne i momentalne. Przemijające z wiatrem jednocześnie okazuje się najtrwalsze”⁴⁵. Wbrew jednak mistycznym przekonaniom Mickiewicza,

⁴⁵ J. Grądziel-Wójcik, *Poetyki i lektury momentalne. Między materią a metafizyką, czyli o chwycie paronomazji w poezji kobiet*, w: Eadem, *Autoportret wiersza...*, s. 137.

jego wierze w „moc żywiołów”, „moc krzewienia” i przebóstwienia, Bogusława Latawiec, jak kobieta, powie z bezradnością:

Gdy tylko dotknę językiem
tej umykającej mi od świtu
istności

istnienia [...]

Po godzinie pracy
zostaną mi po niej
tylko furkoty
ucieczek

(*Istność*, GCBZ, s. 13)

A jednak pomimo tego przeświadczenia, czy może wbrew niemu, poetka-Arachne pragnie zapisać nićmi tekstu owe uciekające, ulotne chwile, przemyślenia, wspomnienia, zobaczenia. Co zatem powie nam głos wrzeczona w wierszach Latawiec?

Nić „ja”

Jeden z nawracających ściegów tekstu jest próbą autoanalizy, ujrzenia siebie w świecie, refleksją nad własnym istnieniem. Dostrzeżemy sploty tych nici we wspomnianych wcześniej wierszach, jak *Okno*, *Dzierlatka (2)*, *Tuż przed*, *Drzewo-Ja*. Czasem w wierszu poetka zapisuje przemyślenia o charakterze ontologicznym:

Tylko punkt
Punkt który zawsze jest pod stopą
gdy idę –
czarne świecenie

i ten drugi nad głową:
 kropla, sęk, gwiazda
 Jestem pomiędzy
 Nocą słyszę powietrze
 Polany tlenu, prześcieradła
 słodczy, jedwabne płuca
 i płuca nieba
 Koczuję w nich
 nic nie wiedząca
 (*Strumień*, RTK, s. 7)

„Ja” umiejscawia się w otaczającym uniwersum. Postrzega siebie między świecącymi punktami: czarnym punktem zroszonej ziemi pod stopami i punktem „kropli” nad głową, „sęku” i „gwiazdy”. „Jestem pomiędzy” – konstatuje. Przypominają się tu słowa Mickiewicza zapisane w *Świtezi*: „Zdajesz się wisieć w środku niebokręga, / W jakiejś otchłani błękitu”⁴⁶. Nowogródzki poeta wyrażał w nich przeżywany kryzys światopoglądowy, upadek wiary w oświecenio- wy, empirycznie sprawdzalny ład świata, romantyczną niepewność własnego poznania⁴⁷. Współczesna poetka swoje zawieszenie odczu- wa już inaczej, synestezyjnie zapisuje: „Nocą słyszę powietrze / Po- lany tlenu, prześcieradła / słodczy, jedwabne płuca / i płuca nieba”. Doznanie umiejscowienia w świecie ma tu charakter nie intelektu- alny, ale zmysłowy, jest odczuwane cieleśnie, percypowane słucho- wo i wzrokowo. Jak zauważała Maria Delaperrière, „uciekając przed

46 A. Mickiewicz, *Świtez*, w: Idem: *Dziela*, t. I. *Wiersze*, oprac. W. Borowy, L. Pło- zewski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Kraków 1948, s. 12.

47 I. Opacki, „W środku niebokręga”. O „Balladach i romansach” Mickiewicza, w: Idem, „W środku niebokręga”. *Poezja romantycznych przełomów*, Agencja Artystyczna „PARA”, Katowice 1995, s. 15–34.

makrokosmosem, wyobrażnia kobieca preferuje mikrokosmos⁴⁸. Egzystencja pojmowana jest somatycznie, niemal czujemy miękkiego dotyk prześcieradła, jedwabiu. Uniwersum połączone jest z wnętrzem ciała poprzez „jedwabne płuca / i płuca nieba”, za pomocą oddechu tlen przenika z zewnątrz do wnętrza, życie okazuje się integralną częścią wszechświata. Poetka-Arachne przedzie nić tekstu z głęboko doświadczanych procesów ciała. Pomimo jednak niemal dwustu lat różnicy Latawiec, podobnie jak Mickiewicz, napisze: „Koczuję w nich / nic nie wiedząca”.

Podobnie ontologiczne, ale również eschatologiczne refleksje ukazane zostały w wierszu *Między modrzewiami*:

Wszystko tu w szepcie i w szeleście
 Wiatr obraca chmurą jak belą jedwabiu
 Rozwija ją i zwija
 Gęsto tu
 Między owocami cień się pleni
 że tylko zrywać garściami
 i na samym jego dnie soczystym leżeć
 tak jak nasz kot w zapachu tymianku
 Oko mieć ciepłe, złote na każdą
 żabę, jaszczurkę, żdźbło
 wędrownie
 Aby tylko nie widzieć
 że nocą między modrzewiami
 księżyc tropi swoje białe anioły

48 M. Delaperrière, *Polskie poetki czyli odwaga bycia sobą*, w: Eadem, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006, s. 130.

i układa je światło przy świetle
 szczególnie
 w litą nieskończoność
 (*Między modrzewiami*, RTK, s. 57)

Świat odbierany jest przez „ja” wyraźnie somatycznie, aktywne pozostają wszystkie zmysły: słuchu (szept, szelest), wzroku (widok chmur, owoców, cienia, żaby, jaszczurki, żdźbła, modrzewi, księżycy), dotyku (zrywać garściami), węchu (zapach tymianku), smaku (owoce, soczystość). Podkreślone jest taktylne oddziaływanie dostrzeganego widoku w porównaniu: „Wiatr obraca chmurą jak belą jedwabiu / Rozwija ją i zwiąja”. Życie objawia się w pełni doznań ciała, wręcz w ich gęstości, natłoku różnorodności, ale także w ciepłocie, bo trzeba „oko mieć ciepłe, złote”. Wigorowi istnienia zostaje przeciwstawiona sfera metafizyczna: „nocą między modrzewiami / księżyc tropi swoje białe anioły / i układa je światło przy świetle / szczególnie / w litą nieskończoność”. Jasność dnia jako pora intensywnego życia zostaje skontrastowana z nocą, której atrybutami są ciemność, księżyc i białe anioły. Zróżnicowaną gęstość bytu zastępuje księżycowe światło, układające się w „litą nieskończoność”, tworzącą jednolitą, zwartą poświatę. Poetka-Arachne, dla której nawet widok chmur jawi się w postaci szeleszczących, rozwijanej beli jedwabiu, odwraca oczy od nocnej scenerii, „Aby tylko nie widzieć” pojawiających się zjaw śmierci.

Niść metatekstowa

Przyglądając się niciom poetyckiej tkaniny, można dostrzec, że wiele wierszy Latawiec, podobnie jak *Można uwierzyć*, *Epifania*, *Istność*, poświęconych jest refleksji nad aktem tworzenia. Kontemplacja w ujęciu poetki, niczym malarski blejtram albo rozpostarty na płótnie

ekran, pozwala na autoanalizę, na postrzeganie siebie, zdystansowane rozumienie:

W ciszy pokoju jak na rozległym płótnie
widzę myśl swoją
z całym ciężarem krwi
przez którą płynie
Jej żywotność gdy próbuję
rozumieć
to tylko z metalem skojarzenie
kiedy światło w nim wschodzi
lub z ptakiem który na słońcu
otwiera się

drzewem gorącej bieli

(Przez którą płynie, CDZ, s. 33)

Twórczość ujęta jest jako epifanijna jasność – „światło”, „słońce”, „gorąca biel” – do której może dochodzić „w ciszy pokoju jak na rozległym płótnie”. Za pomocą tytułu *Przez którą płynie* przywołane zostają przemyślenia Zygmunta Krasińskiego z *Nie-Boskiej komedii* na temat sytuacji poety. Romantyczny, idealistyczny i w istocie tragiczny „strumień piękności” w wierszu Latawiec zamienia się na „ciężar krwi / przez którą płynie”. Krew jako symbol życia, ale także atrybut kobiecości osadza pisarstwo w krzątaniu codziennej egzystencji, nadaje mu zmysłową pełnię, ową „żywołność” z wiersza⁴⁹. Ta feministyczna sygnatura ujawnia źródłowe dla poezji

49 Przypominają się tu instalacje Ewy Cieniak zatytułowane *Synchroniczność*. Czarną nicią na rozwieszonej pionowo gazie wyhaftowane zostały nagie postacie kobiet, którym spomiędzy nóg spływa czerwona nić niczym strużka krwi. Nici płaczą się na podłodze, krzyżują, zwijają zaznaczając feministyczny ślad życia. Zob. A. Berestecka, *Czerwone nici*, „Wysokie Obcasy” 2022, nr 20 (1187), s. 20–23.

doświadczenie ciała, które w zapisie poetki przekształcone zostaje w postać somatektstu. Spotyka się w nim poznanie samoświadome z somaświadomym⁵⁰.

Podobnie w odcieniach jasności ujęta jest twórczość w wierszu *Srebrne łyżki*:

Czas w którym słońce
wnoszono mi na białych prześcieradłach
ostrożnie
aby się nie przelało
minął mnie
[...]
nie umiem już – mroczna –
światła u dna płócien dojrzeć
i wybrać je wolno jak – przed ilu laty? –
srebrnymi łyżkami zdań

(*Srebrne łyżki*, P, s. 38)

Dawniej poetka, niczym za pośrednictwem daimonionów, szczerze obdarowywana była natchnieniem – „słońce / wnoszono mi na białych prześcieradłach”. Jeszcze w projektowanym posłowniu do tomu *Zmowy* przekonywała: „Cóż, proces twórczy to czynność tajemna, którą często bez naszej wiedzy zawiaduje w nas obcy dyrygent”⁵¹. Drogocenny dar pozwala bowiem na tworzenie poezji „srebrnymi łyżkami zdań”. Srebrna łyżeczka od wieków była symbolem dobrobytu, bogactwa,

50 Korzystam z rozróżnienia, które wprowadziła Anna Legeżyńska. Zob. A. Legeżyńska, *Somaświadość*, w: Eadem, *Od kochanki do psalmistki. Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 222–236.

51 B. Łatawiec, *Bliskie jest to, co dalekie...*, s. 361.

pomyślności i szczęścia, stąd angielskie powiedzenie mówiące, że dziecko urodziło się ze srebrną łyżeczką w ustach (*born with a silver spoon in their mouth*). Po latach „mroczna” twórczyni nie potrafi, jak przyznaje, „światła u dna płócien dojrzeć”. Tak kiedyś bogata w inspiracje owa tkaczka tekstów pełna jest zatem lęku przed utratą zdolności splatania zdań, powtarzając tę samą wciąż ponawianą obawę poetów zlekniionych brakiem natchnienia, by przypomnieć utwór Czesława Miłosza z *Wierszy ostatnich* zatytułowany *Bez dajmoniona*⁵².

W późniejszym tomie *Latawiec* z 2007 roku obawy tej już nie odnajdziemy:

w szeleście pościeli
 od początku czytam całość
 Zawsze w dźwięku (bardziej głoska niż litera)
 tropię rytm otwarcia i zamknięcia
 serca, dłoni, zdania
 W końcu zostanie
 biała pułapka z papieru
 i nakrochmalonego płótna
 (... „*Nadal w powietrzu*”, O, s. 30)

Poezja powstaje z nasłuchiwania szumów, szelestów, furkotów i o tym będzie jeszcze mowa w dalszej części książki. Pejzaże dźwiękowe układają się w „całość”, w którą trzeba wnikać zmysłami, by ją rozpoznać. Potrzebne do tego jest „ucho nasłuchujące”, o którym wspominała poetka w *Epifanii*. Ale wiersz, jak pajęcza sieć Arachne, rodzi się

52 O koncepcji natchnienia w poezji Czesława Miłosza pisałam w artykule *Rytmiczne szepty dajmoniona. O mediumicznej funkcji poezji Czesława Miłosza*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 1 (7), s. 119–138. Przedruk: J. Dembińska-Pawelec, *Dajmonion Czesława Miłosza*, w: Eadem, *Arabeska. Szkice o poezji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Oficyna Wydawnicza WW, Katowice 2013.

z ciała, stąd „ja” mówiące zaznacza: „tropię rytm otwarcia i zamknięcia / serca”. Z doznania somatycznego pochodzi rytm liryki, który zostaje przekształcony następnie w „rytm otwarcia i zamknięcia [...] zdania”. Powstanie z tego zapis wiersza, „biała pułapka z papieru”, ale także „nakrochmalonego płótna”. Tkaczka tekstów, jak pajęczycza, wysnuwa nić zdania, pozostawia żeńską sygnaturę, ślad kobiecego przeżycia, doznania codzienności, wewnętrznej autoanalizy.

Niść ekfrazy

Arachnologiczna metafora haftu i tkania znajduje także interesujące egzemplifikacje w wierszach ekfrastycznych autorki *Odkrytek*. Bogusława Latawiec bowiem, jak zauważa Piotr Łuszczkiewicz, „pokazuje, jak czyta obraz poeta, przebijając się przez kolejne warstwy olejne farby aż do samego blejtramu, aż do malarskich krosien”⁵³. To właśnie płótno obrazu niczym utkana materia Arachne jest tym, do czego próbuje w swoim poetyckim spojrzeniu dotrzeć Latawiec. W utworze *Ilu nas porwanych* z mottem (*Według Boscha*) powiada wprost: „dna tam nie ma / tylko napięte pod blejtratem / płótna” (O, s. 45). Podobnie materiałowe obleczenie krosien obrazów podkreśla w wierszu *Strusie jajo Piera della Franceski*:

Odwaga z którą wchodzimy w obrazy
[...]
te co milczą aż podwójnie: w nas
i na swoich deskach, płótnach, [...]
(*Strusie jajo Piera della Franceski*, O, s. 43)

⁵³ P. Łuszczkiewicz, *Wiersze, sny, obrazy Bogusławy Latawiec*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec. Portret podwojony*, Poznań 2016, s. 26.

W *Światach Caravaggia* ukazuje Latawiec początek artystycznej pracy malarza, który w jej ujęciu polega na kontemplacji płótna spełniającego rolę ekranu, na którym, podobnie jak w twórczości poetyckiej, możliwe staje się dostrzeżenie własnych wizji:

Gdy dotykał płócien
swoimi
oczami – sowimi
światy mu się
rodziły szczerze
furkocząc napiętym żaglem jasności
po czerni:

(*Światy Caravaggia*, Z, s. 45)

Za sprawą artystycznej kreacji malarz wpisuje siebie, niby nicią Ariadny, w tworzony obraz na płótnie. Nadaje postaciom życie, ale utrwała też siebie, jak w wierszu *Ostatni Rembrandt*:

Kroplą czerni zapętlonej w pędzlu
jak węzełek na końcu nitki
dotknąłeś lewej źrenicy
tego starca
z płótna

Teraz jest twoją źrenicą

(*Ostatni Rembrandt*, Z, s. 44)

Płótno obrazu może być również płaszczyzną onirycznego spotkania poetki i malarza. O tym przypadku wspomina wiersz „*Lasy mają uszy, pola mają oczy*” z mottem (*Według Boscha*):

Tropią nas pełne olejnych oczu
 pola
 Biel cynkowa prószy z dojrzałych źrenic
 Pytasz mnie o mnie:
 którądy przedarłam się przez płótna snów
 do ciebie
 („*Lasy mają uszy, pola mają oczy*”, O, s. 44)

W płótna obrazów poetka wplata płótna snów, niczym Arachne wszywa nitkę własnego tekstu w krosna blejtramów. O tym, jak Latawiec wpisuje swoje przeżycia w materię arcydzieł, mowa będzie jeszcze w dalszej części książki.

Niść erotyki

Poetka-Arachne w tkaninie tekstu zapisuje nie tylko siebie, swoje doznania, przemyślenia, potrafi także wpisać tego, z którym łączą ją więzy najmocniejsze, najbardziej ściśle i intymne. Za pomocą haftu wiersza przechowany pozostaje ktoś najbliższy, najdroższy, wart nieustannej uwagi, jak w wierszu *Klatki*:

Zaplątana w minione
 niczym w owczą wełnę
 [...]

 Krążąc wśród liter twojego imienia
 [...]

 przepisałam twoją twarz
 okrągłym pismem
 z życia w sen
 (*Klatki*, GCBZ, s. 39–40)

Tkanie, podobnie jak w przypadku Arachne, przyjmuje rolę zapisu, utrwalania obrazu, wyszywania portretu, mimetycznego przepisania „z życia w sen”, w sferę wewnętrzną, w której rodzi się sztuka. Owczą wełną odnosi nas także do innej, mitologicznej kobiety, Medei, wiernej kochanki i żony gotowej dla miłości wyjawiać rodzinne tajemnice, a także Penelopy nieustająco i bez końca tkającej całun.

Nici erotyki przezierają najczęściej przez wersy wczesnych utworów Latawiec. Są zapisem ulotnych przeżyć, dotyku, zbliżenia, pocałunków. W tkaninę tekstu, jak w gobelin Arachne, wplecione zostają intymne doznania kochanków. Spójrzmy na przykłady:

[...] twoje oczy schylone nade mną jak namiot [...]

Mleczce

zatrzaśnięte słońcem

schną po brzegach

Ich płótna pod nami

na ruch każdy czułe

niosą zapach wody

złożonej światłami

Chcesz mnie donieść

w środek tego lata

na jego obrus gorący

jak w sobie

(*Środek lata*, CDZ, s. 15)

Wiatr przesuwą nasze twarze

po płótnach śniegu

niczym plastry miodu

parujące

a nad ustami woń rozgrzanych słoneczników

(*Dolina*, CDZ, s. 46)

Jeszcze twój oddech między moimi wargami
wróci:
wiatr spadający w wilgotne płótno żagla
(*Sen o pamięci*, CDZ, s. 51)

I na śnieg już jestem rozprószone
cała w zaspach pościeli
grzęznę pod tobą
(*A rude konie*, ZŻJŻ, s. 15)

„daleko”
słowo z żółtych desek zbite
zaległo między nami
[...]
Sznury więc całe
nieomal gobelin
z twoich rąk złożony
splatam mozolnie w myślach
(*Daleko*, CDZ, s. 37)

W świecie przedstawionym wierszy Latawiec płótna, tkaniny, gobeliny, wyszywane obrusy tworzą scenerię dla opisywanych sytuacji. Poetkę, niczym artystkę pajęczycę, otaczają materie, na których zapisuje/haftuje drogie sercu przeżycia, notuje migawki doznań, muśnięcia ust, dotyk ciała, pragnienia, tęsknoty. Wiersze niczym tekstowe makatki utrwalają sceny zakochanych – krajobraz łąki, zmierzwi-
ne pościelenie, słodycz pocałunku. Za pomocą artystycznego tworzenia poetka-Arachne wplata między wersy nici erotyki i utrwała chwile doznanej miłości.

Nić funeralna

W poezji Latawiec, zwłaszcza późniejszej, powstającej po śmierci rodziców, często pojawiają się utwory poświęcone osobom zmarłym. Nie może więc dziwić, że poetka-Arachne wplata nici czasu i nici pamięci w tworzone wiersze. „Interesuje mnie – tłumaczyła – równoległość między światem rzeczywistym a nieistniejącym zmysłowo. Takie niespodziewane zetknięcia poruszają wyobraźnię, myśli i uczucia”⁵⁴. Oniryczne spotkania, wspomnienia, obrazy dawnych zdarzeń wypełniają świat przedstawiony jej funeralnej liryki. Taki zapis przynosi wiersz zatytułowany *Osoba odchodząca w środku snu*:

Szmer szuflad jakby ktoś wełnę

motał na drewniane szpule

Zwitki kurzu, nici i żrenic

I nagle w tej szarudze

w tej sierści powietrza

twarz

[...]

Znam ją

twarz osoby odchodzącej

Żadne drzwi nie zabiją za nią gwałtowniej

niż moje serce

(*Osoba odchodząca w środku snu*, ZŻJŻ, s. 11)

Sen przynosi wspomnienie szumu drewnianych szpul, na które nawija się wełnę, zwitki kurzu, nici. To proces pamięci, z którego wyłaniają się żrenice, przywołujące drogą poetce twarz osoby odchodzącej. Gwałtowne bicie serca i lęk wyrywają „ja” mówiące z letargu. Takie

⁵⁴ B. Latawiec, *Głośne jest to, co najcichsze...*, s. 78.

oniryczne wizje, gdy proces pamięci, kodujący przeszłość w trakcie spania w nocy, przewija taśmy dawnych zdarzeń, stają się materia funeralnych wierszy. Poetka-Arachne splata z nich tkaninę tekstu, w którą wpisuje minione chwile i zmarłe osoby.

W tomie *Razem tu koncertujemy* zamieszczony jest wiersz opatrzonej adnotacją „Poznań, sierpień 1996”, który zadedykowany został *Rodzicom*:

Obracam się w tym domu nagle cichym
 jak kropla po drzewie, w ciemności
 A was mówiących tuż za ścianą
 was gęstych jak szum liści lub grubej materii
 już nie ma
 ani przy mnie, ani beze mnie
 (... „Obracam się w tym domu nagle cichym”, RTK, s. 17)

Poetka odczuwa głęboką pustkę po odejściu rodziców, dom dzieciństwa wypełnia cisza, w miejscu słyszanych kiedyś zza ściany rozmów teraz pojawia się milczenie. Podobnie o pustce wspomina słynny wiersz Wisławy Szymborskiej *Kot w pustym mieszkaniu*, opowiadający o śmierci, zauważalnej zmianie i egzystencjalnym braku po „zniknięciu” współmieszkańca i właściciela zwierzęcia. Latawiec inaczej – pustkę domu zestawia z dawniej somatycznie doświadczaną gęstością współobcowania rodzinnego, z zagęszczeniem głosów, rozmów, reakcji werbalnych, pisze: „was gęstych jak szum liści lub grubej materii / już nie ma”. Porównanie ‘gęsty jak szum grubej materii’ oddaje zmysłowy, niemal cielesny charakter wspólnej egzystencji. Istnienie jak w hafcie czy grubo plecionej tkaninie może być odczuwane jako taktylna relacja, za którą „ja” tęskni i którą opłakuje.

Sygnaturę Arachne odnaleźć można w innym jeszcze wierszu poświęconym rodzicom zamieszczonym w tomie *Odkrytki*:

Nie ma rodziców
 Są kamienie w trawie
 Chodzę do nich
 Światło na mleczach
 kładzie się równo
 jak białe prześcieradła
 które oddychają

(... „*Nie ma rodziców*”, O, s. 10)

Śmierć symbolizują kamienie, którym przeciwstawione jest życie w postaci światła, roślin i oddechu. Białe prześcieradła wiążą się ze wspólnotą małżeńską, są znakiem codziennej egzystencji, ale mogą być także całunem, którym przykrywa się zwłoki. W wierszu białe prześcieradła funkcjonują jako porównanie, są iluzją światła, które przywraca niejako, choć przecież pozornie, życie zmarłym, tak jak pamięć pozwala im żyć we wspomnieniach. Białe prześcieradła stają się także tkaniną tekstu, na której poetka odnotowuje żałobne rytuały, emocjonalne stany i niemożliwe pragnienia. Podobną funkcję pełni także chusty, ukazane z odwołaniem do chusty świętej Weroniki, w wierszu zatytułowanym *Pamięć*:

Codziennie płuczę dłonie
 w chłodnej rzece czasu
 to chusty z odbiciem twojej twarzy
 a las i tak powtarza całą prawdę
 i chodzą nasze słowa
 po powietrzu

(*Pamięć*, RTK, s. 50)

Rodzinne nici wspomnień, które wplata poetka-Arachne do wierszy, można odnaleźć także w lirykach, które poświęcone są ojcu

i matce. W utworze *Świt* przywołana została oniryczna scena śmiertelnej choroby Czesława Latawca, osoby wyjątkowo bliskiej, która w dzieciństwie wprowadzała przyszłą poetkę w świat literatury. Sen aktywizuje pamięć mówiącego „ja”, odpomina odgłosy, łączy je z szelestem tkanin, przeraża i wybudza:

O świecie
 białe meble z twego krzyku
 zajmują pokój
 Słyszę je gdy otwieram oczy
 słyszę
 gdy łapiesz oddech
 szeleszczą
 całe w serwetach, prześcieradłach
 zbyt jednoznaczne
 z tym swoim śmiertelnie usługowym
 drewnem
 Powinnam zatrzymać światło
 ale nie potrafię wstać
 (*Świt*, RTK, s. 16)

Z kolei w tomie *Zmowy* zawarty jest wiersz zatytułowany *Gry planszowe na trzy pokoje i trzy ptaki* z mottem *do Matki*, który w równie oniryczny sposób przywołuje sceny z dzieciństwa:

I nieważne ile lat mają teraz
 moje oczy, uszy
 bo Ty i tak wciąż do mnie biegasz
 przez trzy ciemne pokoje
 w szeleście i świetle białego batystu
 gdy mi w środku nocy

znowu zaśpiewa
 pod zziębniętymi stopami
 na szorstkim krochmalu
 po lodzie prześcieradła
 wysoki wizg łóz saneczkowych
 sunących z dzieciństwa
 wprost pod kopyta koni

(*Gry planszowe na trzy pokoje i trzy ptaki*, Z, s. 19)

Serwety, prześcieradła, batysty, płótna wypełniają od dzieciństwa świat poetki-Arachne, zasiedlają pamięć, przenikają do snów. Tworzą nici wspomnień o troskliwości matki, które wpłątane zostają do wierszy.

Podobnie jak rodzinne reminiscencje pamięć najbliższych przyjaciół, wspominanych w poezji Latawiec, objawia się zmysłowo, wręcz taktylnie, jakby poetka chciała niemal poczuć dotyk ich ciała. Sytuację taką odnaleźć można w wierszu *Listy*, w którym przywołane są delikatne i miękkie jedwabie oraz białe koszule:

Prasuję między dwiema kartkami
 formatu A4
 z opcją jedwab
 stare listy Tymka, Wisławy, Wiktora,
 Zbyszka...
 niczym białe i cenne koszule
 bliskie ciała
 [...]
 Rozkwitnie więc w powietrzu
 wszystko co minęło

(*Listy*, Z, s. 14–15)

W tomie *Pierzchające ogrody* odnaleźć można wiersz *Niść światła*, który zainspirowany został pobytem w Rzymie. Opatrzony jest podpisem *Rzym, Poznań, grudzień 2014 r., grudzień 2017r.* Zwiedzanie Wiecznego Miasta budziło od wieków refleksje o naturze czasu, przemijaniu, nieuchronności śmierci. Nie inaczej jest w przypadku Łatawiec:

[...] mrok powierza nas jasności
 a jasność ceniom
 Puchom wędrownym znad Zamku Anioła
 który skrzydłami z kamienia
 wplątany w lament czarnych mew
 i kwitnącą śnieżycę gwiazd
 cierpliwie budzi minione
 nawijając je na motek
 z urn

(*Niść światła*, PO, s. 8)

Mrok, cienie, lament czarnych mew i śnieżycy gwiazd są scenerią dla przemyśleń o istocie przemijania. Wiekowe zabytki stają się świadkami upływu czasu, historii przemian, nie kończącego się pasma śmierci. Poetka w tym mroku i ferii gwiazd dostrzega jednak niść światła. Zamek Anioła „skrzydłami z kamienia [...] cierpliwie budzi minione” i dawność tę nawija „na motek / z urn”. Funeralna przędza pozwala uchronić pamięć, splata mortalną tkaninę przeszłości, wnosi niść jasności, by móc dostrzec cienie zmarłych. Na tę grę opozycji w wierszu *Niść światła* zwracała uwagę także Anna Krasuska, która w recenzji notowała:

Celem poety staje się utrwalenie za pomocą słów stanu pogranicza między tym, co realne, a tym, co nierealne, rzeczywiste – niere rzeczywiste, materialne – duchowe, fizykalne – ponadmysłowe,

ciemne – jasne. Związane z bytem i niebytem. Opozycje można byłoby jeszcze mnożyć. Są one jak wątek i osnowa. Aby utkać materię, muszą się przeplatać. Piękne tkanie jest więc zadaniem artysty, jak było kiedyś pracą Arachne⁵⁵.

Świat kobiet wciąż jak dawniej wypełniają nici, przędze, wełny, aksamity, prześcieradła, obrusy, barwne tkaniny i hafty. Towarzyszą one w codziennym życiu, w miłości i śmierci, tworzą kanwę dla twórczości. Latawiec otacza nimi ciało, bliską przestrzeń, otwiera dla nich wyobraźnię i sny. Jako artystka-pajęczycza wplata nici własnych przeżyć, przemyśleń, wrażeń, dostrzeżeń w tkaninę tekstu. Przyglądając się splotom wierszy można dostrzec wpisaną tam sygnaturę kobiecą.

55 A. Krasuska, *Tłumaczenie (się) z lektury*, [https://www.wforma.eu/-tlumaczenie-\(sie\)-z-lektury-wwwlatarnia-morskaeu-01122018.html](https://www.wforma.eu/-tlumaczenie-(sie)-z-lektury-wwwlatarnia-morskaeu-01122018.html) [dostęp: 3.12.2024]. Na temat wiersza Latawiec *Niś światła* pisze także Anna Sikorska, *Pierzchające ogrody*, <https://www.wforma.eu/-pierzchajace-ogrody-http-annasikorskablogspotcom-12082020.html> [dostęp: 3.12.2024].

5.

Pejzaż dźwiękowy

W poezji Bogusławy Latawiec mocno wybrzmiewa zmysłowe doznawanie bodźców płynących z otaczającego świata natury, z przeżywanych snów, podświadomych przeczuć oraz lęków, przetwarzanych następnie w wyobraźni. Sfera dźwiękowa pełni tu szczególnie ważną rolę. „Wszystko tu w szeptcie i szeleście” napisze w wierszu z tomu o znaczącym tytule *Razem tu koncertujemy* (RTK, 57). Na somatyczny aspekt poezji zwracał uwagę Hans Ulrich Gumbrecht w artykule zatytułowanym *Jak podchodzić do „poezji jako rodzaju uwagi”?*, gdzie zauważał: „Na najbardziej złożonym poziomie poezja może wprost zaoferować obecnie swoim czytelnikom coś, czym może po cichu była od zawsze, to jest układ różnych ćwiczeń i rodzajów uwagi [...], poprzez które stajemy się otwarci na cielesną substancję wyobraźni”. Ten rodzaj uwagi, skupionej na doznaniach zmysłowych, zwłaszcza dźwiękowych, wpisanych w tkanę wiersza, będzie towarzyszył mi w lekturze wierszy autorki tomu zatytułowanego *Pierzchające ogrody*.

Jak było wspomniane, poezja Latawiec wywodzi się z tradycji awangardowych. „Terminowałam u Przybosa”² – powtórzmy jej słowa. Poetka podkreśla przy tym somatyczne źródła doświadczenia lirycznego, które wyniosła z lektury jego liryki. „Olśnienia żyjącym [...] – tłumaczy – zawsze mają u niego – jak u mistyków – rodowód w sprawdzalnej zmysłami rzeczywistości. To nasze oczy dopiero, słuch, węch doprowadzają do tajemniczych ożywień”³.

Poeci awangardowi, jak wiemy, dążyli do przywrócenia językowi jego potencjału dźwiękowego⁴. W ich twórczości można obserwować

1 H.U. Gumbrecht, *Jak podchodzić do „poezji jako rodzaju uwagi”?*, przeł. J. Krajevska, „Forum Poetyki” 2016 (zima), s. 53.

2 B. Latawiec, *Głośne jest to, co najcichsze*, w: Eadem, *Razem tu koncertujemy*, Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań 1999, s. 77.

3 Ibidem.

4 B. Śniecikowska, „Nuż w uhu?” *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.

zapis doświadczenia audialnego. Podobnie dzieje się w wierszach Latawiec, w których odtwarzany jest pejzaż dźwiękowy towarzyszący sytuacji lirycznej.

Nadal ważny jest dla mnie – mówiła poetka – sąd Paula Valéry’ego, że poezja to „język w języku”. Nowych zobaczeń, przeczuć, szelestu myśli nie da się wyrazić słowem niczym, będącym własnością ogółu⁵.

Właśnie na ten szelest myśli, rejestrujący audiosferę osobistego przeżycia, wyczulona jest w sposób szczególny Latawiec. Mówi o tym wiersz zatytułowany *Gdy oko rozumie i uszy słyszą*:

[...]

Moje uszy mnie słyszą nawet w środku nocy
gdy przez sen wypukuję jedną głoskę dźwięczną
za drugą bezdźwięczną

[...]

aby o świecie wyklaskać nas czarną kursywą
na białym papierze
aż do dźwięcznego kresu

(*Gdy oko rozumie i uszy słyszą*, PO, s. 23)

Liryka autorki tomu *Razem tu koncertujemy* będąca efektem transkrybowania głosu i świata dźwięków, zmierzająca do owego „dźwięcznego kresu”, przyjmuje, mówiąc słowami Andrzeja Hejmeja, charakter skryptoralny, staje się „graficzną rejestracją przestrzeni akustycznej”⁶.

5 B. Latawiec, *Głośnie jest to, co najcichsze...*, s. 77.

6 A. Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Universitas, Kraków 2022, s. 17.

Towarzyszy temu słownictwo zaczerpnięte ze sfery powiązanej z muzyką: „Za plecami ma las – swoją ścianę muzyki / Stroi słuchy / na wiatr i ziemię, na liście” (RTK, 43); „uderzył o powietrze / jak smyczek z ognia / i zagrał” (RTK, 43); „O nas wiem tyle [...] / co o opuszkach palców na klawiaturze” (RTK, 49); „Z mroku partytura / na skórę, korę i pióra” (RTK, 51); „Świergot, wizg, trel / to Twoje dłonie / każda na inną nutę” (RTK, 33); „tancerz uniesiony na palcach / gdy dyrygent na moment zatrzyma powietrze” (Z, 27); „stawałam za rękami jak za zwinną klawiaturą wewnątrz instrumentu / Wieko wsparte o muzykę” (OR, 24); „akordy bite nocą / ciężką dłonią / naprzemienienie” (O, 16); „gra zerwana z klawiszy” (O, 27); „oswoić ciszę instrumentu / z nocą” (P, 68); „wszystkie dźwięki [...] / zestroiły się z sobą i ze mną” (Z, 64). Za pomocą języka poetyckiego poeta tworzy wrażenie wspólnego koncertu, który odbywa się w obrębie otaczającego świata⁷.

Latawiec była głęboko przekonana o różnicy istniejącej między mową podmiotu a utrwalonym w druku zapisem języka. Swoją tomik nazwała *Zmowy*, podkreślając w posłowniu podwójność tego słowa: „bo zmowy rodzą się »z-mowy«” – tłumaczyła, podkreślając wagę brzmienia wypowiedzi⁸. W jej przeświadczeniu w lirycznym tekście zdeponowany zostaje głos wraz z otoczeniem fonicznym, litery pozostają zaledwie przekazem typograficznym. W wierszu *Znienacka* mówi:

-
- 7 Warto tu nadmienić, że do wierszy Latawiec z tomu *Razem tu koncertujemy* (*Chrust niebieski, Między modrzewiami*) skomponował muzykę Maciej Kubacki, a podczas wieczoru promującego książkę w Klubie Piosenki Literackiej w Poznaniu poetyckie pieśni zaprezentował zespół *Cantores*. Wspomina o tym Teresa Tomsia. Zob. T. Tomsia, *Stacja metafizyczna na drodze poznania* (w *nowych wierszach Bogusławy Latawiec*), „Topos” 2012, nr 4, s. 119.
- 8 B. Latawiec, *Bliskie jest to, co dalekie*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony*, Wydawnictwo Pasaż, Kraków 2016, s. 361.

Gdybym nie podsłuchiwała strumieni
prądów rzek obojętnych
 biegu stóp po suchych liściach
 burzliwych kłótni
 między ziemią a świerkami
 tylko nadal wędrowała
 przez literową zadymkę
 nigdy bym nie usłyszała szmeru
 gałązki dzikiego cząbru wsuniętej do szuflady
 Dotąd szeleści mi jak czarny kot
 [...]

(Znienacka, PO, s. 52)

„Literowej zadymce” przeciwstawia poetka doświadczenie sensualne skupione na bodźcach dźwiękowych: podsłuchuje strumieni, odgłosów suchych liści, szmeru cząbru w szufladzie, szelestu, burzliwych kłótni świerków. Onomatopeje i instrumentacje dźwiękowe głosek szeleszczących odtwarzają pejzaż dźwiękowy, stojący w opozycji do zapisu liter. „Literowa zadymka” prócz bieli kartki nie oferuje życia, które przejawia się w postaci audiosfery. W tym samym wierszu poetka zapisze jeszcze:

Liść klonu i dłoń
 same się sobie znienacka w moich oczach przyglądnęły
 dziwiąc się że tak im do siebie kształtem blisko
 a jednocześnie daleko:
 od **drzewa szumiącego** – do **liter milczących**

(Znienacka, PO, s. 53)⁹

9 Wyróżnienia graficzne w cytatach pochodzą ode mnie.

Życie, przekonuje poetka, ujawnia się w ekspresji audialnej, odgłosach i szumie, typograficzny zapis druku oferuje jedynie ciszę i milczenie. Z perspektywy swojego długiego życia i tworzenia w utworze *Białe pola papieru* wyznaje z goryczą:

To już nie ten czas
nie moje oczy, dłonie
które nieomylnie przeliczały
w biegu dorodne zegary kwiatów
tykających nerwowo po łąkach
a palce uderzały celnie
w wietrzne i słoneczne wiry

Pozostał mi po nich
milczący zwał ciężkiego białego
papieru maszynowego
tak jeszcze na mój wszelki
wypadek **literowy**...
(*Białe pola papieru*, NS, s. 35)

Zadrukowana „Galaktyka Gutenberga”, by odwołać się do sformułowania Irvinga Fanga¹⁰, po latach magazynowania napisanych utworów okazała się zwałem ciężkiego białego papieru, literowy zapis na maszynowych wydrukach pozostał milczący. O tej niedoskonałości poezji, przedstawionej w metapoetyckiej refleksji, mówi także *Tłumacz zieleni*, nawiązujący do twórczości Bolesława Leśmiana. Poeta jako „tłumacz zieleni” staje się powiernikiem „rozbieganej wspólnoty głosowej”, której pejzaż dźwiękowy ma utrwalić. Proces ów polega na tym, by:

10 Na temat sześciu rewolucji informacyjnych opisanych przez Irvinga Fanga pisze A. Hejmej, *Skryptoralność...*, s. 27–40.

[...] zapętlone wiatrem motyle, osty, szerszenie
 przerzucić na szeleszczące płótno papieru
 a ich rozbieraną wspólnotą głosową
 powierzyć własnej piszącej dłoni
 i ciszy wiecznego pióra
 (*Tłumacz zieleni*, PO, s. 51)

„Wspólnota głosowa”, podkreślona poetycko całym szeregiem instrumentacji głosek szeleszczących i syczących („przeszły”, „osty”, „szerszenie”, „przerzucić”), jest objawem toczącego się życia. Środowisko akustyczne ogrodu transkrybowane jest na „szeleszczące płótno papieru”. Utrwalony w zapisie wiersza ów przekład „ze stanu ogrodowego na stan wierszowy”, jak czytamy dalej w wierszu, dokonuje jednak przeoczenia. Audiosfera natury, ich gwarna dźwięczność, przeistacza się bowiem w ciszę na papierowym wydruku. Wyrazy, notowane dłonią poety, „tłumacza zieleni”, są zapisane za pomocą „wiecznego pióra”, co sugeruje zarazem ich wieczną ciszę, niemal martwość jak w wiecznym odpoczywaniu. Podobnie jak w poprzednich przykładach utworów i w tym wierszu pełnej dźwięków żywej mowie przeciwstawione jest milczenie oraz cisza typograficznie zadrukowanej kartki. Powstaje zatem pytanie o możliwość utrwalenia doświadczenia audialnego.

W wierszu o incypicie... „*Nadal w powietrzu*” Latawiec zawarła niemal deklarację poetycką: „od początku czytam całość / Zawsze w dźwięku (bardziej głoska niż litera)” (O, s. 30). Rozwinięcie tej myśli przynosi fragment wywiadu, w którym poetka wspominała o tajnikach swojego warsztatu artystycznego:

Badacze literatury często powtarzają, że każdy poeta winien posiadać własną rozpoznawalną linię dźwiękową. Nie wiem, czy ją mam, czy nie, ale brzmienie słów, ich taka a nie inna ostateczna wersja

zawsze w trakcie pisania dzwoni mi w uchu. I choć jej geneza jest dla mnie aktem tajemniczym, bo to przecież nie ucho przede wszystkim winno wybierać słowa, by wyrazić jasno myśli, lecz głowa, to zdarza mi się, że dla układu dźwiękowego – dotyczy to także długości wersów – gotowa jestem zagmatwać znaczeniową jasność przesłania, co oczywiście dla odbiorców nie jest przyjaznym rozwiązaniem¹¹.



Bogusława Latawiec nad rzeką Weleką (Sinemorec, Bułgaria).

Zdjęcie wykonane przez Edwarda Balcerzana.

Źródło: zbiory prywatne Edwarda Balcerzana.

Proces twórczy, którego efektem ma być wiersz o charakterze skryptoralnym, ukazała Latawiec w autotematycznym utworze *To co szeleści*. Nawiązuje w nim do liryku lozańskiego Adama Mickiewicza *Nad wodą wielką i czystą*, będącego arcywzorem dla podejmowania

11 B.-P. Klary, *Bogusława Latawiec. Proces twórczy to czynność tajemna*, w: Eadem, *Rozmowy z piórami. Część trzecia*, Toruń 2016, s. 20.

problematyki kreacji poetyckiej¹². Doświadczenie autorki *Pierzchających ogrodów* podpowiada jej jednak inne, bliższe jak się wydaje Przybosiowi, praktyki poetyckie:

Prędko przerzuciłam do pamięci
zbiegłą z blasku stronicę jeziora
by nie umarła jak prześwietlona klisza
lub zgubiony e-mail

Woda zapłonęła hojnie
w oczach i na papierze
zdźbło wiru pękło dźwięcznie
o drugi wir
głoska iskry o iskrę

I wtedy (nie słuchając już) usłyszałam
plusk żywej ryby (a nie tylko jej cienia)
płynącej wprost do dłoni
– jak do sieci

Odtąd moje pióra, ołówki cierpliwie podsłuchują
tego co dzwoni, cyka, miauczy, ćwierka, szeleści,
opada – i milczy na przemian
w słońcu, pod księżycem i w moim uchu
(*To co szeleści*, PO, s. 28)

Powstanie wiersza inicjowane jest przez zmysł wzroku, postrzeżenie widoku – tafli „jeziora” – który lokowany jest w pamięci. To jednak

12 Zob. na ten temat *Liryki Lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu: antologia*, oprac. M. Stala, Universitas, Kraków 1998.

wrażenie ulotne, znikliwe. Żeby wiersz mógł zaistnieć, musi zostać włączony zmysł słuchu: „żdźbło wiru pękło dźwięcznie”. Dopiero bowiem polisensoryczne doznanie gwarantuje pełnię doświadczenia, którą obrazują słowa: „usłyszałam / plusk żywej ryby (a nie tylko jej cienia) / płynącej wprost do dłoni / – jak do sieci”. Odwzorowanie ożywienia za pomocą poetyckiego języka może dokonać się poprzez wzajemne oddziaływanie zmysłu wzroku, słuchu, a także dotyku¹³. Najbardziej istotne okazuje się otwarcie na audiosferę, na „usłyszenie”, by przybliżyć się do odczucia żywej zmysłowości. Stąd właśnie konieczność podsłuchania pejzażu dźwiękowego: „tego co dzwoni, cyka, miauczy, ćwierka, szeleści”.

Nastawienie na doznanie sensualne, na środowisko akustyczne, na transkrybowanie głosów, dźwięków podkreśla Latawiec także w wypowiedziach autotematycznych:

Pisząc – zapewnia – 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 sprawdzonej¹⁴.

Podążając wskazanym biograficznym tropem, chciałabym zwrócić uwagę na wiersz zatytułowany *Noc w Kuncewiczówce*. W 1993 roku Latawiec była gościem w słynnym domu Kuncewiczów. Swoje wspomnienia zapisała w eseju *Żywy dom*, wchodzącym w skład jej książki *Gęstwina*. Pisała tam następująco:

-
- 13 O wielozmysłowym percypowaniu świata obecnym w poezji Latawiec pisze J. Grądział-Wójcik, *Świat podwojony, czyli o znowach w poezji Bogusławy Latawiec*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec...*, s. 135–147.
- 14 B. Latawiec, *Pracuję oczami*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz: *Bogusława Latawiec...*, s. 359.

Dom z drzewa oddychający między drzewami w „worku z zielenią”, jak mawiała Kuncewiczowa. Postawiono go jako siedzibę rodową. Los zdecydował jednak inaczej. [...] Redaktor Bogusław. Dał nam dwa klucze, przebiegł w pośpiechu razem z nami obie klatki schodowe, parę pokoi, kuchnię, łazienki, pokazał jak otwierać zamki, [...]. Zostaliśmy sami. Dom żył. Pękał, szumiał, a w środku nocy ktoś po nim chodził, brał kąpiel, bulgotało w rurach... Bogusław zapomniał powiedzieć, że nie tylko my w nim mieszkamy. Parę nocy musiało minąć, nim zaczęliśmy tu normalnie sypiać¹⁵.

Tak przebiega opowieść prozą, tymczasem w wierszu *Noc w Kuncewiczówce* poetka w następujący sposób odnotowywała swoje wrażenia:

Ten dom dzwoniący szerszeniami
połknął mnie
jak jeszcze jedną kroplę żywicy
Księżyc kładzie tu i odrywa swoje światło
[...]
jakby grał i słuchał jednocześnie
bijących o lampę
bijących na trwożę
złotych szerszeni

[...]
Nocą słucham jak ciemność
uderza w młode liście i piskłeta

(*Noc w Kuncewiczówce*, RTK, s. 42)

15 B. Latawiec, *Żywy dom*, w: Eadem, *Gęstwina*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2001, s. 117–118.

Pobyt okazał się przeżyciem bardzo emocjonalnym, co uwydatnia zarejestrowana sfera akustyczna. Wypowiedź „ja” lirycznego jest nasyczona wieloma instrumentacjami – głosok szumiących, dźwięcznych, nosowych, zwarto-wybuchowych – które mają oddawać środowisko foniczne wnętrza domu. Dominująca pozostaje jednak instrumentacja budowana w oparciu o głoskę drżącą ‘r’ („szerszeniami”, „kroplę”, „odrywa”, „grał”, „trwożę”). Splot tych zabiegów dźwiękowych pełni rolę transpozycji przeżyć psychosomatycznych. W głosie mówiącego „ja”, dzięki dominacji głoski ‘r’, ujawnia się lęk. Można powiedzieć, że w głosie ulokowane zostają ślady zmysłowo-akustycznego, a zarazem psychicznego doznania.

Latawiec zastanawiając się nad własnym sposobem artykulacji lirycznej, pisała: „Niemal nie rymuję, nie poddaję się tradycyjnemu metrum, a przecież warstwa dźwiękowa jest u mnie aktywna, a niekiedy nawet istotniejsza niż warstwa znaczeniowa”¹⁶. Taki efekt, jak się wydaje, przynosi wiersz ... *„Ta fala z dzieciństwa”*:

Ta fala z dzieciństwa
szorstka od wodorostów
którą przeskakiwałam co rano w biegu
do innych czystych fal
ta pełna szelestów
znowu wróciła dzisiejszej nocy
Zabiła o brzeg moimi białymi piętami
aż krzyknęłam z bólu.
(... „Ta fala z dzieciństwa”, RTK, s. 14)

Szum fali wraz z odgłosem narastających szelestów tworzy oniryczną aurę akustyczną opisywanej sytuacji lirycznej. Podobnie jak w *Nocy*

16 B. Latawiec, *Głośne jest to, co najcichsze...*, s. 78.

w *Kuncewiczówce* oddziaływanie instrumentacji głosek szumiących („fala”, „przeskakiwałam”, „czystych”, „szelestów”, „dzisiejszej”), powiązanej z drżącą głoską ‘r’ („szorstka”, „wodorostów”, „którą”, „rano”, „wróciła”), buduje stopniowo nastrój niepokoju aż do finalnego krzyku z bólu. Możemy zatem zauważyć, że kształtowany przy pomocy eufonii język liryki, pojęty jako głos nasycony pejzażem dźwiękowym, może stawać się, jak ukazują to wiersze Latawiec, medium żywych emocji¹⁷. Na taki sposób oddziaływania poezji wskazywał Gumbrecht:

Sluchanie wiersza często rzuca wyzwanie naszej świadomości [...]. Odbiór wiersza (percepcja zewnętrzna) wymaga szczególnego skupienia uwagi na prozodii, oprócz ogólnej koncentracji na brzmieniu języka. Poetycka uwaga (percepcja wewnętrzna) musi być otwarta na pojęcia wywołane w naszym umyśle poprzez słowa, jak również na efekty i produkty działania wyobraźni w ich swoistym splątaniu z ciałem i zmysłami¹⁸.

Prozodia liryki, jak przekonuje badacz, ma swoje źródła w procesach somatycznych autora, dokonujących się w jego ciele, a powstała w ich wyniku organizacja brzmieniowa tekstu oddziałuje za pomocą

17 Na szczególne połączenie obrazu z dźwiękiem, będące *differentia specifica* poezji Latawiec, wskazywała Małgorzata Rygielska. W kontekście wiersza *Droga do szkoły* zauważała: „obrazowanie wyraźnie wspiera tu warstwa foniczna wiersza, dzięki czemu odliczanie czasu ma swój walor wizyjno-dźwiękowy (jak chociażby ledwo słyszalny odgłos zawiązywanych w pośpiechu wstążek przed pójściem na lekcje oddany przy pomocy ciszących, szeleszczących i bezdźwięcznych głosek” (s. 292). M. Rygielska, *Rytmy czasu, meandry pamięci. O poezji Bogusławy Latawiec*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, tom pt. *(Nie)opisane. Poetki polskie XX i XXI wieku*, cz. I, 2018, nr 32 (52), s. 285–306.

18 H.-U. Gumbrecht, *Jak podchodzić do „poezji jako rodzaju uwagi”*..., s. 49.

wyobraźni na zmysły słuchacza. W tym nacechowanym fonicznie zapisie poetyckiej mowy ujawnia się „ziarno głosu”, o którym pisał Roland Barthes: „»Ziarno« byłoby tym właśnie: **materialnością ciała** mówiącego swoim językiem ojczystym, być może literą, prawie na pewno *signifiance*”¹⁹.

W poezji Latawiec można by wskazać wiele utworów, w których wyczuwalna staje się zmysłowa strona jej liryki, objawiająca się za sprawą *signifiance*, a więc owej, jak tłumaczy Krzysztof Kłosiński, znaczącości tekstu²⁰. Przyjrzyjmy się zabiegom fonicznym w wierszu ... „*ta ptasia czern za oknem*”:

ta ptasia czern za oknem
 czern ich oczu w locie
 widząca
 mnie widząca
 gdy dźwigam porcelanę
 z pokoju do pokoju
 ostrożnie jak drzewo gniazdo
 bijące światłem

Pędząca między nami szyba
 szyba czerni
 unoszą nas razem wciąż w tę samą stronę
 (... „*ta ptasia czern za oknem*”, RTK, s. 36)

19 R. Barthes, *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015 nr 5, s. 231, 236. [wyróżn. JDP]

20 K. Kłosiński, *Signifiance. Wstęp do pism Rolanda Barthes’a o muzyce*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 11–26.

Widok za oknem krukowatych ptaków, które według ludowych wierzeń są zwiastunami nieszczęścia, wywołuje w poetce niepokój. Krukowi przypisuje się także moce mistyczne związane z przepowiadaniem przyszłości, stąd często wykorzystywano je w obrzędach wróżebnych²¹. Bohaterka wiersza czuje na sobie wzrok ich czarnych oczu, przenikający przez szybę do wnętrza domu. Zdaje sobie sprawę, że jest widziana, obserwowana, co napawa ją lękiem. „Szyba czerni”, która ich rozdziela, ale i łączy razem, w odczuciu lirycznego „ja” może zwiastować czarną przyszłość, być zapowiedzią śmiertelnego kresu. Zdarzenie to ma skutek psychosomatyczny, lęk wywołuje drżenie ciała. Kobieta przenosi w domu porcelanę z pokoju do pokoju, a czytelnik tego wiersza przez cały czas czytania słyszy brzęk naczyń dzwoniących w rozedrganych dłoniach. Eufonia zbitek spółgłoskowych drżącej i sonornej ‘rń’ w wielokrotnie powtarzanym słowie „czerni”, nagromadzenie samogłosek nosowych ‘ę’, ‘ą’, wywołujących rezonans nosowy, z wysoką samogłoską ‘i’ kształtują przekaz audialny („widząca”, „dźwigam”, „ostrożnie”, „gniazdo”, „bijące”, „pędząca”, „między”, „wciąż”). W ten sposób zarysowany został pejzaż akustyczny towarzyszący przedstawianej w wierszu scenie, wyrażony głosem podmiotu – lękliwym i roztrzęsionym. Wsłuchując się w transkrybowane „ziarno głosu” słyszymy, powiedziałaby Barthes, że „coś znajduje się tutaj, wyraźne i uporczywe (słyszemy tylko to), które jest poza (lub przed) sensem mowy, [...]; coś, co bezpośrednio jest ciałem [...]». »Ziarno« to ciało w śpiewającym głosie, w piszącej dłoni, w ruchu kończyny”²². Tę przenikliwą obserwację Barthesa mogą potwierdzać także inne liryki Latawiec, zwłaszcza te, w których tematycznie pojawia się motyw ziarna, na przykład:

21 J.E. Cirlot, *Kruk*, w: Idem, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, s. 207.

22 R. Barthes, *Ziarno głosu...*, s. 231, 236.

Na koniec czas – puch porwany
 z ciężkim ziarnem u spodu
 uwiązał
 w krtani ziemi
 (... „Na koniec czas”, O, s. 14)

Głos lirycznego „ja”, będący czasami, jak ukazuje Barthes, owym „ziarnem głosu”, w teorii Julii Kristewej wyłania się z przestrzeni mowy nazywanej za Platonem *chora* (*khôra*)²³. Ten trudny do wyjaśnienia termin użyty w dialogu *Timajos*, traktującym między innymi o powstaniu wszechświata, od wieków prowokował filozofów do namysłu. „Nazwa ta nie oznacza żadnego ze znanych, rozpoznanych lub – jak kto woli – *przyjętych* przez dyskurs filozoficzny typów bytu” – pisze Jacques Derrida²⁴. W *Timajosie* czytamy, że *chora* (χώρα) to „miejsce”, które „ofiarowuje pobyt u siebie wszystkim przedmiotom, które się rodzą”, jest „schronem dla tego wszystkiego, co się rodzi i jakby jego żywicielką”²⁵. „Zdaniem Platona – tłumaczy ks. Michał Heller – *chora* należy przyjąć jako *w a r u n e k* stawania się. Rolę *chora* w stawaniu się rzeczy zmysłowych Platon porównuje do funkcji matki”²⁶. Edmund T. Whittaker zwraca uwagę, że „przedmioty poznawalne zmysłami można uważać za utworzone z *chora*”²⁷. „Aby pomyśleć

23 Pisz na ten temat A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014, s. 36–39.

24 J. Derrida, *Χώρα / Chora*, przeł. M. Gołębowska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 26.

25 Platon, *Timajos*, w: Idem, *Timajos. Kritias albo Atlantykt*, przeł. P. Siwek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 62, 67.

26 M. Heller, „*Timaos*” – filozoficzny mit o pochodzeniu i naturze świata, „*Analecta Cracoviensia*” 1985 (XVII), s. 118.

27 E.-T. Whittaker, *Od Euklidesa do Einsteina*, przeł. J. Mączyński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965, s. 12.

chorę – przywołajmy jeszcze raz rozważania Derridy – trzeba powrócić do początku starszego niż początek²⁸. Dla Kristevej to właśnie mowa poetycka wyłania się z owego początku wcześniejszego niż początek, z przestrzeni czy miejsca *chora*. Proponowana przez nią semanaliza, jak tłumaczy, „zwraca naszą uwagę w stronę badania wytwarzania sensu poprzedzającego słowo wypowiedzi²⁹”.

W *Séméiotikè* Kristeva rozważa rozszczepienie podmiotu wypowiedzi poetyckiej na podmiot mówiący (*locuteur*) i inter-lokutora (*inter-locuteur*)³⁰. Podmiot wypowiedzi reprezentujący racje inter-lokutora posługuje się językiem ojcowskim: reguł gramatyki, gatunku, znaczenia (*signifié*), zaś podmiot mówiący to głos matczyny, jak mówi Kristeva, „zerologiczny”, funkcjonujący poza *signifié*, poddany wyłącznie znaczącości (*signifiante*). „Ów podmiot »zerologiczny« – pisze Kristeva – jest zewnętrzny wobec przestrzeni, którą rządzi znak³¹. Porusza się niejako w innej, „pustej” przestrzeni poza-racjonalnej, w której „nie zależy od żadnego znaku³². „W tej i n n e j przestrzeni – tłumaczy Kristeva – w której prawa logiczne mowy ulegają zachwianiu, podmiot się rozpuszcza, a miejsce znaku zajmuje zderzanie się *signifiants*, które wzajemnie się znoszą³³”.

Głos wydobywający się z *chory*, „zerologiczny” ujawnia się w poezji Łatawiec najwyraźniej w stosowanych przez nią metaforach, synestezjach, paronomazjach, metalepsach powiązanych prozodycznie. Metafora bywa określana jako sprzeczność, absurdalność, jako

28 J. Derrida, *Χώρα / Chora...*, s. 93.

29 J. Kristeva, *Séméiotikè. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. T. Stróżyński, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017, s. 173.

30 Ibidem, s. 128–129.

31 Ibidem, s. 170.

32 Ibidem, s. 171.

33 Ibidem, s. 170.

przetworzenie semantyczne, zniekształcenie, którego interpretacja literalna, dosłowna, byłaby nonsensem³⁴. Synestezja uważana jest za zaburzenie, splątanie, abberację percepcyjną, błędzenie anomalne, powstałe wskutek kontaminacji kanałów sensualnych³⁵. Paronomazja pomimo podobieństwa brzmieniowego korzysta z rozbieżności znaczeń zestawianych ze sobą słów, uwydatnia ich sprzeczność, obcość lub przeciwieństwo³⁶. Retoryczna metalepsa jest permutacją, podwójną substytucją, zamianą warunku i rezultatu, tego, co poprzedza i następuje³⁷. W języku poezji trzeba uznać owe nietypowe zniekształcenia jako błąd zamierzony, kategorialny, „ustanawiający nową, dotychczas nie dostrzeganą relację”³⁸. Przypomnijmy cytowane już słowa Latawiec, która mówiła: „dla układu dźwiękowego [...] gotowa jestem zagmatwać znaczeniową jasność przesłania”³⁹. Prozodia, „zderzanie się *signifiants*”, warunkują powstawanie głosu podmiotu mówiącego poza regułami logicznymi języka. Na taki walor poezji

-
- 34 M. Black, *Metafora*, przeł. J. Japola, „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 3 (62), s. 217–234; P. Ricoeur, *Metafora i symbol*, przeł. K. Rosner, w: Idem, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wybrała i wstępem poprzedziła K. Rosner, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 123–155.
- 35 Z. Kozłowska, *Synestezja*, „Forum Poetyki” 2015 (lato), s. 110–119. Zob. także A. Legeżyńska, *Pleć synestezji*, w: Eadem, *Od kochanki do psalmistki. Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 183–194; A. Łebkowska, *Nowa rola synestezji*, w: Eadem: *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Kraków 2019, s. 36–37.
- 36 J. Grądział-Wójcik, *Poetyki i lektury momentalne. Między materią a metafizyką, czyli o paronomazji na przykładzie poezji kobiet*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30 (50), s. 89–105. Na temat paronomazji zob. także B. Śniecikowska, „Nuż w uhu?”..., s. 35–36.
- 37 D. Pawelec, *Problem metalepsy. Od tropu do konceptu*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2023, nr 13 (16), s. 17–31.
- 38 P. Ricoeur, *Metafora i symbol*..., s. 131.
- 39 B.-P. Klary, *Bogusława Latawiec*..., s. 20.

zwracał uwagę Gumbrecht, który przekonywał, że „prozodyjny język i rytm uniemożliwiają wyłonienie się [...] świadomości. [...] moglibyśmy więc nazwać działanie prozodii i rytmu »regresywnym«⁴⁰. W wierszu *Epifania* przemieszczenia i splątania synestezyjne kształtują polisen-soryczną sytuację liryczną:

Tutaj szelest każdy nauczyłam się widzieć
 Błysk nici słyszę o zmierzchu
 gdy igłę zanurzam w guziku
 białą pętlę zwiniełą jak nadśłuchujące
 ucho

Czyje to sprzed lat słuchanie

(*Epifania*, RTK, s. 8)

Synestezje „szelest – widzieć”, „błysk – słyszę” wydają się alogiczne, ale powiązane wzajemnie eufonią nadają wypowiedzi sensualny charakter. Można też wskazać wiele innych synestezji, na przykład: „śpiewają swoje kolory” (PO, 37), „szelest czerni” (O, 23), „przelewaliśmy między palcami złote wiry księżyca” (PO, 33), „oczami które słyszą jak deszcz śpiewa w moich dłoniach” (NS, 39), „struga światła [...] zaszurała o czerń butów” (Z, 64). Środków opartych na niezwykłym, nielogicznym połączeniu wyrazów można przytaczać niemal w nieskończoność. Oto przykłady metafor: „kwitnącą śnieżycę gwiazd” (PO, 8), „rozchylony kielich palców” (Z, 49), „uwitej garści powietrza” (NS, 11), „z baldachami kopru” (Z, 13), „oczy bezskrzydłe znad chrustu liter podrywa” (O, 9), „po żdźbłach własnego głosu” (Z, 57); paronoma-zji: „miodna macierz macierzanki” (Z, 13), „myślach [...] wichrowych i wierzbiastych” (PO, 30), „Z mleka z mleczy uwity” (O, 26), „Wietrzne z wiecznym” (Z, 59); czy metalepsy: „stada wróbli pryskają spod

⁴⁰ H.U. Gumbrecht, *Jak podchodzić do „poezji jako rodzaju uwagi”...*, s. 48.

moich stóp" (PO, 8), „nocą płyną z wiatrem szyby deszczu" (PO, 35), „Przez twoją twarz śnieg przeszedł" (GCBZ, 43), „Nocą zagoniłam las ku naszym cieniom" (PO, 33). Właściwie niemal każdy wiersz spleciony jest z poetyckich przetworzeń – alogicznych, niespodziewanych, odkrywczych – kształtowanych jakby dla nadrzędnie traktowanego efektu brzmieniowego. Głos podmiotu mówiącego, matczynego, „zero-logicznego", dobywany z pozbawionej nakazów *signifié* przestrzeni *chory*, poddaje się melodii instrumentacji.

W trakcie kształtowania wypowiedzi poetyckiej, jak pisze Kristeva, dokonuje się przez cały czas mediacja, przyciąganie pomiędzy podmiotem wypowiedzi a podmiotem mówiącym, językiem a mową. Jest to proces wyłaniania się tekstu dziejący się w przestrzeni paragramatycznej, przestrzeni poezji. W istocie, tłumaczy Kristeva, jest to pozorna „odmienność tych biegunów, które – sprowadzone do gry luster – odsyłają jeden do drugiego w nieprzekraczalnej obecności Słowa podmiotu mówiącego, słuchającego siebie w swym i n t e r-lokutorze"⁴¹.

Tę podwójność funkcjonowania podmiotu wypowiedzi poetyckiej intuicyjnie przeczuwała także Latawiec. W wierszu *Czas oczekany* wyraźnie odróżnia biegun „ja" mówiącego i „ja" zapisującego zdania:

Uwolnij mnie ode mnie
niech piszę świat tak
jak go mówię

Jest porwany
ale biegnie przez rzęsy
prawie jak przez wersy

41 J. Kristeva, *Séméiotikè...*, s. 128.

Można go zatrzęsnać w pamięci
lub powierzyć powietrzu
niech w nim dźwięczy póki co
to i tak ten sam rytm:

czy on wiersz – ptak schwytyany
w klatkę zdań
czy on wiersz – ptak wędrowny
jeszcze bezsłowny i wolny

(*Czas odczekany*, Z, s. 18)

Podmiot wypowiedzi tworzy „klatkę zdań”, zaś podmiot mówiący pozostaje „wolny”, „jeszcze bezsłowny”, porusza się w innej, „pustej”, przedlogicznej przestrzeni poezji, poza nakazami *signifié*. Poetka zapisuje: „Uwolnij mnie ode mnie / niech piszę świat tak / jak go mówię”, bo właśnie głos podmiotu mówiącego wyłaniający się z *chory* powołuje wiersz, który utrwała doświadczenie audialne. Głos wywodzi się z owej innej przestrzeni, gdzie nie podlega ograniczeniom znaku, a kieruje nim wyłącznie znaczącość (*signifiance*). Metafory, synestezje, paronomazje, metalepsy i wszystkie środki języka poetyckiego składają się na rezerwuar, w którym żyje, i z którego czerpie głos. Tworzenie wiersza staje się więc transkrybowaniem owych figur głosu, transponowaniem przestrzeni akustycznej. „Niech w nim dźwięczy póki co” – notuje poetka. Zmysłowo odbierane wrażenia audialne, przetwarzane w wyobraźni, muszą zestroić się w somatycznie ukształtowaną fonosferę tekstu. A wówczas, jak pisze Latawiec:

może złapią oddech i poderwą się do lotu
niczym rój nad polem
z pełnoziarnistych zdań pierwszych

(*Zdania pierwsze*, Z, s. 28)

6.

Wypowiedzieć ciszę

Wiersze Latawiec, na co zwracał uwagę między innymi Edward Balcerzan, cechuje intensywna wizualność malarska, obok której „odzywa się z równą mocą zróżnicowana f o n o s f e r a”¹. Poprzedni rozdział ukazywał, że tworzą ją furkoty, szmery, szумы, stuki, chrzęsty, skrzypienia, łopoty, wizgi. Poezja autorki tomu *Razem tu koncertujemy* ma, przypomnijmy, charakter, mówiąc słowami Andrzeja Hejmeja, skryptoralny, utrwala ślad głosu wraz z otoczeniem audiosfery². Owa wyraźnie słyszalna i zapadająca w pamięć czytelnika fonosfera wydaje się zagłuszać obecność ciszy w liryce autorki *Pierzchających ogrodów*. Warto zatem przyjrzeć się jej obecności w lirycznych kreacjach.

Milczenie i cisza należą do sfery tego, co niewyraźalne. Georges Bataille w przemysleniach zawartych w książce *Doświadczenie wewnętrzne* zauważał: „słowo »milczenie« pozostaje wciąż wrzawą”³. Z kolei zastanawiając się nad istotą słowa „cisza” zapisywał: „ze wszystkich słów jest ono najbardziej perwersyjne bądź też najbardziej poetyckie: jest rękojmą własnej śmierci. [...] Cisza jest słowem, które nie jest słowem”⁴. W podobnym tonie w dzienniku notował Eugène Ionesco: „Słowo nie pozwala przemawiać ciszy”⁵. Jak zatem sprawić, by zostały wyrażone? Jak wyrazić niewyraźalne?⁶

1 E. Balcerzan, *Bogusława Latawiec. Czas podwojony*, w: tegoż, *Pochwała poezji. Z pamięci, z lektury*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2013, s. 298.

2 A. Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2022, s. 17–18.

3 G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 67.

4 Ibidem, s. 71–72.

5 E. Ionesco, *Journal en miettes*. Cyt. za: A. Corbin, *Historia ciszy i milczenia. Od renesansu do naszych dni*, przeł. K. Kot-Simon, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2019, s. 99.

6 Problem ten podejmuje E. Balcerzan, *Niewyraźalne czy nie wyrażone?*, „Teksty Drugie” 1997, nr 3 (45), s. 5–19.

W książce *Historia ciszy i milczenia* Alan Corbin zwracał uwagę na wyjątkowy rodzaj komunikacji artystycznej – na mowę ciszy: „Cisza bywa często mową [...] ale jest to mowa konkurująca z mową wypowiedzianą”⁷. Z kolei Gennadij Ajgi, którego Latawiec przywołuje w posłowie do tomu swoich wierszy⁸, pisze, że „milczenie i ciszę można **tworzyć**: jedynie – Słowem”⁹. Taką uwagę odnotowuje także Przyboś w wierszu *Gdzie słowo, które zmieni*: „Znieść bezsłownie tej ciszy nie mogę”¹⁰. W poezji cisza domaga się słowa, by można ją wypowiedzieć, ponieważ nie może zaistnieć „bezsłownie”. Powstaje zatem pytanie, jak wyrazić mowę ciszy?

Odwołując się do tradycji polskiej poezji, można by wskazać dwa niejako ikoniczne, biegunowo różne sposoby wyrażenia ciszy. Jeden z nich prezentują *Stępy Akermańskie* Adama Mickiewicza, o których Marian Maciejewski napisał, że osiąga ją „wrażenie absolutnej ciszy”¹¹:

Stójmy! – jak c i c h o ! – Słyszę ciągnące żurawie,
Których by nie dościgły źrenice sokoła;
Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie,

Kędy wąż śliską piersią dotyka się ziola.

7 A. Corbin, *Historia ciszy i milczenia...*, s. 99.

8 B. Latawiec, *Głośne jest to, co najcichsze...*, s. 78.

9 G. Ajgi, *Poezja – jako – Milczenie. Luźne notatki do tematu*, przeł. W. Woroszyński, „Arkusz” 1995, nr 1, s. 9.

10 J. Przyboś, *Gdzie słowo, które zmieni*, w: tegoż, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wyboru dokonali E. Balcerzan, A. Legeżyńska, Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 53.

11 M. Maciejewski, *Od erudycji do poznania. Z dziejów romantycznej liryki opisowej*, „Roczniki Humanistyczne” 1966, z. 1 (T. XIV), s. 45.

W takiej c i s z y – tak ucho natężam ciekawie,
 Że słyszałbym głos z Litwy.
 [...] ¹²

Na przykładzie *Stepów Akermanskich* Roman Ingarden analizował wygląd słuchowy „dojmującej i przejmującej ciszy, wydobyty i narzucony czytelnikowi przez nasunięcie mu szeregu ledwie dosłyszalnych szelestów lotu żurawi, kołysania się motyla”¹³. Na „zgęszczenie słów skupionych wokół »poła dźwięku«: cicho, słyszę, ciszy, słyszę, ucho, słyszałby, głos, nie woła”¹⁴ zwracał uwagę Ireneusz Opacki. Ingarden zamykając tok wywodu, pisał: „Całość utworu – po przeczytaniu – zapada powoli w przeszłość, w ciszę żadnym nowym czynnikiem nie zakłóconej kontemplacji”¹⁵.

Na drugim biegunie poetyckich sposobów wyrażania ciszy umieściłabym wiersz Przybośia *Z Tatr* ze słynną oksymoroniczną frazą „gromobicie ciszy”¹⁶, w którym, jak zauważa Aleksandra Okopień-Sławińska, „wzburzenie przyrody jest projekcją ludzkiego przerażenia”¹⁷. „Głośna niczym gromy cisza uśmierca wysokogórską przestrzeń” –

-
- 12 A. Mickiewicz, *Stepy Akermanskie*, w: tegoż: *Dzieła*, T. 1, *Wiersze*, oprac. W. Borowy, L. Płoszewski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Kraków 1948, s. 183 [wyróż. – J.D.P.]. W niniejszym rozdziale wszystkie wyróżnienia słowa ‘cisza’ pochodzą ode mnie.
- 13 R. Ingarden, *Szkice z filozofii literatury*, Spółdzielnia Wydawnicza „Polonista”, Łódź 1947, s. 13.
- 14 I. Opacki, *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, w: A. Opacka, I. Opacki, *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1975, s. 67.
- 15 R. Ingarden, *Szkice z filozofii literatury...*, s. 13.
- 16 J. Przyboś, *Z Tatr*, w: Idem, *Sytuacje liryczne...*, s. 95.
- 17 A. Okopień-Sławińska, *Julian Przyboś: „Z Tatr”*, w: T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Czytamy utwory współczesne. Analizy*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1967, s. 127.

pisze Krzysztof Obremski – „ściana Zamarłej Turni oraz piargi Pustej Dolinki zostały wypełnione istotnie grobową ciszą”¹⁸. W innym miejscu badacz dodaje: „Ta cisza współbrzmi z aurą tatrzańskiego pogrzebu [...] »w granitowej trumnie Tatr«.”¹⁹

W młodzieńczej poezji Bogusławy Latawiec ujęcie ciszy bliskie jest biegunowi Przybosia, w późnej twórczości w zdecydowanej większości wierszy przesuwają się w stronę Mickiewicza.

Dla Przybosia, paradoksalnie, czy raczej oksymoronicznie, cisza jest natężeniem dźwięku, drżaniem akustycznym, zaburzeniem falowym, które rozchodzi się w przestrzeni, wypełnia i obejmuje sobą zakreślone w świecie przedstawionym wiersza kształty:

Słyszę:

Kamieniuje tę przestrzeń niewybuchły huk skał.

[...]

gromobicie c i s z y.

[...]

Nie pomieszczę twojej śmierci w granitowej trumnie Tatr.

[...]

to – gwałtownym uderzeniem serca powalony szczyt

[...]

A groza – wygórowana!

[...]

w oczach przewraca się obnażona ziemia

do góry dnem krajobrazu,

niebo strącając w przepaść!²⁰

18 K. Obremski, *Sytuacja liryczna a konstruktywistyczny podział na Naturę i Kulturę: Julian Przyboś „Z Tatr”, „Teksty Drugie”* 2017, nr 4, s. 244.

19 K. Obremski, *Zamarła Turnia, siostry Skotnicówny i ekwiwalentyzowanie: „Z Tatr” Juliana Przybosia, „Pamiętnik Literacki”* 2011, z. 2, s. 139.

20 J. Przyboś, *Z Tatr...*, s. 95 [wyróż. – J.D.P.].

Podobnie w wierszu Przybosia *O ciszy w Alpach* cisza wypełnia zakreśloną w lirycznym świecie przestrzeń:

[...]
 zapamiętałem c i s z ę w słuchu – skamieniałym,
 w skale,
 w rotundzie późno zapomnianej, owej
 w Alpach nadmorskich, na przełęczy (której?)
 c i s z ę wymurowaną na grobowiec mowy
 z marmurowego ciosu,
 głucho zamkniętą formę niemoty natury.

Tej c i s z y dotykanej, a nie do zdobycia,
 nie sprostalem potężnym milczeniem.
 Milcząc słyszałem jej bezsłowny zarys²¹.

Zarys ciszy, skamieniały, w skalnej rotundzie i gromobicie ciszy, które kamieniuje tę przestrzeń między szczytem a przepaścią, wyznaczają kontury, wewnątrz których dokonuje się jej sensualne doświadczanie. Za pomocą wielu zmysłów cisza może być percypowana, odczuwana, doznawana, wydaje się jawnie obecna. Jak czytamy w wierszu: jest „dotykalna”, ale „nie do zdobycia”. Takie właśnie przestrzenne, substancjalne pojmowanie ciszy odziedziczy po swoim mistrzu młoda poetka.

W zestawionych tu biegunowo przykładach – *Stepach Akerman'skich* Mickiewicza i wierszu Przybosia *Z Tatr* – uwidacznia się podwójne podejście do problemu ciszy, które przeczuwał Alan Corbin. Sonet Mickiewicza wyrażony jest mową ciszy, utwór Przybosia to mowa o ciszy, mowa wypowiedziana. Autor *Stepów Akerman'skich*

21 J. Przyboś, *O ciszy w Alpach*, w: tegoż, *Sytuacje liryczne...*, s. 317 [wyróż. – J.D.P.].

dążył do hypotypozy dźwiękowej, by poddać się kontemplacji, poeta awangardowy „znieść bezsłownie tej ciszy” nie może, więc osadza ją w kontekście sytuacji lirycznej. W poezji Latawiec przejawiają się oba te sposoby wyrażania ciszy.

W jej debiutanckim tomie zatytułowanym *Otwierają się rzeki* znajduje się wiersz *Cisza*:

Moje szyby – umęczone tanecznice, zabite żaluzją jak starością sycą
się c i s z ą swego ciała.

[...]

Mam wreszcie pokój dla siebie, c i s z ę oddaną moim rękom
i memu głosowi.

Teraz dopiero mogę uczyć się rozumieć:

C i s z a jest jak woda. Można nią napęlić zmęczone ciało,
przelewać w naczynia o różnych kształtach, zabarwiać od
popiołu po czern, ale nie można z niej ustawić żadnego przedmiotu
o własnych ścianach.

(*Cisza*, OR, s. 23)

Cisza, jak u Przybosa, wypełnia określoną przestrzeń, jest materialna, jawnie obecna, doznawana wieloma zmysłami. Jednak u Latawiec nie jest to obszar świata zewnętrznego, fragment górskiego krajobrazu, czy jego projekcja, ale wewnątrz ciała, strefa intymna, domowa. Poetka „syci się ciszą swego ciała”, znajduje tam przestrzeń odosobnioną, bezpieczną. Wewnętrzna komnata, jak u Teresy z Avila, jest głęboko skrywanym „pokojem”, miejscem „ciszy”, w którym możliwe staje się skupienie: „Teraz dopiero mogę uczyć się rozumieć”. „Cisza jest jak woda” – mówi także „ja” liryczne i wydaje się, że powtarza za Mickiewiczem słowa lozańskiego liryku: „Tę wodę widzę dokoła / I wszystko

wiernie odbijam”²². Proces tworzenia, jak w przekonaniu wieszczka, uwarunkowany jest wcześniejszym procesem medytacji i kontemplacji²³. Ponadto za pomocą symboliki akwaticznej przywołane zostaje znaczenie oczyszczenia, dezintegracji, powrotu do stanu *arche*, które poprzedzają aktywność poetycką. Ukazana w wierszu cisza jest substancjalna, płynna, rozlewna, w tym sensie nosi także pierwiastek kobiecy. Może się przelewać, zabarwiać odcieniami szarości i czerni, przez co aluzyjnie przywołuje proces malowania akwarelami. O ile u Przybosa sytuacja liryczna jest projekcją jego stanów psychicznych, to Latawiec poszukuje owych stanów, „odcieni szarości i czerni”, w procesie zagłębiania się we wnętrzu ciała.

W ostatnim tomiku Latawiec zatytułowanym *Nieoznakowany szlak* z 2021 roku odnajdziemy już zupełnie inną kreację liryczną ciszy. W wierszu *We mgłę*, opatrzonym adnotacją „Poznań, kwiecień 2020 r.”, cisza, jak w debiucie, skorelowana została z procesem tworzenia, wnosi jednak odmienne znaczenia:

Przyszedłeś do mnie nocą przez mgłę tak jasną
 że można w niej było czytać liście lipy
 i składać słowa ku wiecznej pamięci
 by dzwoniły nam
 c i s z ą w c i s z y

22 A. Mickiewicz, *Nad wodą wielką i czystą*, w: Idem, *Dzieła*. Tom I, *Wiersze*. Oprac. W. Borowy, L. Płoszewski. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Kraków 1948, s. 376.

23 O założeniach twórczych Adama Mickiewicza, odwołujących się do medytacji i kontemplacji, na przykładzie między innymi łoańskiego liryku *Nad wodą wielką i czystą* pisał M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie „czucia wieczności” (czas i przestrzeń w liryce łoańskiej)*, w: *Liryki łoańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. M. Stala, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1998, s. 242–256.

jak dwa oddychające strumienie
w środku zieleni z dwiema gwiazdami

i naszym wspólnym
wędrownym księżycem

(*We mgle*, NS, s. 33)

Wiersz ma charakter oniryczny, jest zapisem sennej, letargicznej wizji. Poetka opowiada o nocnym widzeniu: „Przyszedłeś do mnie nocą przez mgłę tak jasną / że można w niej było czytać liście lipy”. Przywołanie lipy, drzewa poetów, pozwala na domysł o literackiej proveniencji nocnego przybysza. Jednak liście symbolizują także nietrwałość i kruchość życia, przemijanie świata i egzystencji ludzkiej, są analogonem duszy. Spotkanie w nocnej scenerii, we mgle, w obecności gwiazd i księżyca wiąże się z głęboko emocjonalnym przeżyciem lirycznego „ja”, które skłania do aktu twórczego i zapisu wiersza: „składać słowa ku wiecznej pamięci / by dzwoniły nam / ciszą w ciszy”.

W wierszu *We mgle* mamy do czynienia z mową ciszy. „Wygląd” słuchowy, który stwarza Latawiec, uzyskany zostaje w odbiorze czytelniczym poprzez pamięć wyobrażoną spokojnego pejzażu nocy, mgły, gwiazd, księżyca, liści i stojących drzew. Podkreśla go warstwa brzmieniowa głosek zmiękczonej, szumiącej, owo zgęszczenie słów skupionych wokół „pola dźwięku”: „przyszedłeś”, „przez”, „jasną”, „czytać”, „liście”, „lipy”, „składać”, „słowa”, „wiecznej”, „ciszą”, „ciszy”, „w środku”, „naszym”, „wspólnym”, „księżycem”. Funkcja poetycka lirycznej wypowiedzi, za sprawą instrumentacji głoskowej skupiona jest na uzyskaniu wrażenia nocnej aury i ciszy onirycznego spotkania.

Wierszy kreujących sytuacje liryczne, w których jest mowa o ciszy, czy posługujących się mową ciszy, można spotkać w poezji Latawiec sporo. Układają się one w pola tematyczne tworzenia, malarstwa, sytuacji intymnej, wspomnień oraz śmierci.

Cisza tworzenia

Przytoczone powyżej wiersze *Cisza* oraz *We mgle* ukazywały proces tworzenia jako akt wymagający odosobnienia, kontemplacji, uważności, wsłuchania w siebie. „W liryce – pisała Latawiec w posłowniu do tomu poezji – musi pozostać miejsce dla mówienia szeptem o świecie jednostkowym, na odkrywanie prawd momentowych, musi być czas na zatrzymanie pędu”²⁴. Moment wyobcowania, skupienia, owego „zatrzymania” prowadzącego do rozbudzenia wyobraźni może sprzyjać procesom kreatywnym. Wspomina o tym poetka w wierszu *Przez którą płynie*:

W c i s z y pokoju jak na rozległym płótnie
widzę myśl swoją
(*Przez którą płynie*, CDZ, s. 33)

Corbin w *Historii ciszy i milczenia* podkreśla, że w przeszłości uważano ciszę za „warunek skupienia, wsłuchania się w siebie, [...] a zwłaszcza za miejsce duchowe, w którym powstaje mowa”²⁵. Stwierdzenie to wydaje się bliskie Latawiec. W jej imaginariusium twórczym, z którego rodzi się wiersz, chwila zatrzymania, uspokojenia, medytacji, wewnętrznego skupienia, pozwala w końcu odnaleźć moment ciszy, by podjąć próbę zapisu myśli:

W drzewie ta sama c i s z a
co i w moich rękach
(*Ciężar*, CDZ, s. 52)

²⁴ B. Latawiec, *Głośnie jest to, co najcichsze...*, s. 77.

²⁵ A. Corbin, *Historia ciszy i milczenia...*, s. 9.

Sprzyjającą porą dla rozbudzonej wyobraźni pozostaje schyłek dnia, który przynosi wyciszenie:

horyzont spadającej c i s z y
 nieomal podniebnie tuż przed zaśnięciem
 kiedy już nie we mnie
 lecz nad biegunem pościeli sklezione
 z ostatnią gwiazdą myśli

(*Ziemia – niebo*, CDZ, s. 6)

O potrzebie kontemplacji, zanurzenia się w fonosferę otaczającego świata, by odnaleźć ciszę, pisze Latawiec w wierszu zatytułowanym *Do poety*. Utwór ma charakter autotematyczny i jest rodzajem przesłania dla innego twórcy:

Słuchaj suchych ostów za płotem
 gdy kaleczą wiatr
 szeleszcząc jak twoje darte nocami
 rękopisy
 Uwierz mi ta najcichsza z c i s z c i s z a
 której ciągle szukasz
 to jakbyś śniegiem śnieg zasiewał
 na papierze

(*Do poety*, Z, s. 35)

„Wysłuchaj się w ten delikatny dźwięk, który jest ciszą. W to, co się słyszy, kiedy nic nie słyhać” – notował Paul Valéry²⁶. Taką radę daje również „ja” liryczne pocie. Intensywna frekwencja głosek szumiących,

26 P. Valéry, *Euvres*. Cyt. za: A. Corbin, *Historia ciszy i milczenia...*, s. 13.

ściszonych, szeleszczących w wierszu *Do poety* ma oddawać fonosferę aktu tworzenia. W jego trakcie konieczne jest bowiem wyciszenie wewnętrzne, które pozwala w pełni sensualnie oddać się kontemplacji, wsłuchać w poszumy świata „gdy kaleczą wiatr / szeleszcząc”. W tak osiągniętej ciszy powstają warunki dla prawdziwie dojrzałego procesu pisania, na kreację zmysłowo zanurzoną w życiu, wrażliwą, skupioną także na doznaniach, które „kaleczą”. Można je wówczas wyrazić w wierszu posługując się mową ciszy.

W późnym, pochodzącym z 2015 roku tomiku zatytułowanym *Zmowy*, odnajdujemy już inne zabarwienie ciszy, wnoszące odmienne jej nacechowanie, z nutą melancholii i rezygnacji:

Książki spadają u nas nocą
z półek
samoistnie
bez dotknięcia dłonią
jak ptaki z powietrza
z szeroko otwartymi skrzydłami
okładek
aby po podłogach tropić
czarną c i s z ę
naszych wiecznych piór

(*** *Książki spadają u nas nocą*, Z, s. 41)

Cisza malarstwa

Wiersze autorki *Odkrytek* tematycznie związane z ciszą ukazują jej obecność i oddziaływanie w malarstwie. W *Historii ciszy i milczenia* Corbin odnotowuje, że w przeszłości dla ludzi Zachodu malarstwo

było językiem ciszy²⁷. Lessing, jak pamiętamy, wyrażał przekonanie, że malarstwo jest niemą poezją. „Szczególnie żywo – podkreślał Corbin – badano *muta eloquentia* [wymowne milczenie – J.D.P.] w malarstwie”²⁸. Max Picard zapisywał, że „Obraz jest przemawiającą ciszą, przypomina człowiekowi istnienie poprzedzające mowę; na tym polega jego siła”²⁹. Na temat niemej retoryki obrazu pisał również Paul Claudel w traktacie *Oko słucha*, w którym analizował malarstwo holenderskie, a zwłaszcza pejzaże będące według niego „źródłami milczenia”³⁰. Do nurtu malarstwa wywodzącego się ze szkoły milczenia zaliczani są: Fra Angelico, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, Rafael Santi, Rembrandt van Rijn, Johannes Vermeer van Delft, Adriaen van de Velde, Nicolas Poussin, a przede wszystkim Caspar David Friedrich, ale także Arnold Böcklin, Gustav Moreau, Salvador Dali. Do listy, zauważa Corbin, należałoby dopisać jeszcze wiele nazwisk, z czym wypada się zgodzić³¹.

Dla Latawicz, osoby podejmującej własne próby plastyczne, malarstwo również jest dziedziną ciszy. Mówi o tym w wierszu zatytułowanym *Oglądacze* z cyklu *Blejtramy*:

Sen był bez dźwięków i barw
C i s z a dźwigała c i s z ę
jak dar bezcenny
tylko dla oczu wtajemniczonych
które w mgłę blejtramowej
potrafią dostrzec to czego jeszcze na niej nie ma
i to z tak bliska

27 A. Corbin, *Historia ciszy i milczenia...*, s. 9.

28 Ibidem, s. 104.

29 M. Picard, *Le Monde du silence*. Cyt. za: A. Corbin, *Historia ciszy i milczenia...*, s. 104.

30 A. Corbin, *Historia ciszy i milczenia...*, s. 105.

31 Ibidem, s. 104–114.

jak własną dłoń wskrzeszającą
 w c i s z y farb nowy świat
 dla kolejnych oglądaczy
 (Oglądacze, NS, s. 19)

Podobnie jak poezja malarstwo wymaga wyciszenia, kontemplacji, uwagi dla pobudzenia wyobraźni: „oczu wtajemniczonych”, które w artystycznej wizji „potrafią dostrzec to czego jeszcze na niej nie ma”. „Bez dźwięków”, „w ciszy farb”, „w mgłę blejtramowej” „dłoń wskrzeszająca” tworzy „nowy świat” obrazu. Cały proces kreacji odbywa się bez udziału dźwięków: „Cisza dźwigała ciszę / jak dar bezcenny”. Malarstwo powstaje bezgłośnie, w ciszy, a milczenie spowija zamysł artystycznego przedstawienia.

Taka niema aura towarzyszy również ekfrazie zatytułowanej *Fresk zwiastowany*. Jak przypomina Corbin, sceny Zwiastowania często zdominowane są, mimo słów archanioła, paradoksalną ciszą, która odzwierciedla milczenie wypełniające duszę Marii³². W wierszu Latawiec ma ona jednak inną przyczynę:

Skąd się zerwał ten anioł
 Nie widać drzewa ni chmury
 Szybuję z wysoka
 skrzydła właśnie zwija
 stopy ściągnął w dół jak baletnica
 Od siedmiu wieków wlatuje
 w to samo wąskie okno
 i nie jest ani o centymetr bliżej
 Maria nigdy go nie zobaczy: siedzi odwrócona
 Jego lewe skrzydło jest już do połowy

32 A. Corbin, *Historia ciszy i milczenia...*, s. 109.

złuszczone

twarz traci rysy

[...]

Bo rzecz cała dzieje się w c i s z y

Są tylko barwy

Leżą jedna obok drugiej jak fale i świecą

w czasie

(*Fresk zwiastowany*, RTK, s. 69)

Poetka przedstawia w wierszu fresk Zwiastowania z szesnastowiecznej katedry Wniebowstąpienia Maryji w Gemonie del Friuli w prowincji Udine (u dołu utworu podana jest informacja „Gemone – Poznań, maj 1994). Obserwuje złuszczające się malowidło na ścianie sakralnego obiektu, spogląda na anioła, który „Od siedmiu wieków wlatuje / w to samo wąskie okno” i Marię, która „siedzi odwrócona” i dlatego „nigdy go nie zobaczy”. Scena objawia się w postaci barw, ale, jak w malarstwie, „rzecz cała dzieje się w ciszy”. Nie słyszymy słów wypowiedzianych przez archanioła, a Maria nawet go nie dostrzega. W milczeniu, jak przekonuje „ja” liryczne, zwiedzający od wieków kontemplują cud, który się nie wydarzył.

Cisza sytuacji intymnej

„Sytuacje egzystencjalne stają się [...] sytuacjami *stricte* miłosnymi i na powrót, erotyka rozplywa się za chwilę w szerszych konturach bytu” – tak pisał Łuszczzykiewicz o lirykach Latawiec skierowanych do kochanego „ty”³³. Intymnym spotkaniom towarzyszy cisza. Pojawia

33 P. Łuszczzykiewicz, *Wiersze, sny, obrazy Bogusławy Latawiec*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczzykiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony...*, s. 19.

się ona w jej wczesnych erotykach – „wyciszonych, subtelnych, nieoczywistych” – jak zauważała Grądział-Wójcik³⁴. Wpisując się w długą tradycję dyskursu łączącego miłość i milczenie, poetka zdaje się potwierdzać słowa Picarda, który pisał, że „w ciszy [...] miłość dociera do najdalszych dali”³⁵. W wierszu *Wieczór* z tomu *Całe drzewo zdania* uczucie to łączy się z doznaniem zmysłowym:

Myślę o ręk wędrowce po twarzy
Twoje oczy
Ich c i s z a pod palcami zwięzła jak owoc
Dochodzę tam wolno
i nawet powiek nie unoszę
(*Wieczór*, CDZ, s. 13)

Sytuacja intymna łączy dwoje kochanków, odczucie pieszczoty przynosi dotyk dłoni przesuwanych po twarzy mężczyzny³⁶. Sensualne przeżycie staje się częścią doznań erotycznych. Cisza i zamknięte oczy kobiety, skupione na percepcji dotykowej, intensyfikują to miłosne spotkanie. Intymna więź kobiety i mężczyzny tym razem połączonych wzrokiem ukazana została także w wierszu zatytułowanym *Cisza*:

34 Na temat inspiracji poezją Przybosia w erotykach B. Latawiec pisze J. Grądział-Wójcik, „...zobaczone, dotknięte, pomyślane”. *Bożysława Latawiec i Julian Przyboś*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bożysława Latawiec – portret podwojony...*, s. 114–133.

35 M. Picard, *Le Monde du silence*. Cyt. za A. Corbin, *Historia ciszy i milczenia...*, s. 140.

36 Anna Legeżyńska podkreślała znaczenie dłoni w wierszach miłosnych Haliny Poświatowskiej. Zob. A. Legeżyńska, *Etiuda tematologiczna na cztery ręce (Przyboś i Poświatowska)*, w: Eadem, *Od kochanki do psalmistki. Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 203–207.

Śnieg – powiedziałeś – I od razu
 poprzez ciebie
 jakbyś z bieli się nagle
 stał sypki i równie daleki
 poprzez ręce któreś przy mnie
 i głowę
 usłyszałam c i s z ę
 Szła ku nam
 z tą gonitwą śnieżną w sobie
 jak z myślami
 ciężka
 Rozległość jej pól poczułam w dłoniach
 kiedy ujęłam twoją
 po oczy same zmęczoną
 przesypaną
 powietrzem twarz

(Cisza, CDZ, s. 49)

Akt miłosny ukazany jest poprzez doznanie zmysłowe, w którym najważniejszą rolę odgrywają dłonie dotykające twarzy i oczu kochanka. Sensualne doznanie przywołuje ciszę, która upersonifikowana w wierszu nadchodzi z „gonitwą śnieżną w sobie / jak z myślami”, stając się uosobieniem stanów emocjonalnych lirycznego „ja”. Podobne obrazy o sensualnym nacechowaniu, powiązane z ciszą sytuacji intymnej, przynoszą jeszcze dwa inne erotyki:

Kiedy powietrze w bieli deszczu
 [...]
 usłyszałam spadające w c i s z ę gniazda
 twoje myśli
 ciepłe jeszcze od słów:

wnętrza dłoni nad blaskiem świec
 strącone z jezior skrzydła
 (*Sierpień II*, P, s. 60)

idę wzdłuż horyzontu wspomnień
 C i s z a o którą opieram oczy
 [...]

Gwałtowny przypływ chwili o rysunku twoich rąk
 nawet ciepło linii papilarnych
 i wnętrza dłoni
 owe nieśmiałe wygięcia różowych muszli
 w których słone jeziora potu
 Jeszcze twój oddech między moimi wargami
 wróci:
 wiatr spadający w wilgotne płótno żagla
 lub mierzeja o spalonej słońcem wodzie
 (*Sen o pamięci*, CDZ, s. 51)

Miłosne spotkania kochanków, zapisane w wierszach, okazują się przede wszystkim sensualnym przeżyciem, skupionym na doznaniach zmysłowych, percepcji dotykowej ciała, przywołaniu wspomnień pocałunków, ale także na odgadywaniu myśli i stanów emocjonalnych lirycznego „ty”. Figurą intymności stają się dłonie, które w erotycznym akcie obejmują twarz, odnajdują oczy i usta. „W miłości milczenie lepsze jest niż mowa” – pisał Blaise Pascal w *Rozprawie o namiętnościach miłości*³⁷. Przekonanie to zdaje się dzielić poetka, dla której intymna, zmysłowa relacja powiązana została z doznaniem ciszy.

37 B. Pascal, *Rozprawa o namiętnościach miłości*, w: Idem, *Myśli oraz Rozprawa o namiętnościach miłości, Rozprawa o kondycji możliwych, Modlitwa o dobry użytek chorób*, przeł. T. Żeleński (Boy), Instytut Wydawniczy „PAX”, Warszawa 1952, s. 7.

Cisza wspomnień

„Jednym z najważniejszych dla tej poezji wątków są związki człowieka z czasem: bycie, trwanie, przemijanie, niezbywalne uwikłanie w czasowość” – pisała Małgorzata Rygielska o liryce Latawiec³⁸. „Otwieranie lat odbywa się w ciszy” – zapisywała poetka w wierszu *Otwieranie lat* (P, s. 35). To właśnie spojrzenie wstecz, w minione zdarzenia zajmują ją niemal od początku twórczości. We wspomnianym utworze pochodzącym z 1969 roku pisała:

Otwieranie lat odbywa się w c i s z y
 gdy niebo na wieku czarną skórą
 tak szczelnie że ...
 Nie aby od razu wejść pochylonymi plecami
 wprost w czas
 nie w jego zakurzone zegary
 lecz ręce zanurzyć po łokcie
 oprzeć się o godziny
 aż w liniach krwi wędrówce
 rok przegnie się gałęzią chłodnej kory
 nareszcie najbliższy

(*Otwieranie lat*, P, s. 35)

Poetka ukazuje dwa możliwe podejścia do przeszłości. Można traktować ją jak świat zamknięty, zakończony, zarchiwizowany, do którego wkracza się „wprost w czas”, „w zakurzone zegary”. W tym celu w wierszu wykorzystane zostało podobieństwo słów ‘wiek’ jako jednostka czasu i obecne w utworze „wieko” – pokrywa, która jednocześnie

³⁸ M. Rygielska, *Rytmy czasu, meandry pamięci. O poezji Bogusławy Latawiec*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, tom pt. (*Nie*)opisane. Poetki polskie XX i XXI wieku, cz. I, 2018, nr 32, s. 286.

może być „ciężką pokrywą nieba” lub wiekiem trumny³⁹. Ale przeszłość można poznawać inaczej, przekonuje „ja” liryczne, w sposób zmysłowy, angażujący ciało, krew. Wówczas trzeba „ręce zanurzyć po łokcie”, co oznacza ‘pracować ponad siły’. Jednak Latawiec wyzyskuje ten frazeologizm z uwagi na jego somatyczne konotacje dotyku skóry, podobnie jak zmysłowe metafory „oprzeć się o godziny” i „krwi wędrówka”. Wpisana tu cielesność staje się sposobem zbliżenia do czasu przeszłego, sposobem jego odczuwania, niejako dotykania go, obejmowania, gdy „rok przegnie się gałęzią chłodnej kory”. Zagłębianie w to, co minione potrzebuje uspokojenia i kontemplacji, ponieważ, jak mówi „ja” liryczne, „otwieranie lat odbywa się w ciszy”.

Zainteresowanie ludzkim uwikłaniem w czas, w przemijanie sprawiło zapewne, że w twórczości Latawiec można spotkać sporo wierszy, ukazujących oniryczne widzenia osób, które odeszły z realnego świata. W późnej poezji autorki *Gdyby czas był ziemią*, na co zwracała uwagę Agnieszka Rydz, wiele utworów ma charakter wzmianek o wydarzeniach przywoływanych z pamięci. Te reminiscencje pojawiają się jako niezależny od woli podmiotu nagły napór wspomnień na świadomość, często niezwykle zmysłowych i nacechowanych silnymi emocjami⁴⁰. Anna Mazurek pisała, że „świat poetycki Bogusławy Latawiec został zbudowany z wielu warstw pamięci i wyobrażeń. Podmiot liryczny [...] nieustannie dostrzega w chwili obecnej cień, powidok przeszłości, zasiedla *przestrzenie ciepłe od oddechów tych, którzy żyli w nich wcześniej*”⁴¹. Tym imaginacyjnym widzeniom i reminiscencjom

39 Na podobieństwo to wskazuje M. Rygielska. Zob. ibidem, s. 291.

40 A. Rydz, *Rzeczy Bogusławy Latawiec*, w: Eadem, *To, co nie ginie. Reminiscencje poetek i poetów*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019, s. 144.

41 A. Mazurek, *Wstęga Möbiusa*, „Akcent” 2008 nr 3, s. 135. Słowa zapisane przez A. Mazurek kursywą są odwołaniem do powieści Bogusławy Latawiec *Kochana Maryniuchna* opartej na zachowanych listach dziadków autorki.

towarzyszy bardzo często cisza. Spotykamy ją w wierszu opatrzonym dedykacją „Rodzicom”:

Obracam się w tym domu nagle c i c h y m
 jak kropla po drzewie, w ciemności
 A was mówiących tuż za ścianą
 was gęstych jak szum liści lub grubej materii
 już nie ma
 ani przy mnie, ani beze mnie
 między otwartymi na lipy szybami
 nie ma w oddechu
 choć powietrze nadal blisko ust
 i unosi się zieleń na wietrze
 gdy patrzę wciąż w to samo okno

(* „Obracam się w tym domu nagle cichym”, RTK, s. 17)

Świat i życie trwają nieprzerwanie: szumią lipy, „unosi się zieleń na wietrze”, „ja” liryczne odczuwa „powietrze nadal blisko ust”. Pozostał nawet ten sam widok „między otwartymi na lipy szybami”, na który spogląda poetka: „patrzę wciąż w to samo okno”. A jednak w ustalony i przewidywalny porządek tej rzeczywistości wkradła się śmierć, przynosząc ciszę: „Obracam się w tym domu nagle cichym”. Brak głosów, brak obecności odczuwanej sensualnie, niemożność porozumienia, odczucia wspólnoty wprowadzają w otaczającą przestrzeń „nagle”, a zatem niespodziewanie, głuche milczenie, cichość domu.

W tomie *Odkrytki*, w utworze zatytułowanym *Ojcowe, matczyne, moje*, Łatawiec ponownie wraca do tematu śmierci rodziców i odkrywa ciszę w braku ich obecności:

Ojcowe rozdzieliłam przed laty:
 Jego książki:

[...]
 zajęły dwie półki w szafie bibliotecznej
 [...]
 Matczyne pamiątki pochowałam w szyfonierce
 (dolna półka)
 Zdjęcia z dwóch wojen i czasów szczęśliwych
 (wyższa półka)
 Wałęsają się po nich pukle włosów
 w zbliżeniach
 gorzknieją w kurzu rzucone na wiatr suknie
 usta mówiące c i s z ą
 oczy które nie widząc – patrzą
 (*Ojcowe, matczyne, moje, O, s. 57*)

Pozostawione książki, pamiątki, fotografie w sposób niezaprzeczalny potwierdzają odejście, nieobecność osób z nimi związanych. Można spoglądać na utrwalone na zdjęciach postaci, wpatrywać się w sposoby uczesania, kroje sukien rozwianych wiatrem, dostrzegać wpatrzony wzrok, czy wreszcie rozchylone usta „mówiące ciszą”. Ten oksymoron oddaje niepojętą nieprzystawalność życia i śmierci, wykluczającą się paradoksalność trwania i zanikania objawiających się milczeniem i ciszą. „Obecność i niewzruszone trwanie przedmiotów lub widoków – zauważał Michałowski – przywołuje to wszystko, co przeminęło, a więc jest już niedostępne zmysłowo”⁴².

Trauma śmierci, zarówno rodziców, jak i przyjaciół, o których nadmienia Latawiec w poezji („układałam alfabetycznie / listy od nieżyjących przyjaciół”, *O, s. 58*), stają się źródłem obaw, nieustannego

42 P. Michałowski, *Próby przestrzeni w grze na czas*, w: B. Latawiec, *Zmowy*, Wydawnictwo FORMA, Fundacja Literatury imienia Henryka Berezzy, Szczecin, Bezzrecze 2015, s. 66.

lęku, przeczuć nadchodzącego końca egzystencji. Objawiają się one w onirycznych wizjach, w sennych przywidzeniach, czy podświadomych majakach. Towarzyszy im często cisza, jak w wierszu 7. *Las ze stopami*:

Taka c i s z a jakby motek
gonił motek wełny
po śniegu za śniegiem
w lesie
[...]
biegliśmy
by las przegonić
i dobiec wreszcie do siebie
których już nie ma

(7. *Las ze stopami*, Z, s. 62)

Osoby zmarłe pozostawiają po sobie pustkę w rzeczywistości istnienia i ciszę, która ją wypełnia. Dotkliwą nieobecność bliskich poeta przeżywa w sposób wyraźnie sensualny. Zdarzenia wizyjne zapisane w jej utworach stają się w ten sposób obrazami stanów emocjonalnych. W świecie jej wierszy przyroda niczym z leśmianowskich sadów i łąk staje się łącznikiem z tymi, którzy odeszli, może komunikować przekaz z tamtej przestrzeni, objawiać przeczuwaną, czy może bardziej upragnioną obecność zmarłych. Ukazuje to wiersz o incypicie ... „*Z lasu co nieopodal*”, pochodzący z cyklu *Zwierzęta nocy*:

Z lasu co nieopodal
dzwonek z błękitnej skóry
kwiat który sam siebie tylko słyszy
co noc swoją c i s z ą do mnie dzwoni

jest sercem twojej dłoni
która mnie pamięta
(*** „Z lasu co nieopodal”, GCBZ, s. 12)

Leśny kwiat, błękitny dzwonek staje się pośrednikiem między wymiarami. Jak wyznaje „ja” liryczne, „co noc swoją ciszą do mnie dzwoni”, przekazując sekretną wiedzę. O czym? O stałej obecności i pamięci zmarłych: „jest sercem twojej dłoni / która mnie pamięta”. Można powiedzieć, że zmysłowo przeżywany brak utraconej osoby, głęboko odczuwane pragnienie dotyku jej ręki, odczucie ciepła skóry wyzwała podświadome wizje poetyckie, w których poetka kompensuje swoje doznania, głód sensualnego kontaktu, melancholię straty. Opisana w wierszu sytuacja ma charakter paradoksalny i oksymoroniczny, ponieważ dzwonek dzwoni ciszą i „sam siebie tylko słyszy”. Ale tylko za pomocą takich środków poetyckich można wyrazić pragnienie niemożliwe, stan wewnętrznego niepokojenia, przeżywanego tragizmu po śmierci osoby bliskiej.

Nie tylko wspomnianie odejścia ludzi spowite zostaje ciszą. Pojawia się ona również w odniesieniu do śmierci zwierząt, zwłaszcza ptaków, które poetka obdarza szczególną uwagą. W wierszu *Gdy dyrygent* zapisuje reakcję na widok nieżyjącego kosa:

Kos z lipy
dzwon wypędzony z dzwonu
strumień wyrwany z pstrągów i prądów
karnie leży na łące równo złożony
niczym stos białych prześcieradeł
ze złego snu który nie chce minąć
Wszędzie gdzie zanurzę oczy, dłonie, stopy
słyszę jedynie c i s z ę w c i s z ę owiniętą
Nawet czas przestał oddychać

jak tancerz uniesiony na palcach
 gdy dyrygent na moment zatrzyma powietrze
 (*Gdy dyrygent*, Z, s. 27)

Zamieszkiwanie kosa w ogrodzie, śpiewającego na gałęziach lipy, a trzeba dodać, że ptak ten wydaje wyjątkowo piękne, melodyjne dźwięki, zostaje dramatycznie przerwane. „Ja” mówiące dostrzega nieżyjącego kosa leżącego na łące i widok ten wydaje się jak „ze złego snu który nie chce minąć”. Powstaje wrażenie, że świat na moment się zatrzymał, czas zawiesił swój bieg, na chwilę stracił oddech, analogicznie do przeżyć patrzącej z zaskoczeniem i przerażeniem kobiety. Niespodziewane spotkanie ze śmiercią, która zabiera ulubionego ptaka, wywołuje silną emocję i pustkę milczenia. „Wszędzie gdzie zanurzę oczy, dłonie, stopy / słyszę jedynie ciszę w ciszę owiniętą” – zapisuje poetka. W Wielkiej Brytanii kos uważany jest za ptaka przynoszącego szczęście, a jego obecność w pobliżu domu oznacza, że mieszkańcy są chronieni przed złem. Zatem jego nagła śmierć, utrwalona w wierszu, może być również wyrazem lęku i złych przeczuć, zwiastunem nieszczęść.

Cisza wobec śmierci

Cisza pojawia się także w wierszach Latawiec podejmujących temat śmierci w kontekście eschatologicznym. Staje się wówczas przeczuć zbliżającego się końca egzystencji. Utwory te rejestrują pewien stan poprzedzający przemianę życia w nie-życie. Można zauważyć, że cisza, towarzysząc stanom kontemplacji, niejako prowokuje i przywołuje lęk przed śmiercią.

W wierszu *Ta sama ciemność* cisza, która dominuje w krajobrazie i otacza brzozę, wywołuje refleksję o naturze spraw ostatecznych.

Poetka rezygnuje tu z perspektywy antropocentrycznej, drzewo traktuje jako istnienie jej bliskie, przywodzące na myśl relację z przyjaciółką: „Która z nas którą mija / w tej trawie z mgły / która której dotyka?”. Prymarna obecność ciszy kieruje jednak uwagę do myśli o śmierci:

Brzoza biel zarzuciła
 aż za szóste dęby
 i trwa w tej c i s z y mlecznej
 [...]

Obie na tej samej polanie
 i ten sam węzeł powietrza nad nami
 wysoko zadzierzgnięty
 Pędzimy wprost w otwarte oczy migawek:
 czerń – biel
 dzień – noc

Na koniec ziemia przewinie nas
 długo szeleszcząc
 przez tę samą ciemność
 (*Ta sama ciemność*, RTK, s. 52)

Jesteśmy bytami z materii organicznej – ludzie, zwierzęta, drzewa – i wszyscy, przekonuje „ja” liryczne, na końcu powrócimy do jej przepastnych złóż. Po śmierci istoty zmarłe wspólnie czeka ten sam proces biologii: „ziemia przewinie nas / długo szeleszcząc / przez tę samą ciemność”.

W wierszu *Ta sama ciemność* Latawiec rozpatrywała finalny akt życia w odniesieniu egzystencjalnym, w liryku *Cisza i krzyk* pojawia się perspektywa metafizyczna, jak się wydaje z nachyleniem panteistycznym:

Muzykę Twoich sfer niebieskich
 oglądam czasem z bliska
 gdy przed świtem
 c i s z a chodzi po polu

[...]

Potem piernat słońca

milcząc

zrzucasz mi na ramiona

[...]

Jesteś moją ulewą blasku

oczami

Czy zdążę usłyszeć Twój puls

tętno biegu, krwi, stóp

Twój rytm wieczności

i krzyk?

(*Cisza i krzyk*, GCBZ, s. 16)

Duża litera w zaimku „Twoich” oraz leksyka religijna wyraźnie wskazują, że mowa jest o Istocie Najwyższej jako Stwórcy świata. Ukazany w wierszu Bóg jest ponadto światłem, słońcem, blaskiem, wyznacza puls i tętno natury, nadaje rytm wieczności. Przechadzająca się przed świtem upersonifikowana cisza uosabia porę szczególną, w której można obserwować bezdźwięczną muzykę sfer niebieskich. Bóg jako Pierwszy Poruszyciel, Wielki Konstruktor jest także tym, który ów mechanizm świata kiedyś zatrzyma. Stąd pytanie „ja” mówiącego: „Czy zdążę usłyszeć Twój puls / tętno biegu, krwi, stóp / Twój rytm wieczności / i krzyk?”. Człowiek jest widzem kosmicznego teatru, oczyma obserwuje wirujący wszechświat, ale czy będzie mógł poznać Boga innymi zmysłami? Czy Go usłyszy? Czas przed świtem, moment przesilenia i przejścia nocy w dzień, któremu towarzyszy cisza, wyzwala w poetce obawy, ukryte lęki, strach przed chwilą ostateczną.

Pochodzący z ostatniego tomiku wiersz *Świat bez świata* wyraźnie nawiązuje do nurtu katastroficznego:

Najpierw ona – c i s z a,
jak gdyby ktoś zwolna
układał warstwami żywe powietrze
na białym świetle fal,
niczym ciepłe słoneczne prześcieradła

Za moment uderzą o nie
trzaskające fale
[...]
pozostanie tylko świat bez świata

niczym film na porwanej taśmie,
który nigdy się nie wyświetli
(*Świat bez świata*, NS, s. 26)

Cisza w sposób warunkowy („Najpierw ona –”) poprzedza nadchodzący moment destrukcji i zniszczenia: „zginą nadzieje uciekinierów, walczące o chleb dłonie, / wyuczone obce języki, / zawody, uzbierane pieniądze, przeprawy, ucieczki” – czytamy w wierszu. Cisza nosi także znamiona życia, jasności, słonecznego ciepła. Tym bardziej niespodziewany wydaje się etap po niej następujący: „Za moment uderzą o nie / trzaskające fale”. W wyniku katastrofy pozostanie „świat bez świata”. Cisza, pomimo iż ludzi błogim spokojem, staje się ostatecznie zapowiedzią zagłady.

Wiersz *Przebyt* może wręcz wydawać się kontynuacją *Świata bez świata*, choć napisany został dziesięć lat wcześniej. Rozpoczyna się słowami: „Cisza po uderzeniu fali”, które mogłyby odpowiadać na wersy z poprzednio omówionego utworu, zapowiadającego katastrofę:

„Za moment uderzą o nie / trzaskające fale”. *Przebyt* tytułem nawiązuje do *Bogurodzicy*, do jej końcowego fragmentu: „dać raczy [...] na świecie zbożny pobyt, / Po żywocie rajski przebyt”. Ów tytułowy „przebyt” jest istnieniem wiecznym i w takim znaczeniu pojawia się w utworze Latawiec:

C i s z a po uderzeniu fali
 jest tu głębokim oddechem światła
 za każdym razem odwraca morze
 dnem do góry
 i podrywając jego piaszczyste serce
 powierza głębinę
 razem z ziarnami kości
 drzazgami wioseł
 martwymi piórami
 gwiezdnej ciemności
 na wieczny przebyt
 (*Przebyt*, GCBZ, s. 36)

Wieczność, gdzie toczy się przebyt, już jako byt przeszły, spowita jest przez ciszę „gwiezdnej ciemności”. Jak w wierszu *Ta sama ciemność* człowiek po śmierci wraca do materii, ziemi, piasku, „przewija się” „razem z ziarnami kości / drzazgami wioseł / martwymi piórami”. Łączy organiczną materię ciała z naturą. W wyobraźni Latawiec trwanie w ciemności śmierci jest również pogrążaniem się w ciszy.

W poezji Latawiec akt tworzenia i obcowania z obrazem malarskim, erotyki, reminiscencji, medytacji o śmierci poprzedzony jest stanem intymnego skupienia, sensualnego zanurzenia w polu

bodźców. Wymaga odosobnienia, kontemplacji dokonującej się w ciszy. By pozostawić w wierszu ślad autentycznego przeżycia poetka od debiutu poszukuje adekwatnego wyrazu, uciekając się do mowy o ciszy, a w późnej twórczości mowy ciszy.

7.

Poezja jako dziennik liryczny

W książce poświęconej dziennikom osobistym Philippe Lejeune zastanawiał się nad istotą diarystycznego zapisu:

Dziennik to aktywność dyskretna. Z reguły pisze się go w ukryciu. [...] To także aktywność sporadyczna lub nieregularna. Prowadzimy dziennik w okresie jakiegoś kryzysu, w pewnej określonej fazie naszego życia, przy okazji podróży. Bierzymy do ręki, odkładamy, powracamy do niego na nowo...¹.

Poezję Latawiec możemy postrzegać w perspektywie takiego właśnie zapisu dziennikowego. Być może odwołanie do pojęcia „zapisu dziennikowego” należałoby wziąć w cudzysłów. Nie jest to bowiem życiopisanie jak w dzienniku intymnym, ale kreacja poetycka². Niemniej wiele wskazuje na to, że Latawiec pisanie poezji traktowała na wzór dziennikowych zapisów. Notowała w wierszach przeżywane zdarzenia, sny, zobaczenia, notowała z poczucia utraty, śmierci bliskich, odtwarzała obserwacje z czasu podróży. W autotematycznym szkicu zatytułowanym *O wyrażaniu niewyraźnego* poetka wyznawała, że wiele zapisów lirycznych, obecnych w jej wierszach, wyprowadzała „z realistycznych sytuacji, widoków”³:

-
- 1 Ph. Lejeune, *„Drogi zeszyt...”, „drogi ekranie...”. O dziennikach osobistych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, przeł. A. Karpowicz, M. i P. Rodakowie, Warszawa 2010, s. 33.
 - 2 W najnowszych badaniach problemem tym zajmował się na przykład Piotr Bogalecki, który pisał o kreacyjnych strategiach wobec dziennika Witolda Wirpszy, także dziennika lirycznego. Zob. P. Bogalecki, *Nieuporządkowane, nieprzerobione, niespożytkowane. Dzienniki Witolda Wirpszy*, „Forum Poetyki” 2023, nr 33–34, s. 42–57. Bogusława Latawiec, inaczej niż Wirpsza, swój dziennik liryczny prowadziła konsekwentnie przez całe życie.
 - 3 B. Latawiec, *O wyrażaniu niewyraźnego*, w: J. Grądziel-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2016, s. 352.

Wiersz – tłumaczyła – jest wtedy ich reinterpretacją, polega na odrzuceniu spodziewanego scenariusza odbioru. I to co przeżyte, autentyczne zaczyna się nagle toczyć z dala od logicznego następstwa myśli, obrazów w strefę utajnioną, wizyjną⁴.

Niejako potwierdzeniem tego wyznania są słowa Edwarda Balcerzana, męża poetki, który w nocy do włoskiego wyboru jej wierszy pisał:

W jej poezji rozpoznałem wiele rzeczywistych miejsc i zdarzeń, które przytrafiły się i jej i mnie, a przecież nigdy nie potrafię zgadnąć, jak te realia wykorzysta, którędy poprowadzi rekonstrukcję faktu, a którędy wprowadzi zmyślenie. Więc za każdym razem od nowa przeżywam jej świat poetycki jako rozpoznawalny i nieprzewidywalny jednocześnie⁵.

Dziennik miejsc

Realistyczność opisywanych obserwacji w liryce Latawiec i ich autentyczność, poświadczają ulokowane pod wierszami podpisy, zawierające informacje o miejscu ich powstania. Widzimy tu jak ślad autorki pojawia się na „płaszczyźnie sygnałów quasi-edytorskich”, które Edward Balcerzan nazywa sygnałami ważności, pierwszymi powiadomieniami o kontekście biograficznym⁶. Należą do nich między innymi tytuł, podtytuł, motto, komentarz autorski, sygnalizacja

4 Ibidem.

5 E. Balcerzan, *Bogusława Latawiec. Czas podwojony*, w: Idem, *Pochwała poezji. Z pamięci, z lektury*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2013, s. 298.

6 E. Balcerzan, *Autor i jego biografia*, „Twórczość” 1966, nr 9, s. 81.

graficzna, do czego możemy dodać także datę umieszczoną pod tekstem. Oprócz debiutanckiego tomu we wszystkich kolejnych zbiorach utwory są opatrzone u dołu nazwą miejscowości, miesiącem i rokiem powstania. Czasami wymieniane są dwie miejscowości, na przykład *Rzym – Poznań, październik 2005 r.* (O, s. 35), czasami podwojona zostaje data lub nazwa miasta – *Poznań, listopad 1991 r. – listopad 2005 r.* (O, s. 37), *Poznań – Promno, lipiec 1995* (RTK, s. 22), *Krajkowo, wrzesień 2016 r., grudzień 2017 r.* (PO, s. 31), *Tuczepli-Poznań, 1972, 2014 r.* (Z, s. 37). Ten skrupulatny zapis zdradza poznańskie zamiłowanie do uporządkowania, wynika zapewne również z metody pracy Latawiec. Jak wspominał Edward Balcerzan, „nad tekstami, nie tylko poetyckimi, pracowała długo, a niektóre rękopisy jej pojedynczych wierszy, formowanych mozolnie w gąszczu liter, splątanych skreśleń, wcięć, pośpiesznych obramowań, palimpsestów – zajmują kilkanaście stron”⁷. Wielokrotne powroty do zapisywanych tekstów, koncepcyjna praca nad nimi, poświadczane były adnotacją, zamieszczaną pod wierszem. Lejeune podkreśla, że dziennik to „seria datowanych śladów”⁸:

Podstawę dziennika stanowi d a t a. – tłumaczy – Pierwszy gest diarysty to zanotowanie jej w nagłówku każdego nowego zapisu. [...] Dziennik bez dat to, można powiedzieć, zwykły notatnik [*carte*]. Datowanie ma podstawowe znaczenie, choć bywa mniej lub bardziej precyzyjne, a zapisy mogą być mocno oddalone od siebie w czasie⁹.

7 E. Balcerzan, *Piękności nocy. Notatki do przedślowia*, w: B. Latawiec, *Zwierzęta nocy*, wybór i oprac. E. Balcerzan, A. Przybyszewska, słowo wstępne E. Balcerzan, posłowie R. Okulicz-Kozaryn, Wydawnictwo Dominika Księskiego Wulkan, Poznań-Żnin 2024, s. 5.

8 Ph. Lejeune, „Drogi zeszycie...” ..., s. 36.

9 Ibidem, s. 36–37.

Patrząc na całą liryczną twórczość autorki *Nieoznakowanego szlaku*, można powiedzieć, że jej wiersze układają się w „serię datowanych śladów”, poetycki dziennik – osobisty, liryczny, odnotowujący doznania, przemyślenia, tęsknoty, ale także aktualne miejsca przebywania. „W wierszach Bogusławy Latawiec – pisał Egon Naganowski – są eteryczne, jak tchnienie, świadectwa podróży po Polsce i wojaży za granicę, głównie do Włoch i Stanów Zjednoczonych”¹⁰. Agnieszka Kwiatkowska zwracała uwagę, że utwory z tomu *Gdyby czas był ziemią* są niezwykle osobiste, ukazują „echa podróży do Włoch czy Sopotu, obrazy wszechobecnej w podpoznańskim Krajkwie przyrody, miejskie pejzaże Poznania, autobiograficzne aluzje”, które „sprawiają, że lektura tych liryków przypomina rozmowę z poetką, dialog dotyczący spraw codziennych i najważniejszych, opowieść skierowaną do przyjaciół i przypadkowych współtowarzyszy podróży”¹¹. Podobne spostrzeżenia na temat tego tomu notował w recenzji Zbigniew Chojnowski:

Przestrzenie przywoływane w *Gdyby czas był ziemią* są powidokami miejsc z Italii i Polski, dzieciństwa i następnych etapów autobiografii. Geograficzna lokalizacja, choć znamienita i z pewnego punktu widzenia istotna, bierze udział w stanowieniu wiarygodności tej poezji¹².

Podkreśliśmy, że wszystkie odnotowane w wierszach zdarzenia i przestrzenie były opatrzone datą. W tym lirycznym kalejdoskopie geografii znajdujemy nie tylko Poznań i Krajkowo, miejsca uwarunkowane biografią, ale także Sandomierz – miasto młodości ojca poetki.

10 E. Naganowski, *Dwułgos o „nigdy całości”*, „Arkusz” 1995, nr 4, s. 9.

11 A. Kwiatkowska, *Zawsze w obie strony. Bogusławy Latawiec poetyckie dialogi z czasem*, „Migotania. Gazeta Literacka” 2012, nr 1(34), s. 20.

12 Z. Chojnowski, *Wnętrze widzące*, „Twórczość” 2012, nr 5, s. 97.

Wiersze zapisują obecność w kurortach wypoczynkowych: Sopot, Kołobrzeg, Ustka, Zakopane, Kościelisko, Kazimierz, Tuczepli, Dubrownik, Picunda, Sozopol, Słoneczny Brzeg, St. Vlas. Ważną część poetyckiego dziennika zajmują podróże turystyczne, dokumentowane pobytem w Leningradzie, Rzymie, Atenach, Toledo, Paryżu, Neapolu, Rawennie, Bolonii, Padwie, Gemonie, Delfach, Chambord. Pojawiają się także miejsca szczególnie związane z literacką profesją, jak Krzemieniec, Tartu, Sztokholm, Uppsala, Newtonville, Chicago. Z uwagi na tę dziennikową serię datowanych śladów, oznaczaną w ciągu całego życia na mapie miejsc przebywania, poezję Latawiec można odczytywać także w odniesieniu do zagadnień geopoetyki¹³. Jak podkreślała Elżbieta Rybicka:

Podstawowym zadaniem geopoetyki nie jest wyłącznie badanie reprezentacji, tropienie śladów geograficznych w literaturze, ale stawianie pytań o to, co twórczość literacka **czyni** – w ramach poetyki i *poiesis* – z owym miejscem czy obszarem. Celem geopoetyki nie będzie zatem „mapowanie” literackich światów, lecz pytanie o to, co dzieje się pomiędzy, w międzyprzestrzeni: pomiędzy „geo” a poetyką, pomiędzy przestrzenią geograficzną a literaturą¹⁴.

Przyglądając się adresom i lokalizacjom wierszy, odnotowywanym przez autorkę tomu *Przestrzenie*, interesujące wydaje się skupienie uwagi na topografii emotywniej¹⁵, wpisanej w kreację świata przedstawionego. Dokumentuje ona nie tylko receptywny sposób

13 E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2014.

14 Ibidem, s. 93.

15 Ibidem, s. 269.

przeżywania doświadczanych obszarów, ale ukazuje ponadto aktywną rolę zwiedzanych, czy zamieszkiwanych miejsc.

Wraz z odbywanymi podróżami Latawiec, zauważał Łuszczkiewicz, „przyszły świeże inspiracje dla wyobraźni, nowe impulsy do artystycznych transpozycji i notacji obserwowanego świata – tak zewnętrznego, jak i wewnętrznego wobec mówiącego podmiotu”¹⁶. Ten poznawczy i kreacyjny aspekt odkrywania nowych miejsc podkreślał także Chojnowski:

[...] to, co dzieje się w tej poezji, dzieje się w podmiocie twórczym, który jest w n ę t r z e m w i d z ą c y m. Brać w siebie, „nosić sobą” (jak pisał Miron Białoszewski), przeistaczać w sobie rzeczywistość doznaną sensualnie jest zasadą poezjotwórczą tej poezji¹⁷.

Zwiedzane miasta pojawiają się na zasadzie zapamiętanych epizodów, niespodziewanych przeżyć, nagłych zobaczeń. Odkrywana przestrzeń wchodzi w wielorakie asocjacje z wyobraźnią poetki, z jej zmysłowym odbieraniem bodźców otaczającego świata. O tym wzajemnym zespalaniu się wrażeń w akcie twórczym pisał Sergiusz Sterna-Wachowiak:

[...] dla podmiotu lirycznego obszarem „znaczącym” jest miejsce, w którym podmiot właśnie przebywa. Miejsce takie, pokój, pole, las, ulica, stanowi sferę obecności wtedy, gdy nawiązują się relacje (wzrokowe, słuchowe, dotykowe, zapachowe, „lingwistyczne”) między podmiotem a jego „przestrzennym” otoczeniem. [...] przestrzenie

16 P. Łuszczkiewicz, *Wiersze, sny, obrazy Bogusławy Latawiec*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony...*, s. 28.

17 Z. Chojnowski, *Wnętrze widzące...*, s. 97.

człowieka, czasu, światła, przedmiotów – dialektycznie na siebie nachodzą, „kontaktują” się systemem rozbudowanych relacji¹⁸.

Dopiero wtedy, w zmysłowym nałożeniu doznań, oglądane przestrzenie i drobne zobaczenia okazują się inspirujące i warte poetyckiego zapisu.

Wisława Szymborska w *Elegii podróźnej* zastanawiała się nad problemem pamięci ludzkiej, nad odtwarzaniem krajobrazów, oglądanych podczas wyjazdów zagranicznych. Próby przypominania sobie dostrzeżanych widoków uświadamiały jej ułomną kondycję człowieka, stąd pisała:

Wszystko moje, nic własnością,
nic własnością dla pamięci,
a moje dopóki patrzę.
[...]

Powitanie z pożegnaniem
w jednym spojrzeniu.

Dla nadmiaru i dla braku
jeden ruch szyi¹⁹.

„Świat aktualny – pisał Stanisław Balbus analizując *Elegię podróźną* – (rzeczywiście doświadczony) różnych miejsc realnych czasoprzestrzeni z kolejnych podróży poetki, bohaterki wiersza, pozwala się oswoić i przyswoić tylko w daleko posuniętej selekcji pamięciowej, prowadzącej do konstrukcji subiektywnych światów [...] do groteski

18 S. Sterna-Wachowiak, *Sfera obecności*, „Twórczość” 1975, nr 7, s. 116.

19 W. Szymborska, *Elegia podróżna*, w: Eadem, *Sól*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962, s. 18–19.

okaleczonych”²⁰. Przypomnijmy: „Z bulwaru Saint-Martin zostały schodki / i wiodą do zaniku”, „Nie więcej niż półtora mostu / w Leningradzie mostowym”, „Biedna Uppsala / z odrobiną wielkiej katedry”, a „Paryż od Luwru do paznokcia / bielmem zachodzi”. Tę wysoce niedoskonałą właściwość zapamiętywania Wojciech Ligęza tłumaczył następująco:

Pamięć działa bowiem jak gilotyna. Obiekty sztuki jawią się w swym skończonym kształcie tylko w chwili teraźniejszej. Aktualny odbiór dostarcza pełni przeżycia. Kiedy ślady świeżego (i zachwyconego) spojrzenia zostaną zdeponowane w pamięci, rozpoczyna się klęska²¹.

I właśnie z uwagi na tę klęskę zapamiętywania Leonard Neuger doszukiwał się w *Elegii podróżnej* inkantacji żałobnej, a sam wiersz odczytywał jako lamentację, tren, żal²².

To, co dla Szymborskiej było przedmiotem opłakiwania, dla Latawiec stało się źródłem afirmacji. Poetka nie rozpacza, że umyka jej pełnia widoku, ale oddaje się celebracji szczegółu, ułamkowego postrzeżenia, wyłaniającego się fragmentu. Wiersz staje się zapisem zapamiętanego w zmysłowym konkretności zbliżenia, ujranej sytuacji, czy przeżytej chwili. Poezja zamienia się w dziennik podróży przez życie, z jego chwilami peregrynacji, postojów, zamyśleń.

20 S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 146.

21 W. Ligęza, *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 210.

22 L. Neuger, „Biedna Uppsala z odrobiną wielkiej katedry”. *Próba lektury „Elegii podróżnej” Wisławy Szymborskiej*, w: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 138.

Poznań

Największa część wierszy Latawiec powstała w Poznaniu. Jak zauważa Agnieszka Rydz, poetka „faworyzuje rodzinną Wilde, nieco peryferyjną dzielnicę miasta, gdzie, w mieszkaniu na drugim piętrze kamienicy przy ulicy Przemysłowej, nieprzerwanie (z roczną przerwą w Szczecinie) od 1945 roku toczyło się jej życie”²³. Stolica Wielkopolski stała się jej miejscem autobiograficznym, by odwołać się do terminu zaproponowanego przez Małgorzatę Czermińską²⁴, obszarem najsilniej powiązaniem z jej życiem – dzieciństwem, dorastaniem, studiowaniem, pracą, ze wspomnianiem i historycznym rozpoznawaniem przeszłości. Obrazom tego miasta, wpisanym w wiersze poetki, przyglądała się Joanna Grądział-Wójcik w rozdziale swojej książki zatytułowanym *Poznań w poezji Bogusławy Latawiec – między „tym miastem” a „prywatną ciemnią”*²⁵. „Poznaniowi w tej poezji – pisała – trudno stać się przestrzenią mityczną czy uniwersalną, pozostaje on zawsze w jakimś stopniu pragmatyczny i realny, odczuwany fizycznie i zmysłowo, widziany, podglądany, podsłuchiwany – czasem staje się nawet miejscem, z którego się ucieka”²⁶. Badaczka zwraca uwagę na dwie perspektywy, z których Latawiec spogląda na otaczającą ją, miejską okolicę. Tę pierwszą wyznacza obserwacja z góry, z okna kamienicy, z balkonu:

23 A. Rydz, *Rzeczy Bogusławy Latawiec*, w: Eadem, *To, co nie ginie. Reminiscencje poetek i poetów*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019, s. 139.

24 M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183.

25 J. Grądział-Wójcik, *Poznań w poezji Bogusławy Latawiec – między „tym miastem” a „prywatną ciemnią”*, w: Eadem, *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2016, s. 205–222.

26 Ibidem, s. 212–213.

Od pelargonii i wieży Politechniki (po prawej)
do czereśni i wieży kościoła (po lewej)
między dwoma oknami
między dwiema wieżami
chodzę

Poznań, czerwiec 2003 r.

(... „*Od pelargonii i wieży Politechniki (po prawej)*”, O, s. 8)

Zarys pejzażu, z wyłaniającymi się zza pelargonii wieżami, kreśliła poetka na początku nowego wieku, będąc już w dojrzałym okresie życia. Ale taka sceneria towarzyszyła jej od wczesnego dzieciństwa. „Widziane z okna obrazy Poznania – zauważała Grądziel-Wójcik – (także te wyobrażone lub wspomniane) bywają szczególnie osobiste, intymne i czułe, prowadząc do autorefleksji i samopoznania, osławiając najbliższą okolicę, wyrывая świat z ciemni nieistnienia”²⁷. Przestrzeń domu jest bezpieczna, osadzona w tym co intymne, życie toczy się w niej znanym torem codzienności. Wgląd do wnętrza mieszkania przynosi wiersz *Zawierucha poetycka*:

Ciche są dzisiaj moje wędrujące
po mieszkaniu wiersze, już oswojone
do papierowych lotów:
przez schody do biurka biegnących
i w dół na balkon,
potem znowu w górę
aż do skrzypiących bibliotecznych drzwi

²⁷ Ibidem, s. 216.

by na koniec zamknąć dwa ostatnie
regały z książkami

Poznań, czerwiec 2020 r.

(*Zawierucha poetycka*, NS, s. 38)

Obszar domu z biurkiem, biblioteczką, regałami książkowymi, balko-
nem pozwalającym na obserwowanie otoczenia nie jest zagrażający,
pozwalając na odbywanie się rytuałów codziennego życia. Zapewnia
bezpieczeństwo, intymność, przewidywalność. Druga perspektywa
spojrzenia Latawiec rozciąga się w przestrzeni ulicy, placu, miej-
sca targowego, arterii miejskich. W przeciwieństwie do pierwszej
wnosi sferę lęku do opisywanych widoków, jak w wierszu *Z prędkoś-
cią światła*:

Pośpiech tych co ze mną biegną do tramwaju
napięcie oczu
i zwężenie skóry
A skupienie w stopach
aby odbić się w porę od jezdni
zawisnąć pół metra nad planetą Ziemia

Poznań, styczeń 1978

(*Z prędkością światła*, ZŻJŻ, s. 28)

Zejsście z mieszkania w kamienicy na poziom ulicy wymaga włączenia
się bohaterki wiersza w wartki strumień życia miasta, w pośpieszność
tłumu, w tłok na przystankach. Towarzyszy temu odczucie chaosu,
zagubienia i zagrożenia. W poezji Latawiec pojawiają się także utwo-
ry z topografią Poznania, w których można odnaleźć nawiązania do
tragicznych wydarzeń wojny, pacyfikowanych protestów robotniczych,
wreszcie także stanu wojennego. Miasto wyłania się z nich jako prze-
strzeń opresji, zniewolenia, niepewności istnienia. W ostatecznym,

zróznicowanym nakreśleniu, jak zauważa Grądział-Wójcik, Poznań „jest dla poetki historycznym palimpsestem, pozwalającym na wędrówki pamięci i wyobraźni, lecz pozostaje zawsze w jakimś stopniu materią osobną i niezrozumiałą, nieopanowaną, wymykającą się kontroli, nieakceptowaną do końca, naznaczoną przeszłością, która determinuje zachowania i losy podmiotu”²⁸.

Krajkowo



Bogusława Latawiec w ogrodzie. Krajkowo.
Zdjęcie wykonane przez Edwarda Balcerzana.
Źródło: zbiory prywatne Edwarda Balcerzana.

²⁸ Ibidem, s. 220–221.

Od tomu *Odkrytki* w intymnej geografii Latawiec zaczęło się pojawiać Krajkowo, wieś położona w województwie wielkopolskim, w gminie Mosina, gdzie znajduje się rezerwat przyrodniczy starorzecza Warty. Jego obecność została zaznaczona wraz z przestrzenią ogrodu, lasu, zagajnika, łąki. Można w tym wypadku mówić o indywidualnym miejscu autobiograficznym²⁹, które naznaczone jest subiektywnym, sentymentalnym obliczem wykreowanym w wierszach, wynikającym z własnego doświadczenia i przeżywania. Piotr Łuszczkiewicz, zestawiając miejskie przestrzenie Poznania z letniskowym obszarem w pobliżu rezerwatu, pisał:

Krajkowo to świat natury, ów drugi obok kultury, i wobec niej równoprawny obszar artystycznych zainteresowań Bogusławy Latawiec. Tak, jak w tym pierwszym dominują zazwyczaj obowiązki poznawcze, tak ten wtóry wydaje się przede wszystkim królestwem ontologii. Czym jest istnienie, pyta wielokrotnie, w rozmaitych krajobrazowych wariacjach i filozoficznych instrumentacjach mieszkan-ka domu z ogrodem, podziwiającą rozległe widoki na łąkę i las³⁰.

Czytając liryki poetki, można powiedzieć, że Krajkowo stało się jej miejscem rozkosznym, *locus amoenus*, jak powiedziałyby Ernst Robert Curtius³¹. Znajdują się w nim wszystkie urokliwe elementy krajobrazu, które wymieniali już pisarze starożytni, jak: drzewa, ogrody, rośliny, kwiaty, śpiew ptaków³². Latawiec obserwuje otaczającą naturę, współżyje z nią, zadomawia się wśród łąk, traw, sadu i napotkanych

29 M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne...*, s. 185–188.

30 P. Łuszczkiewicz, *Wiersze, sny, obrazy Bogusławy Latawiec...*, s. 41–42.

31 E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1997, s. 202–206.

32 Ibidem, s. 204.

zwierząt oraz ptaków, które ze znanostwem rozpoznaje i opisuje. Wprowadza owych współmieszkańców – koty, kosy, gile, sikorki, lipy, dęby – do wierszy jako „konkretne desygnty, a nie tylko kostiumy de Saussure’owskiej formy”³³, jak zauważał Łuszczkiewicz. W jego ocenie od tomu *Odkrytki* w poezji Latawiec coraz więcej jest wizji „lasu i ogrodu, roślin i kwiatów, coraz częściej pojawiają się nazwy, wzięte nie z zielnika czy z atlasu botanicznego, ale z ukształtowanej woluntarnie i materialnie przestrzeni domostwa [...] tej, która teraz znajduje się pod ręką, w najbliższym otoczeniu, w okolicy oka”³⁴. Podobnie pisał Piotr Michałowski zauważając, że otoczenie domu „pozostaje niewyczerpalną kopalnią zagadek istnienia”³⁵. „Nawet z gospodarską troską – notował – penetrowany i osvajany ogród, a tym bardziej dalsza okolica, gdzie »samowolnie hoduję rzekę i powietrze« pozostają nieuchwytne w swej dynamice, a słowo doraźnie odkrywa wciąż jakieś enklawy przemiennych stanów bytu i niebytu”³⁶.

Postrzegany krajobraz Krajkowa odnajdujemy w wielu jej wierszach, by przywołać na przykład *Trakt* i *Spod lipy w lipcu*:

Wzdłuż pola oziminy
na pylistym trakcie
gdzie początek świata
i trzy wirujące mrowiska
przemknęły w prawo sarny polne – na łąki
w lewo, w gąszcz – te leśne

Krajkowo, kwiecień 2005 r.

(*Trakt*, O, s. 31)

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

34 Ibidem.

35 P. Michałowski, *W oczach pamięci, w pamięci oczu*, w: B. Latawiec, *Pierzchające ogrody*, Wydawnictwo FORMA, Szczecin, Bezrzecze 2018, s. 61.

36 Ibidem.

Tego dnia w lipcu
 pod lipą pszczelną, duszną
 słońce leżało na stopach
 stopy na kocie
 a kot w trawie
 [...]
 wśród żab, traszek, jaj ptasich

Krajkowo – Poznań, sierpień 2010

(*Spod lipy w lipcu*, GCBZ, s. 49)

Uczestnictwo w świecie natury staje się też okazją do bacznego przyglądania się istnieniu, nie tylko w wyidealizowanych słoneczną porą chwilach, ale także w jej ciemnych wymiarach, poddanych mrocznym prawom życia i śmierci. Ten tragiczny aspekt egzystencji wszystkich istot żywych – roślin, zwierząt, ludzi – obserwowany na łąkach, w ogrodzie, w lesie, przemyślany następnie w ciszy pokoju, podnoszony jest w wielu późnych wierszach opatrzonych nazwą Krajkowa. Stąd w zakończeniu przywołanego utworu *Spod lipy w lipcu* pojawia się gorzka świadomość:

Tego dnia
 w lipcu pod lipą
 jak w szumie morza miodnego
 nie pamiętałam że w życiu, w wierszach
 (a w wierszach przede wszystkim)
 trzeba mieć czujne źrenice
 słuch żarliwy
 bo na wszystkich łąkach
 (także tych pisanych) czai się żar
 iskra za iskrą

a w każdej kartce papieru
szept
bólu

Krajkowo – Poznań, sierpień 2010

(*Spod lipy w lipcu*, GCBZ, s. 50)

W otaczającej przyrodzie, podobnie jak w ludzkim świecie, czai się wiele niewytłumaczalnego zła, niezrozumiałego cierpienia i rozgrywającej się śmierci. Poetka z uwagą przygląda się temu mortalnemu tańcowi, którego powidoki zapełniają jej lirykę. Jednak przykład wiersza *Spod lipy w lipcu* ukazuje także inną niż tylko pejzażową funkcję natury, którą ujawniają słowa: „na wszystkich łąkach / (także tych pisanych)”. Mimetycznie odtwarzana przyroda Krajkowa prowadziła do stematyzowanego namysłu egzystencjalnego, przede wszystkim jednak stała się inspiracją dla myśli autotematycznych. Zza liści, drzew, trawy przebija się problematyka metatekstowa i to ona wydaje się dominować w przyrodniczo nacechowanym dyskursie lirycznym. Sytuację taką odnajdujemy w wierszu *Wodzirej*:

O świecie zagadał do mnie
żwawo przez okno – dąb
wodzirej ogrodowy
przeliczając naszą wspólną pamięć
przez świergot piskląt
do oddechu suchych traw
zapisanych na wietrze martwymi literami
aż do wiosny

gdy nagle
moją prawą piszącą dłoń
obudził śpiew wiosennych głosek

na prędko oddychającym
w powietrzu papierze

Krajkowo, sierpień 2019 r.

(*Wodzirej*, NS, s. 23)

Ukazywane w wierszach Krajkowo jako indywidualne miejsce pamięci nosi zatem w sobie ślady zarówno doświadczenia autobiograficznego, jak i autotematycznego.

Na mapach literackiej geografii Latawiec pojawiają się, jak wspominałam, liczne miasta odwiedzane jako lokalizacje warte turystycznego zwiedzania bądź letniego wypoczynku. Są to, odwołując się do terminu Czermińskiej, miejsca dotknięte, a więc poznane w podróży, widziane przelotnie³⁷. Poetka starannie umieszcza ich nazwy pod wierszami, wielokrotnie wskazując dodatkowo Poznań jako miejsce ostatecznej redakcji tekstu wiersza. Łuszczzykiewicz zauważał, że proces przekładu doświadczeń turystycznego zwiedzania „na sztukę pisarską trwa, odbywa się w podróży i sam ową podróżą się staje”³⁸. Adres pod wierszem pozostaje zatem wskazówką dla lekturowej deskrypcji, ale Latawiec pozostawia również ślady naprowadzające czytelnika na identyfikację opisywanej przestrzeni. Wielokrotnie wykorzystuje do tego tytuł utworu, na przykład *Kamienie dalmatyńskie*; *Sandomierz mego ojca*; *Dubrownik*; *Burza nad Morzem Czarnym*; *Sozopol*; *Nad Pirenejami*; *Zatoka Koryncka*; *Woźnica z Delf*; *Między Spartą a Olimpią*; *Mędrzy z Raweńskiej mozaiki*, *Rzymskie zegary i fontanny*, a w tekstach rozmieszcza toponimiczne znaki odsyłające do znanych obiektów i miejsc, jak: „Na rozpalonym Forum Romanum”, „stróża Gemony który ocalał”, „mewy wtargnęły do Rzymu o świcie”, „najwyższy Padewski”, „koty z rzymskiej Agory”, „Wczoraj w centrum Chicago”,

37 M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne...*, s. 198.

38 P. Łuszczzykiewicz, *Wiersze, sny, obrazy Bogusławy Latawiec...*, s. 40.

„Przed katedrą w Bolonii”. Czasami jednak wyłącznie adres pod wierszem pozwala na ulokowanie świata przedstawionego. Tak jest w przypadku wielu liryków, jak na przykład *Miejsce widokowe* (Toledo, lato 1975); *O krok, o jeden rejs* (Uppsala – Poznań, styczeń 1978), *Ołtarz* (Rawenna – Bolonia, październik 2007 r.), *Zaświat morza* (St. Vlas, wrzesień 2008 r.), *Trzy kawałki nieba* (Sinemorec, wrzesień 2011 r.), *Strumień* (Rytro – Promno, lipiec 1997), *Płótna* (Poznań – Promno, lipiec 1995), *Fresk zwiastowany* (Gemone – Poznań, maj 1994). W takim wypadku nazwa miasta może podsuwać kontekst lokalizacyjny, który staje się wskazówką dla interpretacji.

Dubrownik

Rozważając uwarunkowania geopoetyki Rybicka przypomiwała, że „przestrzeń geograficzna nie jest tylko scenerią, ale aktywnym obszarem zróżnicowanych doświadczeń biograficznych, które wpływają na kształtowanie życia”³⁹. W geobiografii Latawiec miastem, w którym pobyt stał się później obszarem refleksji, był Dubrownik. W tomie *Prze-strzenie* zawarty jest wiersz o takim tytule, napisany w 1973 roku:

W oknach płoną żagle
a brzegi zacumowane na moment
powtarzają swoje góry Dwie
jasne dłonie
Krok każdy jest tutaj w kryształach
soli
odbity
nieomal przedmiot

39 E. Rybicka, *Geopoetyka...*, s. 280.

Całe ich zaspy sypią wzdłuż nadbrzeża
 jak ruchome śniegi
 rażą pod słońce
 O zmierzchu
 okręt ulic
 zerwany gwałtownie do lotu
 uderzył

o morze

Dubrownik – Poznań, IX. 73 r.

(Dubrownik, P, s. 63)

Wiersz opowiada o wakacyjnym pobycie w adriatyckim kurorcie nad brzegiem morza, tytułowym Dubrowniku. Wszystko przenika letni, śródziemnomorski blask słońca: „płoną żagle”, „góry Dwie / jasne dłonie”, kryształ soli „jak ruchome śniegi / rażą pod słońce”. „Ja” rejestruje rozciągający się widok, ale w tekście uzyskuje on formę metaleptyczną: „brzegi zacumowane na moment / powtarzają swoje góry”. Obraz dostrzeżony przez okno, ukazujący falujące morze i kołyszące się jachty z żaglami, podlega złudzeniu optycznemu i poetka ten impresyjny moment widzenia zapisuje w wierszu. Kołyszący ruch żaglówek i morza odbijającego góry w jasnym słońcu sprawia, że wydaje się, iż to brzegi zostają zacumowane, podczas gdy *ratio* podpowiada, że brzeg w oczywisty sposób pozostaje statyczny. Dla poetyckiego widzenia ważna jest jednak impresja, którą rejestrują oczy. Wieczorny widok miasta ze spacerującym po upalnym dniu tłumem wczasowiczów, który wylega na deptaki nadmorskie, by zakosztować morskiej bryzy, także uzyskuje metaforyczne przetworzenie – to „okręt ulic / zerwany gwałtownie do lotu”. Ukazany w wierszu poetycki zarys Dubrownika, jak podaje informacja pod tekstem, pochodzi z września 1973, a więc czasu, gdy miasto leżało w granicach Jugosławii, rządzonej przez Josipa Broza Tita.

W 1994 roku, w trakcie trwającej wojny bałkańskiej, Latawiec napisała szkic zatytułowany *Dubrownik*. Przywołuje w nim swoje dawne wspomnienia z pobytu nad Adriatykiem, które wciąż noszą ślady tamtego obrazu:

Po przyjsciu z plaży otwieraliśmy drzwi i okna, z jednej strony morze, z drugiej za tarasem góry, jak dwie ogromne białe dłonie. Leżeliśmy goli na nakrochmalonych prześcieradłach, pełni słońca, smaku morskiej wody, którą przynosiliśmy ze sobą na skórach i stale nam się jeszcze wydawało, że unosimy się na falach, które trzaskają nad nami, pod nami⁴⁰.

Tym razem jednak w pracy pamięci autorka przywołuje szczegół, który umykał w radosnym świętowaniu niezwykłych wakacji. Szczegółem tym były mużułmańskie kobiety:

W cierpkiej, winogronowej słodyczy, w wilgotnej bryzie, która pojawiała się nad brzegiem regularnie około godziny osiemnastej [...] jedynie kątem oka dostrzegaliśmy spacerujące po linii wody czarne kobiety z gór, w długich, uniesionych nieco ponad kostkę spódnicach, z bladymi ściągniętymi twarzami. Brodziły po brzegu. Robiły wrażenie, że nikogo z nas nie dostrzegają⁴¹.

Dalsza część szkicu przynosi konfrontację wspomnień dawnego pobytu z 1973 roku z nową sytuacją wojenną, rozgrywającą się w 1994 roku i szereg wątpliwości oraz pytań dotyczących źródeł bałkańskiego konfliktu. Perła Adriatyku jako miejsce dotknięte, poznane przelotnie

40 B. Latawiec, *Dubrownik*, w: Eadem, *Gęstwina*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2001, s. 95.

41 Ibidem.

w podróży, ale przeżyte intensywnie zmysłowo, odnotowane w poetyckim dzienniku Latawiec powróciło po latach w równie intensywnych emocjach, uświadamiając niedostrzeganą kiedyś złożoność społecznego i narodowościowego wizerunku. W zakończeniu szkicu, przypominając sobie odwiedzany plac w Dubrowniku, na którym robiła zakupy, notowała:

Wczoraj zobaczyłam to miejsce ponownie na ekranie telewizora: zakutana w czern kobieta przebiegała plac na ukos. Zbliżenie domu z oderwaną od zawiasu okiennicą. Tłukła o mur tuż nad oknem wystawowym ze śladami pocisków. Okaleczony chodnik z resztkami rozłupanej balustrady.

Europa patrzy na rzeź ludzi i miast szeroko otwartymi oczami wszystkich swoich telewizorów. I nawet nie musi mrużyć powiek. Światło i czern są regulowane automatycznie⁴².

W geobiografii Latawiec poznane w młodości miejsce, odnotowane przez poetkę w jej poetyckim dzienniku, nie okazało się wyłącznie idealizowanym pejzażem, scenerią nadmorskich wakacji, ale stało się przestrzenią aktywną, która kształtowała świadomość procesów społecznych i historii, wpływała na przyjmowaną postawę etyczną.

Rzym

Rzym jest miastem wyjątkowym dla Latawiec, wielokrotnie powracał w jej twórczości, wielokrotnie też był odnotowywany w adresie pod wierszem. Nie jest to zaskakujące, stanowi jedną z najczęściej wybieranych turystycznych lokalizacji przez Polaków. Zachwyca i zadziwia

⁴² Ibidem, s. 98.

wręcz nadmiarem zabytkowych miejsc, muzeów, obiektów sztuki. Przestrzeń wręcz kusi do literackich przetworzeń. Uległa temu również Latawiec, która pisała: „Miastem, które szczególnie do owych gier palimpsestowych, przenikań myślowych, kombinacji paczworkowych oglądacza wręcz zniewala swoją przeszłością w teraźniejszości, jest, oczywiście, Rzym”⁴³. Przywołajmy tylko fragment wiersza *Rzymskie zegary i fontanny*:

Naszego rękąpisanego
blejtramowoolejnego
kładzonego pędzlem
i z marmuru odbitego
jest tu stanowczo za dużo

[...]

W tej gęstwinie
każdy zegar uliczny – dysząc
w końcu stanie

[...]

To samo robią okrągłe wody
z monetami
rzucanymi im z wysoka tylko
dla dźwięku słońc pękających
na czarnym bruku

Rzym, październik 2010

(*Rzymskie zegary i fontanny*, GCBZ, s. 52)

Na tę wyjątkową obecność Wiecznego Miasta zwracała uwagę Kwiatkowska:

43 B. Latawiec, *Trzy genezy*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony...*, s. 357.

Barokowej proveniencji estetyka nadmiaru często w tej poezji towarzyszy odczuwaniu świata, najwyraźniej objawiając się w wierszach inspirowanych podróżą do Rzymu. Stada ptaków, natłok antycznych rzeźb, obrazów, tłum podróżnych, wszechobecny dźwięk telefonów komórkowych – oddają intensywność doznań i obfitość przeżyć, która równocześnie zachwyca i przytłacza⁴⁴.

Częstsze niż gdzie indziej pobyty poetki w Wiecznym Mieście mogą również tłumaczyć okoliczności zawodowe i literackie. W Rzymie mieszka polonista Lorenzo Constantino, który był tłumaczem poezji Latawiec na język włoski. W stolicy Italii ukazał się w 2011 roku w wydawnictwie Lithos Editrice wybór wierszy Latawiec i Balcerzana zatytułowany *Il tempo raddoppiato*⁴⁵. Tłumaczami ich wierszy byli wspomniany Constantino i Andrea Ceccherelli. Balcerzan w następujący sposób pisał o tym przedsięwzięciu wydawniczym:

Gdy poloniści z uniwersytetów w Rzymie i w Bolonii postanowili przetłumaczyć na język włoski kilkadziesiąt naszych wierszy, tyle samo Bogusławy, co i moich, w idealnej równowadze ilościowej, i wydać je w książeczce dwuautorskiej, zatytułowanej *Il tempo raddoppiato*, co po polsku znaczy *Czas podwojony*, ich koncepcja polega na tym, by nie zatajać, przeciwnie, wyeksponować to, że jesteśmy małżeństwem⁴⁶.

44 A. Kwiatkowska, *Zawsze w obie strony...*, s. 21.

45 E. Balcerzan, B. Latawiec, *Il tempo raddoppiato*, a cura di A. Ceccherelli e L. Constantino, con una nota introduttiva di J. Mikołajewski, Lithos Editrice, Roma 2011.

46 E. Balcerzan, *Bogusława Latawiec. Czas podwojony...*, s. 297.



Bogusława Latawiec po spotkaniu autorskim. Rzym.

Zdjęcie wykonane przez Edwarda Balcerzana.

Źródło: zbiory prywatne Edwarda Balcerzana.

Andrei Ceccherellemu Latawiec zadedykowała wiersz zatytułowany *Łopotliwa wataha*, który opatrzony jest adresem *Rzym, kwiecień 2010*:

Już nie gołębie ale dzikie mewy
wtargnęły do Rzymu o świcie
łopotliwą watahą
z wrzaskiem
podrywając skrzydłami
skruszone kamienie
i lotnymi źrenicami
wypełniając oczy rzeźb
aż patrzące się stały marmury

i krew się w nich zwierzęca
 tak spieniła
 że armie które stąd wyszły
 przed wiekami
 wróciły z chrzęstem skór
 łopotem, biciem w tarcze
 między nas
 którzy wciąż uparcie ci sami
 bo czas nie mija i nie trwa

Rzym, kwiecień 2010

(*Łopotliwa wataha*, GCBZ, s. 45)

Wiersz ukazuje przełomową porę dnia, liryczne zdarzenie odbywa się „o świcie”. W tej zmianie aury nocy na dzień dzieje się coś zjawiskowego, niespodziewanego, na poły magicznego, czego świadkiem staje się „ja”: „dzikie mewy / wtargnęły do Rzymu o świcie / łopotliwą watahą / z wrzaskiem”. To nagłe zjawienie się ptaków, tumult, który wznieciły rozpanoszoną aktywnością, wywołuje baśniowy efekt w postaci ożywienia okolicznej architektury i rzeźb: „podrywając skrzydłami / skruszone kamienie / i lotnymi źrenicami / wypełniając oczy rzeźb / aż patrzące się stały marmury / i krew się w nich zwierzęca / tak spieniła”. Kamienne otoczenie nie tylko patrzy „lotnymi źrenicami”, ale także intensywnie ożywa za sprawą krwi. Kolejna część wiersza kontynuuje ten fantastyczny wątek: „armie które stąd wyszły / przed wiekami / wróciły z chrzęstem skór / łopotem, biciem w tarcze”. Oczywiście wszystko to dzieje się tylko w wyobraźni poetki, przypadkowo zagubionej o świcie w ulicach Rzymu. Przeżycie zmysłowe: widok dzikich mew, które z łoskotem wlatywały w przestrzeń miasta, głośny dźwięk bijących skrzydeł, wrzasku, który czyniły, uruchomiły imaginację. Ale u źródeł tego przeżycia leżał namysł nad czasem. Humaniści, a zwłaszcza poloniści podróżujący do Rzymu, noszą

w pamięci jak echo słowa sonetu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego *Epitaphium Rzymowi*. Nie inaczej było w przypadku Latawiec, która poddając się wpływowi słynnej frazy archetektu, również podejmowała namysł nad czasem: „bo czas nie mija i nie trwa”. Szesnastowieczny poeta, prekursor metafizycznej poezji baroku, przypomnijmy, tak oto ujmował przemyślenia zrodzone z przechadzania się po terytorium Wiecznego Miasta:

Ty, co Rzym wpośród Rzymu chcąc baczyć, pielgrzymie,
A wždy baczyć nie możesz w samym Rzymu Rzymie,
Patrzaj na okrąg murów i w rum obrócone
Teatra i kościoły, i słupy stłuczone:
Te są Rzym. [...]
Dziś w Rzymie zwyciężonym Rzym niezwyciężony
To jest ciało w swym cieniu leży pogrzebiony.
Wszystko się w nim zmieniło, sam trwa prócz odmiany
Tyber, z piaskiem do morza co bieży zmieszany.
Patrz, co Fortuna broi: to się popsowało,
Co było nieruchome; trwa, co się ruchało⁴⁷.

Podobnie przechadzała się po ulicach i placach Rzymu Latawiec. „Wałęsając się po nim – wspominała – często przypominam sobie piękny liryk Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, w którym, jak głosi poeta, wszyscy zwiedzacze miasta od wieków – odruchowo »Rzymu w Rzymie szukają«, bo wciąż jest »zwyciężonym Rzym niezwyciężony / To jest ciało w swym cieniu leży pogrzebiony«⁴⁸. Zastanawiając

47 M. Sęp Szarzyński, *Epitaphium Rzymowi*, w: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, wybór i komentarze A. Vincenz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1989, s. 270–271.

48 B. Latawiec, *Trzy genezy...*, s. 357.

się nad słowami dawnego poety sama pozostawała w filozoficznej zadumie nad paradoksalnym wymiarem czasu i notowała: „bo czas nie mija i nie trwa”. W autotematycznym szkicu zatytułowanym *Trzy genezy Latawiec* objaśniała powstanie wiersza *Łopotliwa wataha*:

W wietrzne dni do Rzymu od morza przylatują watahy mew. Kołują z wrzaskiem nad mostami Tybru, fontannami, rzeźbami, przepędzają ciężkie gołębie, porywając im jedzenie wprost spod miastowych dziobów. A gdy na koniec swoimi ptasimi, dzikimi oczami nagle wypełnią, ożywiając je, puste i wielkie oczodoły pomników – w moim wierszu zaczyna się toczyć czas przeszły: do Rzymu z chrzęstem wkraczają zwycięskie armie sprzed wieków. Tak tę agresywną walkę oswojonego terazniejszego Rzymu z dzikim obcym, minionym spróbowałam zwizualizować w swojej *Łopotliwej watasze*. Dwa czasy tam żyją i oddychają jednocześnie. Wiersz zamknęłam próbą uchwycenia niemożliwej myślowo istoty czasu, który wbrew logice nie mija naprawdę choć przecież i nie trwa. On po prostu – Był i Jest. Jednocześnie⁴⁹.

W geobiografii *Latawiec* Rzym zapisał się jako miejsce polonistycznych przyjaźni, artystycznego spełnienia, wydania tłumaczonych na język włoski wierszy, jako przestrzeń literackich inspiracji i filozoficznych przemyśleń. Wieczne Miasto zachwyliło poetkę także zgromadzonymi dziełami sztuki malarskiej, o których mowa będzie poniżej. Ta część dziedzictwa prowokowała ją do konfrontacji, badawczego spojrzenia i ekfrastycznych rozważań zapisywanych w wierszach.

Ligęza, zwracając uwagę na tę część poetyckiego dorobku *Latawiec*, która powstawała w wyniku wyjazdów turystycznych, rekreacyjnych czy wakacyjnych, zapisywał:

49 Ibidem.

Podróże [...] nie tyle służą poznaniu świata, co wniknięciu w sens własnego życia – są przygodą metafizyczną, rozważaniem o czasie ludzkim, o naturze spostrzegania i pamięci. Wiersz powinien być świadectwem bardziej trwałym od „nieopracowanego tekstu” biografii, wypełnianego przypadkowymi zdarzeniami, które dokonują się pośpiesznie – jakby poza świadomością. Powraca obraz „kartkowania” czasu przeszłego. Życie refleksyjne to odczytywanie i zarazem zapisywanie własnego losu⁵⁰.

To „kartkowanie” doświadczeń, zobaczeń, przeżyć, przemyśleń zapisanych w wierszach układa się w poetycki dziennik intymny Latawiec. Można by jeszcze analizować wiele wierszy z geobiografii poetki, z Krzemieńca, Padwy⁵¹, Chambord czy Paryża, bo każdy z tych utworów jest osobnym i wyjątkowym spotkaniem z miejscem po-znanym w podróży.

Dziennik ekfraz

Szczególnym zapisem lirycznego dziennika Latawiec, układającego się, jak chciał Lejeune, w serię datowanych śladów, są wiersze o charakterze ekfrastycznym, odwołujące się do malarstwa⁵². Na mapie tej artystycznej części geobiografii poetki pojawiają się najczęściej Poznań i Krajkowo jako miejsca powstania utworu, ale także Paryż,

50 W. Ligęza, *Rytm środkowy*, „Twórczość” 1983, nr 1, s. 121.

51 Genezę wierszy, które powstały w wyniku inspiracji pobytem w Krzemieńcu i Padwie, opisała Latawiec w szkicu *Trzy genezy...*, s. 353–356.

52 Analizując wiersze z odwołaniami do malarstwa korzystam z ustaleń Adama Dziadka, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.

Sztokholm, Bolonia, Rawenna, Rzym, Gemone, Padwa. W poetyckich zapisach znajdziemy całą plejadę największych mistrzów pędzla, jak: Piero della Francesca, Hieronim Bosch, Hans Memling, Caravaggio, Rembrandt, Johannes Vermeer, Vincent van Gogh, Salvador Dali, Pablo Picasso, Marc Chagall, René Magritte, Kiejstut Bereźnicki. Do wierszy ekfrastycznych należeć będą także utwory, w których pojawiają się nawiązania do anonimowych fresków, ołtarzy, budowli architektonicznych. W recenzji tomu *Razem tu koncertujemy* Piotr Michałowski zauważał, że powracają w nim „motywy podrózne, ale tym razem inspirowane nie pejzażem, lecz sztuką: rzeźby Rodina w Paryżu, fresk w Gemorze, katedra w Bolonii, rzymski sarkofag”⁵³. „Jest w tym nagromadzeniu – tłumaczył – trochę przypadku narzucanego trasami turystycznych wycieczek, a trochę ponadgeograficznej refleksji o przemijającym trwaniu i pokojowej koegzystencji światów: teraźniejszego i przeszłości”⁵⁴. Ten szlak artystycznego zwiedzania, odnotowywany i datowany, układa się w nurt lirycznego dziennika olśnień, kontemplacji, namysłów, wędrówek wyobraźni.

Utwory odwołujące się do malarstwa pojawiają się w poezji Latawiec już od pierwszego tomu. Na tę wyróżniającą zdolność obrazowania w poezji autorki *Otwierają się rzeki* wskazywał w recenzji debiutanckiego zbioru Jacek Łukasiewicz:

Malarskie, plastyczne utwory są bardzo charakterystyczne dla omawianego tomiku. Doskonałym (w dosłownym sensie) przykładem może być wiersz *Cała w bieli* czy bardziej jednopłaszczyznowa *Zwycięska ochra*. One szczególnie mocno manifestują, że poetycką,

53 P. Michałowski, *Zwierzęta nocy w ogrodach dnia*, „Pogranicza” 1999, nr 6, s. 83.

54 Ibidem.

dramatyczną zwykłość świata można osiągnąć tylko pośrednio, właśnie tylko przez obrazy⁵⁵.

Cała w bieli jest erotykiem, którego sytuacja liryczna rozgrywa się na tle zarysowanego pejzażu, ale Zwycięska ochra przynosi ekfrazę odwołującą się do malarstwa i jego techniki:

Ten co maluje tylko ochrą, robi wrażenie jakby w niej stał.

Ciężki, wywiązał swoje włosy z barwy zgłiwiałych liści.

[...]

Maluje tylko w suszonym drzewie.

[...]

Swój portret szkicuje żółtą kredą.

Z czoła zrzuca zmarszczki jak wąskie pnie na wodę [...]

Niżej wbija w płótno porzucone dzbany z gliny. [...]

A igliwie – maluje – wyszło z ziemi urodzajne w słońce i zajęło się nagle w całe złote drzewa.

Więc je kładzie soczyste między pędzlem jak ręce. Rosną stale o nowe słoje ochry [...]

Stoją potem przed obrazem ci, którzy świat słyszą we wszystkich barwach i nie rozumieją jego zwycięskiej ochry.

(*Zwycięska ochra*, OR, s. 8)

Ochra jest zwietrzeliną skalną wykorzystywaną jako naturalny barwnik, występujący w odcieniach od żółtego po brązowy. Jest jednym z najstarszych pigmentów używanych przez człowieka już w rysunkach naskalnych. Wykorzystywana była przez ludzi od paleolitu, służąc do konserwacji skór i nadawania koloru wyrobom artystycznym.

55 J. Łukasiewicz, „Otwierają się rzeki”, „Twórczość” 1967, nr 3, s. 112.

W sztuce malarskiej była często stosowana dla jej ciepłych barw. W wierszu „ja”, kontemplując portret, poddaje się wizualnemu wrażeniu, jakie wywołuje technika malowania ochrą, ulega fascynacji efektami jego odcieni, które przechodzą od barwy gliny po złote drzewa. Dla mówiącego podmiotu obraz powiązany z kolorami ziemi i słońca jest doskonalszy, „zwycięski”, niż ten z różnorodną paletą barw. W młodzieńczym utworze Latawiec przejawia się jej wrażliwość malarska, znajomość techniki malowania, kompetencja plastyczna. Wynikają one być może z faktu osobistego podejmowania przez poetkę prób tworzenia obrazów. Zwróciła na to uwagę Helena Zaworska w rozmowie z Latawicz. Zadała jej pytanie o malarstwo, widząc w jej wierszach ślady „poetyckiej wyobraźni”, która jest „bardzo wizualna”⁵⁶. Poetka wyjaśniała:

[...] wcześniej, jako dziecko, próbowałam malować. [...] Z malowaniem szybko się rozstałam, weszłam w pewną manierę, zresztą nie miałam pojęcia o technice, rzuciłam to bez żalu. Wśród książek po prostu wyrastałam, one były moim naturalnym środowiskiem⁵⁷.

Ślad decyzji o porzuceniu malarstwa zachował się także w debiutancim tomie w wierszu *Nigdy nie będą rysować*:

Za oknem brzmi ptactwo z wieżą wkoło, [...]
Moja malarnia, jak ta od szyldów, ma farby wyciągnięte strugami
jak zabite rzeki o sklejonych kropkach.

56 H. Zaworska, *Dojść do słowa. Rozmowa z Bogusławą Latawicz*, „Odra” 1988, nr 10, s. 47. Przedruk: H. Zaworska, *Gdzie dobrze wychowują? Rozmowa z Bogusławą Latawicz*, w: Eadem, *Nam idzie o życie. Dzielne rodaków rozmowy*, Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1991, s. 102–115.

57 Ibidem.

[...]

Barwy tymczasem rozrastają się w drzwiach bujnie jak korzenie.

Klamki nie mogą odszukać między przygasłą żółcią.

Stoję więc zamknięta. Za szkłem wieże, a wkoło stale

doskonalsze farby. I moje ręce, które nigdy nie będą rysować.

(Nigdy nie będą rysować, OR, s. 12–13)

Obraz wydaje się niedoskonały dla „ja”, martwy, niemy, pozbawiony głosu, dźwięczności, zdolności uchwycenia bujnych przejawów świata. Stąd decyzja, by porzucić malarstwo i postanowienie, że ręce „nigdy nie będą rysować”.

W przeprowadzonej po wielu latach rozmowie z Zaworską, będąc już uznaną pisarką, Latawiec lekceważyła młodzieńcze doświadczenie malowania, a jednak jej predylekcje do sztuk plastycznych były przez krytyków podnoszone wielokrotnie. W 2011 roku w recenzji tomu *Gdyby czas był ziemią* Łukasiewicz jakby podtrzymywał opinię wyrażoną w okolicznościach debiutu i ponownie podkreślał obrazowość tej poezji:

Malarskość wierszy Bogusławy Latawiec [...] dotyczy przede wszystkim całych utworów, nie ich elementów. [...] Odwołują się do tworzenia malarskiego, ale często jakby do pierwszych faz tego procesu, pierwszych widzeń i rytmów, jeszcze przed wzięciem do ręki pędzla czy dłuta. [...] Dynamizm takich obrazów, ich potencjalny ruch wyznacza rytm w wierszu i jest przez ów rytm określony⁵⁸.

Lirycznym obrazom malarskim, ekfrazom, hypotypozom towarzyszy w wierszach słownictwo zaczerpnięte ze sztuk plastycznych.

⁵⁸ J. Łukasiewicz, *Barwy i liście*, „Odra” 2011, nr 12, s. 107.



Bogusława Latawiec w podróży śródziemnomorskiej.

Zdjęcie wykonane przez Edwarda Balcerzana.

Źródło: zbiory prywatne Edwarda Balcerzana.

Spotykamy w nich na przykład: „napięte pod blejtrami płótna” (O, 45); „łód werniksu, farb olejnych” (GCBZ, 10); „spod facho-wo położonych farb” (O, 53); „na zaprawionym płótnie dyszą farby” (O, 50); „uwięzione w ugrach u dołu strony” (O, 43); „złotą nić olejną” (O, 46); „zeskrobał końcem suchego pędzla nadmiar światła” (O, 46); „krztyna farby zaschniętej z obrazu” (GCBZ, 37); „kroplą czerni zapętlonej w pędzlu” (Z, 44); „olej na płótnie” (Z, 44); „martwa natura” (PO, 59); „dwa portrety” (NS, 17); „biel cynkowa” (O, 44); „z ryciny pokrytej złotem” (Z, 49); „tłustym od czarnej zieleni pędzlem” (Z, 53); „od dłoni z farbą do dłoni z pędzlem” (Z, 53). Wchodzi ono w konotacje z zarysowaną sytuacją liryczną, metaforycznym opisem, wrażeniem, dostrzeżanym powidokiem, ze snem.

Najwcześniejsze odniesienia do malarstwa, jak wspomniałam, pojawiają się już w debiucie i powracają przygodnie w kolejnych tomach. W zbiorze *Odkrytki* po raz pierwszy wiersze ekfrastyczne ułożone zostały w cykl zatytułowany *Blejtramy*, tom *Zmowy* przyniósł *Blejtramy następne*, a w *Pierzchających ogrodach* oraz *Nieoznakowanym szlaku* utwory opatrzone zostały podtytułem „z cyklu: *Blejtramy*”. Pomimo sugestii tytułu poetka nie dąży do ekfrastycznej reprezentacji obrazów, ich opisy pojawiają się fragmentarycznie, przygodnie, ze zwróceniem uwagi na szczegół, który porusza następnie wyobraźnię. Przykładem ekfrazy skupionej na samym opisie dzieła może być wiersz *Anioł Boscha* inspirowany tryptykiem *Ogród rozkoszy ziemskich*, *Lotny fresk* z podpisem *Rzym, kwiecień 2010*, przynoszący opis ściennego malowidła Marii z aniołami, *Mędrzy z Raweńskiej mozaiki* przedstawiający drogę Trzech Króli podpisany *Rawenna, październik 2007 r.* Częściej jednak spotkanie z dziełem plastycznym prowokowało Łatawiec do podjęcia namysłu sytuującego się na pograniczu sztuki i egzystencji. Zapowiada tę strategię liryczną sam tytuł *Blejtramy*, który, jak wskazywała Anna Mazurek, „zwraca uwagę na szczególnie moment, kiedy artysta stoi przed drewnianą ramą służącą do naciągania płótna, na którym ma dopiero powstać obraz”⁵⁹. Podobnie Łuszczkiewicz po ukazaniu się tomu *Odkrytki*, pisząc o malarskim cyklu, zauważał:

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. Łatawiec wprowadza bowiem czytelnika w świat szczególnej artystycznej empatii określanej w akademickich podręcznikach suchym mianem estetyki recepcji czy stylistyki

59 A. Mazurek, *Wstęga Möbiusa*, „Akcent” 2008, nr 3, s. 137.

odbioru. Pokazuje, jak czyta obraz poeta, przebijając się przez kolejne warstwy olejnej farby aż do samego blejtramu, aż do malarских krosien, w poszukiwaniu źródeł inspiracji i twórczej prawdy dzieła⁶⁰.

Moment rodzenia się artystycznej inspiracji, ożywiony wyobraźnią poetki, dobrze obrazuje wiersz *Kolejny cyprys van Gogha*, w którym odnajdujemy odniesienie do obrazu *Droga z cyprysem i gwiazdą*:

Nocą na ściernisku płótna
 poderwał drobny ogień
 z łętów, badyli, słomy
 ale w myślach sadił już
 na gorącym i pustym polu
 tłustym od czarnej zieleni
 pędzłem
 swój dziki cyprys zaplątany w wir nieba
 między dmuchawce gwiazd –
 własne krótkie życie
 wciąż pędzące pod wiatr:
 od jednego blejtramu do drugiego
 od dłoni z farbą do dłoni z pędzłem

Krajkowo, lipiec 2014 r.

(*Kolejny cyprys van Gogha*, Z, s. 53)

W ostatniej fazie życia podczas pobytu w szpitalu w Saint-Rémy na obrazach van Gogha pojawia się obsesyjny temat cyprysów. „Cyprysy stale przyciągają moją uwagę. – pisał malarz – Chciałbym zrobić z nich to, co uczyniłem ze słonecznikami. Dziwi mnie bowiem, że

60 P. Łuszczkiewicz, *Wiersze, sny, obrazy Bogusławy Latawiec...*, s. 36.

nikt nie malował jeszcze cyprysów tak jak ja je widzę”⁶¹. Jak zauważał Marc Dupetit, „cyprysy z obrazów van Gogha mają kolory jakich nigdy nie spotyka się u innych malarzy. [...] Ślady pędzla mają charakter spiralny, robią wrażenie zawirowania i wznoszącego się ku niebu płomienia”⁶². Tłumacząc technikę wykonania obrazu historyk sztuki objaśniał:

Cyprysy malowane są warstwowym nakładaniem farby. Czerń, zielone i brązy nakładane są długimi pociągnięciami pędzla wywijanymi w stronę nieba. Odcienie mieszają się sprawiając wrażenie żaru. W podobny sposób pędzel van Gogha oddaje niebo, chmury i roślinność. Nawet rogalik księżyca zdaje się być dziełem wijącego się pędzla, którego arabeskowe dotknięcia nadają materii obrazu złudzenie wibracji⁶³.

W liście do Gauguina van Gogh informował przyjaciela o namalowaniu w Saint-Rémy obrazu z cyprysem:

Przywiozłem stamtąd jeszcze *Cyprys z gwiazdą*, jest to ostatnia próba, nocne niebo z księżycem bez blasku [...] W dole droga z rosnącymi po bokach żółtymi trzcinami, zza których wyłaniają się niebieskie Alpilles i jeden strzelisty, wysoki, prosty i mocny cyprys. [...] Wszystko jak Pan widzi, bardzo romantyczne i prowansalskie⁶⁴.

61 Cyt. za M. Dupetit, *Vincent van Gogh*, „Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło” 2002, cz. 1, s. 24.

62 Ibidem.

63 Ibidem.

64 Ibidem, s. 25.

Obraz van Gogha wywołuje w Latawiec szczególny rodzaj recepcji, jak to ujął Łuszczkiewicz, artystycznej empatii. Wyobraźnią dociera do momentu inicjalnego dzieła, początkowej fazy malowania płótna. W wierszu znajdujemy ślady ekfrastycznego odwzorowania: „na gorącym i pustym polu / tłustym od czarnej zieleni / [...] dziki cyprys zaplątany w wir nieba / między dmuchawce gwiazd”. Dla poetki ważna okazuje się nie tyle jego ekfrastyczna reprezentacja, ile podłoże psychologiczne twórcy, jego emocjonalne czy osobowościowe podejście do sztuki. Namalowany cyprys „zaplątany w wir nieba / między dmuchawce gwiazd” w odczytaniu poetki staje się symbolicznym obrazem egzystencji malarza, którego „krótkie życie / wciąż pędzące pod wiatr” przebiega „od jednego blejtramu do drugiego / od dłoni z farbą do dłoni z pędzlem”. Malarskie płótno van Gogha, poddane wrażliwemu odbiorowi Latawiec, okazuje się opowieścią o jego życiu, artystycznym trudzie, niszczącej go pasji tworzenia. Na emocjonalny ładunek, zawarty w *Drodze z cyprysem i gwiazdą*, wskazywał także Dupetit, pisząc: „Ma się uczucie, że cyprysy drżą, uginają się pod podmuchami mistralu, że są echem wibracji wstrząsających ciałem artysty, gdy zbliża się kolejny atak”⁶⁵.

Studiowanie obrazów nieustannie wiąże się w poezji Latawiec z pojęciem czasu. Doświadczenie ich kontemplacji pozwala jej dostrzec, że dzieła mistrzów potrafią przekroczyć wymiar temporalny, unieważnić przemijanie, wyprowadzić dany moment w stan bezczasowości, do którego współcześni mają dostęp w akcie odbioru płótna. Mówi o tym poetka na przykład w wierszu *Ostatni Rembrandt*, w którym pojawia się nawiązanie do obrazu *Straż nocna* (noszącego także nazwy *Wymarsz strzelców* czy *Kompania strzelecka kapitana Fransa Banninga Cocqą przygotowująca się do wymarszu*), gdzie siedemnastowieczna scena zostaje przeniesiona w czasie:

65 Ibidem, s. 24–25.

Kroplą czerni zapętlonej w pędzlu
 jak węzelek na końcu nitki
 dotknąłeś lewej źrenicy
 tego starca
 z płótna
 Teraz jest twoją źrenicą
 z twojej tutejszości
 [...]

 Jeszcze zdążysz nim olej na płótnie
 w łód stężeje
 przenieść ich wszystkich
 pod zamkniętymi powiekami
 niczym zwartą straż nocną
 w nietutejszą przyszłość
 Poznań, październik 2011 r.

(*Ostatni Rembrandt*, Z, s. 44)

Życie obrazu – istnienie starca z płótna, obecność Rembrandta – rozgrywa się w wierszu między „teraz” ich egzystencji („Teraz jest twoją źrenicą”), a odległą przyszłością, w której podmiot ogląda namalowaną postać. Ale rozdźwięk temporalny wiąże się także z całym cywilizacyjnym i kulturowym otoczeniem, zatem życie obrazu zarysowuje się również między „tutejszością” a tym, co „nietutejsze”. Tutejszy to ‘znajdujący się, występujący w tym miejscu, w którym znajduje się i z którego wypowiada się mówiący’⁶⁶, stąd podmiot liryczny, zwracając się w wierszu do malarza, precyzuje: „z twojej tutejszości”. Istnieje tutejszość artysty i starca, ale obecnie żyją razem w „nietutejszej przyszłości”. Ten paradoks sztuki, polegający

66 *Wielki słownik języka polskiego*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/36500/tutejszy> [dostęp: 12.03.2025].

na anihilacji czasu, pociągał i fascynował Latawiec. W jej wierszach, zauważała Mazurek, „zanika przepaść między życiem a śmiercią, przeszłością i teraźniejszością, zaś na prawdziwy świat nakłada się – niczym lustrzane odbicie – rzeczywistość funkcjonująca w sferze mentalnej, w wyobraźni”⁶⁷.

Przeskoki czasu w wierszach Latawiec są często wynikiem procesów poetyckiej imaginacji. Michałowski w kontekście cyklu *Blejtramy następne* zauważał, że „Bosch, Caravaggio, Rembrandt, van Gogh, Dali, Chagall stają się przede wszystkim przedmiotem poetyckich studiów nad anatomią wyobraźni i przyczynkiem do badania jej źródeł, ale imaginację mistrzów niekiedy poetka śmiało rozszerza głosami własnej wrażliwości, która rozsadza ramy oryginałów”⁶⁸. Poetka za pomocą wyobraźni kreuje świat przedstawiony, nadając życie oglądanym scenom. W jej liryce, pisała Mazurek, „dzieło malarskie, które prowadzi do ujarzmienia życia i wtłoczenia go w martwe, nieruchome formy, ożywa jednak w indywidualnym, twórczym odbiorze”⁶⁹. Sytuację taką przynosi wiersz *Dwie białogłowy Vermeera*, w którym zawarte są odniesienia do dwu obrazów tego artysty. Pierwszym jest *Czytająca list*, płótno znajdujące się w Gemäldegalerie w Dreźnie. I tam właśnie widziała je Latawiec, o czym wspominała w szkicu *Podwójne Drezno*:

Zwiedzaliśmy galerię [...] w *Kobiecie czytającej list* Jana Vermeera, jabłka i brzoskwinie niespodziewanie zapaliły się Cezanne’owskim światłem i nie chciały zgasnąć⁷⁰.

67 A. Mazurek, *Wstęga Möbiusa...*, s. 139.

68 P. Michałowski, *Próby przestrzeni w grze na czas*, w: B. Latawiec, *Zmowy*, Wydawnictwo FORMA, Szczecin, Bezręcze 2015, s. 68.

69 A. Mazurek, *Wstęga Möbiusa*, „Akcent” 2008, nr 3, s. 137.

70 B. Latawiec, *Podwójne Drezno*, w: Eadem, *Gęstwina...*, s. 131.

Drugim obrazem jest *Ważąca perły* (inaczej nazywana *Kobietą z wagą*), znajdująca się w National Gallery of Art w Waszyngtonie, zapewne zatem oglądana przez Latawiec jako reprodukcja⁷¹. W wyobraźni poetki zapamiętany z pobytu w galerii w 1993 roku powidok i barwna ilustracja spotkały się razem w utworze podpisanym *Poznań, październik 2014 r.*:

Czyta list w otwartym na wiatr oknie
List śmiertelnie zagubiony w czasie
Papier szeleści pod dwoma wzdętymi światłami
czerwienią, zielenią zasłon
i w dwóch obcych światach jednocześnie

Jego słowa, głos...
Znowu są razem w słodczy brzoskwini
która wolno spada przez niebo
ale już nie na tę najcichszą z traw trawę
jak dawniej bywało
tylko na kamienną posadzkę
przez którą boso tętniąc piętami
biegnie do niej syn przez pokoje
jakby pędził przez tarczę zegara
gdy wybija godzinę
po której jest już za późno

.

Czy to ona nocami w białej chuście
za zamkniętą okiennicą

71 Obraz *Ważąca perły* Vermeera prezentowany był na retrospektywnej wystawie *Vermeer* w Rijksmuseum w Amsterdamie w 2023 roku, zmarła w 2021 roku Bogusława Latawiec nie miała więc możliwości obejrzenia go w oryginale.

perły układa
 na powietrznej wadze?
 Perła za perłą – rok po roku

Poznań, październik 2014 r.

(*Dwie białogłowy Vermeera*, Z, s. 54)

Jak pisze Samuel Rodary, „w twórczości Vermeera często powraca motyw listu, a *Czytająca z kolekcji drezdeńskiej* jest pierwszym z serii obrazów podejmujących ten temat”⁷². Opisuując płótno historyk sztuki zwraca uwagę na grę światła i barw uzyskaną przez mistrza:

Już w tym wczesnym płótnie malarz przykłada szczególną wagę do światła i daje dowód niebywałego wyczucia siły jego oddziaływania na poszczególne przedmioty w zależności od ich faktury i potrzeb artystycznych. Światło łśni i połyskuje na czerwonej zasłonie, natomiast na żółtej kotarze rzeźbi fałdy i wydobywa chropowatość tkaniny. Światło rozbiela twarz dziewczyny i podkreśla strukturę ołowiu, w który wprawione są szybki okna⁷³.

Elementy ekfrazy odnajdujemy także w wierszu Latawiec: „Czyta list w otwartym na wiatr oknie / [...] Papier szeleści pod dwoma wzdegniętymi światłami / czerwienią, zielenią zasłon”. Poetka ożywia obraz własną wyobraźnią, empatycznie przenika myślą do wnętrza dziewczyny czytającej list i relacjonuje jej wspomnienia i uczucia: „Jego słowa, głos... / Znowu są razem w słodczy brzoskwini / która wolno spada przez niebo / ale już nie na tę najcichszą z traw trawę / jak dawniej bywało”. Imaginacja podpowiada także dalsze życie postaci

⁷² S. Rodary, *Jan Vermeer van Delft*, „Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło” 2003, nr 61, s. 8.

⁷³ Ibidem.

z obrazu – jej macierzyństwo, czas spędzany domowo między pokojami, wychowywanie synka, którego kroki słysząc na kamiennej posadzce. Noc przywodzi na myśl drugi obraz Vermeera, *Ważącą perły*. „Ja” liryczne pyta: „Czy to ona nocami w białej chuście / za zamkniętą okiennicą / perły układa / na powietrznej wadze?”. W tym zastanowieniu kryje się ślad ekfrazy postaci z płótna, o której Rodary pisał: „kobieta trzyma w ręku wagę, jakby zamierzała ważyć perły symbolizujące vanitas, czyli marność i przemijanie rzeczy ziemskich. Vermeer wprowadza przesłanie moralne i religijne w świeckie wnętrze mieszczńskiego domu”⁷⁴. Perła jest obrazem duszy, jej symbolika wiąże się ze sferą metafizyczną, powrotem do raju, życiem wiecznym⁷⁵, bywa także pojmowana jako łza, co wprowadza do utworu nastrój melancholii. W całym wierszu Latawiec *Dwie białogłowy Vermeera* toczy się gra z czasem, którą podkreślają wyrażenia temporalne. Od początku list jest „śmiertelnie zagubiony w czasie”, wspomnienie czułości to „jak dawniej bywał”, syn biegnie „przez tarczę zegara / gdy wybija godzinę / po której jest już za późno”, perły układa „rok po roku”. Dostrzegamy tu czas teraźniejszy, przeszły, zaprzeczony, imaginacyjny, odliczany, roczny i wieczny. Kontemplacja obrazów Vermeera prowadzi na ścieżki myśli o przemijaniu życia, o jego upływie, o trwaniu w artystycznym dziele. Temporalny aspekt *Ważącej perły* odczytywał z obrazu także Rodary, który pisał:

Delikatne, ciepłe światło opływa postać kobiety i wypełnia pomieszczenie kojącym spokojem. Malarz uchwycił modelkę w ruchu, który paradoksalnie nabiera tu wymiaru wieczności. Geniusz Vermeera

74 Ibidem, s. 27.

75 M. Eliade, *Mit perły*, w: Idem, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, przeł. M. i P. Rodakowie, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 205–208.

sprawia, że pod jego pędzlem scena z życia codziennego zostaje przekształcona, czy raczej wyniesiona do rangi symbolu i – trwającego wiecznie, nie znającego ograniczenia czasem – ideału⁷⁶.

W wierszach z cyklu *Blejtramy* spotkanie poetki z obrazem często stawało się źródłem inspiracji dla swobodnej gry wyobraźni, skupienie na detalu prowadziło do refleksji kulturowej, namalowany pejzaż uruchamiał pokrewną wizję. Nad wszystkim górowało melancholijnie zabarwione pytanie o czas, o jego przemijalność, upływanie, a wreszcie o możliwość trwania poza czasem, które obiecuje sztuka.

76 S. Rodary, *Jan Vermeer van Delft...*, s. 27.

8. W światach Caravaggia

*Niezwyczajna jest mądrość, z jaką Caravaggio operuje światłem i cieniem.
Tak niezwyczajna i konsekwentna, że trudno widzieć w niej jedynie owoc
poetyckiego natchnienia*.*

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

Zainteresowanie malarstwem, które wywodzi się z wczesnej młodości Latawiec, postrzegać można także w powiązaniu z kształtowaniem się przez lata poetyki jej wierszy. Myślę przede wszystkim o operowaniu przez nią kontrastem światła i ciemności. W jednym z metapoetyckich szkiców poetka notowała: „Często łączę w swoich wierszach przestrzenie realne z wizyjnymi, ze światów sennych, wyobrażanych, m a l o w a n y c h, a także czasy minione z teraźniejszością, która kładzie swoje ś w i a t ł o na ich m r o k”¹. Tę opozycyjną grę światłocienia wydobywają między innymi utwory ekfrastyczne, w których wizualny aspekt spaja imaginację malarską i liryczną. Jednym z nich jest wiersz zatytułowany *Światy Caravaggia* dedykowany autorowi „Rzymskiej komedii”. Za dedykacyjnym wpisem kryje się Jarosław Mikołajewski, poeta, pisarz, tłumacz, były dyrektor Instytutu Polskiego w Rzymie, wreszcie także przyjaciel, który napisał wstęp do wspomnianego już wyboru wierszy Latawiec i Balcerzana *Il tempo raddoppiato* wydanego w Rzymie w 2011 roku. *Światy Caravaggia* mają adnotację *Poznań, luty 2012 r. W Rzymskiej komedii* Mikołajewski wytyczał szlaki Caravaggia:

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. Zacznijmy od tego drugiego, na który składają się (wyliczając w porządku od Piazza Venezia do Piazza del Popolo): Galeria Doria Pamphilj, kościół San Luigi dei Francesi, kościół Sant’ Agostino i bazylika Santa Maria del Popolo².

-
- 1 B. Latawiec, *Łopotliwa wataha*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bożysława Latawiec – portret podwojony*, Wydawnictwo Pasaż, Kraków 2016, s. 357. Wyróżnienie moje – J.D.P.
 - 2 J. Mikołajewski, *Rzymska komedia*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2011, s. 83.

Latawiec z pewnością podążała tymi szlakami. W jednym ze szkiców wyznawała: „Zdarzają mi się wiersze, w których wracają do mnie oglądane kiedyś i pozornie zapomniane strzępy zobaczeń”³. Być może z tych powrotów pamięci zrodził się wiersz *Światy Caravaggia*:

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
z buzią urwisa
w pełnym słońcu jego gołych lędźwi
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

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

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 oczami
 (Światy Caravaggia, Z, 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. W wypowiedzi dla „Kwartalnika Artystycznego”, zastanawiając się nad własnymi 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 sprawdzonej⁴.

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 Caravaggio, zorganizowana w czterechsetną rocznicę śmierci tego genialnego malarza. „Rzym czeka na Caravaggia” obwieszczał w Polsce tytuł tygodnika „Wprost”⁵. „Organizatorzy spodziewają się kilkuset tysięcy zwiedzających”⁶. Na tę wyjątkową ekspozycję sprowadzono takie arcydzieła malarza jak „Bachus” z Gallerii Uffizi we Florencji, „David z głową Goliata” z Gallerii Borghese w Rzymie, „Muzykanci” z Metropolitan Museum w Nowym Jorku, „Lutnistą” 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* powstaje nieodparte wrażenie, jakby wśród

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

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

6 Ibidem.

zwiedzających była także Bogusław Latawiec. Utwór zawiera bowiem ślady ekfrazy wielu jego obrazów, jest jak nieśpieszny spacer po muzeum wypełnionym dziełami tego genialnego malarza.

Michelangelo Merisi (Caravaggio) nazywany bywa *peintre maudit*, *pittore maledetto*, „malarzem przeklętym” na wzór *poète maudit*⁷. Pochodził z Caravaggio, miasteczka położonego 40 km na wschód od Mediolanu. Był synem Lucii Aratori i Ferma di Bernardiana Merisi, mistrza dworu i architekta mediolańskiego magnata Francesco Sforzy, markiza di Caravaggio⁸. 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 obrzękłe 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)⁹.

W sierpniu 1576 roku wybuchła w Mediolanie epidemia dżumy i rozprzestrzeniła się na Lombardię. 20 października 1577 roku wskutek

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

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

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

zakażenia zmarł ojciec Caravaggia, dzuma zabiła także jego dziadka i wujka. „Śmierć – pisał Desmond Seward – pojawiła się bardzo wcześniej w życiu Caravaggia. Został ukształtowany przez zarazę”¹⁰. Przez następne lata samotna matka starała się utrzymać Michelangelo i jego dwójkę rodzeństwa. W wieku dwunastu lat chłopiec rozpoczął naukę malarstwa w pracowni mistrza Simone Peterzano w Mediolanie. Tam poznał pierwsze arkana sztuki tworzenia obrazów olejnych. W 1592 roku Caravaggio przybył do Rzymu jako ubogi, nikomu nieznany młodzieniec. Prawdopodobnie początkowo sypiał na ulicy podobnie jak inni biedacy tego miasta. Był też świadkiem niemal wszechobecnej przemocy, okrucieństwa, kradzieży, zabójstw i morderstw. Sam zresztą, jako człowiek obdarzonym gwałtownym charakterem, bywał zatrzymywany przez strażę w wyniku licznych awantur oraz bijatyk i osadzany w więzieniu Tordinona. Rzym posiadał w tym czasie złą sławę 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 egzekucji”¹¹. To w trakcie jego pobytu w Wiecznym Mieście odbyła się słynna egzekucja Lukrecji oraz Beatrice i Giacomo Cencich, wtedy także spalono na stosie Giordana Bruna na Campo de’ Fiori.

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

Obrazami Caravaggia zainteresował się kardynał del Monte, który dostrzegł w nich nieprzeciętny talent malarza i zaproponował mu

¹⁰ D. Seward, *Caravaggio: awanturnik i geniusz...*, s. 18.

¹¹ Ibidem, s. 33.

opiekę i celę mieszkalną w Palazzo Madama. Protektorat kardynała odmienił los Caravaggia, umożliwiając 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 namalowania portretu papieża Pawła V. I wówczas zdarzyła się okoliczność, która wywróciła los Caravaggia. Malarz w pojedynku zabił Ranuccio Tomassoniego, przestępcę, brata lokalnego przywódcy gangu. Zabójstwo karane było śmiercią, malarzowi groziło ścięcie głowy na moście Świętego Anioła. Caravaggio w tajemnicy pod osłoną nocy musiał 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 cena”¹². Odtąd żył z piętnem ciągłej pogoni, z wyrokiem skazańca i banity. „Caravaggio – zauważał Herling-Grudziński – miał wbity za skórę cień śmierci. Widział samego siebie, lub swoją podobiznę, w twarzach umarłych”¹³.

Jarosław Mikołajewski w *Rzymskiej Komедii* przypomina 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 węzłem*, do którego pozowała piękna kochanka malarza – Lena¹⁴. Żądza posiadania kolejnego dzieła w kolekcji i zakulisowe targowanie

12 Ibidem, s. 108.

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

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

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 pożegłował 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 złorzeczył 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 przypływu¹⁵.

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 Filippo¹⁶.

W wierszu *Latawiec Światy Caravaggia* można śledzić ślady ekfrazy do wielu obrazów tego malarza. Katalog rozpoczyna *Chłopiec*

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

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

uğryziony 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 Gallerii Doria Pamphilii i *Nawrócenie Magdaleny*, do którego pozowała słynna kurtyzana Fillide Melandroni¹⁷ („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 tét-no skryte pod szatami”).

Wędrowka przez galerię malarstwa Caravaggia zarysowuje całą pełnię ludzkiej egzystencji ubogiej, ułomnej, nieszczęśliwej, skazanej na cierpienie, ale zarazem też nasyconej bogactwem, dosytem, pełnią

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

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 ogniewstąpię / 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 „żywiółów jednakich: / krwi, mięsa, kości i duszy bezcielesnej”. Ślady ekfrazy odnotowują wystudiowane na obrazach, namalowane z wielką precyzją anatomiczne części ciała: łędwie, uda, łydki, umierające ciała, brudne stopy, ramiona, usta, tętno. Ten somatyczny aspekt malarstwa lombardzkiego mistrza podkreśla jeszcze porównanie blejtramów do stołów sekcyjnych.

Wyekspozowanie 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 zgorszeniem 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!”¹⁸ „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”¹⁹.

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

19 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, t. 2, Oficyna Wydawnicza Plejada, Wydawnictwo „Dom Słowa Polskiego”, Warszawa 1990, s. 56.

„Także w tym – dodawał wpatrzony w *Śmierć Madonny* – dochodziła do głosu szczególna religijność malarza”²⁰.

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, [...] Z tych nagłych wspólnotowych związków [...] zdarza mi się czasem wyprowadzić także własny wiersz²¹.

Wydaje się, że z takich żywiołów obcych – ciemności i światła – „wyprowadziła” poetka *Światy Caravaggia*. W wierszu Latawiec skupia uwagę na uchwyceniu malarskiego fenomenu obrazów lombardzkiego mistrza – na zderzaniu ze sobą żywiołów mroku i ciemności z jasnością. Przyglądając się jego dziełom zauważa: „światy mu się / rodziły szczerze / 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.

20 G. Herling-Grudziński, *Caravaggio. Światło i cień...*, s. 16.

21 B. Latawiec, *Bliskie jest to, co dalekie*. W: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz: *Bogusława Latawiec – portret podwojony...*, s. 360.

Nie przypadkiem, jak się wydaje, Latawiec pozostała pod urokiem obrazów Caravaggia, uważanego za jednego z największych nowatorów w historii malarstwa, który zapoczątkował rewolucję luministyczną²². 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*²³. 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 materii²⁴.

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”²⁵. Na ukazywanych przedstawieniach z mroku i cienia wyłania-

22 S. Rodary, *Caravaggio i rewolucja luministyczna*, „Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło”, cz. 65, Caravaggio, Paryż-Warszawa 2003, s. 28–30.

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

24 *Caravaggio*, oprac. R. Bergerhoff, tłum. E. Skowron, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1971, s. 11.

25 M. Haake, *Mowa transcendencji. Hermeneutyka światła w religijnym malarstwie Caravaggia*, „Ethos” 2017, nr 3 (30), s. 254. O roli światła na obrazach Caravaggia

ją 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 przesłania widzialnego. W światłocieniu Caravaggia tkwi potrzeba upowszednienia, dotykającego udratyzowania w życiu, wrażliwości i wyobraźni religijnej²⁶.

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 wyrywa się *la pittura naturale* Caravaggia, gwałtowna, napęczniała rzeczywistością, odmitologizowana, spoufalona z *sacrum*”²⁷. 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 nieuchwytnie mierzenie się, wzajemne przenikanie się życia ze śmiercią”²⁸.

W twórczości Latawiec, autorki powieści zatytułowanej *Ciemnia* (Poznań 1995), kontrast światła i ciemności odgrywa również

zob. także M. Haake, *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. Śniedziwska, M. Telicki, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013, s. 171–191.

26 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, t. 1, Oficyna Wydawnicza Plejada, Wydawnictwo „Dom Słowa Polskiego”, Warszawa 1990, s. 127.

27 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, t. 2..., s. 56.

28 G. Herling-Grudziński, *Caravaggio. Światło i cień...*, s. 12.

niezwykle ważną rolę. Poetka, zauważała Joanna Grądział-Wójcik, odkryła „w świecie i w sobie »ciemnię«, w której gromadzą się wszelkie lęki i przeczucia”²⁹. Owa ciemnia, tłumaczy badaczka, „synonimiczna w wierszach z ciemnością, czernią, wskazuje na miejsce atopiczne, nie-oswojone, nieprzychylnie istnieniu, które jednocześnie wzmaga trud istnienia i decyduje o tożsamości podmiotu, chcącego je uporządkować, zrozumieć, zasymilować”³⁰. Ta objęta mrokiem wewnętrzna sfera, podkreśla Grądział-Wójcik, to także „ciemność, z której może coś się wyłonić – dosłownie i metaforycznie wy-jaśnić”³¹. Obecne w światach wiersza migotliwości i przebłyski jasności, jak pisze Wojciech Ligęza, oznaczają „»iluminację« poznawczą, stan doznawania prawdy, czy tylko dążenie do uchwycenia »prześwitu«, w którym objawia się istota rzeczy”³². „Poetycki świat pod powieką Bogusławy Latawiec – zapisywał Piotr Łuszczkiewicz – iluminuje bowiem światło z wielu pryzmatów o różnych ogniskowych”³³.

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.

29 J. Grądział-Wójcik, „...zobaczone, dotknięte, pomyślane”. *Bogusława Latawiec i Julian Przyboś*, w: Eadem, *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 158.

30 Ibidem.

31 J. Grądział-Wójcik, *Poznań w poezji Bogusławy Latawiec – między „tym miastem” a „prywatną ciemnią”*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz: *Bogusława Latawiec – portret podwojony...*, s. 85.

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

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

Takie pisanie to wyzwolenie mrocznego rytuału, któremu bezwoli nie ulegam³⁴.

Obszar ciemności, będący siedliskiem lęków, obaw i niepokojów, najpełniej wyrażają utwory należące do rozproszonego, tworzonego na przestrzeni lat onirycznego cyklu *Zwierzęta nocy*³⁵. Radosław Okulicz-Kozaryn przypomina, że „zwierzęta nocy, łac. *animalia noctis*, to kategoria spotykana w dawnych dziełach przyrodniczych, które odróżniały stworzenia dzienne od budzących się do życia o zmroku i prowadzących je w ciemności”³⁶. O swojej kolekcji liryków poetka mówiła: „Wiele z moich utworów o rodowodzie sennym, z cyklu *Zwierzęta nocy*, uruchamia zdarzenia, miejsca nierealne, liczne personifikacje, reifikacje, animizacje, a ich sens finalny jest często dla mnie równie ciemny jak ich geneza”³⁷. I dodawała: „Budzę ciemność – pozorną jasnością”³⁸. 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 Szaruga³⁹. Na tę grę światła i mroku zwracała także uwagę Anna Mazurek:

34 B. Latawiec, *Głośnie jest to, co najcichsze*, w: Eadem, *Razem tu koncertujemy*, Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań 1999, s. 78.

35 W 2024 roku wiersze zostały scalone w osobny tomik. Zob. B. Latawiec, *Zwierzęta nocy*, wybór i oprac. E. Balcerzan, A. Przybyszewska, słowo wstępne E. Balcerzan, posłowie R. Okulicz-Kozaryn, Wydawnictwo Dominika Księskiego Wulkan, Poznań–Żnin 2024.

36 R. Okulicz-Kozaryn, *Zwierzęta niesystemowe i ich środowisko naturalne, metafizyczne*, w: B. Latawiec, *Zwierzęta nocy...*, s. 85.

37 B. Latawiec, *O wyrażaniu niewyraźnego*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczyskie-wicz: *Bożysława Latawiec – portret podwojony...*, s. 351.

38 Ibidem, s. 352.

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

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”⁴⁰.

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 psychosomatycznego⁴¹:

Jej „kobięcy” 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”⁴².

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

41 A. Węgrzyniakowa, *Uczennice Przybosia*, w: *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2002, s. 184.

42 Ibidem, s. 186–188.

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 powieką
(*Tuż przed*, GCBZ, s. 58)

Wielokrotnie to właśnie spotkanie z dziełem malarskim pozwala wywieść przeblysł 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 patrzę
 (*Gdy nie patrzę*, O, 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* plot ekfrazy łączy 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 łód stężeje
 przenieść ich wszystkich
 pod zamkniętymi powiekami

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

niczym zwartą straż nocną
w nietutejszą przyszłość
(*Ostatni Rembrandt*, Z, s. 44)

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 so-
wimi oczami”.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

- Latawiec B., *Całe drzewo zdania*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Latawiec B., *Gdyby czas był ziemią*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2011.
- Latawiec B., *Nieoznakowany szlak*, Wydawnictwo FORMA, Szczecin–Bezrzecze 2021.
- Latawiec B., *Nigdy całości*, Wydawnictwo Naukowe i Literackie OPEN, Warszawa 1995.
- Latawiec B., *Odkrytki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.
- Latawiec B., *Otwierają się rzeki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1965.
- Latawiec B., *Pierzchające ogrody*, Wydawnictwo FORMA, Szczecin–Bezrzecze 2018.
- Latawiec B., *Powidok. Wiersze z lat 1980–1991*, Wydawnictwo Polska Encyklopedia Niezależna PEN, Warszawa 1992.
- Latawiec B., *Przestrzenie*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
- Latawiec B., *Razem tu koncertujemy*, Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań 1999.
- Latawiec B., *Z żywych jeszcze żrenic*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1981.
- Latawiec B., *Zmowy*, Wydawnictwo FORMA, Szczecin–Bezrzecze 2015.

Bibliografia przedmiotowa

- Balbus S., *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
- Balcerzan E., *Autor i jego biografia*, „Twórczość” 1966, nr 9, s. 74–89.
- Balcerzan E., *Bogusława Latawiec. Czas podwojony*, w: Idem, *Pochwała poezji. Z pamięci, z lektury*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2013, s. 295–300.
- Balcerzan E., Latawiec B., *Il tempo raddoppiato*, a cura di A. Ceccherelli e L. Constantino, con una nota introduttiva di J. Mikołajewski, Lithos Editrice, Roma 2011.
- Balcerzan E., *Piękności nocy. Notatki do przedślowia*, w: B. Latawiec, *Zwierzęta nocy*, wybór i oprac. E. Balcerzan, A. Przybyszewska, słowo wstępne E. Balcerzan, posłowie R. Okulicz-Kozaryn, Wydawnictwo Dominika Księskiego Wulkan, Poznań–Żnin 2024.
- Balcerzan E., *Radość pisania*, w: Idem, *Poezja polska w latach 1939–1965*, część I, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984, s. 244.
- De Barbaro N., *Przędza. W poszukiwaniu wewnętrznej wolności*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2023.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Barthes R., *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębowska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Barthes R., *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.
- Berestecka A., *Czerwone nici*, „Wysokie Obcasy” 2022, nr 20 (1187), s. 20–23.
- Biedrońska-Słotowa B., *Tkaniny – dzieła sztuki. Refleksje nad teorią i praktyką badawczą*, w: *Tkanina. Cenne dziedzictwo, przedmiot współczesnych badań*, red. K. Stanilewicz, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, Warszawa–Łódź 2020, s. 37–46.
- Black M., *Metafora*, przeł. J. Japola, „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 3 (62).
- Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2002.

- Bogalecki P., *Nieuporządkowane, nieprzerobione, niespożytkowane. Dzienniki Witolda Wirpszy*, „Forum Poetyki” 2023, nr 33–34, s. 42–57.
- Borkowska G., *Latawiec Bogusława*, w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 352–353.
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1999.
- Caravaggio, oprac. R. Bergerhoff, tłum. E. Skowron, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1971.
- Cazurro B., *Dzieci, którymi byliśmy, rodzice, którymi jesteśmy*, przeł. Z. Lamża, Wydawnictwo Feeria, Łódź 2024.
- Chojnowski Z., *Wnętrze widzące, „Twórczość”* 2012, nr 5, s. 97–98.
- Cirlot J.-E., *Kruk*, w: Idem, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.
- Curtius E.R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1997.
- Czermińska M., *Bogusława Latawiec*, w: *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Czermińska M., *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–200.
- Delaperrière M., *Polskie poetki czyli odwaga bycia sobą*, w: Eadem, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006, s. 121–139.
- Demińska-Pawelec J., *Rytmiczne szepty dajmoniona. O mediumicznej funkcji poezji Czesława Miłosza*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 1 (7), s. 119–138.
- Demińska-Pawelec J., *Arabeska. Szkice o poezji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Oficyna Wydawnicza WW, Katowice 2013.
- Derrida J., *Χώρα / Chora*, przeł. M. Gołębiowska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

- Drzewucki J., *Wiersze jak pocztówki*, „Rzeczpospolita” 2008, 5 stycznia [Archiwum Rzeczpospolitej – Wiersze jak pocztówki], <https://archiwum-1rp-1pl-1of8w4mox0002.han.bg.us.edu.pl> [dostęp: 12.02.2025].
- Dupetit M., *Vincent van Gogh*, „Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło” 2002, cz. 1, s. 3–31.
- Dziadek A., *Projekt krytyki somatycznej*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.
- Eliade M., *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, przeł. M. i P. Rodakowie, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.
- Etnografia Lubelszczyzny – ludowe wierzenia o drzewach*, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/etnografia-lubelszczyzny-ludowe-wierzenia-o-drzewach/#charakterystyka-wybranych-drzew-brzoza> [dostęp: 9.11.2024].
- Fornalczyk F., *Poezja niezbyt kobieca*, „Głos Wielkopolski” 1965 (z dn. 10 października), s. 2.
- Głowiński M., *Poezja przeczenia*, w: Idem, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1998, s. 100–154.
- Grądział-Wójcik J., *Autobiograficzne, metapoetyckie, eseistyczne w twórczości Bogusławy Latawiec*, w: Eadem, *Autoportret wiersza. Wokół autotematycznej poezji kobiet*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2024, s. 159–172.
- Grądział-Wójcik J., *Poetyki i lektury momentalne. Między materią a metafizyką, czyli o paronomazji na przykładzie poezji kobiet*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30 (50).
- Grądział-Wójcik J., *Poetyki i lektury momentalne. Między materią a metafizyką, czyli o chwycie paronomazji w poezji kobiet*, w: Eadem, *Autoportret wiersza. Wokół autotematycznej poezji kobiet*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2024, s. 223–239.
- Grądział-Wójcik J., *Poznań w poezji Bogusławy Latawiec – między „tym miastem” a „prywatną ciemnią”*, w: Eadem, *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki*,

- interpretacje polskiej poezji XX wieku*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2016, s. 205–222.
- Grądział-Wójcik J., *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2016.
- Grądział-Wójcik J., *Świat podwojony, czyli o znowach w poezji Bogusławy Latawiec*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczykiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2016, s. 135–154.
- Grądział-Wójcik J., „...zobaczone, dotknięte, pomyślane”. *Bogusława Latawiec i Julian Przyboś*, w: Eadem, *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 149–179.
- Grochal J., *Moc Meduzy*, „Wysokie Obcasy” 2024 (z dn. 27 stycznia), s. 20–23.
- Gumbrecht H.U., *Jak podchodzić do „poezji jako rodzaju uwagi”?*, przeł. J. Krawiejska, „Forum Poetyki” 2016 (zima), s. 42–53.
- Haake M., *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, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013, s. 171–191.
- Haake M., *Mowa transcendencji. Hermeneutyka światła w religijnym malarstwie Caravaggia*, „Ethos” 2017, nr 3 (30), s. 235–255.
- Hejmej A., *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Universitas, Kraków 2022.
- Heller M., „*Timaos*” – filozoficzny mit o pochodzeniu i naturze świata, „*Analecta Cracoviensia*” 1985 (XVII), s. 111–123.
- Herling-Grudziński G., *Caravaggio. Światło i cień*, Instytut Książki, Kraków–Warszawa 2019.
- Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, Res Publica, Warszawa 1990.

- Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, t. 1, Oficyna Wydawnicza Plejada, Wydawnictwo „Dom Słowa Polskiego”, Warszawa 1990.
- Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, t. 2, Oficyna Wydawnicza Plejada, Wydawnictwo „Dom Słowa Polskiego”, Warszawa 1990.
- Horacy, *Pieśń I 23*, przeł. H. Sienkiewicz, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/horacy-piesn-i-23-tlum-sienkiewicz.html> [dostęp: 12.03.2025].
- Kacalak M., *Haft daje siłę*, „Wysokie Obcasy” 2024 (z dn. 2 marca), s. 26–27.
- Karpowicz T., *List z 12 października 1991 r.*, w: B. Latawiec, *Zegary nie do zatrzymania. Literackie portrety, listy, szkice*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2012, s. 38.
- Kawecki W., *Tajemnice Caravaggia*, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2019.
- Klary B.-P., *Bogusława Latawiec. Proces twórczy to czynność tajemna*, w: Eadem, *Rozmowy z piórami. Część trzecia*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2016.
- Kłosińska K., *Feministyczna krytyka literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.
- Kłosiński K., *Signifiance. Wstęp do pism Rolanda Barthes’a o muzyce*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 11–26.
- Koniuszy P., „*Dopiero o świcie...*”, <https://www.wforma.eu/-dopiero-o-swicie-http-szelestkartekpl-16032022.html> [dostęp: 14.11.2024].
- Kozłowska Z., *Synestezja*, „Forum Poetyki” 2015 (lato), s. 110–117.
- Krasuska A., *Tłumaczenie (się) z lektury*, [https://www.wforma.eu/-tlumaczenie-\(sie\)-z-lektury-wwwlatarnia-morskaeu-01122018.html](https://www.wforma.eu/-tlumaczenie-(sie)-z-lektury-wwwlatarnia-morskaeu-01122018.html) [dostęp: 3.12.2024].
- Kristeva J., *Séméiotikè. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. T. Stróżyński, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017.
- Kwiatkowska A., *Zawsze w obie strony. Bogusławy Latawiec poetyckie dialogi z czasem*, „Migotania. Gazeta Literacka” 2012, nr 1 (34), s. 20–21.
- Latawiec B., *Bądź pszczolą*, w: Eadem, *Gęstwina*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2001, s. 37–41.

- Latawiec B., *Biało-czerwony powidok*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2016, s. 341–345.
- Latawiec B., *Bliskie jest to, co dalekie*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2016, s. 360–361.
- Latawiec B., *Dubrownik*, w: Eadem, *Gęstwina*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2001, s. 95–98.
- Latawiec B., *Dzikie kamienie Juliana Przybośa*, w: *Przyboś dzisiaj*, red. Z. Ożóg, J. Pasternski, M. Rabizo-Birek, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2017, s. 166–174.
- Latawiec B., *Głośne jest to, co najcichsze*, w: Eadem, *Razem tu koncertujemy*, Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań 1999, s. 345–347.
- Latawiec B., Balcerzan E., *Il tempo raddoppiato*, a cura di A. Ceccherelli e L. Constantino, con una nota introduttiva di J. Mikołajewski, Lithos Editrice, Roma 2011.
- Latawiec B., *Julian Przyboś, Tymoteusz Karpowicz i...*, „Topos” 2012, nr 5 (126), s. 81–86.
- Latawiec B., *Koniec wieku*, w: Eadem, *Gęstwina*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2001, s. 57–83.
- Latawiec B., *Łopotliwa wataha*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2016, s. 357–358.
- Latawiec B., *Mickiewicz udomowiony*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2016, s. 333–339.
- Latawiec B., *O wyrażaniu niewyraźnego*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Latawiec – portret podwojony*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2016, s. 349–353.

- Latawiec B., *Pracuję oczami*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bo-gusława Latawiec – portret podwojony*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2016, s. 358–360.
- Latawiec B., *Trzy genezy*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bo-gusława Latawiec – portret podwojony*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2016, s. 353–358.
- Latawiec B., *Zegary nie do zatrzymania. Literackie portrety, listy, szkice*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2012.
- Latawiec B., *Zwierzęta nocy*, wybór i oprac. E. Balcerzan, A. Przybyszewska, słowo wstępne E. Balcerzan, posłowie R. Okulicz-Kozaryn, Wydawnictwo Dominika Księskiego Wulkan, Poznań–Żnin 2024.
- Latawiec B., *Żywy dom*, w: Eadem, *Gęstwina*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2001.
- Latawiec Cz., *Sandomierzanie w Poznaniu. Uniwersytet, życie literackie, szkolnictwo 1923–1945*, oprac. B. Latawiec, E. Rajewska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.
- Legeżyńska A., *Cień Ojca*, w: Eadem, *Od kochanki do psalmistki. Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 101–104.
- Legeżyńska A., *Płec synestezji*, w: Eadem, *Od kochanki do psalmistki. Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 183–194.
- Legeżyńska A., *Somaświadość*, w: Eadem, *Od kochanki do psalmistki. Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 222–236.
- Lejeune Ph., *„Drogi zeszycie...”, „drogi ekranie...”. O dziennikach osobistych*, przeł. A. Karpowicz, M. i P. Rodakowie, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Leśmian B., *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1983.
- Ligęza W., *Rytm środkowy*, „Twórczość” 1983, nr 1, s. 118–122.

- Ligeża W., *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Liryki Łozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu: antologia*, oprac. M. Stala, Universitas, Kraków 1998.
- Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994.
- Łebkowska A., *Nowa rola synestezji*, w: *Eadem: Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
- Łukasiewicz J., *Barwy i liście*, „Odra” 2011, nr 12, s. 107–108.
- Łukasiewicz J., *Otwierają się rzeki*, „Twórczość” 1967, nr 3, s. 111–112.
- Łuszczkiewicz P., *Bogusława Łatawiec*, w: *Wielkopolski alfabet pisarek*, red. E. Kraskowska, L. Marzec, WBPiCAK, Poznań 2012.
- Łuszczkiewicz P., *Wiersze, sny, obrazy Bogusławy Łatawiec*, w: J. Grądział-Wójcik, P. Łuszczkiewicz, *Bogusława Łatawiec – portret podwojony*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2016, s. 13–47.
- Łuszczkiewicz P., *Żywina Bogusławy Łatawiec*, w: *Idem, Bliskie czytanie. Interpretacje literatury XX wieku*, Wydawnictwo Sztuka i Rynek, Kalisz 2002, s. 83–89.
- Maciejewski M., *Mickiewiczowskie „czucia wieczności” (czas i przestrzeń w liryce łożańskiej)*, w: *Liryki łożańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu: antologia*, oprac. M. Stala, Universitas, Kraków 1998, s. 203–256.
- Maciejewski M., *„Rozeznać myśl wód...” (głosy do liryki łożańskiej)*, w: *Liryki łożańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu: antologia*, oprac. M. Stala, Universitas, Kraków 1998, s. 156–176.
- Mazurek A., *Wstęga Möbiusa*, „Akcent” 2008, nr 3, s. 134–139.
- Michałowski P., *Próby przestrzeni w grze na czas*, w: B. Łatawiec, *Zmowy*, Wydawnictwo FORMA, Szczecin, Bezzręczce 2015, s. 66–68.
- Michałowski P., *W oczach pamięci, w pamięci oczu*, w: B. Łatawiec, *Pierzchające ogrody*, Wydawnictwo FORMA, Szczecin, Bezzręczce 2018, s. 61–63.

- Michałowski P., *Zwierzęta nocy w ogrodach dnia*, „Pogranicza” 1999, nr 6, s. 81–83.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, t. I, *Wiersze*, oprac. W. Borowy, L. Płoszewski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Kraków 1948.
- Mickiewicz A., *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, Wydawnictwo „Książka i Wiedza”, Warszawa 1986.
- Mikołajewski J., *Rzymska komedia*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2011.
- Miller N.K., *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 487–513.
- Mytych-Forajter B., *Trop*, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018, s. 494–497.
- Naganowski E., *Dwugłos o „nigdy całości”*, „Arkusz” 1995, nr 4, s. 9.
- Neuger L., „Biedna Uppsala z odrobiną wielkiej katedry”. *Próba lektury „Elegii podróźnej” Wisławy Szymborskiej*, w: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 126–138.
- Okulicz-Kozaryn R., *Zwierzęta niesystemowe i ich środowisko naturalne, metafizyczne*, w: B. Latawiec, *Zwierzęta nocy*, wybór i oprac. E. Balcerzan, A. Przybyszewska, słowo wstępne E. Balcerzan, posłowie R. Okulicz-Kozaryn, Wydawnictwo Dominika Księskiego Wulkan, Poznań-Żnin 2024.
- Opacki I., „*W środku niebokręga*”. O „Balladach i romansach” Mickiewicza, w: Idem, „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*, Agencja Artystyczna „PARA”, Katowice 1995, s. 15–34.
- Pawelec D., *Problem metalepsy. Od tropu do konceptu*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2023, nr 13 (16), s. 17–31.

- Piotrowska-Grot M., *Łowczyńi pierzchających słów*, „artPapier” 2018, nr 23 (359), <https://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=360&artykul=7095&kat=17> [dostęp: 10.11.2024].
- Platon, *Timajos*, w: Idem, *Timajos. Kritias albo Atlantyk*, przeł. P. Siwek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.
- Przyboś J., *Żal rozrzutnika*, w: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. M. Stala, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1998.
- Ricoeur P., *Metafora i symbol*, przeł. K. Rosner, w: Idem, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wybrała i wstępem poprzedziła K. Rosner, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 123–155.
- Rodary S., *Caravaggio i rewolucja luministyczna*. W: *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*. Cz. 65. *Caravaggio*. Paryż–Warszawa 2003.
- Rodary S., *Jan Vermeer van Delft*, „Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło” 2003, nr 61, s. 3–31.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2014.
- Rydz A., *Rzeczy Bogusławy Latawiec*, w: Eadem, *To, co nie ginie. Reminiscencje poetek i poetów*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019, s. 139–176.
- Rygielska M., *Rytm czasu, meandry pamięci. O poezji Bogusławy Latawiec*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, tom pt. *(Nie)opisane. Poetki polskie XX i XXI wieku*, cz. I, 2018, nr 32 (52), s. 285–306.
- Seward D., *Caravaggio: awanturnik i geniusz*, tłum. R.A. Galos, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003.
- Sęczek M., Zawadzka J., *Latawiec Bogusława*, w: *Polscy pisarze i badacze literatury XX i XXI wieku*, <https://pisarzeibadacze.ibl.edu.pl/haslo/2043/latawiec-boguslawa> [dostęp: 16.12.2024].
- Sęp Szarzyński M., *Epitaphium Rzymowi*, w: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, wybór i oprac. A. Vincenz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1989, s. 270–271.

- Sikorska A., *Pierzchające ogrody*, <https://www.wforma.eu/-pierzchajace-ogrody-http-annasikorskablogspotcom-12082020.html> [dostęp: 3.12.2024].
- Stala M., *Nad wodą wielką i czystą*, w: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. M. Stala, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1998.
- Stala M., *Wstęp: Kłopoty z lozańskimi wierszami Mickiewicza*, w: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. M. Stala, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1998, s. 5–23.
- Sterna-Wachowiak S., *Sfera obecności*, „*Twórczość*” 1975, nr 7, s. 116–117.
- Stróżewski W., *Metafizyka Leśmiana*, w: Idem, *Istnienie i sens*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 189–222.
- Stróżewski W., „*Nad wodą wielką i czystą*” A. Mickiewicza. *Próba interpretacji prawdziwościowej*, w: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. M. Stala, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1998.
- Stulecie poetek polskich. Przekroje, tematy, interpretacje*, red. J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Rajewska, E. Sołtys-Lewandowska, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2020.
- Szaruga L., *Między wierszami (I)*, „*Kultura*” (Paryż) 2000, nr 4, s. 135–139.
- Szymańska A., *Czas, którego nie ma*, „*Przegląd Powszechny*” 1999, nr XII, s. 366–369.
- Szyborska W., *Elegia podróżna*, w: Eadem, *Sól*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962, s. 18–19.
- Szyborska W., *Radość pisania*, w: Eadem, *Sto pociech*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 5–6.
- Śniecikowska B., „*Nuż w uhu?*” *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2017.
- Tomsia T., *Stacja metafizyczna na drodze poznania (w nowych wierszach Bogusławy Latawiec)*, „*Topos*” 2012, nr 4, s. 115–119.

- Trznadel J., *Przemiany*, w: B. Leśmian, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1983, s. 63–64.
- Trznadel J., *Znikomek*, w: B. Leśmian, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1983, s. 163.
- Węgrzyniakowa A., *Uczennice Przybosa*, w: *Stulecie Przybosa*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2002, s. 177–190.
- Węgrzyniakowa A., „Znikomek”. *O Leśmianowskiej redukcji metafizyki*, w: Eadem, *Czytam, więc jestem. Studia, interpretacje, glosy*, Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko-Biała 2004, s. 11–17.
- Whittaker E.-T., *Od Euklidesa do Einsteina*, przeł. J. Mączyński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965.
- Wieczorek-Bartkowiak I., *Tekst*, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018, s. 474–479.
- Woroszyński W., *Dwugłos o „nigdy całości”*, „Arkusz” 1995, nr 4, s. 9–10.
- Wójcik A., *Talent i sztuka. Rzecz o poezji Horacego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1986.
- Zawadzka J., Sęczek M., *Latawiec Bogusława*, w: *Polscy pisarze i badacze literatury XX i XXI wieku*, <https://pisarzeibadacze.ibledu.pl/haslo/2043/latawiec-boguslaw> [dostęp: 16.12.2024].
- Zaworska H., *Dojść do słowa. Rozmowa z Bogusławą Latawiec*, „Odra” 1988, nr 10, s. 47–52.
- Zaworska H., *Gdzie dobrze wychowują? Rozmowa z Bogusławą Latawiec*, w: Eadem, *Nam idzie o życie. Dzielne rodaków rozmowy*, Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1991, s. 102–115.

Indeks osobowy

A

Ajgi Giennadij 67, 132

Aratori Lucia 213

B

Balbus Stanisław 38, 60, 61, 69,
169, 170, 224, 230, 238, 241

Balcerzan Edward 9, 11, 25, 29, 38,
40, 61, 69, 115, 131, 132, 164, 165,
174, 185, 186, 195, 209, 223, 224,
230, 235, 236, 238, 241

Barthes Roland 71, 79, 80, 121,
122, 123, 230, 234

Berestecka Anna 92, 230

Bereś Bettina 73

Bereźnicki Kiejstut 191

Bergerhoff Renate 220, 231

Białoszewski Miron 168

Biedrońska-Słotowa Beata 72, 230

Bielik-Robson Agata 41, 230

Black Max 125, 230

Bloom Harold 40, 41, 42, 43, 49,
63, 230

Bogalecki Piotr 163, 231

Borghese Scypion 212, 215

Borkowska Grażyna 11, 231

Borowy Wacław 46, 86, 89, 133,
137, 238

Bosch Hieronim 95, 96, 191, 196,
201, 211

Brach-Czaina Jolanta 84, 231

Bruno Giordano 214

Burzyńska Anna 70, 238

C

Caravaggio Michelangelo Merisi da
191, 201, 207, 212–221, 231, 233,
239

Cazurro Beatriz 23, 24, 231

Ceccherelli Andrea 185, 230, 235

Cenci Beatrice 214

Cenci Giacomo 214

Cenci Lukrecja 214

Chagall Marc 191, 201, 211

Chojnowski Zbigniew 34, 166, 168,
231

Cieniak Ewa 73, 92

Cirlot Juan Eduardo 122, 231

Cocteau Jean 73
 Constantino Lorenzo 185, 230, 235
 Curtius Ernst Robert 175, 231
 Czermińska Małgorzata 11, 171, 175, 179, 231

D

Dali Salvador 142, 191, 201
 De Barbaro Natalia 73, 74, 230
 Delaperrière Maria 78, 79, 89, 90, 231
 Derrida Jacques 123, 124, 231
 Drzewucki Janusz 69, 232
 Dupetit Marc 198, 199, 232
 Dziadek Adam 123, 190, 232

E

Eliade Mircea 204, 232

F

Fang Irving 113
 Ferenc Teresa 24
 Fornalczyk Feliks 68, 232
 Francesca Piero della 142, 191

G

Galos Rafał Albert 213, 239
 Gauguin Paul 198
 Giustiniani Vincenzo 217
 Głowiński Michał 53, 232

Gogh Vincent van 191, 197–199, 201, 211, 232
 Gołębiewska Maria 80, 123, 230, 231
 Grądział-Wójcik Joanna 15–17, 23, 27, 39, 57–59, 69, 70, 80, 81, 85, 87, 95, 111, 117, 125, 144, 145, 163, 168, 171–174, 184, 209, 210, 212, 219, 222, 223, 232, 233, 235, 236, 240
 Grochal Justyna 73, 233
 Gumbrecht Hans Ulrich 109, 120, 126, 233

H

Haake Michał 220, 221, 233
 Hejmej Andrzej 110, 113, 131, 233
 Heller Michał, ks. 123, 233
 Herling-Grudziński Gustaw 207, 213, 215, 216, 218, 219, 221, 233, 234
 Horacy 60, 61, 234

J

Japola Józef 125, 230

K

Kacalak Magdalena 73, 234
 Kadłubek Zbigniew 72, 238, 241
 Kania Ireneusz 122, 231
 Karpowicz Agnieszka 163, 236

- Karpowicz Tymoteusz 32–35, 67, 234
- Kawecki Witold 216, 220, 234
- Klary Beata Patrycja 115, 125, 234
- Kłosińska Krystyna 70, 80, 234, 238
- Kłosiński Krzysztof 70, 121, 234, 238
- Kobro Katarzyna 73
- Koniuszy Przemysław 60, 234
- Kosińska Justyna 73
- Kozłowska Zuzanna 125, 234
- Krajewska Joanna 109, 233
- Kraskowska Ewa 11, 237
- Krasuska Anna 105, 106, 234
- Kristeva Julia 124, 127, 234
- Kubacki Maciej 111
- Kuncewiczowa Maria 118
- Kwiatkowska Agnieszka 166, 184, 185, 234, 240
- L**
- Lamża Zuzanna 24, 231
- Latawiec Bogusława *passim*
- Latawiec Czesław 26–31, 236
- Legeżyńska Anna 28, 93, 125, 132, 145, 236
- Lejeune Philippe 163, 165, 190, 236
- Leśmian Bolesław 50–58, 62, 63, 113, 232, 236, 240, 241
- Lewańska Ariadna 71, 230
- Ligęza Wojciech 83, 170, 189, 190, 222, 236, 237
- Lurker Manfred 62, 237
- Ł**
- Łebkowska Anna 125, 237
- Łukasiewicz Jacek 24, 76, 191, 192, 194, 237
- Łuszczkiewicz Piotr 11, 15–17, 23, 27, 32, 39, 56, 95, 111, 117, 144, 145, 163, 168, 175, 176, 179, 184, 196, 197, 199, 209, 210, 212, 219, 222, 223, 233, 235–237
- M**
- Maciejewski Marian 45, 46, 132, 137, 237
- Magritte René 191
- Markiewicz Małgorzata 73
- Markowski Michał Paweł 70, 80, 230, 238
- Marzec Lucyna 11, 237
- Matisse Henri 73
- Mazurek Anna 149, 196, 201, 223, 224, 226, 237
- Mączyński Jacek 123, 241
- Melandroni Fillide 217
- Memling Hans 191
- Merisi Fermo di Bernardiano 212, 213

- Michałowski Piotr 16, 34, 77, 151,
176, 191, 201, 237, 238
Mickiewicz Adam 26–28, 40–50,
86, 87, 89, 90, 115, 116, 132–135,
137, 235, 237–239, 240
Mikołajewski Jarosław 185, 209,
215, 230, 235, 238
Miller Nancy K. 70, 71, 74, 75, 79,
80, 85, 238
Miłosz Czesław 94, 231
Momro Jakub 121, 230
Monte Francesco Maria Bourbon
del 214, 217, 220
Mytych-Forajter Beata 72, 238, 241

N
Naganowski Egon 166, 238
Nawarecki Aleksander 72, 238, 241
Neuger Leonard 170, 238

O
Okulicz-Kozaryn Radosław 11, 165,
223, 230, 236, 238
Opacki Ireneusz 89, 133, 238
Ożóg Zenon 36, 235

P
Pasterski Janusz 36, 235
Pawelec Dariusz 125, 238
Paweł V 215
Peterzano Simone 214
Picasso Pablo 73, 191
Piotrowska-Grot Magdalena 51,
79, 239
Platon 123, 239
Płoszewski Leon 46, 86, 89, 133,
127, 238
Przyboś Julian 32–39, 46, 47, 67–
70, 75, 109, 116, 132–137, 145, 222,
224, 233, 235, 239, 241
Przybyszewska Alicja 11, 165, 223,
230, 236, 238
Rabizo-Birek Magdalena 36, 235
Rajewska Ewa 27, 236, 240
Rembrandt van Rijn 96, 142, 191,
199, 200, 201, 211, 226, 227
Ricoeur Paul 125, 239

R
Rodak Magda 163, 204, 232
Rodak Paweł 163, 204, 232
Rodary Samuel 203–205, 220,
239
Rodin Auguste 191
Rosner Katarzyna 125, 239
Rybicka Elżbieta 167, 180, 239
Rydz Agnieszka 81, 82, 149, 171,
239
Rygielska Małgorzata 83, 120,
148, 149, 239

S

Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von 47

Seward Desmond 213–217, 239

Sęczek Marlena 11, 239, 241

Sęp Szarzyński Mikołaj 188, 239

Sforza Francesco 213

Sienkiewicz Henryk 61, 234

Sikorska Anna 106, 240

Siwek Paweł 123, 239

Skowron Egbert 220, 231

Stala Marian 45, 47, 116, 137, 237, 239, 240

Stanilewicz Karolina 73, 230

Stankowska Agata 221, 233

Sterna-Wachowiak Sergiusz 168, 169, 240

Stróżewski Władysław 45, 52, 53, 56, 240

Stróżyński Tomasz 124, 234

Strzeмиński Władysław 73

Szaruga Leszek 35, 223, 240

Szuster Marcin 41, 230

Szymańska Adriana 37, 57, 81, 240

Szyborska Wisława 60, 61, 101, 169, 170, 230, 237, 238, 240

Szymczak Mieczysław 15

Ś

Śniecikowska Beata 109, 125, 240

T

Tomassoni Ranuccio 215

Tomsia Teresa 85, 111, 240

Trznadel Jacek 52, 62, 236, 241

Toussaint-Samat Maguelonne 72

V

Valéry Paul 67, 110, 140

Vermeer Johannes 142, 191, 201–205, 211, 239

Vincenz Andrzej 188, 239

W

Węgrzyniakowa Anna 38, 53, 69, 75, 224, 241

Whittaker Edmund Taylor 123, 241

Wieczorek-Bartkowiak Iwona 72, 241

Wojda Dorota 170, 238

Wojnakowski Ryszard 62, 237

Woroszyński Wiktor 34, 68, 132, 241

Wójcik Andrzej 61, 241

Wypiśniak Janina 24

Z

Zawadzka Joanna 11, 239, 241

Zaworska Helena 193, 194, 241

Fleeting Conspiracies: On the Poetry of Bogusława Latawiec

S u m m a r y

The book *Fleeting Conspiracies: On the Poetry of Bogusława Latawiec* presents the lyrical oeuvre of the late Poznań poet, author of twelve volumes of poetry, who died in 2021. Bogusława Latawiec was known to a wider audience primarily as the author of prose books, sketches, literary portraits, reportages and literary criticism reviews. The monograph *Fleeting Conspiracies: On the Poetry of Bogusława Latawiec* directs attention to Latawiec's poetry, revealing the feminine side of her lyricism, sensuality and rootedness in literary tradition, as well as showing the secrets of poetic language, the diaristic nature of the writing, as well as references to painting.

The chapter *Przybliżenia* [Approximations] mentions the figures of four people who had the greatest influence on Latawiec's poetry. The author points out that she was particularly influenced by her father, Czesław Latawiec, who was a philosopher, Polish philologist, doctor of humanities, author of

However, Bogusława Latawiec's first literary inspiration was related to a fragment of Mickiewicz's *Pan Tadeusz*. The author of the monograph interprets it in the context of H. Bloom's theory of anxiety of influence. Latawiec's constant recurrence to the bard's phrases can be seen especially in the autothematic poems, which reveal intertextual references to his Lausanne lyric poetry. Perhaps Latawiec's greatest fascination, however, was with the poetry of Bolesław Leśmian. A fragment of his poem became the motto of the penultimate volume *Pierzchające ogrody*. Situated next to reality, the metaphysical dream world of the author of *Napój cienisty*, transformed by Latawiec's garden imagination, latent and irrational, also appears in her poems.

The chapter *Sygnatura kobieca* [The Female Signature] presents interpretations of Bogusława Latawiec's poems in the context of feminist issues. Latawiec's poetry has been read by critics in relation to the Polish avant-garde tradition represented by men: J. Przyboś and T. Karpowicz. The author of the monograph referred to the proposal of a feminine reading of N. K. Miller and her theory of the text as arachnology. The analyses of Latawiec's poems show the signs of feminine writing present in metaphors involving thread, fabric, sewing, weaving. These signs are particularly significant in the metatextual works, which speak of a process of

creation captured, as R. Barthes proposed, as the weaving of the fabric of the text, or, as Miller wanted, as the embroidery of Arachne.

Bogusława Latawiec's poetry is strongly influenced by the sensual experience of stimuli from the surrounding natural world, dreams, subconscious feelings and fears, which are then processed in the imagination. The sound sphere plays a particularly important role here. "Everything here in whispering and rustling," she wrote in a poem from the volume *Razem tu koncertujemy* [Together We Concert Here]. This kind of attention, focused on the sensory experience, especially auditory, inscribed in the fabric of the poem, accompanies the reading of her poetry, because the rustling of thoughts, recording the audiosphere of personal experience, was something to which the poet was particularly sensitive. Her poetry, which is the effect of transcribing the voice and the world of sounds, assumes, in the words of A. Hejmej, a scriptorial character, becoming a graphic registration of the acoustic space. In this phonically characterised recording of poetic speech, the 'grain of voice' of which Barthes wrote is revealed. His work, as well as that of J. Kristeva, became the basis for an analysis of the soundscape in Latawiec's poetry.

The counterbalance for the audiosphere is the sphere of silence, the problem of which in Bogusława Latawiec's poetry is addressed in the chapter *Wypowiedzieć ciszę* [Expressing silence]. The author of the monograph distinguishes five areas of the presence of this problem: in the act of creation, ekphrasis, reminiscences, intimate situations and death. In the considerations, an important role is played by the quoted judgements of philosophers and writers (G. Bataille, A. Corbin, E. Ionesco, G. Ajgi), signalling that in literature the word does not allow silence to speak. A. Corbin makes a distinction between speech spoken about silence and the speech of silence. The author of *Fleeting Conspiracies: On the Poetry of Bogusława Latawiec* points to two iconic examples of speech about silence in Polish literature, relevant as a tradition for Latawiec: *The Akerman Steppe* by A. Mickiewicz (speech of silence) and *Z Tatr* by J. Przyboś (speech about silence). An analysis of Latawiec's poems shows that the early poetry is dominated by the speech about silence, the mature poetry by the speech of silence.

Throughout her career, Latawiec annotated her poems with information about the place and date of composition. The author of the monograph perceived this intention of the poet as a conscious diaristic procedure and read her poetry, following the indications of P. Lejeune, as a lyrical diary. In it, she distinguishes between a diary of places and a diary of ekphrasis. The large number of localities recorded in the note under the poem also leads her to pursue an interpretation along the lines of E. Rybicka on geopoetics and geobiography. The mapping of poetic topography made it possible to distinguish, following Małgorzata Czermińska, autobiographical places: permanent, selected and those touched fleetingly on the

journey. The permanent autobiographical place is, of course, Poznań, where the largest number of Latawiec poems were written, the selected Krajkowo appearing from the volume *Odkrytki* [Discoveries], the numerous places touched spread from Russia, through Europe, to the United States of America. The author of the monograph cites exemplary poems to bring out poetic creation at the interface between geographical and lyrical space. The second subsection, *Dziennik ekfraz* [Journal of ekphrasis], is devoted to poem-ekphrases in Latawiec's poetry. In her youth, the poet wanted to become a painter and learned the secrets of this art; her talent determined that she became a writer. In her mature years, she explored museums and exhibitions with interest, and in her poems, with a diaristic flair, she recorded the impressions created by her contact with paintings. In her volumes, she arranged them into cycles titled *Blejtramy* [Stretchers]. The author of the monograph focuses on ekphrastic works relating to the canvases of van Gogh, Vermeer and Rembrandt.

In a particular way, the author of the monograph focuses on Caravaggio's paintings, which became a source of ekphrastic inspiration in Latawiec's poem *Światy Caravaggia* [Worlds of Caravaggio]. The poet's piece is like an unhurried stroll through a museum filled with his paintings, which include such canvases as *Chłopiec ugryziony przez jaszczurkę* [Boy Bitten by a Lizard], *Amor zwycięski* [Cupid Victorious], *Męczeństwo Świętego Piotra* [Martyrdom of Saint Peter], *Madonna Loretańska* [Madonna of Loretto], *Złożenie do grobu* [Deposition in the Tomb], *Śmierć Madonny* [Death of the Madonna], and others. Caravaggio is called a *peintre maudit*; Gustaw Herling-Grudziński wrote that the painter had the thorn of death stuck in his skin. The author of the monograph points out the deep affinities between Caravaggio's painting technique and the poetic art of Latawiec, which he sees in the play of darkness and light.

REDAKTOR

Marta Tomczok

PROJEKT OKŁADKI

Anna Okręglička-Krasnodębska

Zdjęcie na drugim skrzydełku wykonane przez Przemysław Pawelca

KOREKTA

Marzena Marczyk

ŁAMANIE

Ireneusz Olsza

REDAKTOR INICJUJĄCY

Przemysław Pieniążek

Nota copyrightowa obowiązująca do 31.08.2026

Copyright © 2025 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Wszelkie prawa zastrzeżone



Sprzysiamy otwartej nauce. Od 1.09.2026 publikacja dostępna na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)

 <https://orcid.org/0000-0001-7242-381X>

Dembińska-Pawelec, Joanna

Ulotne zmywy : o poezji Bogusławy Latawiec

/ Joanna Dembińska-Pawelec. – Wydanie I.

– Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu

Śląskiego, 2025

<https://doi.org/10.31261/PN.4281>

ISBN 978-83-226-4546-8

(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-4547-5

(wersja elektroniczna)

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Jordana 18, 40-043 Katowice

<https://wydawnictwo.us.edu.pl>

e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Druk i oprawa

volumina.pl Sp. z o.o.

ul. Księcia Witolda 7-9

71-063 Szczecin

Wydanie I. Ark. druk. **15,75**. Ark. wyd. **10,5**.

Publikację wydrukowano na papierze **offsetowym 90 g**. PN 4281

Cena **44,90 zł** (w tym VAT)



Prof. dr hab. Joanna Dembińska-Pawelec – literaturoznawczyni, polonistka, interesuje się poezją współczesną, sztuką interpretacji, genologią oraz interferencjami literatury i sztuki. Pracuje w Instytucie Polonistyki na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego. Autorka książek *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka* (1999), *Villanella. Od Anonima do Barańczaka* (2006), *„Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)* (2010), *Arabeska. Szkice o poezji* (2013), *Sens życia, sens wiersza. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka* (2021).

Dembińska-Pawelec w interpretacyjnym instrumentarium połączyła arachnologię z filozofią krzątactwa Jolanty Brach-Czajny – dzięki temu wydobyła z poezji Bogusławy Latawiec jej cechę bardzo istotną, a wcześniej chyba nie dostrzeżoną przez badaczy: powiązanie sztuki pisania z prymarnym doświadczaniem codzienności. [...] Autorka nakreśliła tu poruszającą koncepcję poezji, która pochyla się nad życiem codziennym z jego błahostkami, ulotnością, zwyczajnością, dotykając spraw fundamentalnych i najważniejszych: miłości i śmierci. [...] Umiejętność przejścia od interpretacji utworu poetyckiego do wniosków ogólnej natury, połączenia pracy blisko tekstu z refleksją dotyczącą całej twórczości poetki decyduje o niepodważalnej naukowej wartości tej książki, doskonałej pod względem merytorycznym i budzącej podziw kunsztem badawczego warsztatu.

Z recenzji wydawniczej dr hab. Agnieszki Kwiatkowskiej, prof. UAM

Książka Joanny Dembińskiej-Pawelec jest doskonałym przykładem połączenia imponującego warsztatu naukowego, dociekliwości literaturoznawczej, pasji krytycznej oraz komunikacyjnej sprawności [...]. Autorka poszerzyła znane i wytyczyła nowe ścieżki interpretacji poezji Bogusławy Latawiec, odnalazła oryginalne światła i konteksty jej twórczości, skomponowała sugestywny pejzaż hermeneutyczny, głęboko nasycony nie tylko refleksją badawczą, lecz także samą poezją [...] stworzyła nowatorski, bardzo przekonujący model rozumienia analizowanej poezji, w jej niezwykłym powiązaniu, czy może raczej – by sparafrazować tytuł rozprawy – w zмовie z różnymi aspektami rzeczywistości materialnej i niematerialnej, a także nierzeczywistości sennej czy wyobraźniowej. Wynikające z tego modelu literaturoznawcze rekonstrukcje są oryginalne, odważne, wynalazcze.

Z recenzji wydawniczej dr. hab. Piotra Łuszczkiewicza, prof. UAM

Poznańskie
Studia
Polonistyczne



Seria Literacka

FORUM
POETYKI

Cena 44,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-4547-5



9

788322645475

Więcej informacji

