



TOPOS

DWUMIESIĘCZNIK LITERACKI

Redaktor naczelny:
Krzysztof Kuczkowski

Zespół:
Tadeusz Dąbrowski
Wojciech Kass
Justyna Wawrzyniak –
sekretarz redakcji

Współpracują:
Teresa Ferenc
Wojciech Fułek
Jerzy Gizella
Zbigniew Jankowski
Aneta Krawczyk
Ewa Kuczkowska
Zdzisław Lipiński
Karol Maliszewski
Elżbieta Mikiciuk
Kazimierz Nowosielski
Herbert Oleschko
Jarek Wróblewski
Zofia Zarębianka

Wydawca i redakcja:
Towarzystwo Przyjaciół
Sopotu
81-706 Sopot
ul Czyżewskiego 12
tel./fax (0-58) 551-0756

E-mail: topos10@interia.pl

POEZJA

JULIA HARTWIG..... 3, 6-8, 40-41

FELIETON

KRZYSZTOF KUCZKOWSKI, Co to jest poezja? Czytając wiersz Julii Hartwig
pt. *O tym wszystkim*.....4

ROZMOWY „TOPOSU”

Tam gdzie mogę ścigam morze. Z poetką JULIĄ HARTWIG rozmawia
WOJCIECH KASS.....9

BŁYSKI O JULII HARTWIG

MACIEJ CISŁO, JERZY GÓRZAŃSKI, ANNA JANKO, JERZY JARZĘBSKI,
RYSZARD KAPUŚCIŃSKI, MARZANNA BOGUMIŁA KIELAR, WOJCIECH
LIGĘZA, RENATA LIS, PIOTR MATYWIECKI, ADAM MICHNIK,
JAROSŁAW MIKOŁAJEWSKI, CZESŁAW MIŁOSZ, JACEK
NAPIÓRKOWSKI, IWONA SMOLKA, TADEUSZ
ŻUKOWSKI.....od str. 27

ESEJE/ SZKICE/ PRZYCZYNNKI KRYTYCZNE

GRZEGORZ KOCIUBA, Widzenia, sny, medytacje z morzem w tle (O poezji
Julii Hartwig).....42

ZOFIA ZARĘBIANKA, Czas przeszły – na chwilę nieutracony. O poezji Julii
Hartwig.....49

ADRIANA SZYMAŃSKA, Patrzyć aż do bólu. O szukaniu i znajdowaniu w
poematy prozą Julii Hartwig.....55

PRZEMYSŁAW DAKOWICZ, Zobaczeni. Julii Hartwig spotkania ze zmarłymi
.....59

BARTOSZ MAŁCZYŃSKI, „Same szkice”. Na marginesie *Błysków* Julii

Hartwig.....	69
ADRIAN GLEŃ, Mądrość szeptu. Notatki o <i>Wierszach amerykańskich</i> Julii Hartwig.....	72
TOMASZ CHOMISZCZAK, „...Jedynie ci którzy wrosli w poezję.” Julii Hartwig alchemia przekładu.....	77
KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY, Skarga, roślina wiecznie zielona (<i>Elegie Duinejskie</i> , IV).....	81
KRZYSZTOF KUCZKOWSKI, Osobny, osobisty [o wierszach Wojciecha Gawłowskiego].....	92
JOANNA WAJS, Przyszedłem cię odwiedzić. Trzy wiersze o „złej śmierci”	96

SZTUKA PRZEKŁADU

Poeci amerykańscy w przekładzie JULII HARTWIG:

CARL SANDBURG, WALLACE STEVENS, LANGSTON HUGHES, LAWRENCE FERLINGHETTI, JOHN ASHBERRY.....	od str. 103
EMILY DICKINSON w przekł. ANDRZEJA SZUBY.....	110

SZTUKA INTERPRETACJI

WOJCIECH KUDYBA, Bycie i dom (O wierszu <i>Miejsca</i> J. Hartwig).....	111
---	-----

TEOLOGIA POETÓW

ZOFIA ZARĘBIANKA, Bóg to jest nic. Muriel Rukeyser, <i>Kamyk Pośrodku Drogi</i> (przeł. J. Hartwig).....	115
--	-----

JULIA HARTWIG

O tym wszystkim

Kiedy myślę o tych wszystkich książkach które przeczytałam
o tych gorączkach które mnie spalały
o tych lodowych podmuchach które mnie ziębiły
o tych ulicach które przemierzyłam
o tych mostach na których przystawałam

Zostało z tego tyle co zapisane
reszta roztrwoniona porzucona tam
gdzie pamięć mogłaby wrócić gdyby potrafiła
choćby do tych pokoi hotelowych
które już są nie do wynajęcia
czy do tej ulicy nowojorskiej
gdzie oderwał mi się pasek od sandałka

(2003 r.)

CO TO JEST POEZJA?

Czytając wiersz Julii Hartwig pt. *O tym wszystkim*

Zawsze pragnąłem wiedzieć: co to jest poezja? Tak, jakby odpowiedź na to pytanie mogła być pustką do samej Poezji, do tego tajemniczego uniwersum, które wciąż, w kolejnych generacjach odnawia się w różnych poetach, choć zawsze inaczej. I tak, jakby to uniwersum było czymś na zewnątrz *homo poeticusa*, leżącą odłogiem ziemią, którą można najechać i zawłaszczyć.

Pamiętam, w połowie lat 70. w okresie studiów uniwersyteckich wpadła mi w ręce książka eseistyczna Mariana Piechala, która przytaczała mnóstwo definicji poezji. Wszystkie wydawały mi się prawdziwe, jednocześnie – podczas rozmyślenia nad nimi – zakiełkowało we mnie gorzkie podejrzenie, że skoro wszystkie są prawdziwe, to może żadna z nich nie zawiera całej prawdy? Może nawet wszystkie są fałszywe? Teraz już wiem, że definicje poezji nie są ani fałszywe, ani prawdziwe. Są po prostu cudze.

Każda wyrazista twórczość poetycka wymaga osobnego zdefiniowania, żadna definicja nie jest na tyle pojemna, żeby zamknąć w sobie bogactwo myśli, przeżyć, doświadczeń i sposobów ich wyrażania przez podmiot piszący. Czyżby prawdziwą definicją poezji, tą niemalże alchemiczną formułą otwierającą nowe światy i powołującą do życia nowe byty miał być sam... poeta? Chyba że... Chyba, że przyjąć definicję genialnie uproszczoną, bo tylko taka może być i fundamentalna, i maksymalnie otwarta, wychylająca się w kierunku innych pojęć i idei.

Czytając publikowany obok wiersz Julii Hartwig pt. *O tym wszystkim*, natknąłem się na ślad takiej genialnie prostej i fantastycznie pojemnej definicji. Otóż, poezja to zapisywanie (pisanie wierszy to zapisywanie świata), bo ocaleje tylko to, co zostało zapisane, reszta zostanie roztrwoniona i porzucona.

Każdy kto choć trochę poznał świat poezji J. Hartwig zgodzi się, że formułę tę można, a nawet trzeba uzupełnić jeszcze jedną definicją: poezja to zobaczenie (poezja to widzenie rzeczywistości w jej zwyczajnej odświętności). Dopiero te dwie definicje łącznie wskazują na proces powstawania wiersza: najpierw zobaczyć, potem zapisać.

Jakże zachłanne jest to „patrzenie” J. Hartwig, które w swojej tęsknocie do nasycenia się, pragnęłoby być nawet cudzym spojrzeniem, by widzieć tak, jak widzi druga osoba:

*Mężczyzna w grubej zimowej kurtce stojący nieruchomo
na zakrzywionej wysepce wśród rozlewiska rzeki
O spojrzeć jego oczami
zobaczyć leśny pas na horyzoncie
i poczuć pustkę nie rozbudzonych jeszcze łąk
pod szaroburym bezbarwnym jeszcze niebem
Uspokoić serce cichą nijakością
(Spojrzeć z tomu Zobaczone)*

No właśnie, to co poetka chce widzieć i ocalić nie musi być czymś wyjątkowym. Rzecz w tym, że

to s t a j e s i ę czymś szczególnym w momencie zapisania. Tak jak czymś szczególnym staje się banalne oderwanie się paska od sandałka na nowojorskiej ulicy (*O tym wszystkim*). Pełen wdzięku drobiazg, spełniający czytelnika czułością i będący tak samo dobrym powodem do dziękczynienia jak inne ważniejsze sprawy tego świata.

Zatem widzieć i zapisywać, wchodzące w korespondencję z owym Mickiewiczowskim „widzę i opisuję”. Autor *Pana Tadeusza* „opisywał” bo tęsknił, autorka *Błysków* – „zapisuje”, żeby zapamiętać, żeby nie roztrwonić tej rzeczywistości, która jest nam dana. Wydawałoby się – nic prostszego. Problem tylko w tym, „jak” widzieć i „jak” zapisywać. To jednak nie mieści się w definicji.

Krzysztof Kuczkowski

Julia Hartwig

Pożegnanie ptaka

Tego bociana z przetrąconym skrzydłem
w parku nad stawem już nie ma
Jak zginął? Można powiedzieć, że bohatersko

Kiedy poczuł, że skrzydło jego jakby się wygoiło
wzbił się nagle w powietrze
spojrzał z góry na łabędzie uwięzione na stawie
zatrzepotał skrzydłami radośnie
zatrzepotał skrzydłami desperacko
i runął do wody

Biedne Ikarzysko!
Nikt nie dostrzegł jego upadku
Ani rolnik jadący na traktorze
ani pasażerowie czerwonej toyoty
zajęci wymijaniem ciężarówki

(2003 r.)

W ciemności

Obchodzisz urodziny
Po tylu latach nie poznałby cię ojciec ani matka
Urodziny sierpniowe pod spadającymi gwiazdami

To „łzy świętego Wawrzyńca”
łzy oczyszczone z cierpienia
Spadają tak szybko
że nie zdążysz wypowiedzieć swojego imienia

(2002 r.)

W drodze

Na cmentarzu żydowskim
są najstarsze drzewa

Kruk
kantor oniemiały
nie śpiewa

Nad drzew wierzchołkami
okryci jesienną chmurą
mijają ich tysiącami

Wychodźcie im na spotkanie
zamknięci w pałacach pomników

Razem przez deszcz siekący
przez błyskawice
iść wam trzeba

Ci którzy miejsca nie mają
którzy sami są ogniem i deszczem
dzisiaj się z wami zbratają

Bo jeszcze
nie koniec ich końca
nie koniec

Fuga

Umarł szewc który naprawiał mu buty
umarł krawiec który szył mu ubrania
umarł lekarz który go leczył
umarł dentysta który rwał mu zęby
przyjaciele zrobili w tył zwrot

został jak niemowlę nagi bezzębny i wydziedziczony

* * *

„Krahe, wunderliches Tier..”

(z pieśni Schuberta)

Ptaki żałoby

tłum szpiegów powietrznych

nie ma żadnych tajemnic dla was nasze życie

kohorta celująca włóczniami tęgich dziobów

pikujące z gałęzi z rozognionym okiem

Litery złowrogiego alfabetu na arkuszach nieba

ptaki pospolite a wielce tajemnicze

drapieżcy patrzący na nas zuchwale z daleka

gradowe chmury

najeźdźcy

ciemne przeczucia nocnych godzin

TAM GDZIE MOGĘ ŚCIGAĆ MORZE

Z poetką Julią Hartwig – rozmawia Wojciech Kass

„Topos”: Urodziła się pani w okresie międzywojennym. Czy jako młoda osoba konotowała pani młodoliterackie zjawiska w Polsce, które potem nazwane zostały okresami drugiej awangardy i apokalipsy?

Julia Hartwig: Moje wejście w świat literatury, dokładnie mówiąc poezji, które pozwoliło mi na osiągnięcie własnej samoświadomości, odbyło się dość późno, właściwie dopiero w czasie okupacji. Były to pełne grozy lata, a przecież bardzo dużo wówczas czytałam, zresztą głównie prozę. Kończyłam gimnazjum w Lublinie, które było miastem dwóch poetów: Józefa Czechowicza i Józefa Łobodowskiego. Różniło ich prawie wszystko: osobowość, temperament, poetyka. Łobodowski prowadził awanturniczy styl życia. Czechowicz, którego poezję odkryłam dla siebie dopiero w latach okupacji był spokojny, opanowany, nie wchodził nikomu w drogę. Pamiętam, że miałyśmy z Anną Kamieńską jego tomiki przepisywane odręcznie. Moja fascynacja poezją Czechowicza trwa do dzisiaj. Wspominam z lat szkolnych osobę Jerzego Pleśniarowicza. On jeden znał poezję współczesną, wiedział coś o awangardzie, znał Czechowicza, naśladował go, wydał nawet tomik „pod Czechowicza”. Już podczas wojny dostałam od niego jakieś pismo literackie, gdzie były opublikowane utwory Reverdy’ego, potem ważnego dla mnie poety francuskiego. Wówczas też zetknęłam się z wierszami Juliana Przybosa. One też były ważne, choć z biegiem lat mój stosunek do tego poety oziębł, nadal jednak cenie zwłaszcza jego wiersze przedwojenne, *Równanie serca*. Myślę, że osobiste zetknięcie się z poetą ma wpływ na odbiór jego twórczości. Musiało upłynąć wiele lat, musiałam dojrzeć, aby nauczyć się te sprawy oddzielać – postawę poety od jego poezji. Więc dużo czytałam, pisałam niewiele. Okres kiedy uprzytomniłam sobie, że pisanie stanie się ważnym, nieodłącznym elementem mojego życia, nastąpił później. Pierwszy okres wojny częściowo spędziłam w Lublinie, częściowo na wsi ucząc troje dzieci państwa Szczepańskich w majątku Stróża. Ten okres wiejski z dala od miasta pełnego Niemców był rodzajem wytchnienia, życie toczyło się w miarę normalnie. Do Warszawy wyjechałam z inicjatywy moich nauczycielek z Lublina. Za to, że mogłam podjąć studia na podziemnym uniwersytecie, do dziś jestem im wdzięczna. Studiowałam polonistykę. Chodziłam na wykłady profesorów Ossowskiej, Tatariewiczza, Krzyżanowskiego, Kotarbińskiego. Do pamięci o nich odwoływałam się nieraz w moim późniejszym życiu. Mieszkałam w trudnych warunkach, w małym nie ogrzewanym pokoiku, spałam na sienniku wypchanym słomą. Ten pokój przypominający składzik mebli był częścią większego mieszkania. Jego lokatorzy raczej od siebie stronili, nie utrzymywali ze sobą stosunków towarzyskich. Przypuszczam, że wielu z nich zaangażowanych było w działalność konspiracyjną. Pamiętam panią wychodzącą na ulicę tylko w żałobnym welonie. Być może obawiała się, że zdradzą ją jej semickie rysy? Gdy jako tako przywykłam do Warszawy także przystąpiłam do ruchu oporu. Byłam kurierką w czasie studiów i niejednokrotnie wyjeżdżałam poza miasto.

- Czy zetknęła się pani wówczas z jakimiś poetami choćby z kręgu „Sztuki i Narodu”?

- W trakcie studiów spotkałam Gajcego i Stroińskiego, ale proszę sobie wyobrazić, nie miałam wówczas pojęcia, że są poetami i redagują pismo. O tym dowiedziałam się dopiero, gdy zmuszona byłam uciekać z Warszawy przed gestapo. Gajcy i Stroiński najmniej przejmowali się tym całym podziemnym uniwerkiem i nieregularnie pojawiali się na wykładach. Stanowili duet, ale byli zupełnie różnymi ludźmi. Podobnie jak Łobodowski i Czechowicz w Lublinie. Kiedy dałam im do przeczytania moje utwory Gajcy obruszył się: tutaj nie ma nic o wojnie, jak można tak pisać! Stroiński mnie bronił, może dlatego, że sam pisał podobne wiersze – kojące, spokojne, zdystansowane, i przeważnie poematy. Gajcy był młodzieńcem, który nieustannie z kimś się spierał. Podczas dyskusji na zajęciach u profesora Krzyżanowskiego skarżył się na klasyków. Krytykował Trylogię i *Pana Tadeusza*, wnosił dużo życia w nasze zajęcia.

- Zbigniew Herbert pod koniec życia ustalił swój kanon poetów, w którym wyniósł Karpińskiego nad Krasickiego, Słowackiego nad Mickiewicza, no właśnie – także Gajcego nad Baczyńskiego.

- O tyle to rozumiem, że Gajcy był bardzo samodzielnym poetą, podczas gdy wpływ Słowackiego jest w poezji Baczyńskiego bardzo widoczny. Nie wiem jak to się dzieje, ale autor *Elegii o chłopcu polskim* wciąż jest bardziej rozpoznany i udomowiony w świadomości czytelników poezji niż Gajcy. Profesor Kazimierz Wyka uważał Baczyńskiego za geniusza. Lecz on należał do tych profesorów, którzy potrafili traktować poezję entuzjastycznie.

- A wracając do okupacji. Dokąd pani uciekła przed gestapo?

- Schroniłam się w nadleśnictwie, którym kierował stryj Anny Kamieńskiej, niedaleko od Lublina.

- Kamieńska była pani koleżanką szkolną?

- Przyjaźń z nią przetrwała do czasów pookupacyjnych. Potem nasze drogi się rozeszły. Anna zaangażowała się w życie polityczne, zajmowała się problemami ludowymi, w końcu odnalazła się w nurcie religijnym i teologicznym. Religia stała się treścią jej życia. Zapraszana była do seminariów duchownych, gdzie wygłaszała teologiczne wykłady, czasem czytała swoje wiersze.

- Ciepło i z sentymentem pisze pani o niej w dzienniku *Zawsze powroty*.

- Nie zapomina się takich przyjaźni z okresu szkolnego. Była moja poetycką przyjaciółką, tworzyłyśmy coś w rodzaju małej, dziewczęco-pensjonarskiej wspólnoty. Razem uświadomiłyśmy sobie, że możemy pisać, czytałyśmy nawzajem swoje wiersze. Jeszcze bardzo młodzieńcze, nieciekawe, w które wkładało się jednak wiele ze swego życia, zwłaszcza uczuciowego. Najgorsze w tych początkowych wierszach jest właśnie to, że tak często wynikają z nastrojów, z jakiejś mgławicy. Żadnego konkretnego. Gdy sięgam czasami po moje wczesne wiersze, zastanawiam się, o czym one właściwie są. To samo widzę w przysyłanych mi przez młodych poetów tomikach. Ocena takich wierszy jest bardzo trudna. Pyta się mnie często jaki jest mój stosunek do młodych poetów. Co tu można powiedzieć? Nie udzielam więc rad ani nie oce-

niam.

- Zadebiutowała pani w wieku 35 lat, tomikiem wierszy *Pożegnania* w 1956 roku. Jest pani zatem poetką późnego debiutu. Co na to wpłynęło?

- W Lublinie w 1944 roku okazywano zainteresowanie młodymi poetami, zauważano ich obecność. Zaczęłam drukować w „Odrodzeniu”. Potem pojechałam do Krakowa, gdzie na jakiś czas przeniósł się warszawski uniwersytet podziemny. W 1945 roku moje wiersze ukazały się w *Antologii poezji lubelskiej* i to właściwie był mój debiut książkowy. Zajrząwszy do niej ostatnio, stwierdziłam ze zdumieniem, że opublikowałam tam trzy wiersze prozą, a nie miałam wówczas pojęcia o XIX i XX wiecznej wielkiej tradycji tej formy, zwłaszcza w literaturze francuskiej. Związek Literatów Polskich jeszcze się nie reaktywował i na gwałt rekrutowano młodych poetów i pisarzy. Dlatego tak wielu z nas znalazło się w lubelskiej antologii: Anna Kamińska, Zygmunt Mikulski, Jerzy Pleśniarowicz. Utwory tam opublikowane były takie „domowe”, jeszcze nieśmiałe, chudziutkie.

- Lublin, Warszawa, Kraków, a potem zdaje się był jeszcze krótki okres łódzki. To tam po raz pierwszy w 1946 roku zetknęła się pani z Gałczyńskim bodajże w mieszkaniu Jerzego Zaruby.

- W Łodzi pisałam dla „Kuźnicy” stałe kroniki z francuskiej prasy literackiej. Już wtedy nasilała się ingerencja polityki w życie artystyczne. Chociaż „Kuźnica” była rodzajem „awangardy” myśli marksistowskiej, to jednak zespół starał się pewne wartości kultury ocalać. Z drugiej strony na łamach pisma prowadzono ohydne kampanie przeciwko takim twórcom jak Iwaszkiewicz czy Nałkowska. W 1947 roku dostałam stypendium rządu francuskiego i pozostałam w Paryżu przez trzy lata.

- Stypendium, które było dobroczynnym zrządzeniem losu.

- Zdecydował o nim przypadek, jak to często w życiu bywa. Ówczesna minister oświaty, pani Kraśowska zwróciła się do Stefana Żółkiewskiego z prośbą o radę, kogo wysłać na stypendium do Francji. Wtedy właśnie Żółkiewski zapytał mnie, czy nie chciałabym z takiego stypendium skorzystać. Choć bardzo mnie ta propozycja zaskoczyła, natychmiast się zgodziłam. Już wtedy zajmowałam się trochę sprawami francuskimi, w 1946 roku Adam Ważyk zaprosił mnie do współpracy przy redagowaniu *Antologii poezji francuskiej*. Przetłumaczyłam dla niego utwory Cendrarsa, Jacoba i jeszcze kilku autorów. Były to moje pierwsze próby translatorskie poezji. Recenzując antologię Czesław Miłosz pochwalił przekład *W sercu świata* Cendrarsa. Później wspólnie z Ważykiem wydaliśmy wybory przekładów poezji Cendrarsa i Maxa Jacoba. Był to wspaniały tłumacz, choć i jemu zdarzały się niepowodzenia. Pamiętam jeden z wieczorów w Związku Literatów Polskich, kiedy Ważyk czytał fragmenty przełożonego przez siebie *Eugeniusza Oniegina* Puszkina. Tuwim, po prostu wyszydził ten przekład. Niemniej poezję francuską i Horacego tłumaczył znakomicie.

- Czy jako dwudziestokilkuletnia osoba, bez specjalnych referencji nie czuła się pani w Paryżu samotna?

- Drugą osobą, która otrzymała równocześnie stypendium była Joanna Guze. Dopiero tam nauczyła się dobrze francuskiego, a została przecież później jedną z najlepszych naszych tłumaczek z francuskiego, przełożyła Chateaubrianda i Camusa. Do Paryża pojechała także grupa stypendystów z innych dziedzin, nie utrzymywałam z nimi jednak kontaktów. W stolicy Francji wychodziła wówczas polska gazeta, było polskie radio, gdzie trochę dorabiałam pisząc słuchowiska. Stypendium choć szalenie skromne wystarczało na jako takie przeżycie. Samotności nie odczuwałam nawet przez chwilę. Całe dni i wieczory spędzałam poza hotelikiem, w muzeach, bibliotekach, ciągle między ludźmi, spacerując po paryskich uliczkach, prześiadując w kawiarenkach.

- A czy spotkała się pani w ambasadzie z Miłozem?

- Spotkałam się i doskonale to pamiętam. To był ostatni rok we Francji, który spędziłam jako pracownik ambasady. Kiedy skończyło mi się stypendium, chciałam przedłużyć pobyt i Mirosław Żuławski zaproponował mi stanowisko referenta kulturalnego. Praca ta pozostawiła mi przykre wspomnienia. Panowała zimna wojna, co wpływało na atmosferę w ambasadzie, gdzie zatrudniani byli urzędnicy o przygotowaniu partyjnym. Pracy nie miałam zbyt dużo, głównie zajmowałam się sprawami stypendystów, ale trzeba było godziny urzędowania odsiedzieć. Najmilsze były spotkania z ludźmi, którzy bywali w ambasadzie, kompozytorami, stypendystami. W tym okresie właśnie Miłosz przyjechał z Ameryki i wpadł, żeby się przywitać. Poznałam go już wcześniej, w Warszawie, podczas okupacji. Miłosz usiadł na chwilę i poprosił o szklankę wody. Kiedy mu ją przyniosłam zapytał: a gdzie lód? W tym błahym na pozór zdarzeniu nastąpiło zabawne zetknięcie powojennej Francji i Ameryki. Miłosz zażyłe przyjaźnił się z Nela Micińską, tłumaczką *Pani Bovary*, siostrą Bolesława Micińskiego, ciotką Anny Micińskiej, która w Polsce zajmowała się dorobkiem Witkiewicza. Nela, bardzo miła i czarująca osoba, była potem lektorką w Grenoble. Z nią, Miłozem i Putramentem spędziliśmy wieczór w takim klubie egzystencjalistów, gdzie występowała Juliette Greco. Podczas tej kolacji Putrament wręcz adorował Miłozę, uważał go za największego polskiego poetę. Odnosiłam wrażenie, że literaturą i filozofią pasjonują się dosłownie tłumy. Każdy młody człowiek wiedział co to jest egzystencjalizm i nosił czarny golf. W Paryżu poznałam kilku pisarzy francuskich, głównie orientacji lewicowej, którzy szaleli wówczas na punkcie Związku Radzieckiego i komunizmu.

- Do Polski moda na egzystencjalizm przyszła po dwudziestu latach.

- I to jako echo, podczas gdy wówczas było się w samym środku tego wiru. We Francji było wtedy dość ubogo, ale może właśnie dlatego – przyjemnie. Niezamożny Francuz staje się mniej pyszny, bardziej otwarty. A poza tym z jakim rozmachem rozwijała się sztuka. Rozkwitały teatry, nigdy nie obejrzałam tylu spektakli, co podczas tamtego pobytu. Poznałam klasykę francuską w najlepszej obsadzie. A przede wszystkim historię filmu. Chodziłam na wszystkie niemal seanse do archiwum filmowego, oglądałam filmy stare i nowe, klasykę i awangardę. W ciągu tych trzech lat w błyskawicznym skrócie dokonała się moja inicjacja w kulturę.

- W Polsce nie byłoby to możliwe?

- Tutaj nastąpiła raczej inicjacja w historię i to coraz bardziej przygnębiającą. Gdy wróciłam w okropnym dla kraju, 1950 roku panowała w nim rozpaczliwa szarzyzna. Nazajutrz po przyjeździe przeczytałam pierwszą gazetę, a dominowały w niej relacje z procesów politycznych. Trudno było żyć w tej dusznej i niebezpiecznej atmosferze. Czekając na przydział mieszkania zamieszkałam w Oborach. W pałacu było wtedy pusto, Dom Pracy Twórczej nie rozwinął jeszcze działalności, ale mieszkał tam również Peiper. Jadaliśmy razem śniadania, opowiadał wiele ciekawych rzeczy. Akurat pisał rozprawę o tańcu. Nie wiem, czy ukazała się kiedykolwiek w druku. W pierwszym trzydziestoleciu po wojnie Peiper miał jeszcze wielu wielbicieli wśród poetów. Należał do nich Ryszard Krynicki, który cenił rozprawy teoretyczne Peipera, a zapewne i wiersze, te strofy „rozkwitające”.

- Jest rok 1956, ukazują się pani *Pożegnania*. Wróćmy do mojego pytania – co zadecydowało o tak późnym debiucie?

- Był to rok odwilży, powiało nadzieją. Ekspłodowało poczucie wolności. Ujście znalazło wszystko to, co nagromadziło się przez lata stalinowskie. Prasa zaczęła pisać prawdę, publikowano poetów, którzy zaczęli wyciągać z szuflad swoje wiersze. Zanim ukazał się mój tomik miałam już trochę wyrobione nazwisko, publikowałam w różnych czasopismach, w „Nowinach Literackich”, w „Odrodzeniu”. Rozpознаwano moje wiersze, mało kto wtedy pisał długim wersem.

- Każdy poeta ma swój oddech. Pisze tak, jak oddycha. Inna rzecz, że frazę należy ciągnąć tak długo jak się da, jeśli tylko ma się taką możliwość. To jak fraza w klasycznej muzyce. Najdłużej chyba wyciągał ją Mozart. Nierzadko ta jego ostatnia nuta jak dymek unosi się ku niebu.

- Wracając do tego oddechu: pamiętam recenzję Głowińskiego z *Pożegnań*. Pisał w niej, że w moim tomiku są różne wiersze, ale wydaje się, że poetka pozostanie przy długiej frazie. W tym przypadku był jasnowidzem, bo długa fraza nadal dominuje w mojej poezji. Przyznam, że nawet w 1956 roku nie czułam się gotowa do wydania książki poetyckiej. Niedostatecznie podobało mi się to, co dotychczas napisałam. Dlatego też tomik ten nie zawierał nawet połowy tego, co publikowałam w *Kuźnicy* i *Odrodzeniu*. Ostatecznie przekonał mnie Jerzy Lisowski pracujący wówczas w *Czytelniku*. Powiedział: masz wydać tom, daj mi swoje wiersze, bo nie wiadomo na co czekasz. Zdarzało się, że między jedną a drugą książką poetycką była bardzo długa, raz nawet siedmioletnia przerwa. Kiedy niedawno ponownie zajrzałam do *Pożegnań* stwierdziłam, że są tam wiersze, których dzisiaj nie muszę się wstydzić. Część z nich powstała po przyjeździe na świat mojej córki. Były to chyba najczulsze wiersze jakie kiedykolwiek napisałam. Oprócz czułości przewija się przez nie żart, dowcip.

- Ktoś napisał o *Pożegnaniach*, że dostrzega w nich, iż poetka Julia Hartwig stawia sobie wysoko poprzeczkę i mierzy najwyżej.

- To bardzo pochlebne, tylko nie wiem, czy wypowiedziane w tamtym okresie, czy też z dzisiejszego punktu widzenia.

- Z dzisiejszego.

- Ano właśnie. Z *Pożegnań* najbardziej sobie cenię recenzję Jerzego Kwiatkowskiego. Ten krytyk naprawdę wiedział czym jest poezja i umiał o niej pisać. U nas obecnie z krytyką jest dość kiepsko i nie mam o niej najlepszego zdania, ale nie mogę także narzekać, moje książki zawsze były sygnalizowane.

- Po mistrzowsku opanowała pani trudną formę poetycką – wiersz prozą. Nie jest on za mocno ugruntowany w polskiej tradycji. Czy zainteresowanie poezją francuską sprawiło, że postanowiła pani zmagać się z tym gatunkiem? Chyba jednak nie, bo przecież już w 1945 r. ukazała się pani proza poetycka we wspomnianej *Antologii poezji lubelskiej*. Zatem nie podeszła ona do pani z zewnątrz była raczej wewnętrzną potrzebą.

- Sprzeciwiałam się gdy mówiono, że twórczo związana jestem z tradycją poezji francuskiej. Owszem, jest mi ona bliska, ale nie odnoszę wrażenia, aby jej wpływy widać było w mojej poezji. Jestem zdania, że wszystko co do tej pory przetłumaczyłam jakoś na mnie wpłynęło, uświadomiło mi nieskończoność poezji i jej niewyczerpane możliwości. Im więcej czyta się dobrych poetów, tym skromniej myślimy o naszym poetyckim „ja”, otwiera się szersza perspektywa. Bo czegoż dzisiaj można nauczyć się z *Kwiatów zła* Baudelaire’a, a jak wiele ze *Splinów paryskich*, które wydają się utworem bardzo współczesnym. Z próz poetyckich Jacoba dowiedziałam się, jakie są możliwości użycia w poezji żartu, ironii, ile w niej miejsca na przewrotność. W utworach Jacoba nic do końca nie jest jasne, a niedopowiedzenie jest nieodłączne od poezji. Tak powstały, tak starałam się ułożyć *Błyski*, w których pewne ustępy, pewne zdania, moje własne lub cudze, nie podają żadnego rozwiązania. Zapraszają do myślenia i są zarazem wynikiem zwątpienia. Nie przekonuje mnie w poezji potrzeba stawiania kropki nad „i”.

Chciałabym podkreślić, że poetycka proza jest formą, którą niejako sama w sobie odkryłam i mimo, że na początku była dziełem przypadku, kształtowałam ją potem świadomie. Wiem, że jest to forma trudna, może dlatego, że bardzo pojemna i usytuować w niej można całą gamę niuansów, od tonacji żartobliwo-ironicznych do powagi a nawet paradoksu. To są jej potencjalne możliwości, choć z pewnością sama nie wszystkie je wykorzystuję. Forma ta z zasady jest statyczna i trzeba nieco wyobraźni, aby wykrzesać z niej napięcie, dzianie się, przenikanie, cały ten ruch świadczący o jej żywotności. Statyczność, płaskość obrazowania są dla niej zabójcze.

- Czy wiersz prozą nie wynikał u pani z potrzeby formy bardziej pojemnej, która „nie byłaby za nadto prozą, za nadto poezją”? Czy aby nie podążała pani tą drogą wcześniej zanim Miłosz napisał o tej tęsknocie w swojej *Ars poetice*?

- To prawda, dla mnie formuła Miłosza nie była niczym nowym. Od dawna pisałam swoje wiersze prozą, które są czymś pośrednim, pomiędzy prozą i poezją. Nawet poeci, których tłumaczyłam, świadczą o tym dobitnie, choćby Jacob, Reverdy. Taka formuła bardzo mi odpowiada.

- W jakim momencie postanowiła pani napisać książki biograficzne, a zarazem poważne studia literackie o Apollinaire i de Nervalu?

- Zapewne pomysły te narastały we mnie. Nie były jakimś chwilowym objawieniem. Z pewnością nie zdecydował o nich pierwszy pobyt we Francji, może drugi, czy trzeci... Interesowała mnie szczególnie poezja przełomu XIX i XX wieku. Nieomal codziennie, tak jak się chodzi do pracy, odwiedzałam Bibliothèque Nationale, czytałam, studiowałam, szukałam niepublikowanych dotąd dokumentów dotyczących ich życia i twórczości, relacji ich współczesnych. Najbardziej przyciągnął moją uwagę Apollinaire, który był przywódcą całej grupy artystów, poetów i pisarzy na styku wieków. Osobowość ciekawa, budząca sympatię; w sposób naturalny przełożyło się to na moje zainteresowanie jego twórczością. Nie bez znaczenia był fakt, że poeta ten był z pochodzenia Polakiem. Apollinaire miał ogromne wyczucie współczesności, umiejętnie, poprzez erudycję łączył znaki tradycji z otaczającą rzeczywistością. Zafascynowało mnie jego oddanie sprawom przyjaciół malarzy. Pisał o nich w pismach codziennych i tygodnikach narażając się na gwałtowne reakcje – zarówno impresjoniści, kubiści, jak i surrealiści byli początkowo przedmiotem kpiny. Myślę, że recepcja sztuki początku XX wieku wiele mu zawdzięcza, w jakimś sensie złożył okup za sztukę i malarstwo tamtego okresu. Wiedzę miał bardzo rozległą, w jego poezji znaleźć można wiele tajemniczych i subtelnych odniesień do początków religii. Bliski jest mi ten sojusz poezji i malarstwa, które bywa źródłem moich przeżyć nie tylko estetycznych, ale i poetyckich. Wiele wierszy poświęciłam malarzom i ich obrazom.

- Sytuuje to panią w grupie twórców, dla których malarstwo było niepoślednią inspiracją: Herbert, Jeleński, Miłosz, w pewnym sensie Zagajewski. Czy ktoś panią uczył patrzeć na obrazy? Czy tego w ogóle można się nauczyć?

- Z pewnością tak. Nie miałam zielonego pojęcia o malarstwie dopóki nie wyjechałam do Francji, a potem do Włoch, Londynu, Wiednia. Moje pobyty w większych miastach Europy zaczynałam od wizyt w muzeach i galeriach. Ciekawi mnie zarówno forma obrazu, jak i jego tematyka. Nie mogę się zgodzić z formułą, że wszystko jedno czy namalujemy głowę Chrystusa czy główkę kapusty, byleby obraz był dobrze namalowany, bo tematyka stanowi również o urokach obrazu. Saskia siedząca na kolanach Rembrandta to nie tylko wspaniały obraz, ale też wspaniała opowieść, podobnie jak pejzaże letnie i zimowe Breughla zaludnione postaciami wieśniaków. Mój brat lekarz po jednej z wizyt w galerii powiedział, że mógłby na podstawie niektórych portretów powiedzieć na co chorowali przedstawieni na nich ludzie. Ten punkt widzenia zdumiał mnie, a jednocześnie rozbawił. W sztuce malarskiej tkwi również element poezji. Gdy oglądam obraz odnoszę wrażenie, że wchodzę do niego, uczestniczę w nim, w anegdocie, którą opowiada, w tajemnych związkach między postaciami. Z upływem lat nauczyłam się również oceniać jakość malarstwa, odróżniać stopień doskonałości artysty.

- Na własny użytek dzielę poetów na poetów ucha i poetów oka. Wydaje mi się, że pani jest poetką oka. Zagarnia nim pani pejzaż, jego fragmenty, elementy, szczegóły. Niejako odkładają się one na siatkówce pani oka.

- Wiele moich wierszy rozpoczyna się od zatrzymania na czymś spojrzenia. Jeśli mnie coś zafrapuje, coś szczególnie dotknie, powstaje notatka, albo cały wiersz. Nawet jeśli tego co mnie uderzyło począt-

kowo nie rozumiem. Niektóre z moich wierszy są po prostu dziękczynieniem za to, że mamy tę wspaniałą zdolność widzenia. Zapewne podział, który pan wprowadził jest mi bliższy niż rozróżnienie na poetów kultury i natury, bardzo według mnie sztuczny, choć pomocny. To tak jak ustalanie granic między życiem a poezją. Między nimi nie ma jakiejś istotnej przepaści, to tylko pozory. Jedno drugim się uzupełnia, choć czemu innemu służy. Często wbrew mnie samej tak zwane życie chce wtargnąć do moich wierszy. Ostatnio prześlada mnie myśl, że wiersze, które dotąd napisałam nie są pełnym obrazem mojego istnienia, ale zapewne nie mnie jedną to gnębi.

- Być może poeta to system tajemniczych filtrów. Pewne rzeczy przez nie przechodzą, inne pozostają w ukryciu.

- Składam to na karb pewnych ograniczeń poetyckich. Poeta naprawdę wspaniały, jakiego sobie wyobrażam, potrafiłby wszystko zawrzeć w wierszu, a jednocześnie nadać temu piękną formę. W tym ograniczeniu, o którym powiedziałam, odgrywają może rolę względy estetyczne. Po prostu piękno jest łatwiejsze do opisanie, natomiast uczucia negatywne są nieprzyjemne. Nieprzyjemnie jest mówić źle o innych i tego słuchać, nieprzyjemnie jest patrzeć na brzydkie rzeczy i być nimi epatowanym. Sztuka więc od tego stroni i być może na tym również polega jej racja bytu. Na jej potrzeby wybieramy to co najlepsze, najważniejsze i najpiękniejsze.

- Mamy wielu poetów, którzy dopuścili do swojej poezji egzystencjalny rozkład, destrukcję, upadek a jednocześnie znaleźli na to własną, piękną formę poetycką.

- Tak, to prawda. Zapewne myśli pan, między innymi o Grochowiaku i tak zwanych turpistach, których tym mianem ochrzcił Przyboś.

- Czytając dziennik *Zawsze powroty* zauważyłem, że pani uwagę pochłania nie tylko krajobraz żywiołów i architektury, obrazy, lektura, muzea, w jakimś sensie historia, portrety twórców, ale także kloszardzi, ten margines życia, ludzie podziemia, mieszkańcy ciemnych, niebezpiecznych przejść i tuneli paryskich. Nie dotyczy to tylko dziennika, portretuje ich pani w swoich wierszach, także amerykańskich.

- Piotr Matywiecki kiedyś powiedział, że po lekturze moich wierszy odnosi wrażenie, jakbym zazdrościła kloszardom. Ma trochę racji, gdyż rzeczywiście zazdroścę im niezależności. Rezygnują z banałów codziennego dnia, naszych pustawych często rozmów, do niczego się nie zmuszają i nikt ich do niczego nie zmusza. To, co powiem, może trącić anarchią, ale czasem śni mi się, że coś takiego byłoby możliwe. Przeszkodą dla takiego życia byłaby cała moja ogłada cywilizacyjna, pragnienie wzięcia prysznic, celebrowanie śniadania, czyli to wszystko, co stanowi o normalnym, mieszczańskim życiu, bo w końcu większość nas takie prowadzi. W jednym z moich wierszy jest taki obraz – ludzie przechodzą koło leżącego kloszarda, spieszą się, prawie biegną, pachną wodą kolońską, a jego to w ogóle nie obchodzi. Ten cały beładny i zarazem bezradny ruch go nie dotyczy. Kloszard jest wyodrębniony ze społeczności, zależy tylko sam od siebie, z drugiej strony wiadomo jednak, że od samych siebie zależy tylko w pewnym stop-

niu. Najbardziej ciekawią mnie ci, którzy świadomie wybrali takie życie, mniej tacy, którzy zostali do niego zmuszeni przez utratę pracy, mieszkania, rodziny. Poznałam we Francji pewnego kloszarda, niezwykle dowcipnego, który kiedyś był profesorem uniwersytetu. Rzucił karierę, wygodne życie i zadomowił się na ulicy. On i jego współtowarzysze przyjmują swój los z dobrą wiarą, nie ubolewają, nie psioczą, nie utyskują. Owszem, skarżą się czasami, że nie mają co jeść, ale nie na sam tryb życia. Być może nie trzeba doprowadzać do tak ekstremalnych sytuacji, być może podobny stopień wolności moglibyśmy osiągnąć w warunkach w których żyjemy, ale my wybieramy wygodniejszą drogę.

- Wróćmy jeszcze do Nerval. Umknął on nam na drodze dygresji.

- Nad książką o tym twórcy pracowałam siedem lat. Tadeusz Różewicz, który wiedział, że tak długo ją piszę, czy też szykuję do druku ostrzegwał, żebym uważała, by jej nie przenosić tak, jak przenosi się ciężę. Kiedy zajmowałam się surrealistami napotykałam się raz po raz na jego nazwisko. Oni uważali Nervalą za jednego z swoich patronów. Bardziej chyba ze względu na okresowe ataki obłędu, na które cierpiał niż na jego pisarstwo – cudowne, tak po francusku perliste, logiczne, pięknie prowadzone. Dla surrealistów osoby obłąkane były trochę święte, bo według nich sen i obłęd to te momenty, kiedy świadomość jest przyćmiona, sprzyjają więc niczym nie ograniczonej twórczości. U Apollinaire’a natrafiłam na takie zdanie: „mój brat serdeczny, de Nerval”. Nie ukrywam, że zaskoczyło mnie to. Skąd u autora *Alkoholi* poczucie braterstwa z odległym romantykiem. Weszłam więc nieco w świat romantyzmu francuskiego i romantyków niemieckich. Do dzisiaj z całej literatury niemieckiej pociąga mnie najbardziej Novalis i Hölderlin. Urzekły mnie prozy Nervalą: *Córy ognia*, *Sylwia* a przede wszystkim *Aurelia* – opowieść o ukochanej zmarłej, która ukazywała mu się w różnych wcieleniach, w przepięknej scenerii jakiejś dziwnej roślinności. Te wizyjne, a jednocześnie bardzo realistyczne opisy zrobiły na mnie wielkie wrażenie. Kiedy ukazała się moja książka, Nerval był w Polsce prawie nieznany i tak pozostało do dziś. Byłam wówczas z rodziną w USA, nikt wówczas tą książką nie zajął się poważnie, przeszła niemal bez echa. Zainteresowali się nią natomiast pisarze, na przykład Adolf Rudnicki powiedział mi, że Nerval leży na stoliku przy jego łóżku. Książka o Nervalu ma inny charakter niż ta o Apollinaire, jest bardziej mroczna. Uważa się ją za biografię uczoną, ale jednocześnie literacką. Rzadko te dwie kategorie udaje się połączyć.

- Wrażenie uczoności płynie stąd, że przedstawiła w niej pani dotychczasowy stan badań i studiów dotyczących tego małego romantyka.

- Przygotowania do wydania tej książki zajęły mi tyle czasu dlatego, że nie mogłam oderwać się od dokumentacji, taka była ciekawa i bogata. Okazało się, że do lat 60. XX wieku nie było znaczącego francuskiego pisarza, który nie pisałby o Nervalu. Odnosiłam wrażenie, że łączę się z gronem wyśmienitych ludzi, których Nerval porywał i fascynował. Był to nietuzinkowy człowiek, pełen skromności, uciekający od ludzi, a jednocześnie cieszący się przyjaźnią największych jego epoki. Jestem dla niego pełna czułości: drobny, kruchy, noszący się skromnie, we wciąż przykrych ubraniach. Ciepły wobec świata niósł przecież w sobie ogromne cierpienie. Nervalą naprawdę kochano, nic więc dziwnego, że Apollinaire uznał go

za swojego serdecznego brata.

- Apollinaire'a też kochali wspólnie.

- Uznali go za swojego przywódcę i towarzysza drogi. Nerval istniał bardziej w cieniu, ale obaj byli towarzyscy, a równocześnie osobni i niezależni.

- Czy zgodzi się pani ze mną, że istnieje coś takiego jak duch poezji, który wciela się w poszczególnych ludzi, plemiona, narody. Dominował on we Francji przez blisko półtora wieku, potem wyniósł się stamtąd i przeniósł gdzie indziej. Czyż nie między innymi do Ameryki, z którą po raz pierwszy zetknęła się pani w 1970 roku?

- O moim wyjeździe do Ameryki zdecydował przypadek, ale to ciekawe, że akurat taki. Rok 1968 w Polsce tak nas zbrzydził, że postanowiliśmy z mężem wyjechać na jakiś czas z kraju. Przyjaciel Artura, poeta Gyula Illyés, zaproponował byśmy przyjechali do Puszczy. Artur mógł też skorzystać ze stypendium Schumanna i wyjechać do Francji. Równocześnie nadeszło zaproszenie do Iowa na Międzynarodowy Program Pisarzy, z którego następnie korzystało wielu polskich pisarzy – Bieńkowski, Strykowski, Szczepański. Ta propozycja i nas zainteresowała, pomyśleliśmy że Iowa jest daleko i podróż na drugi kontynent będzie najciekawsza. Najpierw wyjechał Artur, ja z córką pół roku czekałam na paszport. Przeżywalismy z mężem istną mękę, bo zwłaszcza Artur nie lubił mieszkać sam i to jeszcze gdzie, na drugim kontynencie. Czułam się zawsze Europejką i odnosiłam się do tego wyjazdu z rezerwą. Na cóż mi Ameryka? – myślałam. Dopiero tam zrozumiałam jak bardzo się myliłam i jak nieprawdziwe są nasze wyobrażenia o tym kraju i jego mieszkańcach. W końcu amerykańska elita wykształcona jest na wzorach europejskich. Poczesne grono wybitnych pisarzy i artystów amerykańskich mieszkało i podróżowało po Europie. Francja była tym miejscem, gdzie uczyli się nowej sztuki, a potem przetwarzali te doświadczenia na amerykańskie realia. Zaczęłam czytać literaturę, a zwłaszcza poezję amerykańską, którą dotąd znałam bardzo pobieżnie. Ten okres zaowocował dopiero później, w kraju. Niemniej ta czteroletnia przerwa dobrze nam zrobiła. Zyskaliśmy nowe doświadczenia, znajomych, przyjaciół. A po powrocie powstały chyba najlepsze rzeczy jakie w ogóle napisaliśmy. Artur czuł się w Ameryce gorzej niż ja. Tęsknił do Warszawy, środowiska, przyjaciół, ta rozłąka była dla niego bardzo bolesna. Wciąż interesował się tym co działo się w Polsce, miewał chwile załamania, co rusz namawiał do powrotu. Pamiętam jednak moment, kiedy zawahaliśmy się, czy aby nie zostać. Czekala na nas tam, na miejscu, praca, wygodne życie. Córka rozpoczęła studia i nie miała najmniejszej ochoty ich przerywać. My jednak wróciliśmy i nigdy tego nie żałowałam. Córka została.

- Owocem państwa kilkakrotnego pobytu w Ameryce była antologia poezji amerykańskiej *Opiewam nowoczesnego człowieka*, która ukazała się w 1992 roku i od razu stała się bardzo ważnym wydarzeniem literackim.

- Ciężko nad nią pracowaliśmy. Gromadziliśmy książki w wielkich pakach i wysyłaliśmy je na nasz adres do Polski. Najpierw chcieliśmy wydać antologię tylko i wyłącznie naszych ulubionych poetów. Po-

tem zmieniliśmy zdanie stwierdziwszy, że poezja amerykańska jest w Polsce tak mało znana a jednocześnie tak różnorodna, że należało jednak przedstawić przekrój wszystkich dobrych i uznanych poetów, także tych, których mniej lubimy. Nasza antologia nabrała więc większego rozmachu i przerosła nasze pierwotne zamierzenia. Zamykają ją wiersze Simica, z pochodzenia Jugosłowianina, który należy dziś do ścisłej czołówki poetów amerykańskich, tłumaczył go Barańczak.

- Ten wywiad więc jest okazją, aby dowiedzieć się, którzy z tłumaczonych przez państwa poetów stanowili ten pierwotny krąg ulubionych.

- Z pewnością moim ukochanym poetą jest Wiliam Carlos Williams. Dzisiaj przygotowany mam cały tom przekładów jego wierszy. Jest on poetą idiomu amerykańskiego i niewymuszonej prostoty, poprzez tę prostotę czuję z nim bliską więź. Mogę powiedzieć, że widzi on to, co zapewne sama zobaczyłabym i wniosła do wiersza, gdybym była na jego miejscu. Nawet po ilościowych proporcjach w antologii widać, że przetłumaczyliśmy i zamieściliśmy w niej bardzo dużo jego wierszy. Znakomitym poetą, właściwie już klasykiem jest Robert Frost. Uczeń kończący gimnazjum w USA zna przynajmniej jeden jego wiersz na pamięć. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że jest to poezja bukoliczna, a tymczasem tkwi w niej potężny, choć ukryty ładunek tragizmu. Obok Audena, Frost był także ulubionym poetą Josifa Brodskiego. Na trzecim miejscu wymieniałabym Whitmana. Mam poczucie, że jest on bardzo współczesny i wszyscy w jakimś sensie od niego pochodzimy, nawet jeśli mało go znamy. Nie czuję natomiast bliskiego pokrewieństwa z Emilie Dickinson. Mimo to szanuję ją i poświęciłam jej sporo miejsca w swoim dzienniku amerykańskim, a także w *Zawsze powroty*. Nadzwyczaj bliska jest mi Elizabeth Bishop i bardzo się ucieszyłam, że Barańczak tak wspaniale ją przetłumaczył. Mało znanym, a zasługującym na uwagę poetą jest Theodore Roethke. To poezja szczegółu, gęsta, pisana długim wersem. Miał okresy szaleństwa, często przebywał w szpitalach psychiatrycznych. Powiedział zdanie, które bardzo do mnie przemówiło: kto wie, czy człowiek szalony nie jest mądrzejszy od normalnego, więcej bowiem widzi i czuje.

- W tej galerii ulubionych przez panią poetów amerykańskich brakuje mi Roberta Lowella i pozostałych ze szkoły konfesyjnej.

- Bo jestem jej niechętna. Najbardziej spośród nich cenię Johna Berrymana, a poezję Anne Sexton i Sylwii Plath uważam za zbyt histeryczną, choć Sylwia Plath zwłaszcza, jest poetką świetną i zarazem przerażającą. Niewątpliwie są to wybitni poeci, ale konfesyjność jest niezgodna z moim usposobieniem, upodobaniem i z obraną przeze mnie drogą poetycką.

- Francja, Ameryka... Nie pociągała pani nigdy Rosja? Nie chodzi mi o geografię, tylko kulturę.

- Mój stosunek do Rosji jest skomplikowany. Znaczenie ma tutaj mój rodowód, gdyż moja matka była Rosjanką. Mimo to nigdy nie mówiłam po rosyjsku, czego dziś bardzo żałuję. Wielu poetów, choćby Miłosz, Tuwim, Wat, a nawet Witkacy miało wyraziste powody, by czuć więzy z kulturą rosyjską. Dla mnie jednak jest to inna planeta, z inną temperaturą, nastrojami a nawet ludźmi. Choć Mandelsztam,

Brodski...

- Właśnie, Brodski...

- Nie tylko poeta, ale genialny eseista. Miał ogromną wiedzę, mimo że był samoukiem. Jako nastolatek porzucił gimnazjum i więcej tam nie wrócił. To samouctwo, odczytanie, rozległa erudycja przypominają mi trochę bohatera mojej książki, Apollinaire'a, choć żyli i pisali w innym czasie i w diametralnie różnych warunkach. Gdy czytam eseje Brodskiego, dosłownie w każdym zdaniu znajduję myśl, nad którą warto poważnie się zastanowić, gęstość tych esejów nie ma sobie równych. Jednocześnie emanuje z nich autentyczność doświadczenia, prawdziwość, żadnej minoderii, żadnego uwodzenia.

- Wierzył, że poezja potrafi przemieniać ludzi, wykrzesać z nich dobro. Poeta to szaman, egzorcysta, co też widać w niezwykle wręcz czytaniu wierszy przez Brodskiego. Ten zaśpiew, zaklęcie...

- Rzeczywiście miał poczucie mocy. To jeden z ostatnich, który czuł się poetą – prorokiem. Odwrotnie niż jego mistrz, Auden, w którym z biegiem czasu narastały wątpliwości, w rezultacie uznał, że poezja nie ma żadnego wpływu ani na historię, ani na rzeczywistość.

- Odnoszę wrażenie, że ma pani również dystans do poezji niemieckiej.

- To prawda, poza kilkoma poetami. Mój stosunek do niej być może ma związek z językiem, który wskutek okupacji zupełnie porzuciłam. Po wojnie byłam tak przewrażliwiona, że nie potrafiłam ani posłuchać się nim ani go słuchać, co nie było mądre choćby ze względu na literaturę.

- Ani Benn, ani Celan, ani Rilke?

- Hölderlin, Novalis, oczywiście. Rilkego cenię, ale na pewno nie dosyć.

- Drażni panią nadmierna ekspresja w poezji?

- Wszystko zależy od tego jak jest ona zrobiona, ale generalnie tak. Dlatego też z dużym chłodem odnoszę się do ekspresjonizmu niemieckiego, co wynika z mojego stosunku do sztuki, bo w ogóle ekspresjonizm jest mi obcy.

- Może chodzi o zbytne epatowanie sobą, zawężanie oglądu świata do własnego „ja”?

- Najbardziej pociąga mnie sztuka, w której artysta ma wyraźny dystans do samego siebie. Czasami wydaje mi się, że jej najwyższy wymiar osiąga się przez pewien rodzaj emocjonalnego chłodu. Ale oczywiście sztuka jest bardzo pojemna i jest w niej miejsce dla wylewności uczuć, powiedzmy konfesyjności. Istnieją też takie zamiary poetyckie, by myśli dać najmocniejszy wyraz na jaki możemy się zdobyć. Geniuszom się to zazwyczaj udaje, choćby Mickiewiczowi w Wielkiej Improwizacji. Czego jednak naprawdę nie cierpię w poezji, to eklektyzmu. Uważam to za wielki grzech, nawet jeśli dotyczy uznanych poetów. Przygnębiające jest to, że przeciętny odbiorca poezji nie zdaje sobie sprawy z eklektycznych zabiegów, po prostu nie docierają do źródeł czytanego utworu. Rozumiem jednak rolę cytatu, cytat odgrywa

w wierszu rolę podbudowującą lub raczej wnoszącą coś zupełnie nowego, co otwiera perspektywę wiersza i potęguje znaczenia.

- Może bardziej chodzi o imitację niż eklektyzm?

- Właściwie to pan nazwał, chodzi o imitację, która często wynika z oczarowania, gdyż czyjaś poezja zachwyca i chce się ją przenieść do własnego wiersza. Jednak to jest najgorszy sposób na napisanie czegokolwiek własnego. Dotyczy zewnętrznej strony poezji. Wróć znowu do niewyrobionego czytelnika, który nie zna poezji, ale chce w niej znaleźć coś dla siebie i trafi mu się akurat taki niedobry, imitacyjny tomik. Zrazi się, już więcej do wierszy nie wróci. Jesteśmy zasypywani złą poezją, z czym trudno walczyć, skoro ludzie mają potrzebę pisania i wydawania. Staram się być powściągliwa jeśli chodzi o ocenę, zwłaszcza poezji najmłodszych, bo nigdy nie wiadomo w jakim kierunku ona się potoczy albo kiedy się urwie. Unikam również zbyt daleko idącej absolutyzacji w ocenach, lecz trzeba pamiętać, że w sztuce istnieje, chyba najbardziej w sztuce, wyrazista hierarchia. Nauczyłam się znajdować takie miejsca w swoich niechęciach, gdzie mogą być one przełamane. Niestety, jest to cnota, którą nabywa się z wiekiem. W ogóle nauczyłam się lubić o wiele więcej niż przedtem. A więc odwrotnie niż to się zdarza niektórym ludziom, którzy pod koniec życia niemal wszystko od siebie odsuwają.

- Związki poetów mają swoją, choć niedługą tradycję: Hugh i Plath, Filipowicz – Szymborska, Jastrun – Buczkówna, Jankowski – Ferenc, Śpiewak – Kamińska, także Julia Hartwig i Artur Międzyrzecki. Jak to jest, gdy zwiąże się ze sobą dwóch poetów? Zafrapował mnie ustęp w dzienniku *Zawsze powroty* o tym, jak szukali państwo we Francji mieszkania, w którym zmieściłyby się koniecznie dwa biurka.

- Prowadziłam z mężem zwyczajny, normalny dom. Nie było w nim nic ze świątyni poezji. W każdym razie żadnych celebracji. Sztuka, poezja była tak naturalnym pokarmem, że nie trzeba było o niej mówić. Nie czytaliśmy na głos wierszy, nawet własne utwory nie zawsze sobie pokazywaliśmy. Bywało tak, że poznawaliśmy je dopiero w druku. Co do biurka – uważam, że każdy powinien mieć swoje, bo poeta musi mieć swoje stałe miejsce do pracy. A czasem trzeba coś zapisać bardzo szybko.

- Racja. Prozaik może poczekać, bo jest „maratończykiem”. Poeta „biegnie na setkę”, jest sprinterem.

- Znamy to. Ileż razy denerwuję się, gdy nie mogę znaleźć długopisu, bo zanim go odszukam myśl wietrzeje, utlenia się. *Błyski* powstały dlatego, że zapisywałam wszystko, co we mnie zapączkowało, ale nie dojrzało. Wracając jednak do małżeństwa, to codzienne trudności, uciążliwe drobiazgi nie przytłaczały nas, oboje wiedzieliśmy czego tak naprawdę chcemy. Chcieliśmy po prostu pisać. Co jest bardzo ważne w małżeństwie? Wspólna hierarchia wartości, a ta była zagwarantowana. Prowadziliśmy ożywione życie, ludzie byli bliżej siebie, spotykali się przy różnych okazjach, a i bez okazji. Przynajmniej raz na tydzień widzieliśmy się na kolacji z przyjaciółmi, codziennie do siebie dzwoniliśmy. Do grona naszych najbliższych należeli Słonimski, Strykowski, Kijowski, nie mówiąc już o Jerzym Turowiczu, który wizyty w

Warszawie rozpoczął od kolacji w naszym domu; z biegiem czasu stało się to tradycją. Niektórzy z tych przyjaciół należeli do starszej generacji, co za różnica! Życi byliśmy z Woroszyłskimi, Brandysami, Braunami, ci ostatni odwiedzili nas kiedyś z Ameryce. Artur był bardzo towarzyski i powszechnie lubiany, miał poczucie humoru, celną replikę, umiejętność opowiadania i rzadką sztukę żartu. Umiał zawiązywać przyjaźnie, był w przyjaźni wierny i lojalny.

- Pani mąż należał do najbardziej ustosunkowanych międzynarodowo osób, miał przyjaciół dosłownie na całym świecie.

- To prawda. Często wyjeżdżał w świat jako prezes Pen Clubu. Mnie również zdarzyło się kilka razy towarzyszyć mu na tych międzynarodowych konferencjach. Wielokrotnie byłam zdumiona, kiedy ludzie rzucali mu się w ramiona z okrzykiem: Artur! Ludzie garnęli się do nas, bo był ciepłym i życzliwym człowiekiem. Mieli poczucie bezpieczeństwa, wiedzieli, że nie spotka ich żaden afront.

- Mówiliśmy o pani ulubionych poetach amerykańskich. A jak jest z polskimi? Którzy z naszych XX wiecznych poetów wywarli na pani największe wrażenie?

- Bez wahania na pierwszym miejscu postawiłabym Miłosza. Nie tylko jego poezję, eseistykę, tłumaczenia, ale tę pełnię, która znalazła dla siebie tyle form ujścia. Miłosz osiągnął to, co jest bardzo rzadkie w poezji – opisał świat i siebie. Wiemy dokładnie kim jest i skąd pochodzi, jaki jest jego charakter, jakie są jego lektury. Wyznaje nam nawet swoje grzechy, przyznaje się do pychy i innych ciemnych stron, których nikomu z nas nie brak. Bywa nieprzyjemny, kapryśny, również w ocenach, ale nie boi się tego. Pokazuje swój temperament i zamiłowania, nawet słabostki. Jednocześnie wciąż w tej poezji jest tajemnica. W moim przekonaniu najbardziej uzewnętrzniła się ona w tomie *To*, w którym Miłosz sięga bardzo wysoko prostymi środkami. Ta książka wywarła wrażenie, jej odbiór był w pewnym sensie powszechny, jeśli w ogóle da się mówić o powszechności poezji.

- A inni?

- Mówiłam już o Czechowiczu. Przyciąga mnie melodia, nastrój, intymność tej poezji, zwłaszcza jego wiersze poświęcone matce są niezwykle piękne.

- Czy ze Skamandrytów by kogoś pani wybrała? Ich wiersze najbardziej trafiły „pod strzechy”, ale czy mogą dzisiaj inspirować innych poetów?

- Ze Skamandrytów wybrałabym raczej poszczególne wiersze, które mi się podobają. Zwłaszcza z ostatnich tomów Iwaskiewicza. Skamandryci przez dwadzieścia lat międzywojnia otoczeni byli glorią, było wtedy więcej czytelników poezji niż kiedykolwiek a wiersze skamandryckie nie są trudne. Byli faworytami publiczności, także poprzez swoją działalność kabaretową.

- A kto po Miłoszu i Czechowiczu?

- Bardzo sobie cenię poezję Aleksandra Wata. Jest niezwykle odważna, sięga wszędzie tam, gdzie poeta sięgnąć zechce, w metafizykę, demonologię, filozofię. Ujmują mnie jego wiersze pejzażowe, z okre-

su kiedy mieszkał we Francji. Miałam zresztą okazję poznać go osobiście. Umysł dialektyczny, pełen zagadek, fascynujący. *Czarne świedla* wciąż zbyt mało są znane. Oczywiście nie sposób pominąć jego eseistyki. *Mój wiek*, rozmowy z Miłozem, jeśli chodzi o doniosłość wizerunku epoki dorównują pamiętnikom Mandelsztamowej. Niemała w tym zasługa samego Miłozza, który tej książce poświęcił wiele czasu i trudu. Nie wiem, czy *Mój wiek* uzyskałby taką intelektualną głębię, gdyby rozmówcą Wata był bierny słuchacz. Miłoz, co potwierdza jego *Dwudziestolecie...* był znakomicie zorientowany w dziejach tego krótkiego okresu naszej niepodległości. To byłaby ta trójka, ważnych dla mnie poetów.

- Nie ma w tym kręgu Szymborskiej, bo że nie ma Różewicza, to dla mnie oczywiste.

- Różewicza nie sposób pominąć, mówiąc o współczesnej poezji polskiej, zaś Szymborską uważam w poezji za mistrzynię. Jej poetyka ma takie cechy, które w poezji polskiej rzadko się ujawniają, więcej, nie mają tradycji. Poczucie paradoksu, specyficznego, intelektualnego humoru, ironia i ogromna kultura, wiedza. A także ukryta w tej poezji jakaś niekoniecznie budująca prawda o człowieku.

- To trochę taka poezja mózgowa.

- Poparta znajomością nauk biologicznych, jak mówi Czesław Miłoz. Jej twórczość znajduje się na antypodach mojego pisania, ale to niewątpliwie poetka wspaniała.

- Niektórzy poeci, mówię o tych wielkich, po śmierci przechodzą rodzaj czyśćca. Nie wiem jakie czynniki wpływają na to, że albo tam pozostają, albo można ich stamtąd wymodlić. Kto z polskich poetów według pani znajduje się obecnie w czyśćcu, a zasługuje na to, by nie być zapomnianym?

- Niewątpliwie należy do nich Jerzy Liebert, który bardzo młodo zmarł. Ten poeta miał swoją chwilę, ale dziś mało kto o nim wspomina. Wciąż namawiam „Więź”, jak dotąd bezskutecznie, by wydała wybór jego wierszy. Liebert był trochę jakby doczepiony do Skamandrytów, ale oprócz przyjaźni nic go z nimi nie łączyło, a już na pewno nie poezja. Powoli, tak mi się wydaje, z czyśćca wychodzi Iwaszkiewicz. W jego poezji odnajduję wiele rzeczy, które do mnie przemawiają. Był znakomicie obeznany z muzyką, malarstwem, miał rozległe lektury. I ta jego niebywała zdolność pisania wierszy, które są często wyrazem chwili nagłego wzruszenia. Powstawały jakby jednym machnięciem pióra. Pozostaje jeszcze problem Jastruna, który jest w bardzo głębokim czyśćcu.

- Adam Ważyk jest chyba też zapomnianym poetą.

- Dobrze, że padło to nazwisko, bo to rzeczywiście świetny poeta. Poeta, który zawsze wiedział, co zamierza napisać. Wiem, że Miłoz ceni sobie bardzo twórczość Ważyka.

- Ważyk w latach 50. powiedział do Miłozza: jesteś ostatnim polskim poetą. Niestety w tych latach swoim zachowaniem sam sobie poważnie zaszkodził.

- Motywy postępowania polskich intelektualistów w tym okresie są trudne do wyjaśnienia. Wszyscy oni mówią jednym głosem, że zwariowali.

- **Gustaw Herling Grudziński, który przyjaźnił się z Arturem Międzyrzeckim w II Korpusie generała Andersa i razem przeszli szlak bojowy, w *Dziennikach pisanych nocą* dobitnie stwierdzał, że powodował nimi strach, pycha, chęć zysku.**

- Wobec Herlinga Grudzińskiego mam bardzo mieszane uczucia, choć miał on dla mnie wiele przyjaźni, co rzecz utrudnia. Z niepokojem śledziłam to, co pisał o Polsce, o jej sprawach, o ludziach. Ustawiał się w pozycji człowieka nieskazitelnie szlachetnego. Był nieprzejednany w ocenie ludzi, niczego nie wybaczał. Podobnie zachował się Herbert w wywiadzie udzielonym Trznadłowi do *Hańby domowej*. „Ja” Herlinga natrętnie powracało zwłaszcza w jego dziennikach. To jego „ja” wciąż wyczulone na opinie o nim, wydawców, recenzentów, pisarzy. Cytowanie obcych opinii na swój temat, zwłaszcza pochlebnych jest zawsze dość ryzykowne.

- **Herling czuł się chyba we Włoszech bardzo samotny i cierpiał na niedosyt pochwał czy nagród.**

- Tak tłumaczono jego zachowanie, ale ten uraz powinien był się trochę załagodzić. Mało kto doczekał się takich wiwatów co Herling, kiedy po pół wieku przyjechał do Polski. Był to wjazd triumfalny, podobnie jak Miłosza w 1981 roku. Zaczęto wydawać jego dzieła zebrane. Oddanego sobie krytyka i przyjaciela znalazł we Włodzimierzu Boleckim. Obok jego książek w tym książki-wywiadu, ukazały się książki-wyiady Sawickiej i włoskiej dziennikarki Marrone. A jednak w dziennikach z lat 90. odnajdujemy te same pretensje. Wolałabym, aby było tego mniej, lecz nie ma ideałów. Proszę zauważyć, że prócz ustępów w dziennikach fabuła żadnej z jego książek nie rozgrywa się w Polsce, zawsze we Włoszech. Z polskim tematem nigdy się nie zmierzył. A jednak książki jego zyskały sobie wielką popularność.

- **Herlingowskie i herbertowskie „tak” lub „nie” przywołuje jednak perspektywę postaw moralnie wzorcowych. Jeśli nawet bezkompromisowe „tak” lub „nie” jest niemożliwe w historii, polityce, życiu codziennym, to warto jednak pamiętać, że taka postawa istnieje i że bywają sytuacje, w których warto się do niej odnieść.**

- Całkowicie podzielam pańskie zdanie.

- **W tym numerze „Toposu” znajdują się wypowiedzi, analizy, szkice poświęcone pani poezji, dlatego też pozwalałam sobie zadawać pytania, niekoniecznie związane z pani twórczością. Nie mogę jednak oprzeć się, co mnie osobiście bardzo frapuje, aby zapytać o żywioły w pani poezji a zwłaszcza o morze, które niejako wlewa się do wierszy, przelewa przez nie. Oceany we Francji i Ameryce, Bałtyk w Sopocie.**

- Słuszne pytanie. Tam gdzie tylko mogę w moim życiu - ścigam morze. Nad morzem odzyskuję równowagę wewnętrzną. Odbija się to w moich wierszach. Mówią one o spokoju. Morze zastępuje mi buddyjską medytację.

- **Woli pani morze północne czy południowe?**

- Zdecydowanie północne, z tymi jego chmurami, czasem naprawdę groźnymi, z tą jego zmiennością, która sprawia, że nie jest tak nudnie radosne jak morza południowe. Kocham i podziwiam kulturę śródziemnomorską, ale morze północne bliższe jest stanom wewnętrznym człowieka.

- Jest więc pani poetką północy z pewną tęsknotą do południa. Czy nie tak?

- Tak to można określić. Zazdroszczę Włochom i Francuzom przyrody, słońca, feerii kolorów, barw, zapachów a jednak nie zamieniłabym się z nimi. Kiedy przebywam za granicą początkowo żyję tamtejszą rzeczywistością, ale potem dochodzę do wniosku, że nie są to moje sprawy. Stwierdzam – dosyć tej rozłąki z domem. Oni mają swoje problemy, inne kłopoty, czym innym żyją, nie ma tam dla mnie miejsca i tak im jestem zbędna, że trzeba wrócić do domu, na swoje miejsce i tego miejsca pilnować.

- Sopot nie odwraca się od morza. Dlatego chyba rozumiem dlaczego tak często pani do niego przyjeżdża?

- Wyjazdy do Sopotu od lat są moją stałą pozycją w kalendarzu, której za nic bym nie zdradziła. W Sopocie spędzam zazwyczaj część czerwca. Jest już w miarę ciepło i nie ma zbyt wielu turystów. Odbywam więc spokojne spacer, zawsze z książką i notatnikiem. Wieczorami coś piszę lub tłumaczę, czytam, odrabiam lektury zaniedbane w Warszawie. Ale spacer i przesiadywanie nad morzem to główny cel moich wypraw do Sopotu.

- Dziękuję za rozmowę.

Julia Hartwig - najważniejsze pozycje wydawnicze:

Z niedalekich podróży (LSW) 1954

Pożegnania (Czytelnik) 1956

Apollinaire (PIW) 1961

Wolne ręce (PIW) 1965

Dwoistość (Czytelnik) 1971

Gerard de Nerval (PIW) 1972

Czuwanie (Czytelnik) 1978

Chwila postoju (Wyd. Literackie) 1980

Dziennik amerykański (PIW) 1980

Wybór wierszy (Czytelnik) 1981

Obcowanie (Czytelnik) 1987

Wybór wierszy (LSW) 1983

Czułość (Znak) 1992

Nim opatrzy się zieleń, Wybór wierszy (Znak) 1995

Zobaczone (a5) 1999

Wybór wierszy. Złota kolekcja poezji polskiej (PIW) 2000

Nie ma odpowiedzi (Sic) 2001

Zawsze powroty (Sic) 2001

Wiersze amerykańskie (Sic) 2002

Błyski (Sic) 2002

Pięć wierszy (Wyd. Uniw. Marii Curie-Skłodowskiej) 2002

Mówiąc nie tylko do siebie, Poematy prozą, 2004

Wydala wraz z Arturem Międzyrzeckim:

Tom poezji Apollinaire'a: *Apollinaire* (Wyd. Literackie) 1971, 1974, 1991

Apollinaire – Poeta zamordowany (opowiadania) (Wyd. Literackie)

Listy Rimbauda: *Ja to ktoś inny* (Czytelnik) 1970

Antologia poezji amerykańskiej *Opiewam nowoczesnego człowieka* (Res Publica) 1992

Ostatnio ukazały się tomy jej przekładów:

Jean le Rond d'Alembert: Wstęp do encyklopedii (PWN) 1954, 2003

Denis Diderot: *List o ślepcach* (PWN) 1953, 2004

Pierre Reverdy, *Poezje* (PIW) 1986

Robert Bly. *Jadąc przez Ohio* (PIW) 1985

Antologia poetek amerykańskich *Dziki brzoskwinie* (Sic) 2003

Henri Michaux, *Seans z workiem* (Sic) 2004

Wraz z Adamem Ważykiem wydała tom poezji Cendrarsa (1962) i Maxa Jacoba *Poematy prozą* (PIW) 1983; wraz z Ludmiłą Mariańską wybrane poezje Marianne Moore, 1980. Z Joanną Guze wydała: *Dzienniki Delacroix* (PWN) 1968.

Przetłumaczyła m.in.:

Listy do Madeleine Apollinaire'a (Wyd. Lit.) 1976,

Korespondencję Chopina z George Sand i jej rodziną (PIW) 1978

Wspólnie z Arturem Międzyrzeckim napisała dwie sztuki i trzy książki dla dzieci.

BŁYSKI O JULII HARTWIG

Maciej Cisło, poeta, krytyk literacki:

Julia Hartwig to poetka z gruntu nieszalona, stateczna, choć i ekstatyczna – bo przecież poetka. Bez „szału Muz”, jak powiada Platon, nie urodzi się nikomu żaden prawdziwy wiersz. Ba, lecz Julia w gruncie rzeczy nie chce pisać wierszy, coś ją powściąga, jak Tadeusza Różewicza, który przejął się klątwą Teodora Adorna głoszącą, że liryzowanie po Oświęcimiu byłoby barbarzyństwem. I wobec tego Różewicz poprzestaje na „faktach lirycznych”, jak sam je nazwał w swoim *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*, na półprodukcie literackim, uwielbianym zresztą i naśladowanym przez całe rzesze pół i całych grafomanów. Julia Hartwig jest ostrożniejsza; jej „niewiersze” przybierają postać wysoko zorganizowanej prozy poetyckiej, takiej, jaką uprawiali na przykład Baudelaire i Rimbaud. Zresztą Julia nie jest pryncypialna, przeplata swoje poematy prozą wierszami pisanymi po prostu wierszem, z wykorzystaniem tradycyjnych środków dostępnych liryce, może poza rymem, którego starannie unika, choć nie zawsze skutecznie.

I co ja jeszcze wiem o Julii Hartwig?... Wiem, że czuję się w pobliżu niej dowartościowany. Należy ona, obok dwojga noblistów, Szymborskiej i Miłosa, do trójcy najwybitniejszych żyjących w tej chwili w Polsce autorów poezji... Lubimy z żoną bywać u niej, przekraczać bramę domu przy ulicy księdza Skorupki w Warszawie, widzieć wielką ceglana ścianę podwórza-studni, obrośniętą dzikim winem, wsiadać do staroświeckiej windy wykładanej drewnem, witać się w mieszkaniu pełnym ksiąg, wyrazistych mebli, obrazów, kwiatów i pamiątek po zmarłym kilka lat temu Arturze Międzyrzeckim, mężu Julii.

Z Julią żwawo i łatwo się rozmawia; w początkach naszej znajomości była co prawda dość powściągliwa, ale to minęło. Doszła zapewne do wniosku, że nie straci na wymianie myśli z Anną Jankó i Maciejem Cislą, że za swoje lepsze nie dostanie gorszych (jak widać, nie jestem w tej relacji przesadnie skromny).

Julia ma 83 lata i jest piękna. Trzyma się dobrze fizycznie, lecz przede wszystkim rozświetla ją wewnętrzna energia, napędzająca twórczość, obfitszą niż w młodości. Spojrzenie ma bystre; jej ruchy pozostały harmonijne. Na głowie chętnie nosi kok. Moja Mama też nosiła kok. Nie wiem, czy to jakiś rys pokoleniowy, czy regionalny? Mama pochodziła z lubelszczyzny; Julia urodziła się w Lublinie. Kok mógłby być też odczytywany jako znak okiełznanej grzeszności. Kobieta przebija swoje węzowe sploty długimi szpilkami – niczym święty Jerzy smoka włócznią.

Stateczna, ekstatyczna... Ona sama wie, że bywa i taka i taka. Kiedyś podczas pewnego oficjalnego sympozjonu literackiego, gdzieśmy się znajdowali w szerszym gronie powiedziała mi, że z trudem opanuje chęć wskoczenia na stół i zatańczenia na nim, właśnie teraz. 30 lat temu napisała wiersz *Wybór imienia*, w którym nazywa siebie „kłodą” – rzeczą niewątpliwie stabilną. W przedostatniej linijce czytamy jednak: „jestem kłodą rzuconą w górę, która nie spada”.

Jerzy Górzeński, poeta, prozaik:

Powiedzieć o Julii Hartwig, że jest poetką rygoru i namysłu – to rozpoznać krytycznie te wszystkie walory poetyckie, które znajdujemy zarówno w jej *Chwili spokoju*, jak i w *Czuwaniu*, czy *Dwoistości*, aż po *Nie ma odpowiedzi* i *Wiersze amerykańskie*. Również w dziennikach podróży i monografiach autorki *Apollinaire'a*.

Poza rozpoznaniem krytycznym niemniej ważne jest rozpoznanie poetyckie. Jako poecie, szczególnie przypadły mi do gustu *Błyski* – jak twierdzi autorka: „to ślady codziennej krzątaniny umysłu, z którego poezja chce się wydobyć na strzelistą drogę wiersza lub poematu prozą”.

Istnieje jednakże inna strona *Błysków* – to nie tylko zbiór obrazów, figur poetyckich, mądrych spostrzeżeń, cytatów, olśnień. Nie tylko zestaw znaczeniowych i językowych narzędzi, gotowych „się wydobyć na strzelistą drogę wiersza”, by tam konstruować światy rzeczywiste i urojone. *Błyski* są tym koniecznym wyrazem poszukiwań metody poetyckiej. André Maurois w *Poszukiwaniu Marcela Prousta* twierdzi, że „w sztuce to nie temat jest ważny. Cézanne tworzył arcydzieła z trzech jabłek i z jednego talerza”.

Kiedy pani Julia pisze: „Świat to nie do końca otwarta skorupa: górą niebo, dołem morze. Nie, to otwarta srebrzysta muszla: dołem morze, górą niebo”. Muszla, morze, niebo... A gdzie czwarty – od Cézanne'a – element? Być może zawiera się on w tym pytaniu do samej siebie: „Co robisz?” I odpowiada samej sobie: „Pielę wspomnienia”. Czyli: nie tracę siebie.

Zatrzymane na ułamek sekundy światło *Błysków* ukazuje nam świat pani Julii - świat głębokich odczuć i nieodwołalnych intuicji.

Anna Janko, poetka:

Mam przed sobą niewielką zieloną książkę. Do książki dołączona jest płyta z nagraniem głosem autorki, który obudzi się pod wpływem laserowego promienia, ilekroć zechcę go usłyszeć.

Czytałam i słyszałam te utwory, i tak jak Marta Wyka po lekturze *Błysków*, poprzedniego tomiku Julii Hartwig, stwierdzam, że „nie ma nic bardziej pociągającego, niż dać się wciągnąć przygodom umysłu pięknego”.

Nie, to nie jest cienka zielona książeczka, ale przepastna księga pełna przypowieści, filozoficznych zapisków, obrazków z życia żywiołów, ludzi, zwierząt, roślin, a nawet obrazów z życia śmierci.

Stronicami tej księgi są sekundy, albo minuty, godziny, czasami noce, noce i dni, a także wieki albo i beczas, który podobny jest do półprzejrzystej bibuły pomiędzy kartkami. Przez tę bibułę nie widać wyraźnych kształtów, ani twarzy, ani konkretnych dat, a przecież paradoksalnie mamy wrażenie, że właśnie widzimy wszystko ostro i prawdziwie.

„Poemat prozą okazał się jakby dla mnie stworzony” napisała w posłowniu do swej książki Julia Hartwig. I tej właśnie formie lirycznej pozostaje wierna przez całe twórcze życie. Pisze językiem prostym,

oszczędnym, godnym, nawet dostojnym, osiągając efekt artystyczny najwyższej próby.

Jeden z utworów rozpoczyna się tak:

„Jeśli będziemy patrzeć aż do bólu, może staną się ciałem ci, którzy krążą wokół bezustannie.

Jeśli śpiąc będziemy czuwać, by nie zboczyć z drogi, może noc dopuści nas do swoich najtajniejszych treści”.

To pragnienie mistyczne, pragnienie przeniknięcia zasłony oddzielającej nas od wszystkich tych światów równoległych, ale niedostępnych, od zaświatów, od umarłych, od czasów przeszłych i minionych epok, od istot, które są inaczej niż my wkomponowane w byt.

Małgorzata Baranowska napisała, że „w twórczości Julii Hartwig pamięć kultury, historii, pamięć pejzaży, pamięć uczuć, w ogóle pamięć jest pojęciem podstawowym”. Ja bym powiedziała raczej: narzędziem podstawowym, lampą, z którą poetka schodzi w noc, w sen, w odległy czas, minione lato, we własne dzieciństwo, w życie innych, bliskich albo całkiem obcych, ale też w chaosy (czy też porządki) przyrody, gdzie pamięć tożsama jest z trwaniem gatunku, zachowaniem formy.

„Piękny umysł”, „stalowa powściągliwość”, „poezja w stanie czystym” – takie skojarzenia nasuwa krytykom obcowanie z twórczością Julii Hartwig. Ona sama twierdzi w wywiadach prasowych, że tak do końca żaden człowiek nie wie, kim jest, a już sama wyobraźnia poetki to rodzaj szaleństwa, które podsuwa poetom obrazy o nieokiełznanej sile, by rzucić ich, poetów, kiedy zechce, na samo dno człowieczeństwa.

Jeszcze raz powtórzę: lektura poematów Julii Hartwig to podróż z lampą, której promień krąży i czyta wielką księgę świata nagrany na jakimś mikro-makro-kosmicznym dysku. Odczyt bywa zdumiewająco wyraźny albo też zamglony, fragmentaryczny lub pełny – zawsze jednak istotny, prawdziwy i piękny.

Jerzy Jarzębski, krytyk literatury, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego:

Bardziej niż poezja pisana przez młodych chłopaków i dziewczyny, poezja odkrywająca fascynującą możliwość składania słów na nowo, inaczej, niż to robili poprzednicy, porusza i przykuwa mnie poezja wieku dojrzałego, sceptyczna wobec językowych rewolucji i prowokacji, nie tak pewna siebie, a przecież odważna, bo wie, że czas dany nam jest krótki, a prawda o świecie wieloznaczna i niełatwa do uchwycenia. Taka jest poezja Julii Hartwig, wepchnięta kiedyś przez krytykę do przegródki z napisem „klasycyzm”. Jeśli to klasycyzm, to nieskory do kopiowania poetyckich formuł, a raczej – do podejmowania wciąż dialogu z tym, co zapamiętane z przeszłości. Zresztą dawni mistrzowie nie po to potrzebni Julii Hartwig, aby ich mogła naśladować, ale po to, by im zadawać pytania, przymierzać do ich losu los własny. Jej poezja jest dlatego coraz ciekawsza, że coraz mocniej związana z codziennym doświadczeniem – tak jakby jej autorka nigdy nie przestawała się uczyć patrzenia na świat wokół siebie. Ten wzrok jest badawczy, ale za nim stoi zdolność do zachwyty, zdziwienia, a też protestu, niezgody, nierozumienia, drwiny. Jest tak, jakby od cyzelowania poetyckich form autorka przechodziła coraz bardziej konsekwentnie do zapisu spotkań z rzeczami i ludźmi. Zapisane te spotkania z prostotą nie oglądającą się na efekty i łatwy po-

klask – bo Julia Hartwig przede wszystkim daje mówić otaczającemu światu, sama będąc kimś, kto po prostu patrzy, wybiera, nadaje widzianemu piękną i zwięzłą formę, nigdy jednak kunsztem językowym nie przytłacza, nie zasłania tego, na czym spoczywają jej oczy.

Mówię tu oczywiście o *Błyskach*, bo do nich zmierza jako poetka Julia Hartwig: zmierza od wierszy kładących większy nacisk na kreację wyrazistych obrazów do poezji zadającej światu pytania – niekoniecznie metafizyczne, także całkiem proste, odwołujące się do potocznego doświadczenia. Ale do *Błysków* prowadziła droga, która pięknie i najzwięźlejsz odcisnęła się w tytułach kolejnych tomów poetyckich: *Dwoistość*, *Czuwanie*, *Obcowanie*, *Czułość*, *Zobaczone*, *Nie ma odpowiedzi*.

To historia przygód poetki z rzeczywistością. Przez wiele lat docierała do niej, coraz bliżej, tworząc wreszcie tak niezwykle w swej dotykaności wiersze, jak te z tomu nazwanego nie bez kozery *Czułość*. Ale dochodząc do skóry świata, dotykając go prawie, odkrywała w nim tajemnicę, coś, czego nie da się żadnym sposobem pojąć i zamknąć w słowie. Więc z jednej strony wysiłek, by domknąć obraz, przekazać jego zmysłową pełnię, a z drugiej – próba pokazania, jak bezradne może być słowo pragnące wypełnienia i wyczerpania sensu. W zapisywaniu olśnienia światem jest więc ukryty cierń, niewygoda, niejasność i pytanie, na które „nie ma odpowiedzi”. Czy dlatego tom poezji o oczywistym, zda się, tytule: *Zobaczone* – jest nie tyle ciągiem zapisanych obrazów, ile ciągiem pytań, które te obrazy budzą – pytań o podszewkę tego, co widzimy: przeszłość ja patrzącego, która uobecnia się we wspomnieniu razem z tym, co chłoną oczy, przeszłość, jakiś innobytność tego, co widziane, jego korzeń także tkwiący w czasie, w świadomości, że wszystko, co istnieje, ma za sobą historię, jakąś narrację, fabułę.

Pewnie dlatego poetycka droga Julii Hartwig jest drogą do coraz większej prostoty, do oczyszczenia obrazów świata z pozłoty poetyckich ozdób – tak, aby ocalić z nich to, co może w poezji najbardziej wartościowe: odcisk skamieniały w słowie, przeżytej chwili, a obok – gorącą, pełną emocji odpowiedź „ja” na to przeżycie.

Ryszard Kapuściński, reporter, pisarz:

Cenię i wielbię Julię od wielu lat. To niezwykła osoba – jako poetka, żona, matka. Wraz z mężem poświęciła wiele swojego twórczego talentu, aby przybliżyć nam wielkich poetów francuskich i amerykańskich. Julia ma wspaniały dorobek przede wszystkim poetycki. Jest jedną z pierwszych polskich poetek XX wieku. Ale uwaga – także świetnym reporterem! Autorką *Dziennika amerykańskiego*, który niezwykle wysoko oceniam. *Dziennik* ukazał się w 1980 roku, bardzo burzliwym dla naszego kraju roku. Ponieważ wszyscy zajęci byli Solidarnością i strajkami, wiele ważnych rzeczy w kulturze z tego okresu przeszło niezauważonych. Pomimo, że *Dziennik* zniknął z półek księgarskich błyskawicznie, wciąż mam uczucie, że mało kto go zna, że niewielu na nim się poznało. A jest to książka niezwykła. Jedna z najważniejszych pozycji literatury faktu ostatniego wieku. Wspaniała książka o Ameryce, przenikliwa i głęboka. Zawiera rewelacyjne obserwacje, w wielu przypadkach odkrywcze i to nie tylko dla polskiego czytelnika. Spostrzegawczość i wprost niezwykła kultura zapisu są w tym *Dzienniku* jednoczesne. Na zajęciach ze

studentami zawsze podaję go jako przykład literatury reporterskiej. Równie obficie ją cytuję. Dla mnie więc Julia tak samo jest wybitną reporterką jak i poetką. U nas w Polsce nadal panuje moda romantyczna, która przysłała fakt, że wielu polskich poetów i pisarzy było jednocześnie znakomitymi reporterami, choćby Krasiński, Sienkiewicz, Kuncewiczowa, Uniłowski, Pruszyński. Dotyczy to także Julii. Jej wiersze amerykańskie, owszem podobają się, są omawiane, ale o tym, że napisała wspaniałą książkę o Ameryce, wspomina się raczej zdawkowo, półgębkiem. Naprawiam to jak mogę, choćby gorąco polecając *Dziennik* studentom i wszystkim, którzy chcą poznać Amerykę. Samej autorce, gdy tylko ją spotykam wciąż gratuluję tej książki. Uważam za konieczne jej wznowienie i szersze oraz wnikliwsze zwrócenie na nią uwagi. Zauważyłem, że swoje spotkania z czytelnikami Julia przygotowuje na piśmie, że sporządza notatki jako uczestnik wydarzeń kulturalnych, zaproszony gość. Te rzeczy powinna zebrać i wydać. Po stokroć namawiam ją, aby kontynuowała tę formę prozy pełnej wnikliwych przemyśleń i uwag na temat literatury oraz poezji, ale również pogłębionej refleksji o otaczającym nas i bardzo przyspieszającym, współczesnym świecie, o coraz bardziej pogubionych i samotniejących ludziach.

Marzanna Bogumiła Kielar, poetka:

Trzy lata temu odwiedziłam Julię Hartwig z parą zaprzyjaźnionych z Nią przyjaciół. Weszłam z bukietem białych tulipanów dla mojej ulubionej poetki. Pani Julia zaprosiła nas do pokoju i wtedy zobaczyłam go: piękny ciemny kredens. Był taki, jak w wierszu *Na przybycie do domu starego bretońskiego kredensu*, który przeczytałam dwadzieścia lat wcześniej w wyborze Jej poezji, wydanym przez „Czytelnika”: „ciemny jak skała”, z rozłożonymi na półkach cynowymi talerzami i kilkoma książkami w starych skórzanych obwolutach. Z pewnością pachniał – jak w wierszu – „solą morską i chlebem”, ale nie śmiałam go powąchać; zapytałam tylko: „czy to jest ten kredens z Pani wiersza?”. „Ach, pamięta pani ten wiersz?”, radośnie zdziwiła się gospodyni, stawiając na kredensie tulipany. Przez całą wizytę siedziałam tyłem do mebla, o którym wiedziałam już tak wiele, a piękne stare sprzęty stojące w pokoju, śpiewały jak w wierszu: „głosami swoich drzew macierzystych dawno zapomnianymi./ Śpiewał orzech niegdyś soczysty, sokiem brązowym ciekący, śpiewała wiśnia czerwona i biało ruda sosna/ na cześć wiekowego przybysza z dalekiej Bretanii (...)”. Oto byłam w samym środku wiersza, w mieszkaniu autorki. A rytm oddechu, jaki znałam z utworów poetki był taki sam w jej ustach, gdy odpowiadała na nasze pytania i żartowała.

Wojciech Ligęza, historyk literatury, krytyk literacki, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego:

Świat zwyczajny, lecz cudów pełny. Robotnicy z łopatami na gzymsie kościoła jak aniołowie, ludzie wracający z miasta jak średniowieczni pątnicy. Szczyty i skały, coś mówią do nas, rośliny duże i małe przekazują jakieś tajemne przesłanie. Wszystko w zdaniach zwięzłych, we frazach otoczonych ciszą. Więcej w tych poematach prozą namysłu, niż przedwcześnie wypowiedzianych słów. Biedzę się, jak zacząć recenzję z *Chwili postoju*. W końcu napisałem niepewnie tytuł „Poetka milczenia”. Staroświecki zegar nocą wybijał godziny. I ciągle powracało zdanie: “O, białe kwiaty cienia, dziki blasku rzeki!”

Bretońskiemu kredensowi poświęciła Julia Hartwig odę. Uroczystość przybycia mebla usławiły zdobne okresy zdaniowe, anafory, triady apostrof. Występował chór sprzętów, które wcześniej nie wykazywały takiej inwencji oraz elokwencji. I tak śpiewały meble głosami drzew pieśń o drzewie, świętej niespiesznej pracy i o rękach dawnego cieśli. Kredens pamiętał wiele historii z kraju, gdzie wiały gwałtowne wiatry. Uczestniczył przecież w codziennych sprawach rybaków z Bretanii. Znaczenie i ranga kredensu wzrosły w Warszawie. Tutaj katastrofa przerwała ciągłość wstępowania i zstępowania pokoleń, ale w ogóle rytm nowoczesnego miasta był inny. Kredens osiadł w centrum stolicy, jak Odys wracający z dalekiej wędrówki. Mit zaklęty w dębowym cieple wzmacniał poczucie bezpieczeństwa. Kredens był stary, ale starsza od niego była idea zamieszkania. Dźwigał na swych półkach lary domowe, tak ważne dla nowo osiedlonych. To oni właśnie przybili do warszawskich brzegów. Potrzebowali ładu i pewności. Rozpoczął się nowy okres. Kredens-starzec miał wyznaczone role: moralisty, wieszczka i mentora Córki. Wiersz zamykał tom *Pożegnania* (1956). Wtedy jeszcze tak nie pisano o rzeczach (może z wyjątkiem Białoszewskiego, ale on miał styl osobny). W czasie pierwszej wizyty przy Marszałkowskiej od razu wzrok mój przyciągnął mebel o szlachetnych proporcjach. „Jak miło poznać bretoński kredens osobiście” – powiedziałem.

W połowie lat osiemdziesiątych mróz mocno trzymał. Pani Julia i Pan Artur obdarowali mnie cennymi radami. Moja trema została też rozładowana („Będzie pan mieszkał na Queensie, a to takie Kielce”). Dumny z dedykacji Autorki czytałem *Dziennik amerykański* w autobusie. Po skutej lodem płycie lotniska pojazd zmierzał ku rysującej się na tle ołowianego nieba sylwetce samolotu. Obok mnie siedział stary krytyk pochłonięty lekturą tekstu w języku hebrajskim. I tak symetrycznie odwracaliśmy karty – każdy w przeciwną stronę, od lewej do prawej i od prawej do lewej. Zdekonspirowałem się dopiero za oceanem, w znacznym więc oddaleniu od polskich podziałów. Konwersacja rychło wywołała kwestię: „Zauważyłem, że Pan czytał Julię Hartwig – w wydaniu podziemnym, bo, wy młodzi, snobistycznie tylko takie rzeczy czytacie”. „Naziemnym” – wyjaśniłem rzeczowo. „To Ona coś wydaje oficjalnie?” – zdziwił się stary krytyk.

Czuwanie, Chwila postoj, Obcowanie, Czulość, Zobaczone, Błyski, Nim opatrzy się zieleń. Niespieszna refleksja, przerwa w codziennej rutynie, ćwiczenia uważności, otwarcie na subtelną mowę tajemnicy, empatia, uwaga poświęcana innym ludziom, której nigdy nie dość, wierność wyborom, nagle rozświetlone głębsze znaczenie, epifanie chwili, rzetelne zapisy zdarzeń codziennych, ale również niesłabnące zdumienie rzeczami, który postrzegane są jakby po raz pierwszy, piękno nieśmiałego kwitnienia i sezonów jesiennych. Choćby mówił o zdarzeniach najzwyczajniejszych, wiersz musi być cudem. O wiele więcej można wyczytać, rozpoczynając od tytułów zbiorów poetyckich Julii Hartwig.

Niczego nie trzeba tłumaczyć. Kultura to u Julii Hartwig pewny, precyzyjny język porozumienia. Weźmy pory dnia i rodzaj światła. „Niebem płynęły obłoki Tintoretta”, „Zachód Claude Lorraine’a napotkać można na wszystkich południowych morzach Europy”; „Światło jak z obrazu Friedricha”; „Bukiety Odilon Redona: purpurowe gwiazdy pogody”. Obyśmy zachowali choć cząstkę wrażliwości, obyśmy po-

trafili jeszcze porozumiewać się tym językiem.

Między atakami kaszlu Lichtenberg upiornie chichocze nad swymi aforyzmami, Hölderlin na szczycie schodów wita z rewerencją widma, w absolutnej samotności w wigilię Bożego Narodzenia Lautréaumont umiera w hotelu, w uliczkach starej Pragi pojawiają się cienie Kafki oraz Rilkego, William Carlos Williams nago tańczy przed lustrem, odrażony Henri Michaux pisze wiersze o naszym człowieczeństwie, czyli grach katów i ofiar, sąsiad z naprzeciwka ma twarz Maxa Jacoba. A ileż jeszcze wzmianek o malarzach i kompozytorach. Artystów obcowanie w poezji Julii Hartwig. Poezja – republika poetów.

W wierszu *Ważne jest kto mówi* (z tomu: *Zobaczone*) znajdziemy fragment z Osipa Mandelsztama mówiący o „współdziałaniu ludzi przeciw pustce i niebytowi”. Dodać warto modlitwę Julii Hartwig: „Przemień na powrót słowa w delikatną materię, w mocną gałąź, w kępę trawy. Przemień w materię bicie serca”.

Renata Lis, wydawca:

Współpraca naszego wydawnictwa z panią Julią Hartwig zaczęła się dokładnie pięć lat temu, w 1999 roku. Wraz z Elżbietą Czerwińską – z którą współprowadzimy *Sic!* – obserwowałyśmy od dawna drogę twórczą Julii Hartwig. Zawsze wydawała nam się ona zbyt mało docenianą wielką poetycką znakomitością i bardzo chcieliśmy przyczynić się do tego, aby ta znakomitość w pełni rozkwitła. Ogromnie odpowiadało nam też jej wszechstronne kulturalne wykształcenie i niespożyta ciekawość rzeczy nowych. Pamiętam, jak kiedyś opowiedziałam pani Julii Hartwig, że czytam właśnie znakomitą brytyjską pisarkę współczesną Jeanette Winterson, o której pani Julia wcześniej nie słyszała. Nie minął tydzień, a okazało się, że pożyczyła od kogoś kilka książek Winterson i już wiedziała, co to za pisarka. Pomyślałam wtedy, zawstydzona, że mnie pewnie nie byłoby stać na podobną postawę, i, prawdę mówiąc, jestem przekonana, że naprawdę mało kto dzisiaj tak by postąpił.

Z panią Julią Hartwig wiążą się nasze wydawnicze sukcesy w dziedzinie polskiej literatury pięknej – jej książki wydane w naszym wydawnictwie zdobyły w ostatnich latach mnóstwo prestiżowych nagród i już dwa lata z rzędu rozpatrywane są jako kandydatki do nagrody Nike; cieszą się też niesłabnącym zainteresowaniem czytelników. Julia Hartwig jest poetką-instytucją – znaną nie tylko z własnej znakomitej twórczości, ale też z powodzeniem wprowadzającą do polskiego obiegu literackiego sygnowane jej nazwiskiem przekłady fascynujących ją pisarzy, jak choćby ostatnio Henri Michaux, którego prozy poetyckie ukazały się pod tytułem *Seans z workiem*.

Wszyscy powinniśmy sobie życzyć, by osób tego formatu przybywało!

Piotr Matywiecki, poeta, eseista, krytyk literacki:

Ta poezja doszła do stanu, w którym najbardziej przejmujące zagadki pojawiają się nie w pytaniach, ale w prostej i elastycznej składni oznajmujących zdań. Tak rozumiem tytuł tomu *Nie ma odpowiedzi*. Nie ma odpowiedzi, bo przyrodzie – i ludzkiej naturze – nie zadaje się pytań. Dramatyzm nie bierze się z py-

tań i odpowiedzi – a z prawdy po prostu.

Pytania byłyby niegodną prowokacją wobec swoistej etyki natury, etyki przyrody. Przyrodzie daje się prawo do osądzania nas, bo jest bezstronna. I daje się jej prawo do wychowywania naszych emocji – bo jest prosta. Jest jakaś stoicka logika greckiego epigramatu w takiej postawie.

Widzimy zatem prymat składni, prostej logiki oznajmienia, ale jest też Julia Hartwig autorką najpiękniej muzycznie natchnionej frazy w polskiej poezji ostatnich lat, ta muzyczność równoważy logikę:

*„Idą do sieci ryby mlekiem mgły opite
I białe kwiaty meduz rozkwitłe o świcie”.*

Tę frazę zamglonego, wilgotnego fletu niesie melodia kontemplacji poetyckiej, czyli takiej, która pod harmonijnym zestrojeniem zmysłów i przyrody, pod „białym” dźwiękiem wiersza i pod dyskretnym, przezroczystym obrazowaniem odkrywa coś niewypowiedziane religijnego.

Tak, prawie każdy jej liryk jest miejscem kontemplacji, która ucisza pozorne niepokoje naszego świata – ale po to tylko, żeby odsłonić konflikty prawdziwe, czasem tragiczne. Ta poezja uczy nas, że cicha mądrość potrafi być ostrzejsza od histerycznych ciosów głośnych moralistów.

Julia Hartwig nie jest moralistką i dlatego może jest autorką kilku zdań, które jak żadne inne zadają nam wszystkim tu i teraz w Polsce ból sumienia. Oto przykład – za granicą młody człowiek pyta poetkę skąd jest. Gdy słyszy, że z Polski, oświadcza bez cienia emocji w głosie: „A tak Znam ich They judge people Osądzają ludzi”. I drugi przykład – chłopak pakuje głowę skrzeczącego wniebogłosy gawrona do wody i powtarza monotonią: „Mów po polsku, mów po polsku, s...synie!”

Tak zimno, tak nieomal okrutnie patrząc, poetka nigdy nie odtrąca. Są w jej twórczości bohaterowie, którzy stali się – wcale tego nie chcąc – jakby świadkami naszego człowieczeństwa... Jest mi bliska współczująca sympatia poetki dla kloszardów, dziwaków, „ludzi luźnych” – których cywilizacja porzuciła, i którzy porzucili cywilizację. Julia Hartwig nie patrzy na nich jak na piękne, ascetyczne w formie otoczki rzeźbione przez strumień życia. Oni są dla niej jak dobrowolnie idący na ofiarę kapłani wielkiego miasta – osobni, dumni, czasami pogardliwi, ale najgłębiej uczestniczący w jego życiu.

Ta poetka ochrania raj, ukochaną i wyśnioną Niniwę, promieniejącą pod powiekami pradolinę Wisły. Ochrania odsłaniając, demaskując zło – w ten sposób uniemożliwia złu jego podstępny. I ochrania raj, bo ukazuje nienaruszalną suwerenność piękna w życiu ludzi, w losie ludzkim, naturze. Czy jednak jest możliwy raj dla poezji, tak współczującej z ofiarami dzisiejszych piekieł, poezji, którą stać było na empatię z „wygolonymi, chudymi głowami” z obozów koncentracyjnych? – Tak, raj jest możliwy, póki dzikie gęsi z jednego z jej wierszy „Wołają do przestrzeni żeby nie zamknęła się przed nimi” – i chodzi tu o otwartość rozmaitych przestrzeni: przestrzeni znaczeń słów, przestrzeni czasów (pamięć i teraźniejszość i nade wszystko przyszłość, ów duch ryzyka, który poetka tak ukochała w Apollinaire); i wreszcie chodzi o przestrzeń swoiście ludzką: doświadczenia, losu, sumienia.

To jest poetka tej epoki, która bez złudzeń musiała pogodzić się, że raj za nami zamknięto. Ale Julia Hartwig ofiarowuje nam poczucie, że zawsze istnieje jeszcze taki raj, do którego trzeba wołać, żeby się przed nami nie zamknął...

Adam Michnik, redaktor naczelny „Gazety Wyborczej”, publicysta, eseista:

Z wielkim lękiem wypowiadałam się na temat poezji, a już w szczególności na temat wierszy Julii Hartwig. Julia jest poetką czystego głosu i wysokiej nuty. Wrażliwa, pełna niuansów, delikatna i precyzyjna. Jej wiersze to dla mnie jak szept przyjaciela. W imponujący sposób pisarka potrafi przekraczać granice między poezją i prozą.

Bardzo dobrze zapamiętałem pierwsze spotkanie z Julią. W 1964 roku wsiadałem do pociągu Paryż-Warszawa. I oto nieoczekiwanie wylosowałem wspólny przedział z Julią Hartwig i Arturem Międzyrzeckim. Wyobrażam sobie, że z pewnym lękiem musieli wysłuchiwać wymądrzania się dość bezczelnego smarkacza, którym wtedy byłem. Później wielokrotnie miałem szczęście spotykać Julię i Artura u Janki i Antoniego Słonimskich, u Marysi i Kazimierza Brandysów. Wreszcie w mieszkaniu Julii i Artura w Warszawie. To były niezapomniane rozmowy i wieczory. Miałem poczucie, że oddycham najlepszym polskim powietrzem. I wciąż to powietrze czuję w płucach.

Jarosław Mikołajewski, poeta, publicysta, tłumacz literatury włoskiej:

Mam wrażenie, że zawsze stąpa po linii.
Po linii, która często jest liną.

Że idzie po linii, widać kiedy stawia stopy.
Jak gdyby chodzenia nauczył ją balet.
Marsz po linii wyposaża jej sylwetkę w całkiem osobny znak czujnej elegancji,
w którym jest duma z własnego szlaku,
zaproszenie do wspólnego marszu
i uwaga, czy na linii wystarczyło miejsca dla innych.

Idzie po linii i idzie po linie.
Chodzi po ziemi i chodzi w przestrzeni.
Nie traci z oczu tego, co było, ciekawie wpatruje się we wszystko, co jest.
Coraz silniej odczuwam, że z tego, co było i jest,
splata w sobie w horyzont celowej mądrości
(w naszych rozmowach nigdy nie padło słowo „Bóg”),
lecz odczuwam to na własny rachunek.
Kiedy już się stało że z nią szedłem po linii,
czuję tuż po marszu, że stąpałem po linie.

Linia postępowania (spotkania, wieczoru)
nie przebiega zgodnie z niewzruszonym planem.
„Pojedziemy na Zatybrze?”, spytałem, kiedy razem znaleźliśmy się w Rzymie.
„Jedźmy”, odpowiedziała.
Kiedy jechaliśmy, taksówkarz zatrzymał się na środku ulicy,
położył jej rękę na ramieniu i zaczął wrzeszczeć:
„Musi Pani zjeść krowi ogon! Cały w pomidorach! To rzymska specjalność!
Niech pani kupi sobie jakiś t-shirt z napisem Italia lub Roma
i niech pani włoży zamiast tej jedwabnej bluzki, bo strasznie się pani upačka!”
Śmiech, radość, że linia bywa też niewiadomą.

Że można po niej chodzić w chwili, kiedy się tworzy.

W przyjaźni jest zawsze na linii,
nie pozostawia rozmówców ze znakiem zapytania.
„Jadę do Obór, nie chcę, żebyś się martwił jeśli zadzwonisz, więc dzwonię”.
Uspokajających znaków oczekuję od córek,
otrzymuję je od niej, której nie śmiem zawracać głowy komunikatem
„wyjeżdżam na dwa tygodnie”.
Ma w sobie troskę o troskę przyjaciół o jej los,
więc w przyjaciółach troskliwie domyśla się troski o los swój.

Linia, która oddziela poezję od życia, jest u niej pierwszą linią wiersza,
pierwszym wierszem.
Nie opuszcza życia, żeby być w wierszu,
życie poszerza o wiersz.
Nowy Jork poszerza o wiersz nowojorski,
Ren o wiersz nadreński, Nowy Jork staje się miejscem rozleglejszym o wiersz,
Ren staje się linią poszerzoną o wiersz.

Wiersz jest zawsze miejscem gdzie krzyżują się linie.
Miejscem spotkań pamięci i żywych
miejsc i ludzi ze słowami dla których
właśnie przyszła pora na wiersz.

Czesław Miłosz, poeta, laureat Nagrody Nobla:

Kochana Julio,

kiedy myślę o Tobie, nazywam Ciebie wielką damą polskiej poezji, znaczy to, że wierzę w zespół cech składających się na to pojęcie i że uważam za konieczną hierarchię w świecie literatury. Sądzę, że szacunek, jaki Ciebie otacza, jest Ci przyjemny.

Sam jestem w wieku, w którym jasność myślenia opiera się zdziwieniu starości, a właśnie jasność Twego myślenia może być dla Ciebie pociechą.

Szczególnie, jak wiesz, podobały mi się Twoje *Błyski*, w których Twoja żywość jest niezmienna.

Jacek Napiórkowski, poeta, krytyk literacki, tłumacz poezji amerykańskiej:

Przede wszystkim format tej literatury – niezależnie czy mamy na myśli poezję, esej, prozę czy przekłady: ewidentnie wielki. Julia Hartwig ma klasę, jest prawdziwą damą, wymaga od siebie zawsze nieco więcej niż od innych.

Twórczość ta jest bogata i różnorodna. Charakteryzuje ją – jeśli mogę tak powiedzieć – wyniosła, współczująca wzniosłość, jakkolwiek dziwnie, wewnętrznie sprzecznie by to brzmiało. Pani Julia Hartwig jest poetką umiaru, którego granice podążają w ślad za jej życiem, bogatym jak nagła, obfita kiść winogron, niejednokrotnie gorzkim i ryzykownym, czego dowiadujemy się z dzienników. Życie objawia się w tym pisarstwie jako dar, zdążanie ku słońcu, wbrew ciemnym atramentom historii i toksynom ludzkiej natury. Artysta jest skazany na samotność, bo rzeczywistość jest jego antytezą – świat społeczny jest nie-ludzki, niedouczony, ignorancki i arogancki, a świat natury piękny, ale niepoznawalny w swojej tajemnicy.

Inne akcenty portretowane przez pisarkę to m.in. paradoksy rządzące naszymi uczuciami i wyborami, świadomość głębi i duchowego dostatku gdzieś poza światem widzialnym, jednocześnie – jak u Rilkego – odczuwanie dojmującego piękna i przerażenia samotnością własnego szczęścia.

I nagle – jak w wierszu *Siedząca* z mojego ulubionego tomu *Zobaczone* – poetka, bo utożsamiam ją z podmiotem lirycznym wiersza – po chorobie, wyjściu ze szpitala świętuje nieredukowalną czymkolwiek siłę życia, nawet jeśli manifestuje się ona zwariowaną podróżą plastikowej torby „niesionej wiatrem nad staw”, udającej łabędzia – czy potrzebny jest tutaj prawdziwy łabędź?

Zastanawia mnie niezwykła dyscyplina tego pisarstwa, rodzaj gorsetu, który spina intelekt i emocje w jeden synergiczny tandem. Nie dowiadujemy się nigdy ani odrobiny więcej niż należałoby się dowiedzieć.

Do moich ulubionych partii eseistycznych należą wypowiedź o Pierre Reverdy’ m (wstęp do tomu żółtej serii PIW) i tekst *Henri Michaux - mieszkaniec wewnętrznych przestrzeni z dawnej*, w małej „Literaturze na świecie”. Jej biograficzne książki o Apollinaire i Nervalu to wybitne dzieła, imponujące pięknym językiem, ilością zgromadzonych faktów, a przede wszystkim ambicją przybliżenia czytelnikowi polskiemu wielkości poetów kultur innych języków. Rezultaty wieloletniego, twórczego wysiłku poetki.

Miałem przyjemność dwukrotnie w ostatnich latach pisać o poezji Pani Julii Hartwig na łamach „Nowej Okolicy Poetów” i „Pracowni”, ale nie mam nawet najłżejszego przeświadczenia, że udało mi się opisać to dzieło – może jedynie jego niewielki fragment.

Bardzo się cieszę, że po latach znajomości listownej miałem okazję w ubiegłym roku gościć u poetki w jej pięknym mieszkaniu przy Marszałkowskiej i zjeść przygotowany przez nią lunch. Był dokładnie taki, jaki można było sobie wymarzyć w ciepły wrześnieowy dzień – łosoś, francuski ser pleśniowy, pomidory, oliwki, lekkie, prażone pieczywo. I dwa imbryki parzonej, liściastej herbaty.

Iwona Smolka, redaktor II PR Polskiego Radia, autorka audycji literackich, krytyk literacki:

Nasze rozmowy telefoniczne zaczynają najczęściej od pytania – czy czytałaś? Okazuje się, że gdzieś, w jakimś mało znanym piśmie zadebiutował młody poeta, że wyszedł tom, który wart jest uwagi, że w niskonakładowym miesięczniku lub kwartalniku ukazał się esej o wyjątkowym znaczeniu. Pani Julia czyta gazety i tygodniki, zwraca uwagę na kilka wierszy debiutanta i mówi o nich ze znawstwem, ważąc sądy, aby pochwalić oceną nie skrzywdzić autora.

Czyta starych pisarzy i jest szczęśliwa, że komuś udało się wydać jeszcze lepszą książkę, niż te dotychczasowe.

Te cechy – otwartość na świat, ciekawość, gotowość przyjęcia tego co nowe, brak uprzedzeń, dostrzeganie i cenień różnic i wszelkiej indywidualności wyraźne są w jej twórczości, a nawet więcej, stanowią jej znak rozpoznawczy.

Poetka zapisuje w swoich utworach dziesiątki ludzkich losów, portretuje twarze białe i czarne, pod-

suwa nam przed oczy rozległe, olśniewające swoim pięknem pejzaże tylko po to, by siebie i nas zapytać o tę unoszącą się nad każdym bytem tajemnicę. Wszystko co jest, staje się godne czulej uwagi, współczucia, namysłu. A przecież przez tę najgłębszą akceptację ludzkiego losu, wiedzę o przemijaniu i kruchości życia, o istnieniu rozszarpywanym sprzecznymi pragnieniami, przebiega nieprzekraczalna granica, owe *non possumus*. Nie ma tolerancji dla zła, przemocy, zdrady i podłości. Ta poezja jest najgłębiej etyczna, a *Buty chrześcijanina* wyprowadzają twardy dukt, z którego nie wolno zejść. Przypomina mi się rok 1982 i zziębnięta Julia w piwnicy kościoła rozdzielająca paczki z żywnością dla kolegów pisarzy pozbawionych pracy. Julia pełna dyskretnego współczucia, bojąca się urazić pytaniem – jak żyjesz? I znów rozmowy o literaturze, ale także o życiu społecznym i politycznym, o tempie przemian, o naszym nienadążaniu, naszych szansach, nadziejach i lękach. I kiedy podaje przy swoim stole, wśród książek, kilku fotografii, wśród starych mebli i obrazów właśnie ugotowaną zupę cebulową myślę o tym zdaniu, że „szybkość oblekania materii w nowe kostiumy jest prawie natchniona”. Nie tylko w kuchni lecz wszędzie tam, gdzie toczy się bujne życie, które poetka ogląda z należytą uwagą. Bowiem w tej twórczości istnienie nigdy nie jest wspólne. Najbardziej blahe rozmowy, najpospolitsze widoki, codzienne czynności mogą nam ukazać inną stronę naszego bytu, przenieść nas niespodziewanie, dzięki poetyckiemu olśnieniu, w rzeczywistość prawdziwą i nadrealną. Słucha uważnie tego, co się mówi i z taką samą uwagą patrzy i czyta, tyleż z ciekawości, co z szacunku, którym powinno być obdarzone istnienie, sztuka, ludzki wysiłek i bezinteresowne piękno.

Tadeusz Żukowski, poeta, eseista, reżyser i scenarzysta telewizyjny:

Oto znowu słucham niezwykłego głosu Julii Hartwig mówiącej swoje poematy prozą; głosu – który sam w sobie jest poezją – zapisanego na płycie dołączonej do tomu *Mówiąc nie tylko do siebie* (2003). I słyszę, że ten ciepły, czuły, mądry i dostojny głos obdarzony jest nadto tajemnicą cierpienia i ciemności. Jak jaśniejące niebo, które jest błękitne dzięki skrytemu tłu: niepokromionej czerni kosmosu. Ale oddajmy głos poetce: „Odwiedziłeś mnie, przebiśniegu. Pokrzywo, kwitnąca biało, najmarniejsza wątości, która dążysz ku światłu, odwiedziłaś mnie tej nocy”.

Fascynujący swą niepowtarzalną muzyczną frazą głos poetki... A może także – poety? Czesław Miłosz, w moim filmie o Annie Świrszczyńskiej *Czysta rozkosz*, mówi o autorce *Budowałam barykadę*, że była ze wszech miar poetką. Trzeba byłoby tę miarę – miarę obiektywizującą także liryczną dykcję autorki znakomitych, moim zdaniem, *Wierszy amerykańskich* (2002) – przenieść na całą poetycką twórczość Julii Hartwig, której liryczne miniatury prozą są jak połączenie kobiecego widzenia świata z męskim dystansem formy. Jest pewien rodzaj dyskretnego powinowactwa „powojennej” Hartwig z „przedwojenną” Świrszczyńską, jako autorką poetyckich próz z roku 1936 zawartych w tomie *Wiersze i proza*. Z tą jednak różnicą, że „gorące” od nadmiaru barokowej stylizacji prozy Świrszczyńskiej zostały „schłodzone” czyistością formy i otwarte na wysmakowane obrazy, najczęściej łączące kontemplacyjne doznanie (światoobrazów) z niepokojącą wyobraźnią: „Pod tą wyspą jest inna wyspa, może jeszcze piękniejsza./ Ku niej płynie uśmiechnięta pływaczka, łącząc błyskawicznym łukiem skałę, powietrze i wodę./ Chciałabym

widzieć cię ze wszystkich stron, stworze, fragmencie, zawierucho, wspaniały obłędzie jasnego umysłu”.

Jest coś nieuchwytnie nadrealistycznego we „wspaniałym obłędzie jasnego umysłu”. Skłonność do równoważenia realności widzialnego świata (światło dnia) surrealitynością niespokojnej wyobraźni (światłocienie nocy) jest stałą cechą tej poezji, która krok po kroku, tom po tomie urosła do rangi literackiej rewelacji, głosu pierwszej świetności w kulturze europejskiej przełomu wieków. A przecież od początku, od poetyckiego debiutu książkowego w roku 1956 był to talent wybitny, co potwierdzają też wiersze najwcześniejsze z lat 1946-1956. To bardzo piękne: Julia Hartwig, konsekwentnie osobna, arystokratycznie indywidualna i „niepolityczna”, a więc nie podlegająca manipulacyjnym, jakże często, strategiom krytycznym czy ideologicznym – ostatecznie zwyciężyła. Napisała poetyckie dzieło partnerskie i wytrzymujące konfrontację z największymi nazwiskami poezji polskiej XX wieku: z m.in. Wisławą Szymborską, Czesławem Miłoszem, Zbigniewem Herbertem i Tadeuszem Różewiczem. Zresztą zawsze mierzyła wysoko, z czego zwierzyła się w jednym z wierszy tomu *Nie ma odpowiedzi* (2002): „bliski mi jest ten kapryśny Perkun litewski/ obdarowany przez niebiosy błyskawicą czujnej inteligencji”. Dodajmy w tym miejscu, że to właśnie Miłosz głosił tęsknotę do „formy bardziej pojemnej”, która byłaby doskonałym związkiem poezji z prozą, jak to się dzieje np. w wielu fragmentach *Dziennika amerykańskiego* (1980) poetki.

Przyglądając się „ciemnej” stronie poetyckiej rzeczy Julii Hartwig dostrzegam też wyjątkową powściągliwość w jej wyjawianiu; wydobywaniu na światło dnia. Ujawniające ją obrazy są jak poruszenia powierzchni Mickiewiczowskiej „wielkiej wody”, gdy w jej głębinach przepływa nierozpoznawalny „stwór”; „obłęd [zatrwożonego] umysłu”? W tym kontekście zastanawiająco konsekwentna jest decyzja poetki wyrażona w wierszu *Katakumby Kaliksta*, który powstał w Rzymie w roku 1947: „Wyjdźmy, gdzie błyszczą miasto,/ gdzie bury płynie Tyber”. A jest to gest porzucenia rozpamiętywania świata umarłych, ewidentny znak identyfikacji z żywiołem życia, ze światem ocalałych. Idąc dalej można śledzić w literackim dziele Hartwig wymowną nieobecność doświadczeń II wojny i Powstania Warszawskiego – tej przecież rówieśniczki Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Jednakowoż wszystkie tropy jej twórczości prowadzą w konkluzji do przekonania, że poetycko-kunstowny głos Julii Hartwig jest głosem – oddania dla człowieka, fascynacji światem, umiłowania życia. Pomimo wszystkie jego mroczne strony. Jest to głos głębokiej mądrości, której koroną jest Miłość. Pomimo wszystko.

Zebrał i opracował: **Wojciech Kass**

Julia Hartwig

Wbrew sobie

Wszyscy poeci świata piszą jeden wiersz
opisują tę samą skałę na której rozpryskuje się morze
tę samą utratę której żadnemu z nich nie oszczędzono
w tej samej chwili zaznają ekstazy istnienia
tej samej nocy układają się w łożu ciemności

Znają zwątpienie tak wszechogarniające
że świat przestaje dla nich istnieć
a kiedy próbują go odbudować
pękają od jego nadmiaru

W tej wielkiej symfonii którą wykonują
tylko pierwsi skrzypkowie zaszczytani są uściskiem ręki dyrygenta
i choć wszyscy poddani są prawom tej samej harmonii
każdy z nich chciałby być kochany z osobna

(z tomu *Nie ma odpowiedzi*, 2001 r.)

Perswazja

Zagmatwane pytania ucieczki powroty
gdzie ta pewność siebie młodości
gdzie ta niewytłumaczalna uroda
która zdolna była poruszyć kilka serc

A wydawało się że właśnie starość
przyniesie wiedzę która z tobą zamieszka do końca
Daj spokój Czego nie dowiedziałeś się dotąd
już się nie dowiesz
Ostatnie pytanie zadane będzie właśnie tobie

(z tomu *Nie ma odpowiedzi* 2001 r.)

Wybór imienia

Jestem czasem jak kłoda która uderza
częściej jak kłoda niesiona przez fale
ale do mnie należy wybór jak siebie nazwę
jestem kłoda zbuntowana
jestem kłoda w masce
na wzór bogów wyciosana
jestem kłoda pyszna choć bezkształtna
we mnie mieszka obraz ukryty
postawcie mnie na skrzyżowaniu dróg

Jestem kłoda która śmieje się z pożaru
jestem strumień który bije bezmyślna ręka
jestem jak nawiedzone dziecko które pokaże w tłumie sprawcę
jestem jak ptak o przestrzelonym gardle który śpiewa
jestem kłodą twardą która nie wybacza
jestem narzędziem które czeka by wykonać dzieło
jestem uchem ogłuchłym od szyderstwa
i śliną świętego przekleństwa

Jestem klęską i sprzecznością w próbie działania
jestem owocem sporu o istnienie
dlaczego miałabym się pomniejszać
Jestem kłodą rzuconą w górę która nie spada
Jestem tym od czego ginę

(z tomu *Wolne ręce*, 1969 r.)

GRZEGORZ KOCIUBA

WIDZENIA, SNY, MEDYTACJE Z MORZEM W TLE

(o poezji Julii Hartwig)

Morze nie zawahało się, kiedy je wybrałam.

Julia Hartwig

Jerzy Kwiatkowski pisał swego czasu o pierwszych książkach Julii Hartwig:

Przy całej jej oryginalności, przy wszystkich jej zaletach – wczesnej poezji Julii Hartwig groziła pewna powierzchowność i pewna ulotność. Prawdziwie ambitny poeta zazwyczaj nie utrzymuje się długo na powierzchni świata, na powierzchni własnej psychiki. Są w *Pożegnaniach* wiersze sygnalizujące i niebezpieczeństwa tej poezji, i przyszłą jej przemianę. (...)

Przemianę, jaka dokonała się w tej poezji, określić można najkrócej jako jej przeniecie się: z zewnątrz – do wewnątrz. Z jawy – w sen. Z jasności – w ciemność. Z normy dnia – w Pasję Nocy. Pastelowe impresje zastąpione zostały przez niesamowite wizje, przez parabole i rozważania oniryczne. Słońce – przez wodę. Rzeczy – przez symbole. Intersubiektywnie sprawdzalne notatki ze świadomości – przez zapisy ewokujące to, co podświadome.

Jerzy Kwiatkowski, *Dwie poezje Julii Hartwig*,

[w:] *Magia Poezji. O poetach polskich XX wieku*.

Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 371.

Tak więc po debiucie (*Pożegnania*, 1956), w którym dominowały „wiersze kulturowe”, utwory świadczące o sumiennym odrobieniu lekcji tradycji, Julia Hartwig odnajduje swoje tematy i tony w zupełnie innych obszarach. Zwraca się ku wyobraźni, wizyjności, podświadomości. Rezygnuje z solarności na rzecz telluryczności. Porzuca bezpieczny szlak wytyczony przez mistrzów przeszłości, na rzecz ryzyka poszukiwań na własny rachunek. Można chyba rzec, iż Jerzy Kwiatkowski uchwycił w swym omówieniu ten moment, w którym autorka *Dwoistości* nie tylko wchodziła we właściwe dla siebie imaginarium, ale też przystępowała do pogłębionego penetrowania swej egzystencji. A nie dokonywało się to łatwo. Najlepszym dowodem fakt, że między *Pożegnaniem* a następną książką poetycką (*Wolne ręce*, 1969) upłynęło trzynaście lat.

Po roku '56 rozgorzał w poezji polskiej spór pomiędzy „poetami wizji”, a „poetami równania” zainicjowany głośnym szkicem Jerzego Kwiatkowskiego, *Wizja przeciw równaniu*. (*Nowa walka romantyków z klasykami*). Ten spór, przynajmniej przez parę pierwszych lat, absorbował uwagę poetów i krytyków, i – powiedzmy wprost – rozgrywał się nie tylko w obszarze ideowo-estetycznym, ale miał swe

konotacje polityczne i społeczne. Polski październik zaowocował nie tylko wysypem świetnych poetyckich talentów, ale umożliwił odejście od jedynie słusznej poetyki, na rzecz ścierania się przynajmniej kilku wybijających się koncepcji świata i dykcji poetyckich. Ujawnił też od razu dwie prawidłowości. Po pierwsze, pokazał, że w okresach przełomu, eksponuje się głównie tych autorów, którzy najlepiej wpisują się w teoretyczny model, po drugie, poświadczał raz jeszcze, że najwartościowsze propozycje poetyckie przekraczają doraźne krytyczne formuły i oceniać je można dopiero z pewnego dystansu. Dość szybko przybladła poezja czołowego popaździernikowego „wizjonera” Jerzego Harasymowicza, promowana przez Wykę, Błońskiego, Kwiatkowskiego, natomiast rozwijała się i pogłębiała twórczość tych, którzy postawili na „symbol kosmiczny i oniryczny” (określenie P. Ricoera), którzy odrzucali poezję nieskrępowanej autokreacji, „wyzwolonej wizji”, na rzecz twórczości poszukującej nowych sposobów zakorzeniania człowieka w rzeczywistości, micie, kosmosie (Herbert, Bieńkowski, Szymborska). Do tego grona trzeba też zaliczyć Julię Hartwig, która już w pierwszych książkach (*Wolne ręce, Dwoistość*) była po stronie wizji, ale wizji ciężającej „ku światu powszedniego bytu, trzeźwego zapatrzenia w codzienność” (por. Agata Stankowska, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Universitas, Kraków 1998, s. 163), a nie po stronie poezji odwracającej się od świata i zapatrzonej bez reszty w swe wytwory.

Śledzenie rozwoju tej poezji prowadzi do przeświadczenia, że można w niej wydzielić dwa zasadnicze okresy: imaginatywno-epifaniczny oraz sensualno-medytacyjny. W pierwszym eksploracja świata i własnej podświadomości przybiera postać nadrealistycznych, onirycznych obrazów, zdradzających maksymalistyczne pragnienie dotknięcia bytu od wszystkich stron oraz zgłębienia zasady wszechrzeczy. W drugim widoczna jest większa koncentracja na zmysłowo dostępnych realiach, potrzeba dokładnego oglądu rzeczy, kontemplacja pejzażu, wreszcie medytacja nad ostatecznym sensem i przeznaczeniem naszego życia. Ważne jest i to, że przechodzenie od pierwszego do drugiego okresu odbywa się na sposób ewolucyjny; w drodze powolnego dojrzewania, a nie w akcie gwałtownego odcięcia się od przeszłości i stania się radykalnie kimś innym. W szkicu niniejszym spróbuję pokazać zasadnicze cechy postawy i poetyki każdego z tych okresów oraz przybliżyć wewnętrzną logikę rządzącą rozwojem tej poezji.

Trzeba oddać się żywiłowi

W jednej z poetyckich miniatur prozą pochodzących z tomu *Wolne ręce* czytamy:

Powierzchnia morza jest łagodna i na brzeg wypływa
usłużna ryba z banią powietrza w pysku. Spoczywa tam
złoty pierścień.
Tymczasem po drugiej stronie zatoki szaleje wiatr. Morze
wyrzuciło obłego potwora z krwawą dziurą w oku. Dosięgło
go gniewne ostrze trójzębu.

Przywołując obraz morza, poetka od razu wydobywa jego semantyczną ambiwalencję. Z jednej strony morze ewokuje spokój, statyczność, obfitość, bogactwo, z drugiej grozę, dzikość, przemoc. Staje się ono zarówno symbolem złożonego z antynomicznych jakości świata, jak i metaforą dwoistego sposobu postrzegania własnej egzystencji. Morze to symbol o niezwykle bogatym polu semantycznym, dlatego wa-

zne jest, jakie znaczenia poeta wybiera, które sensory mocniej dociska, gdyż to właśnie w nich wypowiada się jego sposób bycia w świecie. U Hartwiga morze pojawia się zazwyczaj w trzech znaczeniach: jako siła tworząco-niszcząca, jako bogato uwarstwiona pamięć oraz jako obrazowy ekwiwalent panteistycznego pragnienia stopienia się z bytem.

W pierwszych książkach (*Wolne ręce, Dwoistość, Czuwanie, Chwila postoju*) wyraźny jest także maksymalizm poznawczy; pragnienie ogarnięcia całości a zarazem dotarcia do podstaw:

Pod tą wyspą jest inna wyspa, może jeszcze piękniejsza.
Ku niej szybuje uśmiechnięta pływaczka, łącząc błyskawicznym
łukiem skałę, powietrze, wodę.
Chciałbym widzieć cię naraz ze wszystkich stron, stworze,
fragmencie, zawierucho, wspaniały obłądnie jasnego umysłu.

Widzieć „naraz ze wszystkich stron” można jedynie w stanie wizji, epifanii, doświadczenia granicznego. Takie poznanie możliwe jest bardziej w sferze projektu, marzenia, zarysu, niż w wymiarze epistemologicznej rzeczywistości. Ale już jego pojawienie się sygnalizuje pewien maksymalizm poznawczy. Wyraża ponadto niezgodę na ostrożny racjonalizm. Może też być odczytywane jako niechęć wobec podporządkowania się poezji małej realistycznej stabilizacji. Krótko mówiąc, Hartwig zdecydowanie opowiada się po stronie tych, którzy nie chcą ograniczać się już w punkcie wyjścia, rezygnując z poznawczych niebezpieczeństw ale też – rewelacji. Są one udziałem nielicznych i właśnie ci nieliczni przykuwają uwagę poetki. Oto sylwetki naznaczonych, wybranych, tych, którzy idą „na pewno dalej niż my wszyscy”:

Przedemną jego plecy przygarbione i czaszka odsłonięta szaleństwem
Gdy odwróci głowę znad książki będzie miał oczy błędne
a twarz poślizgniętą i zmiętą
Jest więźniem jakiegoś zakładu dziedzicem spadku urojeń
Jest tym który dźwiga chimerę wyzywającą i nagą
i nosi gwiazdę u czoła

(*Nieznajomy z tomu Dwoistość*)

Szedł ulicą osobny
Ledwo tłąca latarka oddalona od tłumu o kilometry mgły
Twarz zamknięta nieruchome oczy
Płaszcz zmięty i nieświeży jakby nie oswojony jeszcze ze światłem
(...)
Ten człowiek szedł na pewno dalej niż my wszyscy
naznaczony niebytem i tak zagłębiony w sobie
jak nie bywają nawet ludzie ze śmiercią u wezłowania

(*Przechodzień z tomu Czuwanie*)

Świat odmieńców bywa niedostępny dla innych, oni nie chcą albo nie mogą mówić o sobie. Są uwięzieni we własnych obsesjach, zamknięci w świecie własnych widzeń. Poeta, sam odmieniec, próbuje dać o nich świadectwo, opowiedzieć, choćby z zewnątrz, o ich życiu, przebić się przecuciem i wrażliwością do tych egzystencjalnych odkryć, które stały się ich udziałem.

U Hartwiga postać szaleńca, odmienca, naznaczonego wiąże się ściśle z tajemnicą egzystencji, ale

także z radykalnym wyjściem poza granice zakreślone przez rozsądek, społeczną normę, obyczajową konwencję. Egzystencjalne odkrycia mają swoją cenę. Raczej nie można ich dokonywać bez porzucania „kolejności codziennej”, nawykowego i schematycznego istnienia. Ale z drugiej strony bez takich odkryć i ludzi, którzy ich dokonują, nasze życie utknęłoby w miałkiej, banalnej, sennej przeciętności.

Dla poetów imaginatywistów znamienne są też próby scalania świata poprzez panteistyczne marzenie, w którym człowiek doświadcza istnienia jako inny byt:

Być w ptaku który leci
W rekinie kiedy ocalaną przewozi osobę
a potem z należną czcią wypłuka
Być iskrą zapalającą gęstwinę włosów dębu
Być oczyma wody Palcami piasku
Giętkim ramieniem płomienia
Rozpalając się ziębnąć Ziębnąć ogrzewać
Wskrzesać to co zdusiliśmy własnym ciężarem
Ze zgnilizny wyprowadzać bezzwłoczną linię kwiatu
Rozpadać się w popiół Nie żegnać

(*Być z tomu Dwoistość*)

W tego rodzaju marzeniu doświadczamy istnienia wielowymiarowo a zarazem, wpisując się w niezniszczalny strumień życia, uchylamy się śmierci, traktujemy ją jako jedną z postaci istnienia. Życie, jako takie, jest jedno i nie może przestać być. Podobnie moje „Ja”, złączone z życiem wszechświata, nie może przestać istnieć, choć przemijają jego emanacje: zmysłowe, umysłowe i duchowe.

Dla poety problem tkwi nie tylko na poziomie marzenia, ale także języka, który próbuje owo marzenie wypowiedzieć. Tu szczególnie boleśnie doświadcza się ubóstwa języka, jego „starości” w zestawieniu z „młodym” marzeniem. („Dziś nasz język zestarzał się. Wycieńczone pojęcia, podtrzymywane na siłach od czasów Katona i Scevoli, dyszą w agonii.”).

Można chyba powiedzieć, że pierwszy okres poetyckiej twórczości Julii Hartwig znamionuje wiara w odkrywczą moc wyobraźni, pragnienie scalenia świata poprzez panteistyczne utożsamienie się z wielością jego form, szacunek wobec tych egzystencji, które wybrały samotniczą drogę wierności swemu powołaniu, wreszcie, próba zakorzenienia się w odwiecznym, niezniszczalnym życiu (obrazy morza) jako warunek zakorzenień bardziej konkretnych (w rodzie, narodzie, kulturze). Nie trzeba dodawać, że tak maksymalistycznie zarysowany projekt nie mógł powieść się w pełni, dlatego potrzebne były korekty.

Dodajmy jeszcze i to, że temu pierwszemu okresowi w poezji Hartwig wyraźnie patronuje poezja francuska (Nerval, Lautréamont, Bertrand, Apollinaire, Reverdy). Widać to nie tylko w częstym korzystaniu z poematu prozą, poetyckiej miniatury prozą, ale też w semantycznej gęstości metafory, zaskakujących asocjacjach obrazów, maksymalizmie zadań stawianych przed poezją. Zapowiedź zmiany sygnalizuje choćby taki wers z *Chwili postoju*: „Trzeba się nauczyć używania słowa «ja» i pogodzić się z jego miarą.”

Radość oczu i przestrzeni

Drugi okres w twórczości poetyckiej Julii Hartwig, znaczony tomami *Obcowanie* (1987) oraz *Czułość* (1992), osiąga swą kulminację w *Zobaczonym* (1999) i w *Nie ma odpowiedzi* (2001). To właśnie w tych książkach skupienie uwagi na świecie zewnętrznym; swoiste wyczulenie oka na niuanse natury i metropolii, oraz demaskowanie tych zjawisk naszej cywilizacji, które zagrażają człowiekowi społecznemu i jednostkowemu, osiągają wyjątkową kondensację poetycką i myślową. Prym wiodą teraz: obserwacja, refleksja, moralny niepokój o duchową kondycję współczesnego człowieka. I jeszcze jedno; próba bilansowania własnego życia i przygotowywanie się na – moment przejścia.

Wierszem znamiennym dla tego drugiego okresu jest utwór *Drzewo to dom* z tomu *Zobaczone*. Dominują w nim dwa tematy: tajemnica i zakorzenienie. Drzewo jest z jednej strony „pełne magii”, z drugiej podwójnie zakorzenione: w ziemi i w niebie. Staje się ono dla poetki symbolem życia zaangażowanego w doczesność, ale też zwróconego ku transcendencji. Wykorzystanie stylistyki baśni („O ciężkie stopy drzewa łapy dobrotliwego smoka”) odsyła nas do mitów, w których drzewo symbolizuje niezmiennie: życie, witalność, kosmos, sens. Ale drzewo to także przynależność do danego miejsca, zrośnięcie z tą a nie inną ziemią, znak mądrej afirmacji tego kawałka świata, w którym przyszło nam istnieć. Można chyba rzec, iż w tym wierszu skupiają się naraz trzy sprawy: zachwyt nad mnogością i różnorodnością istnienia („bo jakże śmiem mówić do ciebie tylko: drzewo/ kiedy masz tyle imion”), potrzeba trwałego oparcia („być drzewem zakorzenionym”), bycie częścią kosmicznej, pełnej sensu całości („i powaga bezruch drzewa przypomina teraz kościół żywy”).

Myliłby się jednak ten, kto by sądził, że w swych najnowszych książkach autorka *Nie ma odpowiedzi* odwraca się od świata trywialnej, codziennej krzątaniny, by oddać się kontemplowaniu piękna natury i sztuki, by rozmyślać w swym eremie o znikomości rzeczy świata tego. Hartwig zbyt jest ze swą współczesnością związana, za bardzo czuje się za nią odpowiedzialna, aby zostawić świat samemu sobie i nie starać się wpłynąć nań swym głosem. Zdaje sobie sprawę z ograniczonych możliwości tego głosu, ale to bynajmniej nie zwalnia jej od dawania świadectwa:

Potrzeba nam pieśni dostojnej
dołem ciemnej górą rozwidnionej
której klasztorna czystość
pozwoli rzeczom naszego życia
wrócić na właściwe miejsce.
(...)

Potrzebna nam także pieśń dostojna
abyśmy mogli pójść przeciw niej
wątpiąc i zdradzając ją raz po raz
(*Potrzeba nam z tomu Zobaczone*)

A więc poezja poważnego odpowiedzialnego mówienia o świecie, ale też poezja nieufna wobec własnych figur, mitów i wmówień, poezja, która musi umieć porzucać wypracowane strategie i języki, gdy przestają wiarygodnie, uczciwie i niezależnie mówić o rzeczywistości. Nie ma co ukrywać, tylko nie-

którym poetom „chodzi o wszystko”, znakomita większość po prostu „gra żetonami”.

Są w najnowszych tomach Julii Hartwig wiersze, w których skupiają się zasadnicze obsesje, przecucia i przemyślenia poetki. Takie wiersze wypowiadają całe skomplikowanie, cały dramatyzm duszy współczesnej. Takim utworem jest choćby *Koda* z tomu *Nie ma odpowiedzi*. W tym wierszu spotykają się czułość z chłodem, sceptycyzm z pragnieniem wiary, zachwyty z poczuciem daremności i znikomości wszystkiego, akceptacja istnienia z piekącą niezgodą na ból i śmierć stworzeń. Jednym słowem, *Koda* przyspila poetycko te napięcia i antynomie, które są chlebem powszednim myślącego i czującego człowieka ponowoczesności.

Okres twórczości, który nazwałem na potrzeby tego szkicu, sensualno-medytacyjnym, nie oznacza bynajmniej olimpijskiej wyniosłości czy obojętności wobec codziennego biegu rzeczy. Wręcz przeciwnie. Poetka wciąż jest nie syta świata, ciągle nie może pogodzić się z jego paradoksami czy absurdami, nieustannie dla siebie samej jest tajemnicą:

Nie pojmuję życia, nie pojmuję śmierci,
nie panuję nad swoimi snami, nie potrafię powiedzieć
co jest mną, a co nie jest
i pobudki moich działań są dla mnie tajemnicze.

(...)

Rzucona między potrzebę stałości
a chęć przekraczania tego co mi znane,
na przemian z bólem, to znów z ciekawą ochotą
odrywałam się od tego co zastane,
raz w gwałtownych smutkach,
to znów w przekonaniu, że idę za wyznaczonym mi losem.

(*Gdy opatrzy się zieleń* z tomu *Nie ma odpowiedzi*)

Znajdujemy się w orbicie tego sposobu przeżywania i wypowiadania świata, który bliski jest także Miłoszowi. Z jednej strony sensualna zachłanność na rzeczywistość, z drugiej przerażenie nietrwałością form. Szukanie niezmiennego podstawy swej egzystencji, przy jednoczesnej potrzebie ruchu, zmiany, porzucania tego co znane. Panowanie nad swym życiem, a jednocześnie poczucie, że jest się we władaniu sił potężniejszych od nas. Starość nie przynosi wiedzy, która wyjaśnia wszystko, raczej odżywają w niej sny, przecucia i pytania, jakie nawiedzały nas u początków naszej świadomej egzystencji.

Z tym wiąże się wątek pamięci, wspomnienia, odzyskiwania czasu straconego. Poetka jest jednak sceptyczna, gdy idzie o ocalającą moc pamięci:

Jaka jesteś niedołączona pamięci
wszystko gubisz zdarzenia słowa obrazy
to co najcenniejsze
O pamięci bez opamiętania dążąca do pustki
opustoszona
niewierna pamięci która coraz głębiej
zatapiając stały ład przeszłości
niszcząc sama siebie

(*Nagana* z tomu *Zobaczone*)

Fizyczny powrót do miejsc, które były dla nas ważne, w których dowiedzieliśmy się rzeczy istotnych o sobie i świecie, ujawnia ich obcość. To już nie są nasze miejsca. Ktoś inny je nazaczył, wziął w posiadanie, wypełnił swoim śmiechem i swą zadumą. Bohaterka wiersza *Rue De Tournon* napomina samą siebie: „Nie próbuj powracać jeszcze raz/ w miejsca gdzie twój czas już się zużył”. A więc nie poczucie odzyskanego czasu, lecz ostra świadomość bezpowrotnej utraty. Czym w tym ujęciu jest wspomnienie? Obrazem tego, czego nie sposób odzyskać. Uwaga bohaterki porzuca rzeczy i skupia się na obłokach. Może choć one: „najmniej trwałe ale wciąż powracające/ zachowały jeszcze ślad twojego dawnego spojrzenia”. Prawie jak w wierszu Herberta *Obłoki nad Ferrarą*, w którym ważne są nie gwiazdy, lecz obłoki, bo „to w nich/ rozstrzyga się/ los”. Powrót po latach do miasta dzieciństwa też nie nastraja optymistycznie, bo autorka uświadamia sobie, że zawsze będzie tutaj nietutejszą. Cóż pozostaje? Tylko jedno – pogodzić się z odwiecznym prawem przemijania wszystkiego i dziękować stwórcy, bo jednak było się „hojnie obdarzonym”. I jeszcze taki „błysk”, który otwiera na jakąś ciągłość i cud nieustannie odradzającego się życia: „Miejsca, które po nas wystygły, dla innych znów są żywe”.

Julia Hartwig zaczynała swą poetycką przygodę po stronie imaginatywistów. Wybierała raczej „wizję” niż „równanie”. Ale ta poezja długiego trwania, powolnego rozwoju, wyraźnie szukała i wciąż szuka swej „mowy bardziej pojemnej”. Zwarte poematy prozą przywodzące na myśl Bertranda i Reverdy’ego ustępują z czasem miejsca wierszom epickim, w których coraz większą rolę odgrywa anegdota i wy-czulenie na codzienne aspekty naszego życia. Powaga, hieratyczność zostaje powoli rozluźniana, a może lepiej powiedzieć, dopełniana i niuansowana ironią, humorem, spokojnym zrozumieniem mechanizmów tego świata. Bez wątplenia pewien wpływ na poszerzenie możliwości artykulacyjnych języka tych wierszy miał kontakt z poezją amerykańską, w której sensualna i realistyczna dominanta nie wyklucza jednak wychodzenia ku prywatnym obsesjom (Plath, Sexton), społecznym napięciom (Brooks), przeblyskom epifanii w zwykłych codziennych zajęciach (Levertov), a nade wszystko widać w niej dbanie o to, by język poetycki nie rezygnował z komunikatywności. Właśnie komunikatywność, na którą składają się: narracyjny rytm frazy, semantyczna klarowność obrazu, eidetyczna ranga słowa, staje się znakiem firmowym późnej poezji J. Hartwig.

I jeszcze jedno. Wpisany w tę poezję projekt egzystencjalny można by określić Norwidowym słowem – całopersonalność. Widać w nim nieustający trud przekraczania człowieka jednowymiarowego na rzecz człowieka bogatego, wielowarstwowego, pełnego.

Marzec 2004

ZOFIA ZARĘBIANKA

CZAS PRZESZŁY – NA CHWILĘ NIEUTRACONY.

O poezji Julii Hartwig

Jedną z najbardziej zadziwiających cech wierszy Julii Hartwig jest ich specyficzna dwuwarstwowość. Struktura owej dwuwarstwowości zasadza się – jeśliby próbować rzecz uogólnić – na umiejętności ewokowania podwójnych – a niekiedy nawet bardziej zwielokrotnionych – znaczeń wyrastających zazwyczaj z pojedynczego obrazu, tak zbudowanego, iż „opalizuje” wielością sensów. W ten sposób łączą się w tej poezji, szczególnie w późniejszym okresie, dwie ścieżki wskazane niegdyś przez Jerzego Kwiatkowskiego[1] jako konstytutywne i współbieżne drogi jej rozwoju. Wykreślone przez krytyka linie to: linia klasycyzująca oraz wywodząca się genetycznie z surrealizmu – linia oniryczna – czerpiąca zresztą – dodajmy od siebie – niekoniecznie i nie zawsze ze snu, często, częściej – z pamięci, ze wspomnień, z czasu przeszłego, wdzierającego się w jasny plan tego, co teraźniejsze.[2]

Klasycyzujące tendencje dają się w wierszach Julii Hartwig rozpoznać poprzez zainteresowania obszarem kultury śródziemnomorskiej i czerpaniem zeń bogatych inspiracji, a także poprzez panujące w tym nurcie jej poezji harmonię, jasność, umiar, skłonność do budowania wizji pogodnych, podporządkowanych pasji dnia, zrationalizowanych i wyważonych. Nurt drugi, wzbierający od lat siedemdziesiątych i wciąż jak się wydaje rosnący w siłę – wyrasta – w przeciwieństwie do pierwszego – z penetracji tego, co niejasne, tajemnicze, nie dające się do końca zrationalizować, niosące niepokój i poczucie zagrożenia.

To, co w rozpoznaniach wnikliwego krytyka jawiło się jako osobne, wręcz przeciwstawne sobie i jakoś z sobą kontrastujące ścieżki, w latach ostatnich przyjmuje niezwykle interesującą postać – zespolenia w jednym tekście jakości o całkowicie odmiennym nacechowaniu. Jeśliby posłużyć się nieudolnym, ale jakoś chyba odzwierciedlającym wspomniany mechanizm porównaniem, trzeba by przywołać obraz dwustronnego materiału, który po jednej stronie ukazuje się jako jasny, pod spodem zaś, na odwrocie, skrywa wersję ciemną. Taki sposób kreacji świata niesie z sobą niebagatelne konsekwencje – zarówno w sferze poetyckiego światopoglądu i światoodczucia, jak i w zakresie konstrukcji wiersza; oba te aspekty i wymiary pozostają zresztą z sobą w najściślejszym związku.

Dobry przykład tego rodzaju podwójności, niejako awersu i rewersu, przynosi wiersz *Taras nad morzem*[3], oparty na impresjonistycznym, niezwykle malarskim ujęciu przedstawianej sceny. Na prawach interesującej dygresji, warto zauważyć, iż scena ta – od strony wyglądu świata przedstawionego, użytych do tego celu rekwizytów oraz samej ramy sytuacyjnej – wykazuje zadziwiające podobieństwo do tych,

które budują liryczną akcję wiersza Adama Zagajewskiego *Mistyka dla początkujących*[4]. Jest to tym bardziej ciekawe, że – ostatecznie – podobna zdarzeniowość i podobna sceneria służą u obojga poetów zupełnie innym celom, tworząc podstawę dla całkowicie różnych koncepcji świata i człowieka...

Wróćmy jednak na taras Julii Hartwig... Uchwycony przez obserwatora obraz przywołuje pogodną, jasną sytuację rozgrywającą się pośród rekwizytów wakacyjnego, beztroskiego wypoczynku. Tak przynajmniej sugeruje pierwsze odczytanie wiersza, jego powierzchnia. „Łagodny szum morza towarzyszy rozmowom i śmiechom na tarasie// gdzie siedzą w trzcinowych fotelach pod oknem hotelowej restauracji.” Zacytowany początek utworu operuje wydłużoną, epicką frazą, wzmagającą wrażenie monotonnej melodyjności, naśladowującej rytm uderzających o brzeg spokojnych fal morza. Wszystko to jest niesłychanie sensualistyczne. Czytelnik wręcz widzi przed oczyma ekskluzywne towarzystwo, wygodne plażowe fotele, kelnerów roznoszących napoje. Słyszy szum morza, gwar rozmów, śmiech rozbrykanych dzieci...

Wspomniana przeze mnie impresjonistyczność, cecha, jak sądzę, niezmiernie ważna dla omawianego utworu, polegałaby w tym wypadku nie tyle na kreowaniu ciepłego, pogodnego nastroju, czy zastosowaniu walorów łagodnych, ile na fenomenalnym oddaniu momentalności, utrwaleniu – uwiecznieniu chwili. Jest to sprawa nie tylko zastosowanej techniki poetyckiej, ale kwestia o zasadniczym znaczeniu dla poetyckiego światopoglądu obowiązującego w wierszach Julii Hartwig. Dzięki takiemu chwytowi wyeksponowany zostaje paradoks: chwila – z natury rzeczy podległa przemijaniu – zostaje unieruchomiona, zatrzymana w czasie, jak stop klatka w fabularnym filmie.

Do tego momentu cały czas posuwamy się tropem znaczeń jasnych, przynależnych do nurtu wywodzącego się z ducha klasycyzmu.

Sens utworu zdaje się jednak nie wyczerpywać w tej odmalowanej z realistycznym zacięciem i troską o szczegół wakacyjnej chwili. Jeśli do takiej bezpośredniej warstwy lirycznej fabuły ograniczałyby się znaczenia tego tekstu, to – przyznajmy – byłyby to odkrycia dość w gruncie rzeczy banalne o charakterze okolicznościowym i nie wymagające jakichś specjalnych zabiegów interpretatorskich. Artystyczna finezja wiersza polega na tym, że zachowując przez cały czas prawomocność owych pogodnych jasnych sensów i nie wycofując sprzed oczu odbiorcy tego pięknego, impresjonistycznego obrazu wiecznie trwającej – dzięki jej zarejestrowaniu przez obserwatora – chwili, równocześnie i równolegle wprowadza – przy pomocy ledwie dostrzegalnych sygnałów – ton całkiem odmienny, pulsujący podskórnie w tle i nadający przedziwną głębię całemu obrazowi.

Pierwszy dysonans pojawia się w momencie, gdy „na taras wjeżdża (...) wózek inwalidzki, w którym siedzi brodaty chłopak Anglik”. Jest to niewątpliwie element zakłócający beztroski wieczór i nie pozwalający bez przeszkód „zapomnieć o wszystkim poza tym morzem i tarasem w nocy”. Inwalida na wózku przypomina o tym wszystkim, co w ludzkiej kondycji należy do jej ciemnej, mrocznej, budzącej lęk strony. To nie tylko choroba czy kalectwo, ale także znak bezradności wobec okrutnych wyroków losu,

symbol kruchości życia, prawda o zależności od innych, sygnał przemijania, nietrwałości. Okazuje się, iż pokazana z taką sensualistyczną maestrią pogodna noc stwarza jedynie złudę, iluzję trwałości i bezpieczeństwa. Zarejestrowana – jako piękna – chwila na tarasie przynosi pozory: „to co nas otacza wydaje się kojąco piękne i trwałe”. „Wyduje się” – czyli w istocie – nie jest ani trwałe, ani kojące. Chłopak na wózku inwalidzkim samą swoją obecnością zaprzecza beztrudnej towarzyskiej atmosferze niezobowiązującego wieczoru, wprowadzając w pogodny dotąd obraz nutę dysharmonii. Także zapisana przez liryczny podmiot – jako wiecznotrwała – chwila nieuchronnie przechodzi do przeszłości, której ostateczny kres wyznaczy wymazanie z pamięci. Tym, co ocala „minione” i utrwała „teraźniejsze” wydaje się więc jedynie wspomnienie, pamięć i tylko ona nadaje przeszłości trwanie – dalekie wszak od wieczności, skoro również ten, który pamięta – przemija, przeminie, jak chmara srebrnych ciem. Niepostrzeżenie także i podmiot-obszernik zmienia – wraz z tokiem wiersza – swoją w nim pozycję. Niezaangażowany, obiektywny i obojętny emocjonalnie „reporter”, stojący z boku malarz, włącza się w drugiej sekwencji utworu w przedstawiany przez siebie świat i zaczyna używać formy „my”, odzwierciedlającej poczucie ludzkiej wspólnoty z tymi wszystkimi, którzy – nieubłagane – poddani są temu samemu prawu przemijania.

Ostatnie wersy tekstu niepokoją. „Srebrne chmury ciem”, które pojawiają się w „najciemniejszym miejscu tarasu, tuż za reflektorem” wprowadzają mistrzowski kontrapunkt dla wcześniejszej scenerii – w której jasną tonację nagle przedostały się elementy ciemne, będące nośnikiem lęku. To, co wcześniej pojawiło się w pewnym, by tak rzec „rozrzedzeniu”, jakby nie w pełni jeszcze docierało do świadomości rozbawionych uczestników wieczoru, teraz, we fragmencie końcowym, gęstnieje i w symbolicznym skrócie buduje refleksję zapoczątkowaną jedynie przez nieśmiało i stopniowo coraz bardziej ciemniejące tony. Ostatnie trzy wersy utworu rozgrywają się w zupełnie innej tonacji niż ta, która wyznacza dominantę wrażeń płynących z pierwszej lektury, opartej na odczuciach płynących z ewokowanego obrazu. Eufonia – „naj - ciem - niejsze miejsce// roje ciem” w połączeniu z wykorzystaniem – prostego wydawałoby się – frazeologizmu o najciemniejszym miejscu pod latarnią (tu pod reflektorem, żeby nie było tak dosłownie) i skojarzeniu z wyeksponowaną warstwą obrazową tworzą pole dla refleksji filozoficznej zaprzeczającej wnioskom, które nasuwałyby się w związku z bezpośrednią zdarzeniowością lirycznej fabuły tekstu.

Najciemniejsze miejsce tarasu – opanowane przez roje ciem – otwiera pole sensów symbolicznych dalekich od zrównoważonej zgody na ludzki los. Ćma jest archetypicznym znakiem śmierci, a także symbolem chwilowości, momentalności. Ćmy ginące w świetle reflektora to nie tylko realistyczna obserwacja czujnego podmiotu mówiącego, lecz – przede wszystkim – zakamuflowana wykładnia światopoglądowa, symboliczny obraz ludzkiego życia, które – w jasnym świetle dnia – wyczerpuje się i spala. Popiół przeszłości rozwiewa niepamięć, zapomnienie...

Przeszłość trwa więc o tyle tylko, o ile zostaje uwewnętrzniona, stając się duchową teraźniejszością lirycznego podmiotu. Minione zachowuje w ten sposób, jedynie jednak na krótki czas pojedynczego ludzkiego życia, status tego, co najbardziej aktualne, wciąż żywe. Tak dzieje się w *Powrocie do domu dzieciństwa* oraz w *Chwili postoju*^[5], w których zinterioryzowana przeszłość wydaje się wyznaczać kontury

wewnętrzny świat lirycznej bohaterki – która mimo starości pozostaje identyczna z małą dziewczynką leżącą na dywanie i szukającej zgubionej pod fotelem piłki. Jest to trwanie zarazem rzeczywiste i nierzeczywiste, z pogranicza snu: „Sen mówił do nas pomieszany obrazami pamięci”[6]: „Wszystko jest jak było. Nic nie jest jak było”. [7]

Ambiwalencja stosunku do minionego staje się w poezji Julii Hartwig źródłem istotnego napięcia, którego bieguny wyznaczają nostalgia z jednej i... ironia z drugiej strony. Jasna, niczym nie przesłonięta świadomość bezwzględności upływu czasu podmywa niejako tęsknotę za przeszłością, relatywizując jej odczuwanie poprzez wytworzenie dystansu zarówno do siebie samego w czasie jak i ważności własnych wspomnień. Nasycenie nostalgii za minionym oraz tęsknoty za przeszłością dystansem i ironią nadaje tej poezji niepowtarzalny, jej tylko właściwy ton. Kwestionujący sam siebie – poprzez opatrzenie go trzeźwym, demaskatorskim spojrzeniem – nurt autentycznej i mocnej nostalgii nabiera dzięki owym zabiegom demistyfikującym i demitologizacyjnym dodatkowych sensów, wzbogacając się w ten sposób o element dramatyizmu, wynikającego z konfliktu racji – rozumu i serca, intelektu i emocji. Przeszłość – minioną w czasie realnym i zatrzymana w wymiarze pamięci – objawia status rzeczywistości nieuchronnie skazanej na całkowite i ostateczne zniszczenie.

Charakterystyczny dla tego typu filozoficzno-poetyckiej refleksji o czasie wydaje się bardzo piękny wiersz *Było to wczoraj w dziewiętnastym wieku*[8]. Wyrazistość wydobytego z pamięci obrazu również i tu buduje złudzenie sensualnej namacalności, wzmocnione przez użycie w tekście czasu teraźniejszego. Powstaje więc wrażenie, iż wykreowana scena dzieje się teraz, współcześnie i zachowuje swą kulturową prawomocność i nośność. Na fakt, że wiersz odnosi się do przeszłości wskazuje jego tytuł oraz sama treść. Wykreowana w utworze sytuacja ukazuje dwie dziecięce postaci, odtwarzając naiwną i niewinną postawę dziecięcych bohaterów umieszczonych w świecie takim, jakiego już nie ma, który – wraz z traumatycznym doświadczeniem dwudziestowiecznej historii – przestał istnieć, poniekąd unieważniając tę swoją wersję, którą przywołuje analizowany wiersz. Sposób przedstawienia psychiki dzieci i cała sytuacja liryczna wskazują na rzeczywistość minioną, choć – wciąż obecną w pamięci lirycznego bohatera. Określenie dziewiętnastego wieku jako „wczoraj” pociąga za sobą kilka konsekwencji. Po pierwsze, niesie sugestię szybkiego, zbyt szybkiego upływu czasu, w którym sto lat wydaje się, jeśli patrzeć z pewnego punktu widzenia, zaledwie chwilą. W zderzeniu z artykułowaną wielokrotnie w tej poezji prawdą o krótkości pojedynczego ludzkiego życia stwarza to efekt paradoksu, ogromnie bolesnego w wymiarze jednostkowej egzystencji. Po drugie, trudno nie pomyśleć, w związku ze sformułowaniem tytułu o diagnozie Czesława Miłosza z *Traktatu poetyckiego*, w którym właśnie przełom dziewiętnastego i dwudziestego wieku ukazany zostaje jako „nasz początek” – w płaszczyźnie obyczajowej, umysłowej, artystycznej, początek naznaczający polską myśl i przesądający o kształcie intelektualnym i emocjonalnym polskiego inteligentnego domu. Hartwig więc jak gdyby do pewnego stopnia potwierdza tamto rozpoznanie, przywołując schemat zachowań i reakcji czytelnicy – a zatem – wciąż jakoś obecny w następnych generacjach, choć zarazem – coraz bardziej anachroniczny i nie przystający do dzisiejszych paradygmatów kul-

turowych. Po trzecie wreszcie, równoległe z owym nostalgicznym potwierdzeniem, dokonuje przecież zdecydowanej demystyfikacji powtarzanego przez siebie mitu dzieciństwa i mitu ówczesnej pokoleniowej świadomości, opartej na kanonie trwałości i niezmienności przyjmowanego za własny i oczywisty świata. W perspektywie późniejszych, nieobecnych w tekście wydarzeń, tamten idylliczny świat nieskażonej niewinności musi się jawić jako wyraz łatwowierności, „podsuwając obrazy będące prześmiewiskiem naszego losu”[9], ponieważ „byliśmy we śnie dziećmi i tęskniliśmy za światem minionym”[10].

Skoro zaś, ów trwały – wydawałoby się – świat, którego jedną z figur miałyby być sylwetki tamtych dobrze ułożonych dzieci, spacerujących z boną po parku, odszedł bezpowrotnie, zawałił się, przestał istnieć, unieważnił sam siebie w konfrontacji z doświadczeniem historycznym, wobec którego został postawiony, skoro więc nie ma już w żaden sposób tamtego świata, pojawia się zasadnicze, jedno z najbardziej niepokojących bohatera tej twórczości, pytanie – o tożsamość oraz o mechanizmy jej powstawania.

Liryczny bohater Julii Hartwig to *homo viator*, przemierzający kontynenty, przemieszczający się od miasta do miasta, od muzeum do muzeum, od biblioteki do biblioteki w poszukiwaniu celu, zawsze umykającego: „Błąkać się w poszukiwaniu kilometrami, milami sunąć przez autostradę (...) Jechać, pędzić, gnać do celu, który rozplywa się jak mgła”[11] (...). Dodajmy: celu nieuchwytnego tak długo, jak długo bohater poszukuje go na zewnątrz siebie, w świecie i w czasie: „cel biegnie przed tobą jak zwodniczy brzęczek, jak wabiący ptak jak zapach, jak błysk światła, jak zjawą”[12]. Goniłwa za celem postrzeganym jako rzeczywistość znajdująca się poza granicami wewnętrznego świata, poza psychiką bohatera, traktowana jest jako ucieczka od siebie, od własnej najbardziej wewnętrznej prawdy: „Poszukiwaliśmy więc ucieczki w porządku dnia”[13], jako działanie w istocie pozorne, swego rodzaju wyrafinowane oszustwo, łudzące pozorami i mające iluzję głębi. Czy zatem – należy widzieć w poezji Julii Hartwig deklarację skrajnego solipsyzmu? Nie sądzę, by takie rozpoznanie miało okazać się prawdziwe. Uznać trzeba raczej, że dokonuje się w tej twórczości nieustanne poszukiwanie równowagi pomiędzy pociągającą – lecz złudną migotliwą zjawiskowością świata, w której bohater uczestniczy i którą z zachwytem chłonie a ciężeniem ku wewnątrz, wyrastającym ze świadomości, iż tylko interioryzacja zewnętrznego i zjawiskowego może odsłonić ów upragniony i lokowany w poza sobą, w przestrzeni zewnętrznej cel: „Przenieść ten pościg w głąb siebie powtórzyć tam obraz świata”[14], powie bohater jednego z utworów. Postulat powyższy wydaje się zaleceniem adresowanym nie tylko i nie tyle do poety, twórcy, ale przede wszystkim do człowieka szukającego spełnienia, by poprzez odnaleziony wewnątrz siebie cel rozpoznać i ugruntować własną tożsamość, rozumianą tu jako identyczność z sobą samym w czasie, przestrzeni i kulturze. „Świat nie powtórzony w sobie” poniekąd nie miałby dla bohatera żadnego znaczenia, gdyż go – w pewnym sensie – nie dotyczy i nie dotyka, nie konfrontuje ani z nim samym, ani z otoczeniem.

Pojawiają się w związku z powyższym dwie kwestie, obie – jak się wydaje – o zasadniczym znaczeniu dla poetyckiego światopoglądu tej twórczości. Po pierwsze, drogą do odnalezienia własnej tożsamości wydają się cele najprostsze: „pozostać przy celach prostych, mówić co się myśli, stawać za wolnością”[15], weryfikowalne – przynajmniej częściowo – w płaszczyźnie międzyludzkich relacji oraz

społecznych stosunków i pozwalające na sprawdzenie swoich wyidealizowanych wyobrażeń o sobie samym w zderzeniu z twardym konkretem rzeczywistości. To właśnie, jak sądzę, pozwalałoby mówić o trwaniu w tej poezji, w dalszym ciągu, mimo wszelkich przekształceń, jakim podlegała i wciąż podlega na przestrzeni długich lat, nuty klasycznej. Przez klasycyzm rozumiem w tym wypadku nie tyle predylekcję do określonych tematów, czy wątków kulturowych (choć i ten wymiar klasycyzmu jest u Hartwig obecny), ile opcję aksjologiczną, związaną z wartościami takimi jak prawda, dobro i piękno oraz ich wzajemną harmonię.

Po drugie, postulat uwewnętrznienia pościgu za celem i „powtórzenia w sobie obrazu świata” jawi się zarazem jako niezbędny warunek umożliwiający rozpoznanie siebie i własnej identyczności z sobą samym w czasie dzięki uruchomieniu nadrzędnej instancji, za którą uznana zostaje w tej twórczości pamięć. To pamięć pozwala na zabieg identyfikacji nas przeszłych z nami obecnymi, na rozpoznanie siebie jako tej samej, trwającej w czasie istności. Inna rzecz, iż to trwanie, polegające na uobecnianiu „minionego” przez pamięć możliwe jest tylko przez chwilę. Krótką jak lot ćmy chwilę ludzkiego życia.

Cóż więc zostaje ? - Patrzenie, „które pochłania bez reszty”^[16], niepewność, gdyż „nie ma odpowiedzi”^[17] oraz przejmująca inkantacja:

Nie idźmy jeszcze spać
dopóki dźwięki gubią czas
nie idźmy jeszcze spać
nie idźmy spać ^[18]

[1] Por. Jerzy Kwiatkowski, *Dwie poezje Julii Hartwig*, w: tenże, *Magia poezji*, Kraków 1995, s. 369-373;

[2] W ostatnich latach wyodrębnia się jeszcze jedna linia poetyki Julii Hartwig, reprezentowana najpełniej przez tom *Błyski*. Tytuł wskazuje tu zarazem na próbę stworzenia nowego gatunku, krótkich tekstów „rozblyskujących” zaskakującym sensem, tekstów będących niekiedy tylko drobnym fragmentem, jednym wersem rodzącej się myśli, skojarzenia, metafory. Często zresztą nie są to nawet własne teksty poetki, ale zacytowany urywek, zasłyszana rozmowa, prasowa notka. Mimo niewątpliwej inności – w sferze poetyckiej formy – w stosunku do dotychczasowych dokonań poetki, „blyski” nie uchylają uwag dotyczących konstytutywnego dla poezji Julii Hartwig światoodczucia.

[3] Z tomu *Obcowanie* z roku 1987, cytaty za: Julia Hartwig, *Nim opatrzysz się zieleni*, Kraków 1995, s. 145.

[4] Por. Adam Zagajewski, *Mistyka dla początkujących*, w: tenże, *Pragnienie*, Kraków 1999, s. 10.

[5] Obydwa wiersze z tomu *Chwila postoju* z roku 1980.

[6] z wiersza *Rozterka* z tomu *Czułość*, cyt. za: *Nim opatrzysz się zieleni*, s. 232.

[7] z wiersza *Powrót do domu dzieciństwa*, *ibid.* s. 68.

[8] z tomu *Obcowanie*, cyt. za: *ibid.* s. 136.

[9] z wiersza *Rozterka*, *op. cit.*

[10] *ibid.*

[11] z wiersza *Poszukiwanie*, *op. cit.* s. 118.

[12] *ibid.*

[13] z wiersza *Rozterka*, *op. cit.*

[14] *Poszukiwanie*, *op. Cit.*

[15] *ibid.*

[16] Por. wiersz *Patrzenie*, z tomu *Nie ma odpowiedzi*, Warszawa 2001, s. 30.

[17] tytuł tomu z 2001 roku.

[18] z wiersza *Nie idźmy*, z tomu *Nie ma odpowiedzi*, s. 7.

ADRIANA SZYMAŃSKA

PATRZEĆ AŻ DO BÓLU

O szukaniu i znajdowaniu w poematach prozą Julii Hartwig

Arcymistrzem poematu prozą stał się, jak twierdzą zgodnie znawcy przedmiotu, Artur Rimbaud. Choć gatunek ten czy raczej forma poetyckiego wyrazu istniała już wcześniej, w dobie romantyzmu, a także później, już w wieku XX, w praktykach nadrealistów i innych eksperymentatorów artystycznych, właśnie Rimbaud ze swoim genialnym wyczuciem nowoczesności języka i wyobraźniowego skrótowi dokonał rewolucji w poezji współczesnej. Julia Hartwig, znająca doskonale historię światowej poezji, więcej - jej znakomita tłumaczka, w posłowniu do własnych poematów prozą napisała:

Poemat prozą przez niewielu poetów w Polsce był uprawiany. Po Przybosiu i Zbigniewie Bieńkowskim na nowo przywrócił mu lekkość, wdzięk i nośność Zbigniew Herbert. Powodzeniem cieszy się natomiast we Francji. Zapoczątkowany przez Aloysiusa Bertranda w okresie romantyzmu, nabrał nowego blasku w zachwycających *Spleenach paryskich* Baudelaire'a. *Sezon w piekle* Rimbauda i jego *Iluminacje* to rodzaj rewolucyjnej symfonii powstającej z gwałtownych i pełnych dynamizmu poematów prozą. Po tych poematach wszystko, co napisali po Rimbaudzie surrealiści, było już tylko cieniem.

Poetka przypomina również, że z otoczenia Apollinaire'a pisywali poematy prozą Max Jacob, Blaise Cendrars, Pierre Reverdy, a nieco później Henri Michaux i Rene Char. Proza i poemat prozą różnią się, jak pisał w *Pieklach i Orfeuszach*, szkicach o literaturze zachodniej, Zbigniew Bieńkowski, przede wszystkim materia wruszenia i chociaż to dość subiektywne kryterium, dokładnie wiadomo, o co chodzi. Julia Hartwig już podczas pierwszych prób poezjowania miała świadomość i tej różnicy, i znaczenia artystycznej rangi poematu prozą sięgając właśnie po tę formę, by pozostać jej wierną przez całą twórczość. Uprawiała ją na przemian z tradycyjnym wierszem, a znajdowaliśmy ją zarówno w zestawach wierszy o tematyce „swojskiej” jak i amerykańskich, których osobny zbiór poetka niedawno opublikowała. Zebrane razem prozy poetyckie Julii Hartwig przekonują o możliwościach wielorakiej ekspresji tej formy pod jej piórem i tworzą jakby odrębną jakość artystyczną, którą nazwałabym dynamizowaniem tego, co statyczne. Poetka wychodzi bowiem na ogół od jednej sytuacji, obrazu, spostrzeżenia, by nadać im ruch w kierunku pamięci, przyszłości, nieokreśloności, metafizycznej udręki lub ekstazy.

Pierwsze moje wrażenie z lektury książki *Mówiąc nie tylko do siebie* (tytułowy poemacik pochodzi ze zbioru *Czułość*) to przede wszystkim różnorodność tematyczno-nastrojowa, złożoność intelektualno-emocjonalnej tkanki tego poetyckiego świata, jego niemalże symultaniczność ontologiczna.

Mówi Rimbaud w *Iluminacjach*:

Dość widziałem. Wizja oczekiwała w każdej aurze.
Dość miałem wszystkiego. Szumy miast, wieczorem, i w słońcu, i zawsze.

Dość poznałem. Stacje życia. - O Szumy i Wizje!
Odjazd z nowym uczuciem i w nowym zgiełku!

(przekład Artura Międzyrzeckiego)

Mówi Julia Hartwig w utworze *Powrót do domu dzieciństwa*:

Wśród ciemnego milczenia sosen - krzyk młodzieńskich nawołujących
się brzoź.

Wszystko jest jak było. Nic nie jest jak było.

Przemów do mnie, Boże dziecka. Przemów niewinna trwogo!

Nic nie rozumieć. Wciąż inaczej, od pierwszego krzyku do ostatniego
westchnienia.

Głód poznawczy objawia się i u Rimbauda, i u Hartwig podobnie: to - z jednej strony - poczucie wiedzy wystarczającej, nawet nadmiernej, ostatecznej, a z drugiej - tęsknota za wciąż nowym spojrzeniem, nowym uczuciem, nowym rozumieniem. Ów poznawczy maksymalizm u Rimbauda skończył się fatalnym wypaleniem, tajemniczym zamknięciem u szczytu sił twórczych, u Julii Hartwig owocuje nieustającym doświadczaniem siebie i świata, doświadczaniem całości, sukcesywnym i spektakularnym osiaganiem twórczej pełni. Rimbauda zabiła samoświadomość. Julię Hartwig samoświadomość wciąż stwarza, wciąż wiedzie ku niepoznanemu.

W myśl Rimbaudowskiego odkrycia - "Ja to ktoś inny" - poeci piszący po nim nie mogą już wypowiadać tylko tego "ja", które jest więzieniem egocentryzmu, muszą być wyznawcami empatii, trwać w emocjonalnym napięciu, muszą być wszystkimi istotami i stanami świata jednocześnie. Jeśli chce się być poetą, trzeba być jasnowidzem - mówił Rimbaud - a przede wszystkim poznać siebie. Zupełna znajomość samego siebie, poszukiwanie własnej duszy, kontrolowanie jej, poddawanie próbom, uczenie się jej, uprawianie jej - oto cel praktyk poznawczych człowieka pragnącego zostać poetą. Julia Hartwig tę intensywność bycia sobą wyraża jeszcze dobitniej. W prozie *Jeśli* tak wypowiada gotowość współobcowania z tajemnicą życia i śmierci:

Jeśli będziemy p a t r z e ć a ż d o b ó l u (podkreśl. moje A..Sz.), może staną się ciałem ci,
którzy krążą wokół nieustannie.

Jeśli śpiąc będziemy czuwać, by nie zboczyć z drogi, może noc dopuści nas do swoich
najtajniejszych treści.

Tęsknimy do nich, opędzając się od natrętnych cieni dnia, które kładą się z nami do łóżka i
towarzyszą nam, obstając przy swoim głupstwie.

Tą granicą między ułomnym dniem, a nie doczytaną nocą, posuwam się na wygnanym
wózku, pod jasnym słońcem na niebie, z ciemnym słońcem pod powieką, ani tu, ani tam
naprawdę nie przynależna.

Rimbaudowski imperatyw "rozprzężenia wszystkich zmysłów", "docierania do n i e z n a n e g o",
w połączeniu z imperatywem całkowitej dematerializacji poetyckiego słowa, u Julii Hartwig ma nieco

mniej gwałtowną artykulację, ale to przecież obydwie te wymogi poznawcze rządzą wewnętrznym porządkiem jej poezji. Poetka jest świadoma zadania przekazanego poetom kolejnych pokoleń przez poetę-rewolucjonistę: "Niechaj kona w swoim skoku przez rzeczy niesłychane i nieprzeliczone; przyjdą inni straszliwi pracownicy; rozpoczną od horyzontów, u których zwałił się tamten! (...) Poeta jest więc naprawdę złodziejem ognia." Julia Hartwig za rewolucjonistkę nigdy uważana nie była, ten zbiór próz przekonuje jednak, że dzieło Rimbauda kontynuuje ona na własną miarę. Miara to niebagatelna, przede wszystkim:

Tęsknota do symboliki trwałej. Nie przez szpary, dziury w płotach i piwnice. Wejść głównymi drzwiami, gdzie umarli czekają na żywych w niecierpiących zwłoki sprawach. Gdzie żywi stają się na powrót żywymi." (*Poezja okruchów*)

"Patrzeć aż do bólu" to także synonim ostatecznego celu, ku któremu wszyscy zmierzamy, który nigdy nie zostanie całkiem oswojony, ale tylko "tutaj" możemy się nań godnie przygotować: "W podziwii i w pokorze przybywam tutaj, by najłagodniej uczyć się śmierci." (*Odpowiedź*). I tylko "tutaj" możliwe do wypowiedzenia jest zaklęcie: "Chciałabym widzieć cię ze wszystkich stron, stworze, fragmencie, zawierucho, wspaniały obłędzie jasnego umysłu" (*Pod tą wyspą*). Także "tutaj" zdarza nam się taka intuicja Boga: "Bo we wszystkim, co zdaje się przekraczać jego siły, chroni się człowiek w popłochu i trwodze" (*Granice*). I wreszcie odwieczne pragnienie harmonii: "I budzi się absurdalna nadzieja, że wszystko, co w świecie rozrzucone bezładnie, ułoży się znów w naturalnym porządku." (*Wróżenie z morskich fusów*).

Ta ostatnia sentencja również dotyczy opiekuńczej ręki Boga. Nie mogę oprzeć się chęci dopisywania cytatów-myśli, z których układa się prywatna Księga Mądrości Julii Hartwig. Dojrzeć w niej można i znawstwo filozofii antycznej, i odbicie współczesnej myśli egzystencjalnej, i odniesienia Augustiańskie. Kiedy czytam poezję tej klasy i tej rangi, przypomina mi się zawsze to zdanie św. Augustyna: "Będziemy więc szukać tak, jakbyśmy mogli znaleźć, lecz nie znajdziemy nigdy tak, żebyśmy mogli przestać szukać." Julia Hartwig zdaje się w pełni wyznawać tę ideę szukania-znajdowania. Ciśnie się pod pióro jeszcze jedna jej refleksja o Bogu i Jego stworzeniu:

Bóg tworzył w ciszy.
Żeby słycać było szum traw i wizg jaskółki.
(...)
Tworzył w ciszy, w skupieniu, w samotności.
A my napełniliśmy świat zgiełkiem pustych słów, hukiem i wrzawą.
(Niedorośli)

Do poematów prozą Julii Hartwig można podejść na różne sposoby. Można śledzić w nich meandry tematyczne, podziwiać energię wyobraźni, rozkodowywać systemy poznawcze. Można poddać się urodzie i subtelności impresji dotyczących wspomnień, przyrody, przemian klimatu, pór roku, nastrojów. Jednym z istotniejszych motywów tej książki jest przenikanie się odmiennych planów poznania - realności i niere-

alności, terażniejszości i pamięci, jawy i snu, trwania i umierania, zwykłości i cudowności, bycia i nicości, potencjalności i niezmienności, sensu i bezsensu, szczęścia i cierpienia, cielesności i duchowości, sacrum i profanum, egocentryzmu i empatii. Największą wszakże wartością postawy wobec świata Julii Hartwig jest - przenikająca pozorny gdzieniegdzie dystans wobec tego i tamtego wymiaru istnienia - żarliwość duchowa poetki, nie pozostawiającej bez reakcji najmniejszego przejawu ludzkiego losu, żadnej drobiny istnienia. Śniąca się matka, dwoje nierozłącznych staruszków, obdarzająca miłością babka, przewyciężanie żaloby, pejzaż górski, morski, nizinny, „bukiet z kwitnących pokrzyw”, zakwitający jesienią mak, śmietnisko, które „rośnie i unosi nas w górę, ku nieśmiertelności”, wszystko to zyskuje uwagę poetki i ten ostateczny sens, którym winniśmy obdarzać wszystko, nie bacząc na ułomność naszych narzędzi poznawczych.

Główna myśl tej książki zawarta została być może w prozie *Przychodzi niezapraszane*. Dotyczy ona właśnie naszej poznawczej niedoskonałości:

Ta chwila, kiedy rozum pojął, że był oszukiwany lub sam siebie oszukiwał. (...) Kiedy zostajemy sami, zupełnie sami, z chłodem w duszy.

Ale czy bardziej nieszczęśliwi od tych, którzy trwają nadal przy dawnym wyborze, tylko po to, by nie zaprzeczyć swojemu dotychczasowemu życiu.

Nie każdy filozof bywa poetą, każdy prawdziwy poeta jest wszakże filozofem. Julia Hartwig, poznawszy granice wiedzy i niewiedzy, prawdy i fałszu, wspólnoty i samotności, ma jedno tylko - godne mędrca - finalne marzenie zapisane w utworze pt. *Z głową odwróconą*:

Kiedy już wszystko minie, kiedy nacieszę się już tym, co mnie raduje, że jest i trwa,
chciałabym być posągiem patrzącym w morze, bez imienia, bez nazwy, stojącym z głową
odwróconą od wszystkiego, co nudzi i trapi.

Czy możemy to marzenie odczytać jak testament poetki? Poetyckim testamentem Rimbauda jest, według mnie, jedno ze *Zdań*: „Przeciagnałem sznury z dzwonnicy na dzwonnice, wieńce od okna do okna, złote łańcuchy od gwiazdy do gwiazdy - i tańczę” (przekład J. Iwaszkiewicza i J. Rytarda). Wierzę, że poeci rozpoznają swoje metafizyczne drogi ku ostatecznym celom. Wierzę więc, że Julia Hartwig, podobnie jak Rimbaud, spełni się w swoich wizjach

PRZEMYSŁAW DAKOWICZ

ZOBACZENI.

JULII HARTWIG SPOTKANIA ZE ZMARŁYMI

Obraz relacji z tymi, którzy odeszli, jest w wierszach i poematach prozą autorki *Obcowania* istotnym składnikiem poetyckiego oglądu świata. Krytycy literaccy i historycy literatury wielokrotnie o tym pisali: „oczami patrzącej zdają się patrzeć umarli”[1]; „niewidzialni mieszkańcy świata: żywi i umarli [...] idą wciąż przez jej wiersze”[2]; „zjawy i postaci z tego i z tamtego świata nagle spotykają się w tłumie lub tylko przelatują przez nocne niebo Julii Hartwig”[3]; „widzi coś więcej, a nawet obcuje z duchami”[4]; „są [...] rozmowy ze zmarłymi, którzy [...] nie odeszli daleko, lecz krążą wokół”[5]; „poetka wie, że wieczność ma wiele dziur, przez które dusza może powracać na ziemię”[6]; „poezja to dialog z umarłymi”[7]. Jednak uwagi interpretatorów i recenzentów zazwyczaj prześlizgiwały się po powierzchni, nie docierając do głębszych sensów oryginalnej wizji przenikania się światów widzialnego i nadprzyrodzonego. Również niniejszy szkic nie rości sobie pretensji do bycia wyczerpującym omówieniem zagadnienia, jest jednakże próbą nieco uważniejszego przyjrzenia się niektórym aspektom poetyckiej „pneumatologii” zawartej w utworach Julii Hartwig.

Pierwszy tom wierszy, *Pożegnania*, dziś przez samą poetkę oceniany krytycznie[8], nie zapowiada jeszcze tak wyraźnej predylekcji do zajmowania się sferą kontaktów żywych z umarłymi i umarłych z żywymi. Dominuje raczej tradycyjne ujęcie tematu śmierci i tego, co po niej następuje. Nieśmiertelność zapewnia sztuka – taką prawdę wyczytać można z wierszy *Śmierć Pawła Eluard* i *W pochodzie muzyki*, gdzie czytamy: „W tej muzyce, w tej muzyce jak w pochodzie,/ Tańczą żywi ze zmarłymi tańce szkockie, niemieckie i francuskie” (P 40).

Jednym z najbardziej przejmujących utworów w debiutanckim zbiorze jest utrzymany w tonie elegijnym wiersz (***) *Przyleciały, zakrakały mnie śpiącą...*, poświęcony – jak się zdaje – tragicznie zmarłej matce Julii Hartwig[9], mocno zrytmizowany, z powracającą refrenicznie apostrofą „ach, nikczemne ptaki, złe”, skierowaną do złowróźbnych kruków, zwiastunów nieszczęścia. W wierszu ich widok i krakanie przypominają o cierpieniu, pogłębiają dojmujące poczucie osamotnienia i opuszczenia:

Przyleciały, zakrakały mnie, śpiącą,
jak trzech czarni wędrowcy pod młyn,
wydziobały poślad dla gołębi,
ach, nikczemne ptaki, złe.

Wypełniły uszy krzykiem, serce trwogą,
zamigały w oczach jak przez lzy.
[.....]
Dziś stulone ręce, w których spała
troska o mnie jak gniazdo wśród drzew,
wiatr gwałtowny rozplótł, zbiły grady,
lodowaty otworzył się strop.
(P 30)[10]

W cytowanym wierszu nie bez powodu pojawiają się właśnie kruki, które symbolizują chorobę i śmierć, są figurą żaloby i smutku. W *Dziadach* Mickiewicza to właśnie „sowy, puchacze, kruki”, w które wcieliły się dusze zmarłych, tworzą „Chór Ptaków Nocnych”, świadków i uczestników prastarego obrzędu. Choć Julia Hartwig zamyka ów oryginalny tren słowami: „Ale przyjdzie godzina tętniąca,/ która ręce znów splecie we śnie./ Odleciecie z posepnym krakaniem”, z pewnością nie można go zaliczyć do wierszy „jasnych, nasyconych słońcem, kolorowych”[11] – jak pisał o *Pożegnaniach* Jerzy Kwiatkowski.

Z innym stwierdzeniem autora *Felietonów poetyckich* trudno się nie zgodzić: w poezji Julii Hartwig między wydaniem *Pożegnań* a ukazaniem się książek *Wolne ręce* i *Dwoistość* widoczna jest wyrazista cezura, swoiste „przenicowanie się”[12], w wyniku czego pierwsze człony par opozycyjnych pojęć definiujących tę twórczość – zewnętrżność : wewnętrżność, jasność : ciemność, jawa : sen, rzecz : symbol, świadomość : podświadomość – zostały zastąpione drugimi. Według Kwiatkowskiego wiersze z następnych tomów są wyrazem powierzenia się rytmom nocy, snom, temu, co nieświadomione i niepochwytnie[13]. Trzeba jednak dodać, że nie jest to całkowite oddanie się we władzę żywiołu „ciemności”, że światło i mrok, dzień i noc, jawa i sen będą się w poezji autorki, *nomen omen*, *Dwoistości* nieustannie przeplatać, nawzajem dopełniać i tłumaczyć. Wszak poecie potrzebna jest również dyscyplina i umiejętność jasnego wyrażania myśli[14], jakby na przekór świadomości, że to właśnie „sen w jakimś sensie rządzi rzeczywistością, nie w pełni, ale nadaje jej ton. [...] Jest to rodzaj odmiennej rzeczywistości, która warta jest opisanania, ponieważ wynika z samorodnego ruchu wyobraźni”[15].

Z *Wolnych rąk* (1969), drugiego zbioru wierszy Julii Hartwig, pochodzi następująca proza poetycka bez tytułu:

Dzieci szukają w trawie zgubionej srebrnej broszki. Ale nie mogą jej znaleźć. Z krzaków kwitnącego jaśminu wychyla się na krótką chwilę zmarły wuj, w binoklach i krótkich spodenkach, i nawołuje: „A, dziateczki, dziateczki! Dziateczki szukają!” – Był chciwy i pożyczał ich ojcu pieniądze na procent.

Więc chronią się nad staw, ale tam znów całą rodziną obcych umarłych ściga ich upartym spojrzaniem. Więc już się obracają z pośpiechem, kiedy nagle wychyla się z wody pies Bobek, którego tamtej jesieni utopili w worku sąsiedzi. „Mleka! Trzeba mu dać mleka!” – wołają. Księżyc nie pozwala się długo prosić, z przechylnego kubka wylewa się tłuste i białe. Ale nagle zrywa się wiatr, zmacza wodę i przestraszone dzieci uciekają. (NO 7)

Bohaterami utworu są dzieci. Szczegół znamieny, bowiem to właśnie dzieci pozostają w najściślejszym związku z rzeczywistością nadprzyrodzoną, nierzadko po prostu niedostępną dorosłym, których ogranicza nawyk racjonalnego postrzegania świata, myślenia „zdroworozsądkowego”. One – zdaje się mówić Julia Hartwig – posiadają naturalną umiejętność traktowania nawet najbardziej nadzwyczajnych wydarzeń jako czegoś oczywistego i zrozumiałego samo przez się. Pojawienie się nieżyjącego wuja wywołuje w dzieciach natychmiastową, nieledwie automatyczną reakcję – uciekają powodowane strachem. I wcale nie jest pewne, że przyczyną owego strachu jest „zaświatowość” wuja. Lęk budzi raczej jego wygląd i świadomość, że „był chciwy i pożyczał ich ojcu pieniądze na procent”. Zresztą, nie wiemy, czy wuj posiada jakiegokolwiek cechy zjawy, wszak jedynym śladem jego prawdziwej kondycji pozostaje w tekście epitet „zmarły”.

Okazuje się, że cała przestrzeń ukazana w przytoczonym *poème en prose* jest zamieszkała przez tych, którzy odeszli. Co więcej, znalazło się wśród nich miejsce również dla Bobka, psa sąsiadów, choć jego widok budzi raczej litość i chęć niesienia pomocy niż przestach – gdyby nie to, można by rzec, że poetka opisała sytuację osaczenia żywych przez umarłych. W dodatku, jak się okazuje, ostatecznie wszystko zostaje wzięte w cudzysłów oniryczności, podporządkowane poetyce snu: z księżycowego „przechylnego kubka wylewa się tłuste i białe” mleko. Ta piękna, sugestywna metafora stanowi niejako domknięcie poetyckiego obrazu. W ostatnim zdaniu nie będzie już mowy o zmarłych, a jedynie o gwałtownym podmuchu wiatru, który skłania dzieci do ucieczki i sprawia, że poetycki obraz „rozwiewa się” na oczach czytelnika.

Ten łatwy do przeoczenia utwór jest w istocie arcydziełem i stanowi w poezji Julii Hartwig znakomitą ekspozycję najważniejszych elementów poetyckiej koncepcji, w myśl której doczesność i wieczność są komplementarne, połączone ze sobą na zasadzie osmozy, bowiem to, co nadprzyrodzone, swobodnie przenika i miesza się z tym, co realne i dotykane. Poeta, będąc niby dziecko, ma wgląd w przestrzeń, gdzie odmienne rzeczywistości ulegają przemieszaniu, gdzie dochodzi do spotkania. Ale czy istotnie można to, co opisuje autorka *Obcowania*, nazwać spotkaniem? Wszak zazwyczaj okazuje się, że na drodze do prawdziwego kontaktu stają przeszkody trudne do pokonania, jakby pełne i całkowite sforsowanie granicy było niemożliwe.

Zmysłem, za pomocą którego percypuje się obecność zmarłych w świecie żywych, jest nade wszystko wzrok. „Pojawiają się” oni, „ukazują”, „zjawiają” przed oczami tego, kto patrzy. Samo patrzenie jest w poezji Julii Hartwig czynnością niemal jednoznaczna z aktem twórczym. To, co

z o b a c z o n e (*Zobaczone* to tytuł tomu wierszy z 1999 roku), ostatecznie potwierdza swoje istnienie. Można by rzec, że oddając się we władanie zmysłowi wzroku, poetka realizuje w swojej twórczości zasadę swoistego idealizmu absolutnego, potwierdzając prawdę zawartą w maksymie: *esse est percipi*.

Jednym z najpiękniejszych wierszy poświęconych „obcowaniu” rzeczywistości nadprzyrodzonej i ziemskiej jest *Siedzenie w domu*:

Moi przyjaciele idą na raut
[.....]
a tymczasem pada deszcz i jestem chora
więc zwlekają Wiedzą że kiedy wyjdą z domu
tłum nieznajomych wtargnie do mojego pokoju
i nie myślą się Zaledwie zamknęli za sobą drzwi jest ich już pełno
oglądają moje listy nawet te które są zapieczętowane
szukają kosztowności wyceniają meble
wyciągają z kredensu brzęczące kieliszki i szklanki
i oglądają pod światło ich szlachetny rysunek
za firanką dostrzegam wdzięczny profil dziewczyny
która weszła tu z tłumem przez roztargnienie
i teraz naciągając rękawiczkę spogląda przez okno
na moknącą pod deszczem dorożkę zaprzęgniętą w czarnego konia

Mówię do nich Proszę was wyjdźcie
moi przyjaciele poszli na raut i chciałabym wreszcie w samotności popracować
ale oni nie zwracają na mnie uwagi
siadają na łóżkach i kanapach śmieją się i rozmawiają
ktoś wszedł do kuchni i zajął się parzeniem herbaty
jakiś mężczyzna goli się w łazience pogwizdując
grupka nieznajomych prowadzi ze sobą w kącie uczony dyskurs
nie zauważyłam też dotąd kaleki z laską i kobiety w ciąży
jest jej słabo i prosi mnie o szklankę wody
Tymczasem dziewczyna z rękawiczką musiała zobaczyć w oknie coś
przerazającego

bo krzycząc bije w szybę pięścią z której spływa krew
zadzwoił telefon i jakiś głos pyta czy mi czego nie trzeba

Kiedy się odwracam nie ma już nikogo
widzę tylko moją matkę siedzącą w zogromniałym nagle pokoju
i ojca który popycha co parę minut wskazówkę
stojącego od lat angielskiego zegara
by wyręczyć oporny mechanizm i okazać się w ten sposób użyteczny
Prześtań tato mówię Ja i mama nie chcemy wiedzieć która jest godzina
i wyprawiam oboje co szybciej z pokoju

Dopiero za chwilę przychodzi mi na myśl
że nie powinnam była wysłać obojga rodziców razem
mama umarła przecież o tyle wcześniej niż ojciec
nie mają sobie nic do powiedzenia

(z tomu *Obcowanie*, NO 128–129)

Utwór można zaliczyć do grupy „onirycznych”, ponieważ mówi on o namacalności tego, co – niedostępne zmysłom – w ocenie większości tzw. „rozsądnych ludzi” uchodzi za majak, złudzenie. Wydarzenia będące tematem *Siedzenia w domu* układają się w ciąg niezgodny z prawami logiki. Oto mieszkanie napelnia się postaciami z „tamtego świata”[\[16\]](#). Dzieje się to wbrew protestom i prośbom, by odeszły.

Między rzeczywistością ziemską i nadprzyrodzoną ziele jednak przepaść nie do przebycia. Kiedy poetka nazywa intruzów „nieznajomymi”, jest to najbardziej lakoniczne stwierdzenie niemożności porozumienia, nawiązania prawdziwego dialogu.

Jednocześnie, niejako wbrew temu, co powiedziano wcześniej (konwencja marzenia sennego uprawomocnia możliwość formułowania przeciwstawnych wniosków), podjęta zostaje próba wniknięcia w tę odmienną, rządzącą się własnymi prawami rzeczywistość. Zdają się o tym świadczyć słowa: „Ja i mama nie chcemy wiedzieć która jest godzina”. Można je interpretować jako wyrażenie chęci podtrzymania nawet tak wąskiego i ulotnego kontaktu, pozostania jeszcze przez chwilę poza sferą, gdzie niepodzielne rządy sprawuje czas. Poezja taki kontakt czyni możliwym do pomyślenia, bowiem jej żywiołem – jak pisał w *Ziemi Ulro* Czesław Miłosz – jest pamięć „w jedno zrosnięta z Wyobraźnią”^[17].

To właśnie pamięć i wyobraźnia kształtują poetyckie sny Julii Hartwig – pamięć, która przechowuje obrazy zmarłych bliskich i przyjaciół oraz wyobraźnia, która sprawia, że można „widzieć więcej”^[18]. Gdyby ułożyć listę wierszy i poematów prozą będących zapisem owych *w i d z e ń*, okazałaby się ona dosyć długa, można je bowiem odnaleźć w każdym niemal tomie poetki. Pochylmy się z uwagą nad kilkoma spośród nich.

W zbiorze *Czuwanie* z 1978 roku znalazła się proza poetycka, w której Julia Hartwig formułuje rodzaj autodefinicji:

Jeśli będziemy patrzeć aż do bólu, może staną się ciałem ci, którzy krążą wokół bezustannie.

Jeśli śpiąc będziemy czuwać, by nie zboczyć z drogi, może noc dopuści nas do swoich najtajniejszych treści.

Tęsknimy do nich, opędzając się od natrętnych cieni dnia, które kładą się z nami do łóżka i towarzyszą nam, obstając przy swoim głupstwie.

Tą granicą między ułomnym dniem i nie doczytaną nocą posuwam się na wygnączym wózku pod jasnym słońcem na niebie, z ciemnym słońcem pod powieką, ani tu, ani tam naprawdę przynależna.

(*Jeśli*, NO 47)

Podstawową cechą kondycji ludzkiej, a tym bardziej kondycji i powołania poety, jest według autorki *Błysków* wygnanie, brak przynależności i zakorzenienia. Człowiek skazany został na bolesne rozdarcie, bycie pomiędzy „ani tu, ani tam”. Tu to „ułomny dzień”, rzeczywistość materialna, widzialna i dotykalna, która chciałaby panować niepodzielnie („natrętne cienie dnia [...] kładą się z nami do łóżka”), odsuwając w niebyt *t a m*, czyli „nie doczytaną noc”. „Nie doczytaną” to znaczy nie w pełni zrozumiałą, nie w pełni dostępną, wymykającą się świadomości. Ale jednocześnie najbardziej swoją, niejako daną na własność, w formie przecucia, przekonania, uwewnętrznioną – wszak „jasne słońce” znajduje się na niebie, w górze, poza człowiekiem, „ciemne słońce” zaś, spoczywając „pod powieką”, jest częścią nas samych, czymś, co najintymniej i w sposób najbardziej tajemniczy własne, przynależne wyobraźni, współkształtujące sposób patrzenia, postrzegania i rozumienia rzeczywistości.

To właśnie tęsknota za nocą i pragnienie zobaczenia „tych, którzy krążą wokół bezustannie” stanowią najważniejszy postulat człowieczeństwa. Ciekawe, że obecność umarłych w przestrzeni żywych nie podlega tu wątpliwości – jest ona przedmiotem niezachwianej wiary, po prostu się ją stwierdza. Tryb warunkowy dotyczy jedynie możliwości ich przyobleczenia się w ciało. Umysł ludzki domaga się w ten sposób potwierdzenia własnych intuicji. Jest to jednocześnie sen o ostatecznym połączeniu, wspólnocie, komunii.

Umarli ujawniają swoją obecność, kiedy żywi są pogrążeni we śnie. Mówią o tym *Twarze uśpionych* i *Zbudzenie w świetle łaski z Chwili postoju*, *Ja wspomnień tych się boję z Obcowania*, *Bliskie i nieobecne z Czulości*, *Którejś nocy z tomu Zobaczone*, *Widziałam ich* i *Było z Nie ma odpowiedzi*. Wiersze te wpisują się w tradycję mówienia o śnie i śmierci jak o sferach bliskich, stykających się ze sobą. Nie jest dziełem przypadku, że w mitologii Greków Hypnos uchodził za bliźniaczego brata Thanatosa. Zmarli pokazują się w naszych snach, nie musi to jednak oznaczać ich faktycznej obecności:

O twarze bliskie i nieobecne jakże twarde jest prawo [...]
Obraża nas ta nietrwałość
wobec której rozum i woła są równie bezsilne
upokorzeni szukamy siły w zaklęciach powołujemy się na nakaz życia
ale sny nasze wskazują nas palcem
to co nieobecne czynią znów bliskim
to co bliskie zatapiając w chłodzie
nie bacząc na nasz sprzeciw ani przyzwolenie
(NO 186, *Bliskie i nieobecne z tomu Czulość*, 1992)

Jakże bolesna jest dla człowieka, który doświadczył utraty, konstatacja nieobecności, ostatecznie pieczętująca rozdzielenie i uzmysławiająca bezmiar pustki. „Nieobecne”, czyli tu i teraz nie mogące dla mnie zaistnieć, niedostępne i bezgranicznie obce. Niematerialność i ulotność snu okazuje się niedostatecznym dowodem istnienia *communio sanctorum*. Pisał już o tym w *De cura pro mortuis gerenda* święty Augustyn:

Mówi się, że niektórzy umarli ukazywali się podczas snu albo też w jakiś inny sposób osobom żywym. [...] Nie należy sądzić, że zmarli działają jako istoty świadome i rzeczywiste, kiedy wydają się mówić, coś wskazywać albo też o coś prosić we snach, o których mowa. Albowiem także żywi pojawiają się we śnie żywym, i to bez swojej wiedzy. Od osób, które je widziały w swych snach, dowiadują się o tym, co podczas nich mówili i robili. Ktoś może więc widzieć we śnie mnie samego, ja zaś powiem mu, co się zdarzyło niegdyś lub przepowiem mu jakieś wydarzenia przyszłe, chociaż wcale o tym nie wiem i nie troszczę się nie tylko o jego sen, ale i to, czy on czuwa, kiedy śpię, czy śpi, kiedy ja czuwam, i czy czuwamy, czy też śpimy obydwaj w tym samym momencie, kiedy on ma sen, w którym mnie widzi. Cóż więc jest zdumiewającego w tym, że zmarli, niczego nie wiedząc ani nie czując, widywani są we śnie przez żywych i mówią o rzeczach, które po przebudzeniu śniącego okazują się prawdziwe?^[19]

Słowa Augustyna zostały przywołane nie bez przyczyny. Na autora *Wyznań* Julia Hartwig powołuje się bowiem dwukrotnie, za każdym razem przytaczając tę samą myśl Ojca Kościoła. Czyni to w ostatnim z cyklu *Nowych wierszy* zamykających wybór *Nim opatrzy się zieleń* oraz w jednym z *Błysków*. Utwory te

są na tyle ważne, że zostaną tu przytoczone w całości.

Zawsze chcieli wiedzieć
co z tą świadomością się stanie.
„Zmarli święci nie wiedzą co czynią żywi,
nawet tego co czynią ich własne dzieci”
– powiedział święty Augustyn.
Okrutne rozdzielenie.
Skąd więc tyle w nas pewności, że przebywają wśród nas umarli.
Nędza naszego stanu nie jest pociągająca.
Kto raz odszedł, nie zapagnie wrócić.
Ale my nie umiemy sobie wyobrazić nic szczęśliwszego
nad ten świat, który kurczowo trzymamy w objęciach.

(*Przemija postać tego świata*, NO 251)

To już tylko nasze domysły, przypuszczenia:
Święty Augustyn mówi, że „zmarli święci nie wiedzą o tym, co czynią żywi, nawet tego, co czynią ich własne dzieci”. To brzmi okrutnie, ale czuje się w tym jakiś wyższy porządek istnienia poza istnieniem.
A jednak nie zmienia to intuicji powszechnej, utwierdzonej przez bajki, sny i literaturę, że naszemu życiu zmarli towarzyszą. (B 93)

Dwa teksty, tylko z pozoru mówiące to samo.

Pierwszy, rozpoczynający się ironicznym – ale i ciepłym zarazem – „zawsze chcieli wiedzieć”, jest wypowiedzią na temat ograniczeń ludzkiej wyobraźni, która w istocie nie sięga poza to, co dostępne zmysłom, kurczowo czepiając się „tego świata”, przyznając mu niezasłużone pierwszeństwo. Z drugiej strony, nieprzystawalność ziemskiego i nadprzyrodzonego zostaje nazwana „okrutną”, albowiem ostatecznie kondycja ludzka okazuje się nędzna i godna litości. I być może, umarli nie mają czego szukać między nami. Ale czy nie mamy prawa roić, choćby tylko dla prostej pociechy, że są pośród nas? Chyba nie warto – zdaje się mówić poetka – pozbawiać się ułudy, która czyni naszą samotność mniej dotkliwą.

Drugi z tekstów, prezentujący „domysły, przypuszczenia” na temat relacji żywych z umarłymi, zdaje się nieść nieco więcej nadziei. Bo przecież po dwukropku wymienione są dwa przeciwstawne poglądy i każdy z nich jest w równym stopniu „domysłem” i „przypuszczeniem”. Owszem, „czuje się” pewien „wyższy porządek”, ale i ma się „intuicję”, że jest inaczej. Każdy wysiłek zmierzający do sforsowania granicy dzielącej światy stanowi zaledwie jedną z wielu prób. W słowach: „A jednak nie zmienia to intuicji powszechnej” pobrzmiewa westchnienie ulgi i nadzieja, że obecność zmarłych nie jest fantomem, że istnieją przesłanki dla myślenia o wspólnej im i nam przestrzeni. Zresztą, Augustiańskie uwagi na temat odłączenia jedynie „b r z m i ą okrutnie”, a Julia Hartwig, dobrze znając *Wyznania* – wspomina o nich w swoim dzienniku z drugiej połowy lat osiemdziesiątych[20] - musiała również pamiętać, co biskup Hippony napisał o swoim zmarłym przyjacielu Nubrydiuszu: „Już nie nadstawia uszu na moje słowa, lecz otwiera usta duchowe i pije z Twojej krynicy, ile tylko może [...] A l e n i e s ą d z ę , a b y o s z o ł o m i o n y t y m n a p o j e m z a p o m n i a ł o m n i e , s k o r o T y , P a n i e , k t ó r e g o o n w s i e b i e c h ł o n i e , o m n i e p a m i ę t a s z ” [2 1] .

Ważną kwestią do rozstrzygnięcia pozostaje stopień zgodności poetyckich wizji autorki *Nie ma odpowiedzi* z tym, co Kościół powiada o „obcowaniu świętych”.

W konstytucji *Lumen gentium* II Soboru Watykańskiego czytamy, że „łącność pielgrzymów z braćmi, którzy zasnęli w pokoju Chrystusowym, bynajmniej nie ustaje; przeciwnie, według nieustannej wiary Kościoła umacnia się jeszcze dzięki wzajemnemu udzielaniu sobie dóbr duchowych”^[22]. Przebywający w niebie, czyli święci, wstawiają się u Boga za żyjących, ci ostatni zaś modlą się za cierpiących w czyśćcu. Katolicy zakładają więc istnienie „wspólnoty wszystkich wiernych chrześcijan, a mianowicie tych, którzy pielgrzymują na ziemi, zmarłych, którzy jeszcze oczyszczają się, oraz tych, którzy cieszą się już szczęściem nieba, i że wszyscy łączą się w jeden Kościół”^[23].

W poezji Julii Hartwig nie znajdziemy wyraźnego opowiedzenia się za ortodoksyjną wykładnią artykułu *communio sanctorum*. Autorka *Czytania Pawła Apostoła* nie jest przecież poetką wyznaniową. Interesuje ją raczej nadanie literackiego kształtu intuicjom, które rodzą się na styku indywidualnej wyobraźni i powszechnych mniemań o życiu pozagrobowym. Dlatego na próżno szukać w tej poezji rygorystycznej i konsekwentnej teorii eschatologicznej. Na obraz współistnienia i przenikania się światów składają się tu przecucia i wizje niejednokrotnie całkowicie sprzeczne. Ale ten pozorny brak konsekwencji jest zarazem heroiczną próbą ogarnięcia całości wyobrażeń i doświadczeń związanych ze zjawiskiem śmierci, z przejściem – w co wierzymy – na „drugą stronę”, do rzeczywistości lepszej, pełniejszej. Jak pisze Louis-Vincent Thomas, odejście kogoś bliskiego wiąże się wszak z uczuciem „obecności/nieobecności”^[24], jest zatem w swojej istocie ufundowane na wewnętrznej sprzeczności: „Nieobecność znaczy dokładnie nieobecność tutaj, istnienie «gdzie indziej» [...]; jest to istnienie, jeśli można się tak wyrazić, które odwraca się plecami i patrzy gdzie indziej”^[25].

Owo doświadczenie „obecności/nieobecności” zmarłych bliskich stało się również udziałem Julii Hartwig. W ostatnich kilku tomach na plan pierwszy wysuwa się ton elegijny, a naczelnym zadaniem staje się wyrażenie bólu utraty. Nie znaczy to, że wcześniej elegijność była tej poezji całkowicie obca – świadczą o tym wiersze i *poèmes en prose* takie jak przywołany na wstępie (***) *Przyleciały, zakrakały mnie śpiącą...*, *Westchnienie z Dwoistości*, *Zbudzenie w świetle łaski z Chwili postoju*, wszystkie poświęcone matce.

W książkach *Czułość*, *Zobaczone*, *Nie ma odpowiedzi* i *Błyski* odnajdujemy sporą już grupę utworów, które zdają się stanowić świadectwo gorzkich, a zarazem oczyszczających, przemyśleń. Dla uważnego czytelnika staje się oczywiste, że w poezji tej doszło do przewartościowań, które zasadniczo odmieniły sposób patrzenia na śmierć i zagadnienie kontaktu z rzeczywistością „po tamtej stronie”. Do wierszy Julii Hartwig wkraśl się pewien rodzaj rezygnacji, przybierającej postać łagodnej melancholii^[26]:

Przychodzi jednak nieodwołalnie pora
Kiedy po kolei tracić zaczynasz wszystko co kochałeś
i wszystkich którzy odchodzą stąd
nie wyjawiając ci czy odchodzą zawiedzeni
Przychodzi ten czas
a ty przyjmujesz go bez wstydu i pokory
ot tak po prostu

(*Po prostu* z tomu *Czułość*, NO 229)

Pod koniec życia – powiada poetka – „jedyna sztuka której się uczysz/ to sztuka pożegnania” (*Pod koniec* z tomu *Czułość*, NO 237). I choć w cytowanym wierszu mowa o „sztuce pożegnania” ze światem, o zgodzie na własną śmiertelność, to w pewnym stopniu chodzi również o umiejętność żegnania się z tymi, którzy odeszli. Ale niemożność sforsowania granicy, dopóki znajdujemy się tu, w świecie żywych, jest przede wszystkim źródłem dojmującej samotności i cierpienia. Cóż z tego, że umarli mogą „objąć to wszystko miłością większą” (*Do odchodzącego przyjaciela* z tomu *Czułość*, NO 226), jeśli nie jesteśmy w stanie pojąć i odczuć owej doskonałości? Żyjącym pozostaje wyrażanie protestu, jak w jednym z licznych w *Zobaczonym* liryków, których adresatem jest zmarły w 1996 roku Artur Międzyrzecki:

Znikasz i jesteś i znów i znów
między światłem i cieniem między przerwami drzew
Stań zatrzymaj się połóż mi rękę na sercu
ty jesteś doskonałym instrumentem miłości
nie ma we mnie zgody na twoją zdolność odchodzenia
W cieniu nie jesteś sobą chcę cię znów w jasności
ból mój moja radości tak uchwytna nawet w pamiętaniu

(*Stań*, Z 59)

Późna twórczość poetki Julii Hartwig równie wiele zawdzięcza wyobraźni, co pamięci. Oto we wspomnieniu pojawiają się krewni i przyjaciele – bracia Edward i Walenty, siostra umierająca w lubelskim szpitalu, państwo Lutosławscy jedzący gruszki na Rialto, ekscentryczny Henryk Stażewski, Jan Lebenstein i Zbigniew Herbert leżący „na tym samym skrawku ziemi” (*Odwiedziny*, NMO 20). „Czy nas kochacie? Czy się za nas modlicie?/ Kto komu zadaje to pytanie?” (NMO 21) – w tych słowach zawarta została cała bezradność człowieka postawionego wobec majestatu śmierci. Jedynym ratunkiem bezbronnego pozostaje modlitwa i spokrewniona z nią poezja, pozwalająca choć przez chwilę *widzieć*, czyli doświadczać obecności – jak w wierszach *Ten który odszedł* (Z 65), *Widziałam ich* (NMO 69) i *Którzy odeszli*[27].

Poezja Julii Hartwig wyrasta z pragnienia, by przekroczyć granicę i w jednym krótkim błysku ujrzeć świat będący jednością, „gdzie umarli czekają na żywych w nie cierpiących zwłoki sprawach. Gdzie żywi stają się na powrót żywymi” (NO 85). Podejmując trud ratowania bytu przed nicością, autorka *Pożegnania* dociera do rejonów, gdzie sztuka dotyka wieczności, ociera się o tajemnicę.

[1] P. Matywiecki, *Przecucie i spełnienie*, „Res Publica Nowa” 1995, nr 7–8, s. 95.

[2] A. Szymańska, *Niewidzialni mieszkańcy świata*, „Kwartalnik Artystyczny” 2000, nr 4, s. 45.

[3] I. Smolka, *Prawo do sprzeczności*, „Kresy” 1995, nr 4, s. 206.

[4] A. Nasiłowska, *Poezja jako sposób poznania*, „Odra” 1996, nr 5, s. 64.

[5] Tejże, „*Wejść głównymi drzwiami...*” *O poezji Julii Hartwig*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 28, s. 12.

[6] M. Sabiniewicz, *O tomie „Zobaczone” Julii Hartwig*, „Zeszyty Literackie” 2000, nr 1, s. 113.

[7] E. Piechocka, *Jawa i sen*, „Kwartalnik Artystyczny” 1999, nr 4, s. 193.

[8] „Trzeba w końcu wydać jakiś tomik, ale bywa też, że ten tomik jest po prostu słaby. Tak stało się i w moim przypadku, choć jest w *Pożegnaniach* kilka wierszy, które śmiało mogą się znaleźć w wyborze” (*Świat trzeba przefiltrować przez siebie. Z Julią Hartwig rozmawia Piotr Szewc*, „Nowe Książki” 1998, nr 11, s. 8). Znaczący jest fakt pominięcia utworów z *Pożegnań* w najbardziej bodaj reprezentatywnym wyborze wierszy *Nim opatrzysz się zieleń*, który otwierają utwory ze zbioru *Wolne ręce* (1969).

[9] O śmierci matki poetka wspomina m.in. w książce *Zawsze powroty...* (s. 261) oraz w wywiadzie z Piotrem Szewcem (dz. cyt., s. 7).

[10] Stosuję następujące skróty tytułów książek Julii Hartwig: *Błyski*, Warszawa 2002 (B); *Dziennik amerykański*, Warszawa 1980 (DA); *Nie ma odpowiedzi*, Warszawa 2001 (NMO); *Nim opatrzysz się zieleń. Wybór wierszy*, Kraków 1995 (NO); *Pożegnania*, Warszawa 1956 (P); *Zawsze powroty. Dzienniki podróży*, Warszawa 2001 (ZP); *Zobaczone*, Kraków 1999 (Z). Cyfra po skrócie oznacza stronę, z której pochodzi przywoływany tekst.

[11] J. Kwiatkowski, *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975, s. 150. Nieco później Kwiatkowski pisze wprawdzie, że są w tomiku „wiersze sygnalizujące i niebezpieczeństwa tej poezji, i przyszłą jej przemianę” (*tamże*, s. 151), ale nie daje konkretnych przykładów.

[12] *Tamże*, s. 151.

[13] Zauważyli to również inni wnikliwi interpretatorzy tej poezji – Stanisław Barańczak: „Julia Hartwig wybiera taką tradycję, która udostępnia jej możliwe najczulsze narzędzia poetyckie dla analizy zjawisk stanowiących rdzeń jej liryki. P o e t y k a m a r z e n i a s e n n e g o - o t o n a j w a ż n i e j s z e z t y c h n a r z ę d z i .” (*Ironia i harmonia*, Warszawa 1973, s. 136, podkr. Barańczaka) i Ryszard Przybylski: „Julia Hartwig zaczęła szukać rytmu w człowieku. Współczesny Europejczyk może znaleźć w sobie dwa wzory rytmu: rytm serca lub oddechu i rytm obrazów sennych. Stukot serca i oddech, jak przyływ fali, można przełożyć na liczbę. Ale jasne jest chyba, że od tyranii zdania, której tak lęka się poetka, uwolnić nas może nie tyle stukot serca, nie tyle oddech, ile sen.” (*To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 68–69).

[14] Por. *Ciekawość świata. Z Julią Hartwig rozmawia Agata Koss*, „Kresy” 1997, nr 1, s. 114–115.

[15] *Świat trzeba przefiltrować przez siebie...*, dz. cyt., s. 9.

[16] *Notabene*, jedynym dowodem na „zaświatowość” nieproszonych gości są słowa z przedostatniego wersu.

[17] Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000, s. 35.

[18] W wywiadzie z Piotrem Szewcem autorka *Pożegnań* tak mówi o znikomej roli oniryczności i tajemniczości w poezji współczesnej: „To oczywiście nie nakaz, ale jeżeli ktoś widzi więcej, to dla niego i dla poezji lepiej. Tajemniczość była typowa dla poezji symbolistów, oniryczność dla surrealistów. Bardzo się od tego oddaliliśmy” (dz. cyt., s. 9). Twórczość Hartwig, osobna i obojętna wobec zmieniających się mód literackich, równie wiele zawdzięcza doświadczeniom nadrealizmu, jak pisarstwu autora *Aurelii*, Gerarda de Nerval.

[19] Cyt. za: J. Le Goff, *Narodziny czyszcza*, przeł. K. Kocjan, posłowiem opatrzył Z. Mikołajko, Warszawa 1997, s. 85–86.

[20] Por. ZP 227.

[21] Św. Augustyn, *Wyznania*, tłumaczył oraz wstępem i kalendarium opatrzył Z. Kubiak, Kraków 1997, s. 233. Cytowany fragment pochodzi z księgi IX; podkr. moje.

[22] *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 2002, część I, dział 2, § 5, s. 239–240.

[23] Paweł VI, *Wyznanie wiary Ludu Bożego*, cyt. za: *Katechizm Kościoła Katolickiego*, s. 241.

[24] L. V. Thomas, *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyboru dokonali i przełożyli S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, wstępem opatrzył S. Cichowicz, Warszawa 1993, s. 167.

[25] *Tamże*. Thomas cytuje tu fragment książki M. Oraison, *La mort et puis après*, Fayard 1967, s. 98.

[26] Por. A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 27–28.

[27] Jeden z najnowszych wierszy autorki *Czułości*, opublikowany w „Zeszytach Literackich” nr 84 (jesień 2003).

„SAME SZKICE”.

Na marginesie *Błysków* Julii Hartwig^[*]

1

Ta książka mogłaby się właściwie nie kończyć. Ani fizyczny początek, ani zakończenie temu nie noszą bowiem jakichkolwiek znamion funkcji czy też walorów, jakie się im zwykle przypisuje. Początek przestaje być początkiem, ponieważ bez większych komplikacji można by go przemieścić, tj. poprzedzić czymś, co następuje później, w dalszej części tomu; koniec nie jest już końcem, ponieważ bez trudu daje się wyobrazić ciąg dalszy książki w postaci któregośkolwiek zapisku, liryku, fragmentu; także zamiana miejsc (początek za koniec, koniec za początek) nie wywołałaby zapewne żadnych lawinowych przekształceń semantycznych. Obie te kategorie ulegają więc swoistemu zawieszeniu, zniesieniu, obie zostają zredukowane do roli formalnych, zastępowalnych atrap, które do jakiegoś stopnia zawodzą oczekiwania czytelnika. Nic się tutaj bowiem nie rozpoczyna, nic się tutaj nie kończy. Zostajemy rzućni od razu gdzieś w sam środek tekstualnego uniwersum, gdzie nie sposób wytyczyć granicy czy cezury pomiędzy zapisem a rzeczywistością („Pytanie: Co jest przedmiotem tego wszystkiego? Odpowiedź: Nie ma przedmiotu” [18]). Pierwsze słowa *Błysków* (które w znamienny sposób występują zarazem przeciwko sobie samym) tłumaczą to chyba najlepiej: „Nie ma pierwszego i drugiego rzędu” [7]. Brakuje kompozycyjnej hierarchii, konturów, które określiłyby strukturalną ważność poszczególnych części tomu. **W tym właśnie, w moim przekonaniu, przejawia się fenomen tej książki, która do cna niweczy wszelkie marzenia o Strukturze, Całości, Pełni, marzenia o ostatecznych rozstrzygnięciach („nie ludzi się, niczego nie da się uporządkować” [78]), rojone od wieków przez to, co zwykle się czasami opatrywać mianem metafizyki obecności.** W *Błyskach* odnajdujemy tedy apologię szkicu, pochwałę oraz afirmację niedokończonych opowieści. Odnajdujemy kartki powyrywane z zeszytu, strzępy: „Same szkice. Do portretu daleko. Spokojna niecierpliwość i wyczekiwanie. Nic mi nie szkodzi nie obejrzeć filmu do końca, nie doczekać reszty opowieści, nie poznać puenty.” [89-90]

2

Słusznie określa Czesław Miłosz *Błyski* mianem poetyckiego notatnika. Warto przyjrzeć się choćby przez chwilę etymologii tegoż słowa; polska „notatka” pochodzi bowiem z obcego źródła. *Nota*: znamię, piętno, skinienie; *notabilis*: godny uwagi, wart zapamiętania, wpadający w oko; *notatio*: spostrzeżenie, uwaga, śledztwo... (Za)notować to zatem – między innymi – ‘skinąć w czyimś kierunku’ (czasami także w stronę innej notatki, znalezionej przypadkiem [35] albo wyjętej z notatnika znanego pisarza [77]). Notatka to znak dany komuś lub czemuś (zarówno czytelnikowi, samemu sobie, jak i światu, i to wcale nie-

koniecznie w jakimś ściśle określonym celu: „Wszystko, co robisz bez wyraźnej konieczności, staje się jak cenny diament” [14]). Być może przy pomocy lekko przymrużonego oka albo tak a tak złożonych palców, dłoni, ust, uchylonego okna, zgaszonego czy zapalonego światła... Notatka jest również (a może przede wszystkim) śladem „codziennej krzątaniny umysłu” [5], znamieniem, odciskiem na papierze, pisarskim gestem w kierunku rzeczywistości. To coś, co się silnie odróżnia i odznacza, ale raczej tak jak się odznacza medalem czy wyróżnieniem. To wreszcie – z jednej strony – sam znak, napis, ale także coś, co daje znak, zwraca się w jakimś kierunku... Tak więc w poetyckim notatniku Julii Hartwig, w jego dłuższych lub krótszych partiach, odnajdziemy wszystko to, co najistotniejsze, uznane za wyjątkowe w określonym kontekście sytuacyjnym (widok na jezioro o szóstej nad ranem [13], chłopak jedzący bezę [20], wystawa narzędzi tortur w Sopocie [68] itd.), słowem: to, co warte jest zapamiętania (łac. *notabilis* to, jak już wspomniałem, ‘godny uwagi’, ‘wpadający w oko’) i zapisania, na co należy (albo należało) „patrzeć uważnie” [79]. Dlatego też wyrazem największego dramatu tak pojmowanej twórczości mogą być słowa: „To ważne! To było takie ważne! (Z rozpaczą:) Zapomniałem!” [19]. Zanotujmy zatem, być może w nieco nazbyt patetycznym tonie (notatka jest raczej prostoduszna): każdy, choćby najmniejszy (złożony na przykład z dwu [18] lub trzech [88] słów) zapisek, sporządzony na mocy silnego pragnienia zaznaczenia jakiejś wyjątkowości, niepowtarzalności „drobnej” chwili [75] lub też chęci ukonstytuowania własnej odrębności („Przyjechałaś aż tu, żeby otoczyć się morzem” [81]) - jest rzeczą nieporównywalną i ważną, której zapewnia Autorka należyte miejsce w przestrzeni poetyckiego doświadczenia.

3

W tej poetyckiej przestrzeni bardzo wiele miejsca zajmują głosy pochodzące ze wszystkich niemal stron. Cytaty (z Baudelaire’a [24], Blake’a [26], Michnika [30], Cendrarsa [42, 55], Kanta [49], Apollinaire’a [55, 87, 98], Mistrza Eckharta [78], Ciorana [88], ale także np. Beatlesów [49]), parafrazy (m.in. Leibniza [8], Goethego [73], Adorna [82], Miłosza [82]), fragmenty biografii [18], dzienników [35, 36], listów (Norwida [42], Mickiewicza [69, 70], Rimbauda [96] czy Stempowskiego [91]); ponadto: strzępki rozmów [33, 68], napisy na kamieniu [15], tablicy [95] lub koszulce dziecka [41], fragmenty wypowiedzi radiowej [77]... Wszystkie skatalogowane tu naprędce teksty – pochodzące z zasadniczo obcego uniwersum, będące zatem czymś transcendentnym (określenie Genette’a) względem dzieła Julii Hartwig – występują w *Błyskach* w niezwykle intensywnym nasileniu, które przypomina nieco – przy wszystkich oczywistych różnicach formalnych, jakie dzielą obydwa tomy – *Rozwiązywanie przestrzeni* Tymoteusza Karpowicza. Jednakże Julia Hartwig w znacznie mniejszym stopniu operuje intertekstualną deformacją; jej dialog z wymienionymi wyżej autorami (a lista ta nie wyczerpuje jeszcze całego bogactwa międzytekstowych nawiązań) jest bardziej subtelny, niekiedy nawet pozornie nieobecny, kiedy to cytat nie zostaje przez Autorkę opatrzone jakimkolwiek komentarzem (zob. np. fragmenty dziennika Eliadego [31, 32, 34, 35]), a więc pozostawiony w swoistej separacji, dzielącej go zarówno od macierzystego kontekstu, z którego został wyrwany, jak i kontekstu aktualnego, z którym zdaje się go nie łączyć nic, za wyjątkiem wspólnej przestrzeni tekstualnej wyznaczonej przez ramy książki. Można by tedy rzec, iż dla Julii Hartwig

- tak jak dla Barthesa - teksty są przedmiotami rozkoszy (mało tego, że można je czytać i pisać, to można je jeszcze przepisywać jak swoje!), która w sposób głębszy spełnia się, gdy teksty przenikają do naszego życia, „kiedy inne pisanie (pisanie Innego) zdolne jest pisać fragmenty naszej codzienności, krótko mówiąc- kiedy dochodzi do *współ-istnienia*” (przeł. R. Lis). Nieomal to samo – aczkolwiek w kilka lat później – zauważył Gérard Genette: „jeśli ktoś naprawdę kocha teksty, powinien od czasu do czasu zapragnąć pokochać (co najmniej) dwa naraz” (przeł. A. Milecki). Sama Poetka wspominała przy jakiejś okazji, iż poezja powstaje zarówno w samotności, jak i we współlistnieniu, a kategorie te można, jak się zdaje, rozciągnąć z aspektu egzystencjalnego na aspekt tekstualny. Rozkoszne współlistnienie rozmaitych tekstów - oto główny walor kompozycyjny *Błysków*.

4

Być może *błyski* Julii Hartwig należałoby w aspekcie genologicznym umieścić gdzieś w pobliżu *pocałunków* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, *leżeń* Białoszewskiego czy *milczeń* Kamińskiej. Mówiąc „w pobliżu” mam na myśli oryginalny i niepowtarzalny – powołany na ogół dla potrzeb jednego tomu – charakter gatunkowego „archetekstu” (określenie Jenny’ego) czy też genologicznego „ukierunkowania” utworu literackiego (termin Genette’a), który determinuje (często w znacznym stopniu) horyzont czytelniczych oczekiwań. Ów archetekst *błysków* jest tedy tak pojemny, że obejmować może (i obejmuje) całą bogatą wielość trybów językowej wypowiedzi: list, wiersz, aforyzm, komentarz, notatkę, głosę, fragment naukowej rozprawy, krótką opowiadkę, przypadkowo zasłyszany strzęp rozmowy, napis na ścianie... Zanika ponadto różnica między komentarzem a tekstem komentowanym: oba typy dyskursu tracą wobec tego swoją autonomię, swoje granice, kontury i funkcjonują w *Blyskach* niejako równorzędnie, na równych prawach. Taka koncepcja twórczości otwiera zbiór Julii Hartwig na całe uniwersum literackich artykulacji... Sama Autorka definiuje *błyski* jako „ślady codziennej krzątaniny umysłu, z której poezja chce się wydobyć na strzelistą drogę wiersza lub poematu prozą” [5], co – w kontekście wszystkich powyżej sformułowanych uwag – zdaje się w szczególności sposób wpisywać tę twórczość w nurt literatury sylwicznej, której dwa zasadnicze momenty to (według Stefanii Skwarczyńskiej oraz Ryszarda Nycza): *varietas* (wielość składających się na zbiór jednostek literackich, różnorodność formalno-treściowa, znaczna niewspółmierność tematyczna) oraz tekstowe uszeregowanie, mające roszczenia bez mała nieskończonościowe: „O końcu konkretnego dzieła tego rodzaju – pisze Skwarczyńska – decyduje mechaniczne przetrwanie jego toku, nie zaś zakończenie konturu jakiejś zamierzonej całości”. Jak już wspominałem na początku: książka Julii Hartwig mogłaby się właściwie nie kończyć...

* J. Hartwig, *Błyski*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002. Paginacje podaję w tekście głównym.

ADRIAN GLEŃ

MĄDROŚĆ SZEPTU

Notatki o *Wierszach amerykańskich* Julii Hartwig

Niewiele ukazało się w ostatnich latach poetyckich zbiorów, które urzekałyby w podobny sposób swoją bezpretensjonalną prostotą i szczerością, jak tom *Wierszy amerykańskich** Julii Hartwig. Na wskroś sensualny charakter utworów w nim pomieszczonych domaga się przede wszystkim skromnego w założeniach odbioru: słuchania i milczenia.

Poetka postanowiła zebrać powstające od przeszło 30 lat wiersze, które wiązały i wiążą się z Ameryką. Dlaczego te pojedynczo ukazujące się na łamach różnorodnych czasopism i zbiorów teksty autorka naraz ujęła w obręb jednej książki, opatrzyła wspólnym tytułem i posłała w świat jako Całość? Hartwig sama przeczuwa, iż taka właśnie publikacja ma szansę oddania pewnego obrazu bycia w świecie, kiedy w bardzo intymnym posłowniu do książki pisze:

Z każdego etapu (...) zdobywania Ameryki zachował się jakiś zapis poetycki. Po raz pierwszy wiersze rozrzucone dotąd (...) jako *americana* ukazują się w prezentowanej tu książce wszystkie razem, stanowiąc zadziwiająco mnie dzisiaj, spójną całość^[1].

Spróbujmy na chwilę nie poprzestawać na biograficznej lekturze, którą proponował do odbioru wierszy autorki *Pożegnań* Czesław Miłosz. Chyba nie trzeba postrzegać koniecznie tych ludzi, przedmiotów i zjawisk, których świadkiem było oko pisarki. W dosyć zaskakujący sposób do głębszego czytania zaprasza nas tutaj sam wątek inności. Poetyckie *porte-parole* (czy też jeszcze – jak kto woli – protagonistka Hartwig) bowiem podlega stałemu ciśnieniu ze strony obcej przestrzeni. A jest to tak dotkliwie, iż na chwilę zaburzeniu ulega tożsamość tej postaci. Oglądanie zaś *jakby czyjegoś* życia z dystansu sprzyja obiektywizacji i uniwersalizacji doświadczeń. Oto zresztą wyimek z *Dziennika amerykańskiego*, który autorka pomieściła na skrzydełkach obwoluty całego tomu, mogące być drogowskazem dla tych, którzy poszukują „śladów objęcia” pośród amerykańskich zapisów:

Ameryka była dla mnie (...) krajem bez snów. Sypiałam tam twardo i bez marzeń. Ale dni były pełne niespodzianek, same trochę jak sen (...). Lecz jakby sen czyjś inny, z innego życia wzięty.

Na pierwszym planie *nieustanne uspokojenia*. Dobra, pogodna mądrość. A przy tym drzenie, które towarzyszy człowiekowi w zetknięciu z tym, co inne, obce. Ale jeśli tęsknota, to ściszona. Jeśli lęk i niepewność własnego miejsca w świecie, to od razu przywoływanie właściwego sobie tonu: cierpliwości i

pogodzenia.

Tak wszystko się spleta. Już w przedśpiewie pojawiają się równo wiara i zagubienie:

Ten zachód niezrównany, złożony w codziennej ofierze.
Ite missa est. Dzień skończony. Hostię przyjmuje ciemniejący ocean.
Mówcie, gdzie jestem, ptaki, mądre ptaki.
W czyścucu nieistnienia. Nad urwiskiem nadziei.

(*Ten zachód*, s. 5)[2]

Czas się dopełnia, ale brak orientacji w przestrzeniach światów. Tego i tamtego. Gdzie jestem? *W czyścucu nieistnienia. Nad urwiskiem nadziei.* Co to znaczy? Może, że znalazłem się w czasoprzestrzeni przejścia. Absolutnie odseparowany. Muszę odnaleźć tutaj własną możliwość bycia. W tym czasie próby.

Ale izolacja nie jest pełna. Inny świat domaga się rozpoznania, utrwalenia. Pomimo swej obcości jest rzeczywistością intrygującą. Wrzucenie nie zwalnia od prób opisu. Poetyckie peregrynacje bohaterki Hartwig osadzone są w tym, co najbliższe. Poruszamy się po drogach, które są tuż obok. Wokół domu. Jak w faktyczności: nie idzie o świat w ogóle, lecz o to, co podręczne, konkretne. Trzeba być powściągliwym, niespiesznym przechodniem. Rejestrować tylko to, co namacalne. Naoczne:

Kiedy się prostuję widzę przed sobą zatokę
dalej cypel lądu z opustoszałymi letniskami
dalej znów zatokę i dużo zmiennego północnoatlantyckiego nieba

(*Wokół domu*, s. 6-7)

Zatoka jest miejscem czuwania. Znakiem odosobnienia. Przypomina o swojej, utraconej na jakiś czas przestrzeni, o tym, co filozofowie określają – *u siebie*. Jest też miejscem orientacyjnym. Pomimo, że potęguje doznanie obcości, to jednak przynosi uspokojenie. I wyczekiwanie. To tutaj okazuje się, że ocean „był już tam/ za oknami mojego starego domu” (*Czuwanie nad zatoką*, s. 9). A w związku z tym czy warto było „przeplwać aż na drugi koniec świata/ na drugi brzeg” (tamże)? A jednak trzeba było. Albo – tak się stało, że teraz dopiero jasne staje się, że brak, który doskwierał w moim „tam”, brak egzystencjalny i poznawczy, jest złudzeniem. „W Ameryce jak gdzie indziej” – pisał Miron Białoszewski w swoim dzienniku. O ile jednak autor *Obrotów rzeczy* będzie poszukiwał znaków zbieżności dwóch różnych czasoprzestrzeni, przykładając własną miarę, o tyle Hartwig będzie starała się rejestrować przede wszystkim inność nowego świata:

Drewniane białe domy w których nic nie straszy
Ogródki obsadzone heliotropem hortensją i lilią
uporządkowane nie wiadomo dlaczego smutne
Warczy przez otwarte okno maszyna do zmywania naczyń

(*Middle West – popołudnie*, s. 13)

Amerykańskie przedmieścia. Uporządkowane po świecku. Tutaj nic nie straszy. Brak podskórnego tętna. Czy to ta rzeczywistość jest obrazem bez głębi, czy może ludzie tu mieszkający nie posiadają tożsamości, która umożliwiałyby nadawanie znaczeń? Nie wiadomo. Smutna jest jednak rzecz, która nie jest jednocześnie sobą i znakiem.

Hartwig jednak nie wartościuje. Buduje obraz rzeczywistości tak, aby czytelnik sam odpowiedział sobie na te pytania. I jest w tym podpatrywaniu świata nuta głębokiej wrażliwości, wyczulenia na szczegóły. To dzięki temu rysunek wzbogacony zostaje o drugi wymiar:

Śpiew kardynała brzmi coraz gwałtowniej pulsuje zachwytem i trwogą
jakby słońce miało zniknąć tym razem na zawsze
gdy nadejdzie nieodwołalny zmierzch
Kulejąca kobieta zabiera wówczas leżak z ogródka
zbliża się ku werandzie roztrzającą rosę z ugiętych traw
zapala światło nastawia imbryk na herbatę
widać przez moskitierę jej poruszający się cień

(*Middle West – wieczór*)

Wraz zachodem słońca pobrzmiwa ton ostateczności. W nadciągającym zmierzchu, w to przedwieczne uciszenie wdziera się śpiew „dostojnego” ptaka. Oznaka nadejścia nieokreślonego końca. W tej dojmującej ciszy stara kobieta kończy swój drobny rytuał. Nic się nie zdarzy. Tak to już jest.

Metafizyka Julii Hartwig jest dyskretna. Także: efemeryczna. Bo powstaje w akcie konkretyzacji, którego dokonuje druga osoba dialogu. Nie rozstrzygniemy czy poetyckie obrazy autorki *Nie ma odpowiedzi* zawierają niejako same w sobie pewien ładunek metafizyczności. Są tutaj raczej skromne wskazówki, drobne szkice, które domagają się dalszego dookreślenia, wychodzą naprzeciw asocjacom każdego z czytelników, są zaproszeniem do gry. Wzniosłość, która pojawia się jako wypadkowa poetyckiego obrazu nie jest dosłowna, jawna, jak u Adama Zagajewskiego. Dopiero głębokie – by rzec za Martinem Heideggerem – wsłuchanie się w prostotę słownej wyobraźni pozwala podążyć za ścisłym głosem rysującej się metafory. Bo tym co pierwsze jest być może tutaj pragnienie wierności, czuły i rzetelny stosunek do konstrukcji świata, którego jest się gościem.

Jest rzeczą znamienną, że czerpanie z własnej biografii, lepienie widoku z gęstej magmy codziennych zdarzeń, zachowanych ze wszystkimi szczegółami, nie jest ostatecznie celem poetyckiego zapisu. Wszelkie obserwacje, spotkania zarówno ze znajomymi, jak i przypadkowo poznanymi ludźmi są punktem wyjścia dla zbudowania wymiaru ogólniejszego. To chyba największa – jak mawiał Paul Ricoeur – ze zdolności poetów: umiejętność dobywania, odkrywania uniwersalnego projektu bycia, który staje się dla nas, czytelników, szybą, lustrem, witrażem...

Hartwig objawia także swoje zainteresowania antropologiczne. W jednym z utworów przedstawia własną wizję granicy. Tutaj – dział wodny, rozdzielający dwa oceany. To miejsce też jest święte – wprowadza porządek. A jednocześnie wzbudza w odwiedzającym je człowieku powrót wielkich pytań. O

przynależność, tożsamość. „Jak uczcić to jedyne miejsce”?

„Poeci są jak rzeki” – pisał Hölderlin w hymnie na cześć Renu. Muszą być jak one, ponieważ dążą do całości. Pamiętać o źródle, dążyć do ujścia i toczyć swe wody miarowo. Rzeka przechowuje. Patrząc na nią, uświadamiamy sobie własne ubóstwo i nietrwałość. Poeta pozdrawia rzekę, modląc się o zachowanie jej wizerunku w pamięci jako wzoru. Autorka *Wierszy...* każe swojej bohaterce przed wszystkim powierzyć się rzece. Oddać jej własne gesty i słowa. Aby je utrwalić:

O rzeko która jesteś wiecznym powrotem bądź mi pozdrowiona
i uczyń trwałym mój powrót do ciebie
przechowaj w swoim nurcie moje spojrzenie i moje zaklęcia
(*Pozdrawiam odległą rzekę*, s. 20)

Kolejna stacja z powrotu w nieciągłość, ulotność. To jak przywrócenie wzroku. Przeskok z uniwersaliów do myślenia konkretnego. I do percepcji. Rzeka jest jak śmierć. Doświadczenie jej piękna i bezmiernego spokoju przywraca nas z powrotem światu. Tym razem pokorniejsi. Bardziej uważni. Wiedząc, że „to wszystko nie zostało stworzone dla ciebie” – możemy z wyostrozonymi do granic zmysłami spojrzeć na „jeszcze i ten wschód słońca/ w Nevadzie”.

Protagonistka Hartwig dopiero teraz właściwie uzyskuje poczucie zakorzenienia w bycie oraz legitymację do dalszych poetyckich doświadczeń. To teraz następuje cała seria znakomitych wierszy powstałych z obserwacji różnych osób – po sąsiedzku z autorką – zamieszkujących Amerykę. Opowieści te powstają na bazie wnikliwych wiwisekcji, z krążącej w okolicach plotki, czasami – choć to najrzadziej – puszczane zostają całkowicie wodze poetyckiej wyobraźni. Te drobne historie o peryferyjnych bohaterach uderzają mistrzostwem swojej konstrukcji. Przedstawiają błahе zdarzenia pospolitych ludzi (*Pan Porter się upił*), lokalne dramaty (*Gomez na dachu*), piękne, ujmujące prostotą i ludzkim obliczem czyny (*Wino pana Petersena*). Tylko czujne oko i wrażliwość poetki pozwalają na łączenie pozornie odległych zjawisk, przenosząc obraz w sferę małej mitologii. Drobne wypadki niespodziewanie nabierają parabolicznego charakteru, zwykłe postaci przybierają na chwilę kostium świętych, historie długowiecznych starców zmieniają się pod piórem Hartwig w parable o wadze i doniosłości ludzkiego życia (*Minnie Robinson*).

Poetycka wizja Hartwig rzadko bywa jednostronna. (Chyba tylko wówczas, gdy próbuje ona podnosić wypowiedź do wzniosłego tonu: *Idź naprzód spiesz się samotny przechodniu/ za tobą cień szyderczy/ w tobie krwawiący czas* z „Miejskiej kołysanki” – jest raczej nieudaną namiastką Herbertowego patosu wezwania). Można zatem deliberować nad tym, czy utwór „Morze wyrzuciło” jest anegdotycznym rozwinięciem informacji prasowej o tragicznej masakrze wielorybów, w którym skupia się rys mentalności Amerykanów zamieszkujących sennie, nadmorskie miasteczko, czy też głęboką parabolą o cykliczności i magii – przerywających bieg codzienności – zdarzeń w funkcjonowaniu wszelkich współczesnych społeczności, w ramach których mieszają się wpływy racjonalizmu i myślenia pierwotnego. (Zdaje się też zresztą, że Hartwig stać będzie do końca po stronie tych, którzy noszą ze sobą wszystkie przedmioty po-

siadające emocjonalną, ludzką wartość – *Wahanie nad książką młodego poety*).

Portrety i pejzaże amerykańskich prowincji u autorki *Pożegnań* charakteryzują się niebywałą drobiazgowością. Widoczny jest w nich cały kunszt operowania perspektywą. Każdy detal jest niezbędnym składnikiem misternego obrazu. Nie tylko amerykańskiej rzeczywistości. Wszak w utworach tych może przeglądać się każdy, kto bacznie obserwuje świat, próbuje rozpoznawać jego mechanizmy.

*Julia Hartwig, *Wiersze Amerykańskie*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002.

[1] J. Hartwig, Posłowie do: *Tejże*, *Wiersze Amerykańskie*, Warszawa 2002, s. 83.

[2] Wszystkie cytaty za: J. Hartwig, *Wiersze Amerykańskie*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002.

"...*JEDYNIIE CI KTÓRZY WROŚLI W POEZJĘ.*"

Julii Hartwig alchemia przekładu

Poeta-klasyk w przekładzie innego wielkiego poety... Co może wynikać z takiego mariażu dwóch artystycznych substancji? Czy tekst oryginalny nie padnie ofiarą walki o duszę stoczonej przez dwóch poetów? A może, przeciwnie, z takiej antynomii narodzi się dzieło-synteza, dające świadectwo jakości prawie niemożliwej, bo absolutnie kongenialnej? Przypadek Julii Hartwig, tłumaczącej francuskich poetów, zdaje się potwierdzać tę ostatnią ewentualność.

Są wśród przekładów poetki, zwłaszcza tłumaczeń wierszy Apollinaire'a, rozległe fragmenty przynajmniej równie dobre, co ich francuskie pierwowzory. Świadomie używam słowa „przynajmniej” – słowa podwójnie tu uzasadnionego. Można bowiem pokusić się o stwierdzenie, że zmierzenie się z poezją tak „nadrzeczywistą” – czy będą to surrealiści, Apollinaire, czy też wcześniejsi poeci z kręgów „przeklętych”, zwłaszcza Rimbaud – trzeba wciąż jeszcze uznać za jedną z prób sztuki przekładu najwyższej klasy, najwyższego stopnia wtajemniczenia poetyckiego. Julia Hartwig wychodzi z tej konfrontacji zwycięsko. Ale nie koniec na tym: wielokrotnie, w czytując się uważnie w Jej „oswajanie” francuszczyzny, pozostaje czytelnikowi stwierdzić, że mamy oto do czynienia z propozycją ciekawszą, pełniejszą – czasem poprzez nowe, uzyskane w polskiej wersji niejednoznaczności słów, kiedy indziej znowu dzięki precyzyjniejszym, wyrazistszym zapisom myśli – i, w rezultacie, „ostateczniejszą”.

Imponuje w przekładach Apollinaire'a rygor zachowania kontekstu oryginału (ale i kształtu graficznego – vide *Kaligrama*), na którym jednak konsekwentnie odciska się piętno doświadczenia poetyckiego tłumacza. Otrzymujemy, tym samym, wiersz nie tylko „przepisany”, ale i napisany na nowo, choć wciąż będący dokładnie tym, czym oryginał – niczym „nowa” wersja Don Kichota stworzona niegdyś przez borgesowskiego Pierre'a Menarda. Odezwą się tu przy okazji echa polskiej tradycji literackiej. Stąd też banalne francuskie "parler" w wersji Hartwig przybierze postać dostojnego "pawić", a "brusquement" zabrzmieni "z nagła" (*W ogrodzie Anny*). Stąd także pojawi się w polskim przekładzie zaniechana już forma "te bogi" (*O prorocत्वach*) i staropolskiej proveniencji wyrażenie: "[ludy świata] ściągaly" w miejsce oryginalnego "accouraient" (*Male auto*). Ale dodajmy od razu, że takie stylizowane fragmenty noszą często u Julii Hartwig znamiona translatorskiej amplifikacji. Tak będzie chociażby w przypadku odnalezienia dla gwarowego określenia na jedzenie "cuistance" odpowiednika w postaci "strawy" (*Działonowy*) – pojęcia szerszego, wykraczającego poza li tylko wojskowe konotacje, nadającego sytuacji nakreślonej w wierszu

znacznie głębszego, także duchowego znaczenia.

Podobne wzmocnienia sensu oryginalnego stają się znakiem rozpoznawczym autorki *Wierszy amerykańskich*. Zwykle "manger" zastąpione zostanie przez bogatsze "ucztować" (uzasadnione w kontekście pojawiającego się w tym samym wierszu słowa "festin" – "uczta"), a "lit" z "łóżka" przeobraża się w wieloznaczne i przerażające "łożysko" (*Cuda wojny*). Nie zawsze zresztą muszą to być wyrażenia mocniejsze; czasem – paradoksalnie – wplecenie łagodniejszego słowa w odpowiedni kontekst jeszcze wzmacnia natężenie zwrotu. Dlatego właśnie "les bruits du crépuscule" słusznie nie stają się "hałasami", a tylko "szmerami zmierzchu" (*W ogrodzie Anny*); z kolei mocna, ale zimna "solitude métaphysique" okazuje się znacznie bardziej wyobraźną "samotnością zaświatów" (*Celowanie*).

Jednak największej przyjemności lektury dostarcza filologowi porównanie doskonałych fragmentów oryginalnych z równie znakomitymi przykładami poetyckich substytucji, których w tłumaczeniach Julii Hartwig jest szczególnie dużo. Kiedy dla zwrotu "ne tresailant pas" odnajdziemy u poetki propozycję "bez jednego drżenia" (*Ostatni rozdział*), "se convulsent ensemble" przekłada się na wyrażenie "[ciało i dusza] łączą się w spazmie", a miłosny krzyk "bije w niebo", choć Apollinaire zadowalał się ledwie czasownikiem "monter" (*Trzeci poemat miłosny*) – nie ma wątpliwości, że jesteśmy oto świadkami tworzenia się nowej jakości poetyckiej, dla której określenie "przekład" nie będzie już satysfakcjonujące. Tu wkraczamy wreszcie w rejony magicznej alchemii słowa, gdzie z gotowych, już samych w sobie doskonałych przecież produktów, powstaje absolutnie nowa substancja, którą trzeba smakować odrębnie, bez świadomości zawiłych procesów związanych z fizjologią przekładu.

Poetka potrafi czasem dokonać rzeczy, zdawałoby się, niemożliwych. Tak jest chociażby w przypadku idiomatycznego, także brzmieniowo, określenia "Cordes et Concorde", dla których odnajdzie Ona równie obrazową amplifikację: "Liny i dolinę Pojednania" (*Więzy*). Kiedy indziej zaś minimalna redukcja, która w przekładzie z oryginalnego "harpe aux couleurs d'argent ô pluie ô ma musique" wyrzuca ledwie jedną samogłoskę, wyraźnie sugerującą wołacz, natychmiast wprowadzi poetycką dwuznaczność: "harfo o srebrnych strunach deszczu moja muzyko" (*Celowanie*). Dowody twórczego, aktywnego przekładu nie mają tu oczywiście końca: można wspomnieć jeszcze zarówno o pełniejszym od "animé" zwrocie "technie życiem" (*Drugi poemat tajemny*), jak i odkrywczym substytucie dla przymiotnika "momentanés": "ulotne [róże wybuchów]", doskonale wpasowującym się w opis nalotu "samolotów brzęczących jak pszczoły" pojawiających się w wierszu *Do Italii* linijkę wcześniej. A z drugiej strony pojawi się trafna redukcja, czyniąca z "êtres pleins de dextérité" po prostu "zmyślne istnienia" (*Małe auto*). To, przyznamy, wciąż wielki Apollinaire. Ale czy jeszcze "tylko" Apollinaire?

Z pewnością najlepszym sposobem na prześledzenie, jak Julia Hartwig uzupełnia i dynamizuje obraz poetycki w swoich przekładach, może być porównanie drobnego fragmentu jej wersji nie tylko z oryginałem, ale także z innym tłumaczeniem. Niech to będzie zatem translatorska próbka poetki z *Alchemii słowa* Arthura Rimbaud, skonfrontowana ze świetnym skądinąd przekładem Artura Międzyrzeckiego.

Najpierw jednak mała dygresja. W tradycji tłumaczenia tytułów niektórych arcydzieł francuskiego piśmiennictwa pojawiają się czasem wymowne przykłady niedobrych – albo powiedzmy raczej: niekompletnych – wersji polskich. Częstokroć zaś skaza bierze się z oczywistej, wydawałoby się, chęci tłumacza podporządkowania stylistyki przekładanego tytułu rygorom norm języka ojczystego. A jednak, rezygnując czasem z tradycyjnej polskiej składni wewnątrzdaniowej – na przykład nie dokonując inwersji zwyczajowego francuskiego porządku, w którym najpierw zjawia się rzeczownik, a dopiero potem przymiotnik – osiągamy paradoksalnie efekt znacznie bliższy oryginału. Tak mogłoby być chociażby w przypadku tytułu słynnego cyklu Prousta: wersja Boya *W poszukiwaniu straconego czasu* już zadomowiła się w polskiej tradycji przekładu na dobre, ale i na złe: przecież wciąż niefortunnie będzie kojarzyć się raczej z pejoratywnym frazeologizmem "(s)tracić czas" niżli z autorską ideą "utracenia". A wystarczyłoby tylko dokonać inwersji, by "czas stracony" odszedł od banału codzienności i nabrał wymiaru literackiego...

Tym tropem – prostym i odkrywczym zarazem; wszak oczywistość i geniusz często idą w parze – podąża właśnie Julia Hartwig w swoim przekładzie Rimbauda. Dla niej "la vieillerie poétique" pozostanie konsekwentnie "starzyzną poetycką", w takiej właśnie kolejności słów (Międzyrzecki stosuje inwersję), a "mes sophismes magiques" to "moje sofizmaty magiczne" (u Międzyrzeckiego "swoje magiczne sofizmaty", przy czym warto zwrócić także uwagę na inną formę zaimka dzierżawczego). Pozostanie kwestią indywidualną wybór czytelnika pomiędzy "szkołą doboszów" Międzyrzeckiego a "szkołą bębniaków" Hartwig (w oryginale: "une école de tambours"), podobnie będzie z uznaniem, czy "un salon au fond d'un lac" to tyleż salon "w głębi", co i "na dnie" jeziora. Ale już raczej przychylimy się do propozycji poetki, która "des épouvantes" poda w wersji rozszerzonej, jako "obrazy okropności", mnożąc znaczenia o wiele bardziej niż to czyni Artur Międzyrzecki swoimi "koszmarami".

Jednocześnie potrafi Julia Hartwig, dla wzmocnienia efektu, zaproponować słowa brzmiące może bardziej jednoznacznie, ale przez to również bardziej wyraziście, dosadnie, skoro wymaga tego intencja oryginału. I tak Ja liryczne, według Międzyrzeckiego "nękane ciężką gorączką" ("en proie à une lourde fièvre"), okaże się u autorki *Błysków*, zgodnie zresztą z zamierzeniem Rimbauda, "wydanym na pastwę ciężkiej gorączki". Natomiast jednym z przykładów kulminacji umiejętności translatorskich poetki, gdzie konkret przechodzi w wymowny znak poetycki, nie tracąc nic ze swojej czytelności, jest przekład tego oto fragmentu zdania wieńczącego pewien akapit *Alchemii słowa*: "les chenilles qui représentent l'innocence des limbes". Artur Międzyrzecki zaproponował dla powyższego passusu wariant ściśle trzymający się tekstu wyjściowego: "gąsienice wyobrażające niewinność limbu". Wariant, dodajmy, intrygujący poprzez owo ostatnie słowo, które jednak zaciemnia wymowę całego sformułowania. Czym bowiem jest francuskobrzmiący "limb"? Odpowiada na to Julia Hartwig, która wprowadza w tym samym miejscu "liszki wyobrażające niewinność zalążka". Taki obraz, nie tracąc nic ze swojej siły poetyckiej, staje się z pewnością klarowniejszy, pozbawiony zbędnej nadbudowy literackiego niedomówienia.

Lektura powyżej omawianego fragmentu Rimbauda jest zachwycającym i pouczającym zarazem doświadczeniem dla filologa, mającego w ręku dwa świetne przekłady klasyka i usiłującego prześledzić,

który z nich – a zwłaszcza w którym fragmencie – wydaje się lokować bliżej tekstu oryginalnego. Z pewnością każdemu z obojga poetów należą się właściwe honory; niewątpliwie też połączenie niektórych pomysłów dałoby w rezultacie przekład pretendujący do miana ideału. Cóż, wypada przyznać, z całym spokojem literackiego sumienia, że klasycy poezji francuskiej znaleźli wreszcie w polskich poetach godnych siebie następców; a także i to, że uczniowie zdają się nieraz swoich mistrzów przerastać.

Dobrze, że byli Rimbaud i Apollinaire. Dobrze, że jest Julia Hartwig, zakochana „w tych samych słowach, których sens trzeba będzie zmienić”.

(Dwa cytaty: kończący powyższy tekst, jak również ten zawarty w tytule, pochodzą z wiersza Apollinaire'a *Poemat odczytany na ślubie André Salmon* w przekładzie, oczywiście, Julii Hartwig – przyp. aut.)

SKARGA, ROŚLINA WIECZNIE ZIELONA

(*ELEGIE DUINEJSKIE*, IV)

Nie do opisania

Rozpoczyna się *Czwarta Elegia* najpiękniejszą z fraz w cyklu duinejskim. Zamyka ją przejmujący obraz śmierci dziecka. Jest najtrudniejsza. Wizualizuje, a nawet teatralizuje *vanitas*. *Czwarta Elegia* to wstęp do wielkich rozróżnień *Ósmej*, zapowiedź tanatycznych akrobacji *Piątej*. I jednocześnie tekst poetycki na granicy wysłowienia, autointerpretacyjnie zawarty w swoim ostatnim wersie – „ist unbeschreiblich“.

Możliwe, że trzeba najpierw przekroczyć zieloną granicę interpretacji (skoro każdą inną przekroczyć trudno), trzeba potraktować tę elegię zwyczajnie, jakby nie była taka, jaka jest. Wprowadzić ład filologiczny, który i tak się nie ostanie.

Data i miejsce narodzin *Czwartej Elegii*: Monachium, 22/23 listopada 1915, stanowi wyjątek w cyklu. Sytuuje się ona, samotnie, pomiędzy elegiami stworzonymi w Duino w latach 1912-13 (*Pierwszą*, *Drugą*, *Trzecią*) a elegiami powstałymi w całości (*Piąta*, *Siódma*, *Ósma*) bądź dokończonymi (*Szósta*, *Dziewiąta*, *Dziesiąta*) w Muzot w roku 1922. W 1915, to znaczy podczas I wojny światowej; dzień po ukończeniu *Czwartej Elegii* otrzymuje Rilke powołanie do wojska (do miejscowości Turnau w północnych Czechach). W Monachium, to znaczy w gościnie u Herty König, gdzie przez kilka miesięcy obcował Rilke ze wspaniałym obrazem Picassa *Rodzina cyrkowców*, który stanie się bezpośrednią inspiracją *Piątej Elegii* (zwanej potocznie „elegią o linoskoczkach“). W Monachium, to znaczy też z dala od Duino, gdzie powstały trzy pierwsze utwory cyklu, a skąd dochodzą alarmujące wieści o zniszczeniach wojennych (listy księżnej Thurn und Taxis z 10 i 28 listopada 1915, w których z nostalgią wspomina się głośną lekturę dopiero co napisanych elegii, znak obecności ich autora). W końcu listopada 1915, to znaczy jeszcze: po przetłumaczeniu przez Rilkego (17 XI) liryku Anne de Noailles *Tu vis, je bois l'azur* z cyklu *Les Vivants et les Morts*; zarówno tematyka wiersza, jak i cechy języka poetyckiego przekładu zbliżają się do tych z *Czwartej Elegii*.

Czwarta Elegia, elegia o przemijaniu, to jedyna spośród dziesięciu napisana podczas wojny. Artur Chlewiński, tłumacz i komentator Rilkego, nazwie ją „w całości cyklu najbardziej wieloznaczną“^[1], „tajemniczą“, odróżniającą się od pozostałych „atmosferą nieuchwytnego zabiegu, który oczyścić ma przytomność podmiotu z treści rejestrowanych pamięcią – często szkodliwych – zabarwionych emocją i grą obyczajowo-aktorską“^[2].

„O drzewa życia, kiedy zimujące?”

O Bäume Lebens, o wann winterlich?
Wir sind nicht einig. Sind nicht wie die Zug-
vögel verständigt. Überholt und spät,
so drängen wir uns plötzlich Winden auf
und fallen ein auf teilnahmslosen Teich.
Blühen und verdorren ist uns zugleich bewusst.
Und irgendwo gehn Löwen noch und wissen,
solang sie herrlich sind, von keiner Ohnmacht[3].

„O Bäume Lebens, o wann winterlich?” - incipit tylko pozornie łatwy do przetłumaczenia. Chyba najbliższy oryginału jest przekład Mieczysława Jastruna: „O drzewa życia, kiedy zimujące?” Bernard Antochewicz proponuje: „O drzewa życia, kiedy zimowe?”; Stefan Napierski: „O, drzewa życia, o kiedyż zimowe?”; Artur Chlewiński: „O drzewa życia, kiedy zimie skłonne?”; Adam Pomorski: „O, drzewa życia, kiedyż wasza zima?”. Pomorski sprowadza swoistość, znak tożsamości drzew życia, wyrażony przymiotnikiem „winterlich”, do rzeczownika z natrętnym zaimkiem dzierżawczym. Jedynie u Napierskiego nie ginie przejmująca symetria podwójnego wykrzyknienia, tak ważna dla Rilkego. Podwójne zachłyśnięcie się istnieniem w podwojonym pytaniu, na które próżno by szukać odpowiedzi. Skojarzenie drzew życia i drzew wiecznie zielonych tworzy zdublowane semantycznie odwołanie do trwania ponad śmiercią (ponad zimą). Rilkeńska roszada jest klasyczną, opisaną przez Arystotelesa w *Poetyce* (1457b), metaforą na podstawie proporcji (analogii)[4]. Wymiana członów pomiędzy zestawieniami „drzewa życia” - (śmierć) i (drzewa wiecznie zielone) - zima, poetycka elipsa dyskretnie tę zasadę skrywająca, wreszcie efekt incipitu wywołują czytelnice olśnienie szczególnego rodzaju. Oto autor elegii wyraża starą prawdę życiową, intuicyjnie odczuwaną przez kolejne pokolenia, a nawet świadomie lub podświadomie przekazywaną, ale czyni to językiem, który tej prawdzie nadaje walor odkrycia, czy – inaczej mówiąc – sprawia, że jest *evergreenem* jeszcze bardziej.

Tak można rozumieć pierwszy wers, kiedy czyta się go tylko w polskim przekładzie. W niemieckim metaforyzujące zabiegi językowe okazują się jeszcze subtelniejsze. Käthe Hamburger[5] dostrzega w sformułowaniu „Bäume Lebens” anagram botanicznego określenia gatunkowego „Lebensbäume” (żywotniki, tuje wiecznie zielone). Czyli: punktem wyjścia poetyckich działań Rilkego jest metafora nieskomplikowana w deszyfracji, wręcz zleksykalizowana (nieco podobna do przykładów Arystotelesowskich), skostniała w słowniku botanicznym jako nazwa gatunkowa. Zaskoczenie – odświeżenie znaczenia poprzez kolejne operacje na tak skonstruowanej metaforze – czeka w punkcie dojścia. Przystawienie członów botanicznej nazwy łączy się bowiem z ich rozdzieleniem, a ten zabieg z zaakcentowaniem słowa „Leben”, instynktownego życia drzew wiecznie zielonych, ich tkwienia w istnieniu poza zmiennością pór roku. Zarówno przestawienie, jak i rozdzielenie członów są więc narzędziami metaforyzacji, co sprawia, że podniesione do rangi symbolu żywotniki stają się rewersem kondycji ludzkiej, owego „wir sind nicht einig” („my niepojednani” w przekładzie Chlewińskiego najlepiej oddaje sens etymologiczny, związek z jednością i ze zgodą jednocześnie) z wersu drugiego, odpowiedzi, która jest brakiem odpowiedzi.

Nie bez przyczyny Beda Allemann, a za nim Manfred Engel, zauważają, iż w tej strofie zbliża się Rilke „na swój sposób“ („auf seine Weise“) do symbolistycznego ideału „mowy metaforycznej, ale wolnej od metafor“ („einer metaphorischen, aber metaphorfreien Sprache“[\[6\]](#)).

Nieco inaczej, zgodnie z wykoncypowaną przez niego z Rilkeńskiej liryki zasadą mitopoetyckiego odwrócenia („świat naszych własnych uczuć przedstawia nam się w poezji jako świat mityczny, świat działających istot“), interpretuje pierwszy wers i w relacji doń całą pierwszą strofę Hans-Georg Gadamer:

Już początek daje sposobność wypróbowania naszej zasady. Inwokacja „O drzewa życia...“ skierowana jest do nas. Przy czytaniu drugiego wersu nie należy kłaść akcentu na „wir“ (my). Akcent pada na niezgodność. Jesteśmy niezgodni, bo nie znamy pory zimowej, tak jak wiecznie zielone tuje – żywotniki. Ale to tylko skojarzenia, gdyż oczywiście drzewa życia (*Bäume Lebens*) to nie żywotniki (*Lebensbäume*). Wspaniały układ pierwszego wersu opiera się właśnie na oczywistości odniesienia apostrofy: to o nas się tu mówi, ze skargą. Nie jesteśmy podobni do wędrownych ptaków, które znają swój czas ani lwów, tak bardzo tożsamyh ze swym królewskim obejściem, że nie ma do nich dostępu słabość – słabością zaś chcieć tego, na co nie starcza możliwości^[7].

Chlewiński próbuje – z perspektywy translatorskiej – zinterpretować niepoprawność składniową ostatniego zdania strofy pierwszej („Und irgendwo gehn Löwen noch und wissen,/ solang sie herrlich sind, von keiner Ohnmacht“) jako świadomy zabieg Rilkego. To *licentia poetica*, dzięki której możemy pełniej odczytać ostatnią strofę *Czwartej Elegii*, pierwsza zapinka klamry kompozycyjnej:

Niepokojące przeczucie zbliżania się do jakiegoś finału pochodzi od prostego wtrącenia słowa „noch“ – „jeszcze“, które tworzy napięcie zapytywania nie wprost; kiedy lwy przestaną iść i nie będą już wzorcem potęgi nieskłóconego istnienia. Czy człowiek ze swymi zdolnościami jest w stanie poznać i samodzielnie zredukować konflikty emocjonalne; czy przez eliminowanie sprzecznych treści ze swej świadomości może on odzyskać źródłową tożsamość bycia wobec świata?

[...]

W oryginale ostatniego wersu antycypacji niczym na szali wąż się stany wzajemnie się wykluczające: „być panem“ i „słabość“, „herrlich sind“ i „Ohnmacht“. Napięcie znaczeniowe takiej konstrukcji oryginalnego zdania ważne jest dla dalszego toku *Elegii*. (...) Lew zdradzający słabość przestaje być lwem i jak dziecko z końca elegii, tak też zwierzę w sposób czysty przyjmuje śmierć. Znamienne jest pojawienie się słowa „Tod“ w epilogu. W antycypacji nie może się ono pojawić, gdyż dla zwierzęcia nie niesie znaczenia. Podobnie nieużyteczne są słowa przy opisie stosunku dziecka do śmierci. Napięcia egzystencjalne dalszego ciągu *Elegii IV* powstają zatem przez przyłożenie tej właśnie tajemnicy, jako miary, do mitologii powszedniego życia^[8].

Można powiedzieć, że pierwsza strofa, krótka i zwarta, jest opisem upośledzenia kondycji ludzkiej widzianej przez pryzmat istnienia innych istnień (wędrowne ptaki, lwy), poetycką odmianą antropologii negatywnej. Ta strofa, konstatująca nasze bycie poza wielką jednią natury czy raczej na jej obrzeżu, antycypuje i sumuje wątki zawarte w całej elegii; jej diagnoza swoistości człowieczego bytowania potwierdza się zarówno w tym, co – za Käte Hamburger – nazywam metaforą graficzną („Zeichnungsmetapher“), jak i tym, co uczona określa mianem metafory scenicznej („Bühnenmetapher“).

„Nie znamy konturu uczucia“^[9]

„Te obrazy pełnej jedności uświadamiają boleśnie rozszczępienie i rozpaczliwą gwałtowność wszystkich poczynań. Jasne jest – na podstawie tego, co już wiemy – że wychodzi to na jaw przede wszystkim w miłości“ – tymi słowami przemieszcza się w swej interpretacji Gadamer od korowodu bytów pierwszej strofy (drzewa wiecznie zielone, ptaki wędrowne, lwy jeszcze w pełni sił i – kontrapunktowo – rozdwojony w sobie i świadomy swej słabości człowiek) do dwu spiętych obrazów, wyrosłych z rozbudowanych metafor, najpierw graficznej, potem teatralnej.

Najbliższa nam, ludziom, tym, którym nie dano poczucia jedności z samymi sobą, jest wrogość („Feindschaft“ to wrogość, a nie nienawiść, jak chce Pomorski). Właśnie z miłością kontrastuje ona najmocniej, jak tło z właściwym rysunkiem:

[...] Treten Liebende
nicht immerfort an Ränder, eins im andern,
die sich versprochen Weite, Jagd und Heimat.
Da wird für eines Augenblickes Zeichnung
ein Grund von Gegenteil bereitet, mühsam,
daß wir sähen; denn man ist sehr deutlich
mit uns. Wir kennen den Kontur
des Fühlens nicht: nur, was ihn formt von außen^[10].

Gadamer odnajduje w tym kunsztownym i trudnym („kunstvoll und schwierig“ – jak go określa Hamburger) fragmencie zarówno potwierdzenie zasady mitopoetyckiego odwrócenia, jak też naszego (zwłaszcza miłosnego) samowyobcowania:

Połowiczność naszego serca i niezdecydowanie, z jakim poddaje się ono uczuciom tak, że nie znamy nawet konturu swych uczuć, nie pozwala nam nigdy oddać się całkowicie. To uparte trwanie przy sobie, które umożliwia całkowite oddanie innemu, poeta nazywa wrogością. Prawdziwe oddanie może rozbłysnąć na jej tle tylko dla „rysunku sekundy“ [„für eines Augenblickes Zeichnung“ – przyp. K. K.-K.] Znaczy to, że trwanie przy sobie jest dla nas czymś tak stałym i wypełnia nas tak całkowicie jak w obrazie tło, na którym odcina się rysunek. „Man ist sehr deutlich mit uns“ („postępuje się z nami bardzo wyraźnie“)^[11] – interpretatorzy zadawali sobie pytanie, kogo dotyczy to „man“ (się). Jest to właśnie prosty przypadek mitopoetyckiego odwrócenia – to my postępujemy ze sobą tak wyraźnie, gdy przygotowujemy sekundy rzeczywistej harmonii tak uparcie trwając przy sobie, jakbyśmy chcieli, by nasze oddanie zostało jako takie zauważone. Naturalnie to „się“ nie znaczy tu „my“, ale dotyczy nas jako tych, którzy inaczej nie mogą, z którymi coś się dzieje, jakbyśmy ni byli sobą.

Właśnie to doświadczenie, że coś się dzieje z nami, leży u podstaw całej metafizyki dalszego wiersza. Wyobrażamy sobie, że siedzimy przed własnym sercem jak przed sceną w trwożnym oczekiwaniu tego, co się na niej rozegra, jakbyśmy nie byli sobą

Metafora graficzna przeobraża się w wariant toposu *theatrum mundi* – świat jako teatr to świat naszego wnętrza.

Przed kurtyną serca, w twrodze

Przejmujące pytanie, ośrodkowe dla rozbudowanej metafory scenicznej: „Wer saß nicht bang vor seines Herzens Vorhang?“ spolszczają kolejno: Jastrun: „Któż drząc nie siedział przed kurtyną serca/ w twrodze?“, Antochewicz: „Któż się nie trwożył przed kurtyną swego serca?“, Napierski: „Któż przed kurtyną serca nie stał z lękiem?“, Chlewiński: „Kto się nie trwożył siedząc przed serca własnego/ kurtyną?“, Pomorski: „Któż przed kurtyną swego serca siadał/ bez niepokoju?“, Napierski i Pomorski zastępują kluczowe dla języka poetyckiego Rilkego słowo „trwoga“: pierwszy – słabszym ekspresyjnie „lękiem“, drugi – letnim emocjonalnie „niepokojem“. Wydaje się jednak, że niedoskonałość zacytowanych tłumaczeń wynika nie tyle z braku inwencji translatorskiej, co z obiektywnej niemożliwości odnalezienia w polszczyźnie ekwiwalentu Rilkeńskiego rymu wewnętrznego, owego nieprzekładalnego pulsowania twrogą serca („bang – Herzens Vorhang“).

Co jest właściwym tematem metafory scenicznej, wypełniającej drugą, większą partię drugiej strofy? Czy redukcja znaczeń „teatru serca“ do banalności i nieprawdziwości życia drobnomieszczańskiego (symbolizowana przez tancerza) wystarcza, by ogarnąć wszelką nieautentyczność, by wyrazić pozór? Co oznacza zamknięcie tego obrazu sentencjonalnym „Es giebt immer Zuschauen“ [12], gdzie słowo oznaczające patrzenie jest spokrewnione z widzem („Zuschauer“), także takim, który zasiada przed kurtyną teatralną? (Podkreślam tę zbieżność, gdyż wobec obfitości niemieckich czasowników określających czynność „patrzenia“, użycie właśnie tego, właśnie z tym przedrostkiem wydaje się intencjonalne).

Odpowiedzi na takie spiętrzenie pytań odnaleźć można znów w przenikliwych rozważaniach Gadamera:

Lęk, z jakim przypatrujemy się występom, wynika z wiedzy, że nigdy nie możemy całkowicie oddać się uczuciu, które nas wypełnia, ani zjednoczyć z nim tak jak anioł, aniołnawała uczucia, stale potęgujące się spełnienie. Dlatego na scenie serca rozgrywa się zawsze scena pożegnania. Nie chodzi wcale o koniec miłosnych przeżyć, ale o pierwotną prawdę tego, że nigdy nie będzie nas stać na zjednoczenie z własnymi uczuciami. W mitopoetyckim odwróceniu przybiera to formę występu tancerza, który na chwiejącej się scenie daje fałszywe widowisko. Ogród, który obiecuje dla nas rozkwitnąć, jest fałszywy, jedność człowieka i tańca pozorna. Tancerz reprezentuje tedy połowiczność – wymuszoność, nieautentyczność ludzkich uczuć.

Mimo to, siedząc przed sceną własnego serca, poeta oczekuje pełnego – nieprzerywanego – występu prawdziwego uczucia. Czeką na autentyczną miłość, na oddanie, które wygasi inne pragnienia i niezachwianie wierzy, że to czekanie ma sens. Przywołuje świadków, którzy mają mu to potwierdzić [ojca, umierającego i dziecko – przyp. K.K.-K.] [13].

Te trzy odmienne i komplementarnie ważne świadectwa postaram się wyjaśnić w końcowej części interpretacji, teraz skoncentruję się na równie ważnej dla Rilkego opozycji.

Anioł i lalka

Pierwszą kontrowersję wywołuje wieloznaczne niemieckie słowo „die Puppe“. W książce *Rilke poetów polskich* pisałam na ten temat [14]:

Rilkeński esej o lalkach, jak też *Czwarta Elegia*[\[15\]](#) są uwikłane w komentarze i interpretacje. Rilkolodzy spierają się najpierw co do zasadności utożsamiania lalki ze szkicu *Puppen* z lalką przeciwstawioną aniołowi w elegii. Eudo C. Mason przytacza opinię Heinricha Cämmerera, który twierdzi, iż lalki z eseju *Puppen* nie można zestawiać z lalką z *Czwartej Elegii*, gdyż w elegiach występuje marionetka (kukiełka), a w szkicu lalka-zabawka[\[16\]](#). Otóż Rilke, który jest mistrzem wieloznaczności, jest również mistrzem precyzji: gdyby zamierzał wykluczyć możliwość wywoływania takich skojarzeń u czytelnika, stosowałby zapewne konsekwentnie dwa różne określenia. Skoro tego nie czyni, można domniemywać, że obydwie lalki mają wiele wspólnego. (Podobną opinię wyraża, cytowany przez Masona, Eberhard Kretschmar[\[17\]](#)). Wiele, co nie znaczy, że wszystko. Jak pisze Willem Laurens Graff, pomimo znaczących różnic („bedeutsame Unterschiede“) między lalką a marionetką, Rilke nie zawsze wyznacza wyraźną linię demarkacyjną („die Trennungslinie nicht immer deutlich zieht“) i używa słowa „lalka“ („die Puppe“) na oznaczenie obu[\[18\]](#).

Käte Hamburger zauważa, że w Rilkeńskim esej o lalkach:

Die Puppe [...] gehört zur negativen, ja zur Angstsphäre der Kindheit. Rilke hat sie beschrieben in dem Essay *Puppen* [...]; beschrieben als ein eminent totes Ding, das darum so abscheulich ist, weil es ein menschenähnliches Wesen ist, und dennoch nur „eine oberflächlich bemalte Wasserleiche“, „der grausige Fremdkörper, an den wir unsere lautreste Wärme verschwendet haben“, der aber dem Kind nur Schweigen und Aussehn entgegenbringt: „die Puppe“, heißt es da, „war die erste, die uns jenes überlebensgroße Schweigen antat, das uns später immer wieder aus dem Raume anhauchte, wenn wir irgendwo an die Grenze unseres Daseins traten.“ Diese Stelle aus dem *Puppen*-Essay ist möglicherweise für die Vierte Elegie von einigem Aufschluß, weil die Verbindung der Puppe mit dem Engel, die dann vollzogen wird, daraus eine gewisse Erhellung erfährt[\[19\]](#).

Hamburger pisze też o relacji lalka-anioł:

Puppe und Engel sind für das Ich von gleicher wesensart, beide repräsentieren das Schweigende Sein ihm gegenüber, und durch ihr Zusammenspiel wurde kein Mißklang, keine Entzweiung entstehen wie zwischen uns und ihnen. [...] Entzweiung entsteht nur durch uns, die wir immer gegenüberstehn, wie dem Engel, so als Kind schon[\[20\]](#).

Oto w trzeciej strofie interpretowanej elegii kurtyna się odsłania i jesteśmy, wraz z poetą widzami (a w każdym innym znaczeniu – uczestnikami!, patrzenie przechodzi przecież metamorfozę – staje się za-patrzeniem: zuschauen – hinzuschauen) teatru marionetek – teatru egzystencji:

[...] wenn mir zumut ist,
zu warten vor der Puppenbühne, nein,
so völlig hinzuschauen, daß, um mein Schauen
am Ende aufzuwiegen, dort als Spieler
ein Engel hinmuß, der die Bälge hochreißt.
Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel.
Dann kommt zusammen, was wir immerfort
entzwein, indem wir da sind. Dann entsteht
aus unsern Jahreszeiten erst der Umkreis
des ganzen Wandeln. Über uns hinüber
spielt dann der Engel[\[21\]](#).

Nasze, ludzkie usytuowanie pomiędzy lalką a aniołem podsumowuje Gadamer:

A gdy na koniec musi pojawić się anioł, by pociągnąć za sznurki kukielki – jest to również opis pewnej prawdy o nas samych: naszemu sercu zdarzają się mianowicie takie doświadczenia i decyzje, w których nie ma miejsca na arbitralny wybór ani dowolność, nie ma konfliktu dwu różnych chęci ani serdecznej rozterki. Jest wtedy rzeczywiście tak, jakbyśmy znaleźli się w uścisku wyższej od nas istoty[22].

Dla Gadamera człowiek Rilkego jest kukielką (którą od lalki odróżnia wyobraźnia), ale tę zawieszono na sznureczkach, trzymany przez anioła; to topos człowieka jako bożego igrzyska. Zatem, jak napisałam w innym miejscu:

Każde poruszenie ludzkiej wyobraźni zależy od wyższej siły. Człowiek-kukła istnieje jako przedłużenie owej siły, a więc istnieje nie istniejąc, bytem ubezwłasnowolnionym. W tym sensie zorientowanie dziecka na lalkę, o którym pisał Rilke, jest intuicyjnym rozpoznaniem przezeń pokładów głębszych od natury, rozpoznaniem losu, przeznaczenia. I to pierwsze wyobcowanie wobec jedynego wówczas, w dzieciństwie, punktu odniesienia, wobec jedynej nie-rzeczy, jedynego bytu podobnego do dziecka, jest przerażającym przecuciem wszystkich następujących alienacji[23].

Świadkowie sensu

Pisze Gadamer:

O ojcu dawno zmarłym mówi się, że cechuje go obojętność zmarłych i że wyrzeka się tej obojętności dla nas. Rozumiemy, że jest odwrotnie: zmarły to ktoś, kogo stratę nauczyliśmy się znosić obojętnie. Ale w pewnych sytuacjach życiowych ten stan obojętności może być zakłócony. Są takie chwile, kiedy Przed-Ja – ojciec – wydobywa się na chwilę ze schronienia obojętności. Myślimy o nim wtedy, kiedy mamy podjąć jakieś ważne decyzje[24].

To ów ojciec uwewnętrzniony, więc w jakimś stopniu sfunkcjonalizowany, zobojętniony (w takim sensie, w jakim używa się tego określenia w chemii), staje się miarą naszego losu, naszego wyboru, nigdy niewolnego od udziału innych – tak czy inaczej poprzedzających nas w istnieniu (ojciec, anioł):

der du, mein Vater, seit du tot bist, oft
in meiner Hoffnung, innen in mir, Angst hast,
und Gleichmut, wie ihn Tote haben, Reiche
von Gleichmut, aufgiebst für mein bißchen Schicksal[25].

Umarły jest skazany na obojętność, czy raczej na to, czym przybliżając znane, tłumaczymy nieznanne: skazany na los za sobą; innymi słowy, umarły pokazuje wartość losu usytuowanego przed sobą, tego, przed którym żyjący może odczuwać naturalny lęk.

Drugim świadkiem sensu jest umierający. To ktoś doznający równocześnie tego, co żywy, i tego, co umarły; w olśnieniu konania zdający sobie sprawę, że „nic/ nie jest sobą“ („alles ist nicht es selbst“; przykład Chlewińskiego), odkrywający pozorność wszystkich naszych działań, przeżyć nazywanych po zsumowaniu – życiem. W tym fragmencie, zamykającym przedostatnią strofę, Rilke podpatruje wizje umiera-

jącego. Pokazuje życie, które – by posłużyć się potocznym powiedzeniem – przesuwa się przed oczami człowieka w agonii. To historia ubywania połączona z historią niesamowitego, trudnego do zrozumienia i niemożliwego do cofnięcia pośpiechu; człowiek, teraz umierający, stawał się „raptem dorosłym, po części dla tych,/ którzy nic innego nie mają prócz dorosłości“ („bald groß zu werden, denen halb zulieb,/ die andres nicht mehr hatten, als das Großsein“; przekład Chlewińskiego). Dopiero z perspektywy konania życie okazuje się – jak tłumaczy Jastrun – „samotnym mijaniem“ („Alleingehn“), nietrwałym, tymczasowym, chwilowym „pomiędzy“. Rilke sytuuje życie, widziane przez tego, kto jeszcze raz je przeżywa w okamgnieniu, „pomiędzy światem a zabawką“ („zwischen Welt und Spielzeug“), z których pierwszy jest sferą nieuchronnej i zawsze zbyt wczesnej dorosłości, a druga – znakiem dzieciństwa, zawsze zbyt wcześnie i zawsze bezpowrotnie traconego.

Dziecko

Wer zeigt ein Kind, so wie es steht? Wer stellt
es ins Gestirn und giebt das Maß des Abstands
ihm in die Hand? Wer macht den Kindertod
aus grauem Brot, das hart wird, - oder läßt
ihn drin im runden Mund, so wie den Gröps
von einem schönen Apfel?... Mörder sind
leicht einzusehen. Aber dies: den Tod,
den ganzen Tod, noch *vor* dem Leben so
sanft zu entfalten und nicht böse zu sein,
ist unbeschreiblich[26].

„Wer macht den Kindertod/ aus grauem Brot“, gdzie „śmierć dziecka“ („Kindertod“) rymuje się z „szarym chlebem“ („Brot“), gdzie zatem śmierć dziecka to spotkanie tego, co władcze (śmierć) z tym, co najbardziej bezbronne (dziecko) w obliczu powszedniości (szary chleb). Tę frazę, skandal semantyczny, uwytatniony rymem, frazę ośrodkową dla ostatniego z obrazów *Czwartej Elegii*, przekładają: Jastrun: „Kto ulepi śmierć/ dzieciną z chleba szarego“; Antochewicz: „Kto ulepi dziecku śmierć z szarego chleba“; Napierski: „Kto urobi śmierć/ dziecka z szarego chleba“, Pomorski: „Któż śmierć dziecka lepi z chleba/ szarego“, Chlewiński: „Kto dziecka śmierć ugniecie/ z szarego chleba, czerstwiejącego“. Tylko ostatni z tłumaczy stara się zachować rym wewnętrzny oryginału („Kindertod“ – „Brot“ jako „szarego“ – „czerstwiejącego“), niestety nie udaje mu się to na płaszczyźnie semantycznej (tautologiczne określenia chleba odbierają Rilkeńskiej frazie siłę ekspresji). Warto jednak zwrócić uwagę na to usiłowanie ocalenia ważnego rymu, ważnego także dzięki rytmicznej analogii do współbrzmienia w zdaniu, otwierającym metaforę sceniczną: „Wer saß nicht bang vor seines Herzens Vorhang?“ Pomiędzy „Kindertod“ – „Brot“ a „bang“ – „Herzens Vorhang“ występuje – to hipoteza, jakiej nie spotkałam jeszcze w żadnym z opisów *Czwartej Elegii* – więc nie tylko rytmiczna. Można rzec, że kto siada przed kurtyną swego serca w trwodze, ten w ostatnim akcie jest widzem śmierci niemożliwej do uniesienia, śmierci zaczajonej u samego zarania życia – śmierci dziecka, najważniejszego ze świadków sensu ludzkiego istnienia. W tym ostatnim akcie widz sam staje się świadkiem. Odległe (w sensie przestrzeni tekstowej) związki semantyczne to,

zdaje się, *differentia specifica* tej elegii.

Dziecko jest (powiedzielibyśmy stosując kategorię pohołokaustową, stworzoną przez Primo Leviego) świadkiem integralnym istnienia; Gadamer mówi „świadkiem prawdziwej jedności z sobą”^[27] i mówi – jako prawdziwy hermeneuta – zarażając się językiem poety. Dziecko to zaprzeczenie „nas” z pierwszej strofy: „Wir sind nicht einig“, dziecko „ist einig“; „[...] istotą egzystencji dziecka jest pełna obecność, całkowity brak przeszłości i przyszłości. Dziecko reprezentuje pełnię czucia, nie podzieloną zgodność z samym sobą”^[28] – dodaje Gadamer.

To ono, dziecko, pojawia się w ostatniej strofie *Czwartej Elegii*, wychodzi śmierci naprzeciw. I tak samo, jak zawsze było „niezależne od tego, co mu się przydarza“, zawsze potrafiło „przejsć od najgłębszego smutku do najwyższej radości“, jak porzucało zabawkę w środku, nagle w środku zabawy, potrafi tak samo – to nie do opisanie – „w chwili śmierci porzucić życie”^[29]. Trudno tu przekroczyć interpretację Gadamera:

Dziecko umiera tak, jak czerstwieje szary chleb – przejście dokonuje się w sposób naturalny i bez wstrząsów [...]. Za słuszością takiej interpretacji przemawia spójnik „lub“. Obraz porusza się: śmierć jest najpierw ulepiona, a potem pozostawia się w okrągłych ustach dziecka „niby pięknego jabłka pestkę“. Poeta ewokuje tu szczególny wyraz lęku, jaki pojawia się na twarzy dziecka, które nie może czegoś przełknąć. Pointa polega na tym, że mimo wszystko chce wyrzec się swego, choć grozi mu zadławienie – słodycz i gorycz stanowią dlań jedno. Obydwie metafory mają najwidoczniej wyrazić nie wyobrażalną dla nas zgodność, z jaką dziecko dobrowolnie przyjmuje śmierć. My możemy wyobrazić sobie śmierć tylko jako wrogą przemoc, której niepodobna zaakceptować^[30].

Opisanie elegii nie do opisanie

To, co o elegiach z Duino jako cyklu napisał Jan Prokop, wydaje się w największym stopniu dotyczyć *Czwartej Elegii*:

[...] żeby wyjaśnić, dlaczego *Duineser Elegien* Rilkego [...], pozostały tak blisko nas, trzeba by wskazać kilka powodów. Będzie to więc brak werbalistycznej hiperbolizacji, brak stylistycznej rozrzutności, brak retoryki, zintelektualizowanie wypowiedzi, ale zarazem powiązanie jej z głębszymi warstwami wzruszenia. Uczuciowość „uświadomiona“ (typu romantyczno-modernistycznego) została przytłumiona, na czoło wysunęło się to, co „poniżej“ i to, co „powyżej“ – wzruszeniowe podłoże podświadomości i intelekt. Zamiast werbalnych manifestacji „szamotań nagiej duszy“, mamy osadzenie „metafizycznych niepokojów“ w konkretności życia psychicznego. A więc nie jest to filozofowanie uczuciami, ale filozofowanie w oparciu o „korzenie wzruszeń“. Stąd, mimo silnego nasycenia myśleniem abstrakcyjnym, osadzenie w konkretności przeżycia, stąd uniknięcie werbalizmu i dewaluacji. W *Elegiach* wylaniają się nowe ziemie. Byt i jego otchłanie w interpretacji modernistów wydają się nam dziś zracjonalizowanymi pojęciami, oderwanymi słowami bez zdolności wywoływania głębszego rezonansu. Rilke nadał temu wszystkiemu konkretny wymiar przeżycia^[31].

Co w czwartym utworze cyklu duinejskiego jest jednak możliwe do opisanie, a nawet stanowi centrum semantyki gatunku, to zakończenie. Śmierć dziecka, jedynej istoty ludzkiej wewnętrznie niesprzecnej, zgodnej z samą sobą, dotyka granicy wyrażalności, potwierdza ten właśnie wymiar elegii: elegia jest skargą.

Czwarta *Elegia* to moment epifanijny w dziele Rilkego, jeśli epifanie rozumieć – za Joyce'em – jako „chwile, w których wszystko nagle zdaje się inne i znaczące” [32].

[1] A. Chlewiński, *Czy potrzebne są nowe przekłady Rilkego?* „Akcent” 1994, nr 1, s. 81.

[2] *Ibidem*, s. 89.

[3] W przekładzie Chlewińskiego: „O, drzewa życia, kiedy zimie skłonne?/ My niepojednani. Nie jesteśmy jak ptaki/ złożone w klucz. Wiatrom, gdy już późno/ narzucamy się zbyt ostro, i zaskoczeni/ opadamy na obcy staw./ Rozkwit i rozpad jest w nas współobecny./ A gdzieś idą jeszcze lwy i dalekie są/ od jakiegokolwiek słabości, dopóki przechodzą/”. W przekładzie Jastruna: „O drzewa życia, kiedy zimujące?/ Myśmy niezgodni. I nie jak wędrownie/ ptaki w porozumieniu z sobą. Prześcignięci,/ spóźnieni, narzucamy się gwałtownie/ wiatrom, by spaść na obojętny staw./ Czujemy rozkwit i wędnienie naraz./ A gdzieś tam idą jeszcze lwy nie wiedząc./ póki świetnieją, o żadnej słabości/”. Te dwa spośród istniejących przekładów wydają mi się, każdy z innego powodu, najlepsze. Chlewiński stara się ekwiwalentyzować metafory Rilkego, Jastrunowi bliskie jest tłumaczenie literalne. Czytane komplementarnie dają możliwie pełne wyobrażenie o oryginale.

[4] Arystoteles, *Poetyka*. Przeł. i oprac. H. Podbielski. BN II 209, Wrocław 1989, s. 77: „Metafora na podstawie analogii ma, moim zdaniem, miejsce wtedy, gdy druga nazwa pozostaje w takim samym stosunku do pierwszej, jak czwarta do trzeciej i gdy zamiast drugiej można posłużyć się czwartą lub zamiast czwartej drugą. (...) Wyjaśnię to na przykładach: czara pozostaje w takim stosunku do Dionizosa, jak tarcza do Aresa. Czarę więc można nazwać tarczą Dionizosa, a tarczę - czarą Aresa, lub: starość się ma tak do życia, jak wieczór do dnia; można zatem wieczór nazwać starością dnia, a starość, jak się wyraził Empedokles, wieczorem życia albo zachodem życia”. Na ten temat por. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, s. 162-163.

[5] K. Hamburger, *Rilke. Eine Einführung*. Stuttgart 1976, s. 118.

[6] B. Allemann, *Die Metapher und das metaphorische Wesen der Sprache*. „Weltgespräch” 1968, nr 4, s. 40. Por. M. Engel, *Rainer Maria Rilke „Duineser Elegien“ und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*. Stuttgart 1986, s. 166.

[7] H.-G. Gadamer, *Mitopoetyckie odwrócenie w „Elegiach duinejskich” Rilkego*. Przeł. M. Łukasiewicz. „Literatura na Świecie” 1979, nr 10, s. 313-314.

[8] A. Chlewiński, *op. cit.*, s. 89-90.

[9] Cytuję w przekładzie Chlewińskiego.

[10] Tym razem najtrafniejszy wydaje się przekład Pomorskiego: „Alboż kochankowie/ w sobie nawzajem nie dochodzą kresu/ ślubując przestwór, łowy i ojczyznę?/ Żmudnie zagruntowuje się kontrastem/ tło pod rysunek chwili, żeby widzieć:/ jest się nam przecież nader wyraziście./ Konturu uczucia wprawdzie nie świadomi, wiemy jedynie, co go z zewnątrz tworzy”.

[11] Antochewicz tłumaczy: „Bo traktuje się tu nas z całą wyrazistością”, a Chlewiński (*op. cit.*, s. 92) komentuje tę frazę w duchu dopełniającym niedoścignione dociekania Gadamera: „Zdanie to w całości stanowi moment zwrotny w przebiegu *Elegii IV*, zamyka bowiem dotychczasowy tok myśli i z ogólnego przechodzi na szczegółowe wyliczanie konkretnych ograniczeń potocznej świadomości” i proponuje przekład najodważniejszy w swoistości „bowiem przejrzystość gry z nami/ jaskrawieje”.

[12] W tłumaczeniu Chlewińskiego: „Wciąż trwa patrzanie”; u Jastruna: „Zawsze jest tylko patrzanie”. Kuriozalne natomiast wydaje się Pomorskiego „zawsze jest na co popatrzeć”.

[13] H.-G. Gadamer, *op. cit.*, s. 314.

[14] K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*. Wrocław 2004, s. 32.

[15] Na temat *Czwartej Elegii* por. H. Lehnert, *Ein Grund von Gegenteil: Die vierte Elegie*. W zbiorze: *Zu Rainer Maria Rilke*. Hrsg. von E. Schwarz. Stuttgart 1983, s. 133-144; W. Schröder, *Der Versbau der Duineser Elegien. Versuch einer metrischen Beschreibung*. Stuttgart 1992, s. 157-168.

[16] E.C. Mason, *Lebenshaltung und Symbolik bei Rainer Maria Rilke*. Oxford 1964, s. 98.

[17] Podobną opinię wyraża cytowany przez Masona E. Kretschmar, autor książek: *Rilke als Dichter des Seins*, Dresden 1934, oraz *Die Weisheit R. M. Rilkes*, Weimar 1936. Niestety, z powodu ich niedostępności nie wiem, w której pojawia się przytoczona opinia.

[18] W. L. Graff, *Rilkes lyrische Summen*. Berlin 1960, s. 300.

[19] K. Hamburger, *op. cit.*, s. 122: „Lalka [...] należy do negatywnej, a nawet do lękowej sfery dzieciństwa. Rilke opisał ją w eseju *Puppen*; opisał jako rzecz nadzwyczajnie [eminent] martwą, która dlatego wzbudza takie obrzydzenie, że jest istotą czelakopodobną, jednakże tylko «powierzchniowo pomalowanym topielcem», «koszmarnym obcym ciałem, przy którym tracimy nasze najbardziej letnie ciepło», ale która darzy dziecko tylko milczeniem i wyglądem: «lalka», czytamy tam, «była pierwszą, która okazała nam owo milczenie nadnaturalnej wielkości [überlebensgroße], które nas potem wciąż wyrzucało z przestrzeni [aus dem Raume anhauchte], kiedy gdziekolwiek stawaliśmy u granic naszego tutaj istnienia [Dasein].» To miejsce z eseju o lalkach jest być może jakąś wskazówką do *Czwartej Elegii*, gdyż skojarzenie lalki z aniołem, które zostało tam przeprowadzone, zyskuje w nim pewne wyjaśnienie” (tłum. K.K.-K.).

[20] *Ibidem*, s. 123: „Lalka i anioł są dla Ja identycznej natury, reprezentują w relacji doń milczący byt, i w ich zgraniu, współlistnieniu [Zusammenspiel] nie powstaje żaden rozdźwięk, żadne rozdwojenie, jak między nimi nami a nimi [...]. Rozdwojenie powstaje tylko przez nas, którzy zawsze stoimy wobec, jak anioła, tak lalki – już jako dzieci“ (tłum. K.K.-K.).

[21] W przekładzie Jastruna: „gdy mi się zachce/ czekać przed sceną kukielek, nie, całkiem/ zapatrzeć się, by moje zapatrzenie/ tak zrównoważyć, by zjawil się w końcu/ anioł jak aktor i wzywał szarpnął kukłę./ Anioł i lalka: wreszcie widowisko./ Wtedy się złączy to, co niustannie/ tu rozdajemy sobą. Wtedy się dokona/ nareszcie z naszych pór roku widnokrąg/ całej przemiany. Wtedy ponad nami/ grę zacznie anioł“.

[22] H.-G. Gadamer, *op. cit.*, s. 314-315.

[23] K. Kuczyńska-Koschany, *op. cit.*, s. 34.

[24] H.-G. Gadamer, *op. cit.*, s. 315.

[25] Co najtrafniej tłumaczy Chlewiński: „ty, który, mój ojciec, odkąd umarłeś, często/ w nadziei mojej, wewnątrz mnie lękasz się, i obojętność, tę zmarłych własność, tron/ z obojętności oddajesz za krztę mego losu“.

[26] W przekładzie Chlewińskiego: „Kto obejmie dziecko, tak jak jest? Kto/ zwróci je gwiazdozbiorom i miarę odstępu/ da mu w dłonie? Kto dziecka śmierć ugniecie/ z szarego chleba, czerstwiejącego, - albo/ otoczy ją kręgiem ust, jakby pestkę/ z pięknego jabłka?...Morderców,/ można pojąć bez trudu. Ale to: śmierć,/ całą śmierć, jeszcze *sprzed* życia, tak/ unieść łagodnie i bez złości pozostawać,/ tego się nie da opisać“.

[27] H.-G. Gadamer, *op. cit.*, s. 315.

[28] *Ibidem*, s. 315.

[29] *Ibidem*, s. 316.

[30] *Loc. cit.* (podkreśl. K.K.-K.)

[31] J. Prokop, *Duineser Elegien*. „Twórczość“ 1962, nr 2, s. 111.

[32] Cyt. za: B. Allemann, *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*. Pfullingen 1961, s. 61.

OSOBNY, OSOBISTY

1.

Zawsze ilekroć czytam wiersze **Wojciecha Gawłowskiego**, a ostatnimi laty robię to dosyć często, zanurzam się w świat bardzo osobny i bardzo osobisty. Wiele rzeczy, konkretów poetyckich i konkretów topograficznych – rozrzuconych po wierszach miejsc i miejscowości jest mi znanych i bliskich. Doświadczenia egzystencjalne i generacyjne urodzonych w połowie lat pięćdziesiątych są podobne – gomułkowska bieda (dzieciństwo), gierkowska stabilizacja (dorastanie) i humbug stanu wojennego (mniej lub bardziej dojrzała dorosłość). Są to również doświadczenia pokolenia rozproszonego po świecie, rozpędzonego na cztery wiatry przez demony polityki i ekonomii, przypadki ludzi z przerwanyymi biografiami literackimi i zawodowymi, którzy często nie potrafią lub nie chcą odnaleźć się w nowej konsumpcyjno-medialnej rzeczywistości. Stąd ich (nasza) tęsknota do istotności, wycofanie się w głąb własnego świata, poetycka konfesyjność, jak również nieumiejętność brania udziału w emocjach poruszających współczesnych. Zdaje się, że jest to ostatnia generacja, która „pamięta” – tak jak pamięta poeta z wiersza Miłosa pt. *Który skrzywdziłeś* – ale nie bardzo wie, co z tą pamięcią zrobić, bo główny nurt kultury żywi się skutecznym i szybkim zapominaniem, wypatrywaniem wciąż nowych celów i zdobywaniem ich z marszu.

2.

Dramatyczne doświadczenia generacyjne i osobiste sprawiły, że biografia literacka W. Gawłowskiego przynajmniej trzykrotnie traciła ciągłość. Mam na myśli milczenie wydawnicze dzielące książki *Błądnik równowagi* (1979), *Zmienna losowa*, *Przypisy do przepowiedni* (obydwie 1985), *Prowincja zimowego zmięzchu* (1993), *Zapach gasnącej świecy* (2000). Kolejno: 6, 8 i 7 lat przerwy. W sumie ponad 20 lat bez książki, co – dodając do tego lokalny zasięg części publikacji – praktycznie powinno wyeliminować tego efektownie debiutującego poetę^[1] z pamięci publiczności literackiej.

I tak rzeczywiście się stało. Dopiero ostatnie lata przynoszące tomy: *Zapach gasnącej świecy* (2000), *Podania, życiorysy, legendy i baśnie* (2001) oraz *Głosy, obrazy i sny* (2003), jednym przypominają, innych zapoznają z tą dojrzałą i osobną twórczością.

3.

Głosy, obrazy i sny^[2] wiodą poetę krętą ścieżką pomiędzy żywymi i umarłymi. Z jednymi i drugimi prowadzi dialog, bo jedni i drudzy są –

Umarli
w żywych dochodzą
do głosu

(z: *Wyjątki z kroniki rodzinnej I*)

Fraza ta znajduje dopełnienie w dystychach:

Trwa ziemia, niebo i płyną obłoki
Pomarli ludzie, którzy odchodzących gości prowadzili wzrokiem

Aż zniknęli za zakrętem drogi, horyzontem
Świtem pamięci wstaje czulej gwiazdy słońce

(z: *Wyjątki z kroniki rodzinnej II*)

Umarli mówią poprzez żywych, przyglądają się im, asystują, przestrzeń obecności jest przeniknięta ich życzliwym współistnieniem.

Chodzi nie tylko o „dochodzenie do głosu”, o s ł y s z e n i e, również o w i d z e n i e:

Umiera Ojciec. Matka zapada się w sobie
Siwy gołąb smutku świeci głową w oknie

(z: *Pamiętnik spod poduszki*)

Matczyna siwizna w oknie świeci jak lampa. Rozprasza ciemności. Wskazuje drogę do domu. Ten obraz pozostanie już na zawsze w powidoku i w wierszu. Okno, według J. E. Cirlota, wyraża pojęcia wnikania, możliwości i dalekiej perspektywy. W widzeniu poety okno otwiera się na perspektywę wieczności, na zaświaty, w których przebywają aniołowie i dusze zmarłych, i z której to rzeczywistości dają znaki żyjącym:

Rodzice zaglądają
do nas
przez szybę.

Patrzą, patrzą
i wracają do nieba.
Cztery gołębie
w siwiźnie błękitu

(*Boże Narodzenie 1998*)

Mortalna symbolika, w rozmaity sposób manifestowana pamięć o nieuchronności przemijania mają stałe miejsce w poetyckim świecie W. Gawłowskiego. Ale czy może być inaczej, kiedy i w perspektywie widzenia, i u schyłku życia jest cmentarz (zob. wiersz *Perspektywa*)? Kiedy powroty do miejsc zapamiętanych „wymuszane są” przez pogrzeby przyjaciół (zob. wiersz pt. *Miłostowo albo landszaft z kacem*)? *Srebrzystą dziewczynkę*, obraz Olgi Boznańskiej, przenika liliowy zmierzch, pełgają po nim nierzeczywiste lśnienia, odbijają się w nim refleksy „światła poza obrazem”. Srebrny i fioletowy, barwy żeńskie – nocy, księżycy, śmierci, pokuty nakłaniają do medytacji nad ulotnością ludzkiego bytowania.

4.

W większości przywołanych wyżej wierszy pojawia się charakterystyczna czułość spojrzenia, obdarowywanie czułą uwagą tego, co przemijające i kruche, co – jak w wierszach z cyklu *Krucjata dziecięca* – ułomne i zdeprecjonowane przez samą naturę. I właśnie ta czułość stała się z czasem wyróżnikiem emocjonalnym poezji W. Gawłowskiego, tak jak jej wyróżnikiem formalnym są silnie zrytmizowane, muzycznie zestrojone frazy, nie unikające wyrazistego rymu. Zresztą temperaturę jego utworów określają

czym zapomina się często – jest p r o c e s e m o nieprzewidywalnej dynamice. Po przewyciężeniu sceptycyzmu i naturalizmu, a zatem po przemianie intelektualnej, pozostaje „jeszcze tylko/ przekroczyć próg serca”. Serce symbolizuje miłość. □

[1] Wojciech Gawłowski debiutował w 1977 roku powielaczowym arkuszem poetyckim pt. *Błądnik równowagi*, za który rok później otrzymał Medal im. Stanisława Grochowiaka.

[2] Wojciech Gawłowski, *Głosy; obrazy i sny*, Prace na papierze: Angelika Janz, Posłowie: Sergiusz Sterna-Wachowiak, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Poznań 2003.

[3] Redaktorem tomu, jak również autorem posłowia pt. *Zwierzątka sumienia i muzyka wnętrza* jest Sergiusz Sterna-Wachowiak.

JOANNA WAJS

PRZYSZEDŁEM CIEBIE ODWIEDZIĆ.

TRZY WIERSZE O „ZŁEJ ŚMIERCI”

Łąkę Jarosława Mikołajewskiego, *Krajobraz z kością niezgody* Wojciecha Kassa i *Przyszędłem cię odwiedzić* Krzysztofa Kuczkowskiego można postrzegać jako rozpisany na trzy głosy traktat o „złej śmierci” i nietrwałości ludzkiego ciała. Czym jest „zła śmierć”? Jarosław Mikołajewski widzi w niej zgubny rozpad ziemskiej powłoki, Wojciech Kass – rozpad doczesnej odrębności, tożsamości istot, Krzysztof Kuczkowski – rozpad intymnej więzi z Innym, kres porozumienia z drugim człowiekiem, zasadzonego na wspólnym doświadczeniu rzeczywistości. Od takiego obrazu „złej śmierci” nieodłączne jest wyobrażenie „złego czasu”. W *Łące* („żyję obok nich jak (...) zdechły pies nad brzegiem kryształowej rzeki”) i *Krajobrazie z kością niezgody* („wydrażoną szaroburą kością będziemy”) niepowstrzymany bieg rzeczy uprzytamnia człowiekowi jego ograniczenie materią. Styranizowany „czasowością”, osadzony w wieczności, którą można by nazwać niepełną, jest również umarły z *Przyszędłem cię odwiedzić*. To wieczność uwikłana, groteskowo zaplątana w doczesny czas żywych, uparcie „nawiedzających” zmarłego („przychodzili do niego/ już nieraz przedstawiali plany ucieczki”).

W każdym z powyższych trzech tekstów to Inny obnaża złudność wiary w „dobrą śmierć” i „dobry czas”. W wierszu Wojciecha Kassa ojciec wchodzi w dyskurs z synem i drugoplanowym, złowieszczym obcym – znaną na śmietniku kością. Zauważmy, że ojciec-poeta jest podwójnie predestynowany do roli przewodnika po zaświatach; oprowadza jednak po nich syna nie ze zbawczą gałązką jemioly jak Eneas, ale ze spróchniałą kością, widomym znakiem zatrąty, nicości, znikomości ludzkiej kondycji.

Inny w tekście Wojciecha Kassa dzieli z podmiotem mówiącym obszar wspólnego, nieuchronnego przeznaczenia (ojciec, syn i kość, jak wszystkie pokolenia przed nimi, spoczną „w głuchej ziemi”), gdy tymczasem postacie z wiersza Jarosława Mikołajewskiego odgradza nieprzekraczalną różnicą doświadczenia. Autor *Łaki* kreśli podwójny portret, na którym ojcowie znajdują się po stronie niszczonej materii i rozkładu, zaś będące czystą emanacją ducha córki („całe są jogurtem chlebem i słońcem”) po stronie światła. W *Łące* dostrzegamy wyrazisty podział na zbawionych bezcielesnych i potępionych – udręczonych „brudnym” ciałem. Również w *Przyszędłem cię odwiedzić*, tekście o próbie nawiązania porozumienia pomiędzy żywym i umarłym, istotne znaczenie ma doznanie różnicy, choć w tym dyskursie (pełnym nieświadomości, nieporozumień i dwuznaczności) Innym jest, paradoksalnie, żywy. To nie zmarły przypomina żyjącemu o nieuchronnej zatrącie ciała, lecz żyjący uświadamia zmarłemu nieodwracalność

jego położenia.

W każdym z trzech tekstów – i w każdym inaczej – przestrzeń jest skażona rozpadem i obumieraniem. U Jarosława Mikołajewskiego śmierć to złowrózby, pozornie nieznaczny szczegół, który, jak na obrazach manierystów, osiedla się na obrzeżach vitalnej, sensualnej łąki. Wojciech Kass szkicuje obraz posepnego, „porozkręcane” na jałowe detale i sprowadzonego do pierwotnych rdzeni świata popiołów; szczątków ludzi i rzeczy. Krzysztof Kuczkowski osadza swoją dysputę pomiędzy żywym i umarłym w onirycznych, złowieszczych zaświatach. Żyjący z *Przyszłym* odwiedzić dokonuje *katabasis* – świadomego zejścia w korzenie bytu, poza doświadczenie żywych – w „dymiącą ciemność”.

Zastanówmy się nad kondycją człowieka w tekstach Mikołajewskiego i Kassa. Każdy z nich ukazuje istotę ludzką jako byt nierozzerwalnie związany z ziemią, żywiołem nieładu i zamętu. Człowiek przypomina twór tytana, jest ulepiony z gliny i łez. Ziemia, z której wyszedł, stanie się jego grobem, pożre jego ciało. Wojciech Kass pisze o nieczulej, „głuchej ziemi”, Jarosław Mikołajewski – o „ziemi mięsożernej”, krwiożerczej stwórczyni, która żywi się własnym potomstwem. Ta dzika, drapieżna matka może jednak dokonać sublimującej metamorfozy rozkładającej się, „nieczystej” tkanki w to, co „czyste” – trawę, rosę, wodę. Zwłaszcza rosa, „co frunie ku słońcu”, jest w *Łące* znakiem oczyszczenia – epifanii i duchowej iluminacji. Tymczasem w *Krajobrazie z kością niezgody* nie można się doszukać nadziei na przemianę; zmartwychwstania nie będzie w świecie obnażonego chaosu, w którym przemieszano ludzkie szczątki, przęśla mostów, kręgi studni. Poeta bada naturę popiołu, zdejmuje warstwy ziemi, by dotrzeć do zmieszanych kości pokoleń, tak jak niegdyś autor Proroctwa Ezechiela, który głosił, że zwłoki zmarłych mogą powtórnie zostać natchnięte duchem na dźwięk Bożych słów. Wyobraźni współczesnego człowieka bezwiednie nasuwa się jednak inny obraz – pokładów kości z *Pieśni o zamordowanym żydowskim narodzie*. Wydaje się, że wymowa wiersza Wojciecha Kassa przypomina nieco tę z poematu Icchaka Kacnelsona – nikt, nawet Bóg, z przemieszanych szczątków ludzkich nie zdoła powołać człowieka do życia. Kości, w których niemal każda z kultur dostrzega źródło pamięci o pokoleniach, w tekście Kassa są „wydrażone”, zatem wyjałowione z pamięci, i „przemieszane”. Są również „łamliwe”, a więc wyzute z przypisywanej im trwałości. Leżą w „głuchej”, czyli nieskłonnej do wysłuchania zapisanego w nich przekazu ziemi. Co jednak zastanawiające, w *Krajobrazie z kością niezgody* czas natury zostaje ukazany nie jako „nieład” odwracalny i cykliczny, lecz jako linearny, wektorowy, empatycznie odzwierciedlający bieg życia człowieka. Wojciech Kass dostrzega podobieństwo pomiędzy nietrwałością rodzaju ludzkiego i liści („pod szronem/ i naszymi stopami synku/ liście łamliwe jak kości”), tak jak kiedyś Homer: „Toć do liści zaprawdę jest ród człowieczy podobny:/ Bo liście raz wicher miecie na ziemię, to znowu las młody/ Świeże w pąkach wypuszcza, gdy pora nastanie wiosenna./ Tak pokolenia człowiecze: to kwitną, to giną zmarniałe”.

W *Łące* Jarosława Mikołajewskiego niepodobna dopatrzeć się intymnego, poufnego porozumienia, paktu pomiędzy człowiekiem i światem natury; ich współlistnienie jest niemalże niemożliwe. „Zielone pastwiska” interpretujemy jako Arkadię lub nieskażony ogród Eden, podczas gdy „wieprza” i „zdechłego

psa” na ich obrzeżach – jako nieczystość rozkładu. Pomiedzy łąką i ludzkim ciałem da się dostrzec zło-wieszczy rozziw - gdyż ciało, jak napisał w *Fedonie* Platon, „bez ustanku i wciąż umiera”. Na łące Mikołajewskiego „zwierzęce” ciała podlegają gwałtownemu, niepowstrzymanemu rozpadowi. Budząc po-strach i odrazę gniją w świetle dnia – a, jak pamiętamy, gnicie w tradycji judeochrześcijańskiej jest trak-towane jako kara za grzech pierworodny. Znamiennej dialektyce „łaski” i „potępienia”, „duszy” i „ciała” odpowiada w tekście Jarosława Mikołajewskiego dychotomia zwierzęce – grzeszne – śmiertelne – zstępu-jące / roślinne – czyste – nieśmiertelne – wstępujące. „Roślinne” są subtelne mieszkanki „zielonych pastwisk” – córki, które „piją napary/ z ziół/ o łacińskich imionach/ a ich policzki pachną/ jak jedwabne mieszki wypełnione lawendą”. „Zwierzęcy” jest „zdechły pies/ nad brzegiem kryształowej rzeki/ który jeszcze nie stał się trawą”. W wierszu Mikołajewskiego możemy zauważyć podział na zwierzęta „czyste” i „nieczyste”, „pobożne” i „wszteczone”. Krowie – karmicielce eterycznych córek i odpowiednicze greckiej kozy Amaltei mleko „sączy się z przepelnionych wymion”. Przeciwwstawiony jest jej wieprz, symbol nieumiarkowania, przywiązania do dóbr doczesnych, nieczystych pragnień i „brudnej” cielesności. Wieprz bruka *locus amoenus* łąki, ponieważ jest skażony ciałem, podobnie jak psie zwłoki, które kalają wodę kryształowej rzeki. Ciało wieprza i ciało psa są „mięsem”, a „mięso” nie zmartwychwstanie, gdyż jego niezbywalną cechą jest wytrwałe dążenie do degradującej przemiany – starzenia się i gnicia. Ten nieunik-niony i gorszący rozpad powinien jednak dokonać się z dala od łąki, której żywność jest tak czysta („*moje córki (...)/ żują słodkie płatki polnych kwiatów*”), że nie musi żywić się zwierzęcą żądzą ani szczątkami gnijących stworzeń. „Ziemię mięsożerną/ pochłoń już moje mięso/ albo ukwieć mój oddech/ zabalsamuj mi skórę” – pisze przejmująco Jarosław Mikołajewski, dając świadectwo odwiecznemu lękowi ludzkości przed niepogrzebanym ciałem i nieodłącznemu od niego pragnieniu posiadania ciała przeobrażonego, niejako oczyszczonego, podobnego do ciał świętych, którym tradycja przypisywała wydzielanie zapachu kwiatów i niezniszczalność. Hańbiący jest rozkład w świetle dnia, przemieniający ciało w padlinę, zaś po-zostawienie zwłok bez pogrzebu to *thanatos kyneios* – najgorsza ze złych śmierci. Jeżeli przeobrażenie zmarłego ciała w rosę, „co frunie ku słońcu”, jest niemożliwe – wydaje się mówić poeta – łaską miłosier-dzia będzie dla niego pochłonięcie przez „ziemię mięsożerną”, pożarcie i zniszczenie, zatarcie wstydli-nych szczegółów jego rozpadu.

Podczas gdy autor *Łąki* mówi o „brudzie śmierci”, o nieczystości gnicia, Wojciech Kass w *Krajo-brazie z kością niezgody* pisze o ciele wchłoniętym przez „głuchą ziemię”, zatem wyłączonym z dyskursu czyste – nieczyste. Kość została „obgryziona przez psa/ Obmyta przez deszcz/ Wysuszona przez słońce”. Nie pozostały na niej ślady gnicia, brudu, rozpadu, i stąd także jej tragizm. Kość – pisze Kass – pozostaje poza dyskursem, jest milczącym, oniemiałym przedmiotem. Pozbawiona pamięci i znaczeń, bez możliwo-ści zmartwychwstania, w płataninie innych, przypomina zmiażdżony liść lub popękany instrument. Wy-pada zatrzymać się nad trzema figurami, w które Wojciech Kass wpisuje ludzką kondycję – nad wieżą, studnią i mostem. Ta pierwsza wprowadza symbolikę wstępującą, przejście od materii do duchowości. Jej „zaginione kręgi”, do których porównano ludzkie kości, to niemożność wzniesienia się i zmartwychwsta-

nia. „Okaleczona” wieża nie może stać się mistycznym kanałem pomiędzy niebem i ziemią. Drugim znakiem jest studnia – lustrzane odbicie wieży, jej odwrotność. Jak wieża wspina się ku niebu, tak studnia wiedzie w dół, staje się podwaliną wieży, zstępując ku korzeniom świata. Mogłaby być – jak „kryształowa rzeka” Jarosława Mikołajewskiego – źródłem oczyszczającej, zbawczej wody, gdyby jej żebra nie zostały „przemieszane”. Trzecim z symboli pośredniczenia, sublimacji i przemiany jest most, oznaczający przejście pomiędzy światami. Jednakże „żebra, kręgi i przesła” zostały bezpowrotnie rozproszone – jego szczątków, kości leżących „w głuchej ziemi”, nie powoła się ponownie do życia.

W *Przyszedłem cię odwiedzić* Krzysztofa Kuczkowskiego – rozmowie pomiędzy umarłym i żywym – ani język, jakim mówi się o śmierci, ani obrazowanie nie dają pociechy, nie wpisują się w żaden z wielkich mitów kultury. Znaki są zatarte, toposy odwrócone, zaś wspólny język, którego poszukują żywy i umarły – niemożliwy. Ich dialog zasadzony jest na różnicy; na jej badaniu, na jej „odwiedzaniu” i wycieczaniu jej granic. Ten dyskurs pełen nieświadomości, przemilczeń i elips niczego nie przybliża, niczego nie oswaja, lecz unaocznia rozziw, otacza pole milczenia. Odwrócenie toposów – które wydaje się wyrazistym zabiegiem porządkującym ten tekst – zaznacza zwątpienie, obawę, brak złudzeń. Zmarły Krzysztofa Kuczkowskiego przypomina człowieka zlagrowanego, jest umęczonym więźniem, podobnym do „mdłych głów” Homera. W *Pieśni XI Odysei* Odyseusz pragnie uściskać zmarłą matkę, lecz jej dusza wymyka mu się z objąć. Tak samo zmarły Kuczkowskiego wymyka się – psychicznie – żywemu, który schodzi do jego świata, namawiając go na ucieczkę. Podobnie jak greckie dusze, zmarły nie ma pamięci, „dymiąca ciemność”, w której się osiedlił, oświetlona jedynie „sodową żarówką”, staje się jego domem, nasuwającym na myśl więzienne cele, sale przesłuchań lub miejsca kaźni. Ten, który odwiedza umarłego, trafia do podziemi bardziej upiornych niż zaświaty Homera, gdyż kaźń odbywana jest w samotności; zaświat – jak u Bolesława Leśmiana w *Urszuli Kochanowskiej* – jest przeznaczony zawsze dla „jednego”. Mimo to pograżony w niepełnej wieczności umarły żyje czasem ziemskim – czasem tego, który przychodzi uwikłać go, wplątać w sidła pamięci; tego, który „drzwi zostawia otwarte”. To pamięć żywych nie pozwala zmarłemu na wyzwolenie – ponieważ odwiedzający „dymiącą ciemność” nieustannie „przedstawiają plany ucieczki”. W tekście Kuczkowskiego to nie zmarli przychodzą do żywych, lecz żywi odwiedzają (nawiedzają?) umarłych, wprowadzając do ich „domu” zgiełk, nieład, nieukojenie, nekając ich nienasyconą pamięcią i złudną nadzieją. A tymczasem rozpad ciała według Krzysztofa Kuczkowskiego jest równoznaczny z rozpadem doczesnej więzi. Niepokojony przez żywych zmarły staje się nieufny; lęka się tych, którzy do niego przychodzą („spogląda nieufnie/ boi się podstępu”).

Trzy wiersze – Mikołajewskiego, Kassa, Kuczkowskiego – to przymierzanie języka do mówienia o doświadczeniu granicznym ludzkiego istnienia. To „odwiedzanie” śmierci, składanie jej wizyt w różnych kostiumach, gra motywami wanitatywnymi i metaforą, dialog z tradycją. Od mówienia osadzonego w konsolacyjnej ramie mitu, poprzez zwątpienie, deziluzję i zaprzeczenie dochodzimy do obrazu śmierci totalitarnej. Takiej, jaka jest przede wszystkim nie dająca się zasypać słowami Różnicą. Różnicą, której nie można do końca zakorzenić ani w ludzkim języku, ani w tradycjach kultury.

WOJCIECH KASS

Krajobraz z kością niezgody

Julii Hartwig

Synek mój podnosi kość
Obgryzioną przez psa
Obmytą przez deszcz
Wysuszoną przez słońce

Będiesz nią
Będziemy
W głuchej ziemi

Podobną do
Siermiężnej piszczalki
Klawisza gryfu pałeczki

Bez pamięci
Ramion palców ust
Dźwięków i akordów

Wydrażoną
Szaroburą kością
Będziemy

Lato wykrwawia się
W październiku
Pod szronem
I naszymi stopami synku
Liście łamliwe jak kości

Zaginione kręgi
Jakiej wieży?
Przemieszane żebra
Jakiej studni?

Żebra, kręgi i przęsła
Jakiego mostu?

(wiersz z tomu: *Przepływ cieni*, Warszawa 2003)

KRZYSZTOF KUCZKOWSKI

Przyszedłem cię odwiedzić

przyszedłem
odwiedzić umarłego

za drucianą
siatką émi sodowa
żarówka

szepty demonów
sączą jad z serca
do serca

umarły
spogląda nieufnie
boi się podstępu

przychodzili do niego
już nieraz przedstawiali
plany ucieczki

a on za każdym
razem pytał w końcu:
dobrze ale co dalej
czy tam jest wystarczająco
dużo miejsca na
to wszystko -
i ręką zakreślał koło w dymiącej
ciemności

odchodzę z ulgą
drzwi zostawiam otwarte

umarły patrzy na mnie
jak na człowieka który
idzie na pewną
śmierć

(wiersz z tomu: *tlen*, Sopot 2003)

JAROSŁAW MIKOŁAJEWSKI

Łąka

Moje córki żywią się jak krówki

trawą
która rośnie na zielonych pastwiskach

mlekiem
które pobożnym zwierzętom
sączy się z przepełnionych wymion

moje córki piją napary
z ziół
o łacińskich imionach
a ich policzki pachną
jak jedwabne mieszki wypełnione lawendą

moje córki są całe jogurtem
chlebem i słońcem

żują słodkie płatki
polnych kwiatów
a ich włosy pachną
świeżo zroszoną maciejką

Żyję obok nich jak wieprz

jak zdechły pies
nad brzegiem kryształowej rzeki
który jeszcze nie stał się trawą

ani rosą
co frunie ku słońcu

ani wodą tej rzeki

Ziemię mięsożerna
pochłon już moje mięso

albo ukwieć mój oddech
zabalsamuj mi skórę
(wiersz z tomu: *którzy mnie mają*, Izabelin 2003)

POECI AMERYKAŃSCY

W PRZEKŁADZIE JULII HARWIG

CARL SANDBURG (1978-1967)

Zagubienie

Strapiony i samotny
Całą noc na jeziorze
Gdzie mgła wypełza i sunie tumanem
Gwizd statku
Woła i skarży się bezustannie
Jak zagubione dziecko
We łzach i niepokoju
Szukając przystani dla ciała
I dla oczu

Pierwsza lekcja

Bądź ostrożny z używaniem wielkich słów.

Kiedy pozwolisz im wyjść na świat, nie łatwo przywołasz je z powrotem.

Noszę mocne, szybko nośne buty. Oddalają się dumnie. Nie mogę usłyszeć
twojego wołania.

Bądź ostrożny z używaniem wielkich słów

WALLACE STEVENS (1879-1955)

Studium dwóch gruszek

1

Opusculum paedagogum
Gruszki to nie są wiolonczele.
Ani nagie kobiety ani butelki.
Są niepodobne do niczego.

2

To żółte formy
Utworzone z krzywizn
Wybrzuszonych ku podstawie
Z dotknięciami czerwieni

3

To nie są płaskie powierzchnie
O wygiętych konturach.
Są kragłe
Zwężające się ku wierzchołkowi.

4

Sposób ich modelunku
Daje smugi niebieskości.
Suchy twardy liść zwisa
Od szypułki.

5

ich żółtość jest lśniąca
połyskuje żółtością wieloraką.
Cytrynową, oranżową zieloną
Wykwitającą z pod skórki.

Cienie gruszek
Tworzą plamy na zielonej tkaninie.
Gruszki widziane są nie tak
Jakby chciał tego patrzący.

LANGSTON HUGHES (1902-1967)

Epilog

Ja także opiewam Amerykę

Jestem ciemniejszym bratem.
Odsyłają mnie bym jadł w kuchni
Kiedy przychodzą goście.
Ale ja się śmieję
Jem z apetytem
I nabieram siły.

Jutro
Usiądę przy stole
Kiedy przyjdą goście.
Nikt nie ośmieli się
Powiedzieć mi
Wtedy
„Zjesz w kuchni”.
Zresztą
Zobaczcie sami jaki jestem piękny
A zawstydzicie się –

Ja też jestem Ameryką.

ROBERT CREELEY (ur. 1926)

Interes

Kochać to jakby wychodzić dla sprawdzenia

jaka jest pogoda. Nie oszukuj mnie. Jeśli ją kochasz

jak sprawdzisz, czy ona kocha także, choć to się

zdarza, nieduża szansa przy której

obstajesz. Ale handel wymienny był wśród Indian sposobem przetrwania.

Są na to dowody.

LAWRENCE FERLINGHETTI (ur. 1919)

*

Sklep z cukierkami za centa
był miejscem gdzie po raz pierwszy
zakochałem się

ciągutki lśniły w półmroku
wrześniowego popołudnia
kot kręcił się po ladzie

wśród lukrecjowych pałeczek
dropsów
i gumy do żucia Ojej

Na dworze liście spadały w miarę umierania

wiatr zdmuchnął słońce

do sklepu wbiegła dziewczyna
Jej włosy były mokre od deszczu
jej piersi bez tchu w tym ciasnym pomieszczeniu

Na dworze liście spadały
szepcąc:
Za wcześnie! Za wcześnie!

JOHN ASHBERY (ur. 1927)

Stodoła Robin Hood

Taki był dzień: kilka kropel deszczu,
Odrobina czegoś niewiadomego, dotknięcie pachnącego powietrza
Póki się je czuje. I serenada
Rośnie, aż stanie się wszechogarniającą
Miłością. Jakże niedobre jesteście, ptaki.
Ale Bóg was nie ukarze, będziecie
Z nami w niebie, choć mniej może niż my
Świadome swego szczęścia.
Piekło jest niedość zadowalającym niebem, zapewne,
Ale ty jesteś owocem i klejnotem
Mojego porządku: O, bądź ze mną!
Zapomnij o rezerwie, o dokładnym
Księgowaniu ostrych słów. Banalne
Słońce zbiera się do pełzania po niebie
Swoim codziennym torem; nie pozwól
By zastało nas wśród kłótni, lub gorzej jeszcze, osobno,
Każde obrócone plecami do drugiego,
Samo, w cudownej samotności
Nowego dnia. Być w samotności
Nie znaczy samotności zaznać, skrada się ku tobie
i spada na ciebie
Jak pościel mgły.
Z pogodnego wysokiego stołu
Zastawionego u kondygnacji schodów
Zejdź raz na zawsze w nasze wspólne
Rozważania, choćby były płaskie jak smak lemoniady.
Reszta marzeń jest jak odpadki
Biesiady na wilgotnej ziemi.
Kiedy odwróciłem się, by coś do niej powiedzieć, przyspieszyła kroku
Co znaczyło, że skończy się wszystko za kilka lat: dwadzieścia sześć czy dwadzieścia
siedem.

Ale kim byli ci ludzie
Którzy zeszli wówczas do łodzi, by udać się na nasze spotkanie?
Twoje młode lata są jak glina
z której ukształtuje się okrągłejsza a także bardziej szorstka
Odpowiedź, pozdrowienie,
Które wyprowadzi cię w noc
Jak świecąca przed tobą latarnia
Z napisem „Gdzie byłeś”, tymczasem
Czeka nas ciemność i towarzyszące jej
Odrętwienie i zmysłowość.

Dobrze jest mieć w nich swój udział
Podczas snu, który jest sednem
Tkwiącym głęboko, bezpretensjonalnym i nieznającym wstydu,
Ale tak przepastnym i gwałtownym.
Za to płacimy, za to,
Dzisiejszej i każdej innej nocy.
Ale kiedy to mówię, jesteśmy wolni
I przez ten czas pieśni
Ostrzegają nas jak umieją i klimat niezwykłości.

przeł. **Julia Hartwig**

EMILY DICKINSON

181 (I lost a world the other day)

Zgubiłam Świat – onegdaj!
A możeście spotkali?
Poznać go łatwo, Diadem z Gwiazd
Na głowie mu się pali.

Bogacz nie zwróci nań uwagi –
Lecz ja – mym skąpym Okiem –
Widzę w nim Więcej niż w Dukatach –
Spraw, Panie, żeby wrócił do mnie!

781 (To wait an hour – is long –)

Czekać Chwilę – to długo –
Gdy Miłość tuż za progiem –
Czekać Wieczność – to krótko –
Gdy Miłość jest nagrodą –

994 (Partake as doth the bee)

Raczyć się jak Pszczoła,
Wstrzemięźliwie.
Róża to Majątek –
Na Sycylii.

1050 (As willing lid o'er weary eye)

Jak znużonym oczom chętna powieka,
Tak Dniom Wieczór służy woalką,
Aż z całego Domu natury
Zostaje sam Balkon.

1639 (A letter is a joy of earth)

List to radość Doczesna,
Której odmawia się Bogom –

przełożył: Andrzej Szuba

WOJCIECH KUDYBA

BYCIE I DOM

Od początku, od pierwszych wersów ów niezwykle liryk budzi w czytającym uczucie osobliwego napięcia, specyficznego konfliktu pomiędzy powierzchnią i głęboką warstwą tekstu. Na pozór słowa autorki wyraźnie kierują się ku drugiej osobie. Nie chodzi tylko o zaimki „cię”, „ciebie”, ale i fleksyjne końcówki czasowników – „odpływasz”, „nie pragniesz”, „nie potrafiłabyś”. „Ty” liryczne pozostaje tu zindywidualizowane, określone płcią, otoczone krajobrazem, zarazem jednak w jakimś sensie anonimowe, uogólnione, powszechne. Niełatwo odpowiedzieć na pytanie, kim tak naprawdę jest osobliwy „adresat” monologu. Moglibyśmy przypuszczać, że jest nim *everyman*, Każdy, ale konkretność miejsc – tak wyrazistych, jakby były częścią osobistego wspomnienia – skłania również do tego, by wypowiedź poetki traktować jako rodzaj rozmowy rozgrywającej się w wewnętrznej, dialogicznej przestrzeni lirycznego „ja”. Gdybyśmy mogli lepiej znać biografię Julii Hartwig, przekonanie, iż w tekście mamy do czynienia z transpozycją form osobowych – z ich przenośnym użyciem, z zamianą lirycznego „ja” na liryczne „ty” – nie budziłaby zapewne większych kontrowersji. Nic nie stoi jednak na przeszkodzie, by mansarda, wiejski pokój, biblioteka, taras były miejscami rzeczywistego pobytu poetki. Nie pierwszy to przypadek, gdy okazuje się, jak nieroztropne były dogmatyczne tezy teoretyków literatury o przesunięciu biografii autora poza horyzont interpretacji tekstu. Wiersz *Miejsca* jest rozmową z samym sobą. Ma charakter refleksji egzystencjalnej. Należy do gatunku *soliloquium* – jest dialogiem wewnętrznym.

Właśnie ku wnętrzu zdają się kierować pejzaże wypełniające utwór. Choć wiersz na pozór opowiada o tym, co otacza nas od zewnątrz, podpowierzchniowe pokłady tekstu odsłaniają wyraźny związek dookólnego terytorium z wewnętrzną, intymną przestrzenią bohatera, jego wszechświatem prywatnym. Nie chodzi poetce o przestrzeń nie mające związku z nami samymi. Chodzi o te, które są wobec nas wyraźnie zorientowane, pozostają bliskie lub dalekie, zimne lub chłodne, oswojone lub obce. Krajobrazy wypełniające wiersz są w jakimś sensie częścią nas samych. Tytułowe miejsca – tak jak je rozumie poetka – są ważnymi, węzłowymi elementami biografii, fragmentami naszej mapy psychicznej czy raczej – duchowej. Przestrzeń ewokowana w wierszu staje się pejzażem naszego losu. Jest przestrzenią egzystencji. Miejsce nie mówi wyłącznie o sobie. Mówi o człowieku. O jego „byciu-w-świecie”.

Jaki zatem obraz ludzkiego bytowania wyłania się z analizowanego utworu? Egzystencjaliści chętnie umieszczali swych bohaterów w przestrzeni chłodnej i obcej – nieprzyjaznej, nie udzielającej schronienia. Człowiek miał być, według nich, kimś „rzuconym w istnienie” – istotą zagubioną w niezrozumiałym i wrogim kosmosie spraw i ludzi, kimś bezradnym wobec nicości i pustki wszechświata. O. Bollnow w swym studium poświęconym poetom i filozofom pozostającym w kręgu egzystencjalizmu pisał m.in. o ewokowanym w wierszach Rilkego poczuciu „nieosłonięcia” (*Ungeborgenheit*), osobliwej

bezbronności człowieka wobec absurdu rzeczywistości. Jednym z podstawowych doświadczeń ubiegłego stulecia – odnotowywanym przecież i w naszej poezji – stało się doświadczenie bezdomności, przejmujące przeżycie utraty życiowej niszy, dającej poczucie egzystencjalnego bezpieczeństwa i oparcia. Różewicz i Herbert – któż w sposób bardziej ekspresyjny niż oni opisał współczesne doświadczenie wydziedziczenia? Gorzka świadomość istnienia miejsc obojętnych i zimnych – pustego nieba i jałowej ziemi – jawi się także w omawianym wierszu. Wie autorka o ludzkiej niemocy, o możliwości wygnania, o okolicznościach, które siłą rzucają nas niekiedy w obszar obcości i pustki. Wie, że istnieją miejsca wykorzenienia, wygnania – wie o dworcach, kolejach, pożegnaniach i niepamięci, o obszarach, w których nie da się żyć i o których chciałoby się zapomnieć. Wie o tym wszystkim i być może właśnie dlatego przypomina o tym, iż istnieją inne – miejsca ukojenia, egzystencjalnego spełnienia, fascynujące przestrzenie bezpiecznego zdomowienia w Bycie. Miejsca, w których możemy być naprawdę sobą.

Bo utwór mówi tak naprawdę przede wszystkim właśnie o tym – o stawaniu się, o dojrzewaniu do samego siebie, o drodze ku egzystencjalnej pełni. A jeszcze bardziej o przestrzeni, która owo dojrzewanie umożliwia. O krajobrazach, dzięki którym staliśmy się tym, czym jesteśmy. O miejscach, które były i są naszym domem.

A zatem najpierw dom dzieciństwa. Nie powinno nas dziwić, iż jest niewielki i zamknięty, że jego granice wyznacza krąg światła lampy, ramiona rodzeństwa. Najgłębszy, najbardziej intensywny rodzaj zdomowienia w rzeczywistości jest przecież właśnie, jak pisał Bachelard, „przycupnięciem”, wtuleniem się, zwinięciem w kłębek w niewielkiej, przestrzeni, która ze wszystkich stron ogranicza, otacza nas swoim przyjaznym ciepłem. Jakimś powrotem do owej pierwotnej, archetypicznej przestrzeni dzieciństwa jest też być może miłosny rytuał i spokojne kołysanie tu i tam może wyznaczać rytm drogi ku czemuś, co pozostaje trudnym do zdefiniowania doświadczeniem głębokiego spokoju i bezpieczeństwa. Wydaje się w każdym razie, iż nieprzypadkowo miejscem spotkania kochanków staje się mansarda – pokój mniejszy niż inne, położony wyżej, ponad codziennym gwarem. Nie chodzi tu tylko o „osobność”, o miejsce w jakimś sensie oderwane od świata, ale i o przytulność, o coś, co przypominałoby pierwotny dom dzieciństwa. Nim rozpocznie się obrzęd, pokój zmieni się w „aksamitną jaskinię” łącząc w sobie to, co najbardziej pierwotne, z tym, co najbardziej wyrafinowane i subtelne; to, co wydaje się szorstkie, z tym, co pozostaje nieskazitelna gładkością; to, co delikatne, z tym, co silne, żywioły ziemi i ognia, naturę i kulturę. Nasz pierwszy dom – zdaje się mówić poetka – nie jest bowiem wyłącznie obszarem biologicznego bezpieczeństwa i wzrostu. Jest obszarem kulturotwórczym – pobudza do marzeń. Niewielka przestrzeń otoczona światłem lampy lub migotaniem bierwion gasnących w kominku, mały pokój na poddaszu – wypełniony zapachem wędnących róż i narkotycznym aromatem herbaty – wszystko to rozbudza a nas nową wrażliwość i być może zmienia nasz sposób patrzenia na rzeczywistość. W podobnej przestrzeni rodzi się *cogito* marzyciela...

Ów dom zamknięty – tak charakterystyczny dla naszego dzieciństwa, a także dla naszych miłosnych uniesień – z wolna jednak rozszerza swe granice i być może próg dorosłości znajduje się w miejscu,

w którym przestrzeń zamknięta niepostrzeżenie uchyla się na zewnątrz. Stopniowo i nie bez wysiłku z naszej strony nasz dom staje się domem otwartym. Barwa drzew, zielony kolor abażuru bibliotecznej lampy wciąż mogą przypominać nam dzieciństwo. Skrzydła gałęzi, przyjazne światło wciąż mogą wyznaczać niewielki, przytulny obszar egzystencjalnego przycupnięcia – pewien rodzaj gniazda. Inaczej jednak niż dawniej, nasz wzrok będzie teraz biegł o wiele dalej. Dom otwarty, inaczej niż dom zamknięty, jest przede wszystkim miejscem, z którego rozpościera się widok. Figurą podobnej przestrzeni staje się w omawianym wierszu taras – miejsce nieco uniesione nad światem, zarazem jednak nieosłonięte, całkowicie otwarte na to, co dookoła. To prawda, nasz dom wciąż, tak jak w dzieciństwie, stanowi centrum świata i wciąż wydaje się nam, iż to właśnie ze względu na nas zachodzą zmiany w dookolnej przestrzeni – że to dla nas zmieniają się pory roku i dla nas dzwonnice ogłaszają nadejście południa. Z czasem poznajemy jednak, że istnieją również inne domy – inny los, inna sława, inne wiersze, inne łakomstwo życia, inna melancholia. Dom otwarty nie jest wyłącznie przestrzenią marzenia. Staje się też przestrzenią jasnowidzeń, daje wgląd w to, co pozostaje odmienne, nie nasze. Wiersz *Miejsca* mówi o osobliwym przechodzeniu z domów zamkniętych, ku domom otwartym, o nieustannym rozszerzaniu się przestrzeni naszej egzystencji...

Z jakiego miejsca, z jakiego domu pisze poetka swój wiersz? – Niech wolno będzie na koniec zadać i takie pytanie. Uderza przecież w tekście pewien rodzaj dystansu wobec miejsc dalekich i bliskich. O jaki dystans mogłoby tu jednak chodzić? Może o taki, jaki wobec ładu musi zyskać kartograf kreślący zarysy linii brzegowej? Może o ten, który umożliwia nam wgląd w naszą duchową mapę i w miejsca, które już na zawsze będą naszymi miejscami? A jeśli tak, to być może trzeba czytać ten wiersz jako rodzaj rozrachunku z losem, który szczęśliwie biegł pośród takich a nie innych obszarów? W środowisku Uniwersytetu Rzeszowskiego powstała praca dotycząca pytań egzystencjalnych, jakie Julia Hartwig stawia w tomie *Zobaczone*. Chciałbym dodać do nich jeszcze jedno. Wydaje się, iż artystka wciąż pyta o miejsce. O bycie i o dom.

Miejsca

Miejsce które cię ukołysze jak dziecko w kołysce
mansarda w szóstce przypominająca pokój gdzie pod lampą
nosiło cię na rękach rodzeństwo malutką
- przemieniona teraz w aksamitną jaskinię miłosnej nocy
kiedy herbata parzy się nieustannie jak mocny narkotyk
i pachnie mdło bukietem róż więdnący na skraju kominka
Miejsce – rozległy pokój wiejski
z widokiem na mokre graby jesienne z opadającymi skrzydłami gałęzi
gdzie czas nocny i dzienny uczy żałobnej powagi
I miejsce pod zielonym szklanym abażurem
w wielkiej sali bibliotecznej
z panoramą widoków na sławę cudzą
na los poety rozgrywany między łakomstwem życia i melancholią
Miejsce skąd odpływasz raz po raz w jasnovidzenie wierszy
Miejsca na tarasach z których widać dzwonnice
dla ciebie właśnie wydzwanające południe pod trampoliną nieba
które nie jest niebem pustym jak nieba nad dworcami kolejowymi
Miejsca bliskie i tyle poza tym zimnych i obojętnych
których nie pragniesz żegnać które odrzucasz w niepamięć
chcąc oddalić się od nich jak najbardziej
i w których nie potrafiłabyś żyć choć z pozoru są jak inne miejsca
ale gdyby cię na nie skazano
doświadczyłabyś wówczas jaka treść kryje się pod słowem niemoc

(Julia Hartwig, *Zobaczone*, s. 92)

ZOFIA ZARĘBIANKA

BÓG TO JEST NIC.

MURIEL RUKEYSER, *KAMYK POŚRODKU DROGI*

Kamyk pośrodku drogi na Florydzie

Mój syn jako małe dziecko powiedział
Bóg
to jest nic, to nie jest nawet kamień na środku drogi
na Florydzie.
Wczoraj
Nancy, moja przyjaciółka, po długiej chorobie powiedziała:
Wiesz, co pomogłoby mi się dźwignąć, wydobyć z rozpacz?
Co takiego?
Nic.

przekład: Julia Hartwig, w: Julia Hartwig,
Dziki brzoskwinie, Warszawa 2003, s. 59.

Myliłby się ten, kto przeczytawszy wiersz Muriel Rukeyser, uznałby go pochopnie za wyraz ateizmu albo wręcz manifestacyjną deklarację niewiary, zaprawioną nutą sarkastycznej negacji, deprecjonującej absolut i odmawiającej mu... bytu. Zestawienie Boga z kamieniem, w dodatku zanegowane „Bóg (...) to nie jest nawet kamień na środku drogi (...)” na pozór wydaje się nie tylko że dość szokujące, ale wręcz znieważające, lekceważące. Taki element lekceważenia zawiera przysłówek „nawet”, wzmacniający negację. Przyznając, takie odczytanie tego dziwnego utworu może się nasuwać, może też wydawać się dość pociągające i adekwatne, zwłaszcza, jeśli by pozostać na płaszczyźnie literalnej, ograniczonej do dosłowności. To zawsze jednak (a przynajmniej – zazwyczaj) ostatecznie okazuje się drogą fałszywą, prowadzącą na interpretacyjne manowce. Prawomocność tego rodzaju dosłownej wykładni podważałby zresztą fakt, iż owe rzekomo kwestionujące istnienie Boga słowa, przypisane są w utworze dziecku oraz osobie ciężko chorej. Nie są to zaś, psychologicznie rzecz ujmując, te kategorie bohaterów, którzy w sposób najbardziej przekonujący nadawaliby się do przeprowadzania tego rodzaju filozoficznych wywodów.

Nie sądzę też, by do końca trafny miał się okazać trop upatrujący w słowach chorej Nancy egzystencjalistycznego nihilizmu i beznadziei, trop możliwy – tylko jednak teoretycznie – do podjęcia w odniesieniu do tej postaci, twierdzącej – jeśli dalej chce literalnie rozumieć tę wypowiedź – iż nie ma po co rozważać tematu jej wyzdrowienia, gdyż sytuacja jej jest tak rozpaczliwa, że nie pozwala na żadną nadzieję, choćby tylko wysuniętą jako hipoteza. Przy takim odczytaniu trzeba by przyjąć, iż końcowe, wypowiedziane przez chorą „nic” byłoby właśnie wyrazem postawy rezygnacji, beznadziei, likwidującej sens refleksji, zapoczątkowanej pytaniem „wiesz, co pomogłoby mi się dźwignąć, wydobyć się z rozpacz?” To „nic” wnosi jakby zawieszenie odpowiedzi, zrezygnowane „machnięcie ręką”, wycofanie się z zainicjowanej rozmowy. To zresz-

ta, być może, nie jest całkiem niemożliwa interpretacja, przynajmniej na pierwszym, najbardziej jawnym i zewnętrznym poziomie znaczeń.

Wbrew wszelkim pozorom, tego rodzaju lektura wydaje się jednak rozmijać z istotnymi – i najgłębszymi – sensami interesującego nas wiersza. Jakie zatem sensory odkrywa ten – sprawiający wrażenie oczywistości i nie skomplikowania – utwór? Jakie drugie dno znaczeniowe odsłania i w jaki sposób do tych głębokich semantycznych warstw dotrzeć?

Punkt wyjścia stanowi, jak sędzę, wyznaczenie właściwego kontekstu interpretacyjnego, którym w tym konkretnym przypadku wydają się pojęcia z kręgu teologii apofatycznej, mówiącej raczej kim Bóg nie jest, niż opisującej Go za pomocą pozytywnych pojęciowych terminów i przypisującej Mu konkretne atrybuty. Przy takim założeniu, iż utwór operuje pojęciami i wyobrażeniami z kręgu teologii negatywnej, cała zdarzeniowa warstwa tekstu nabierałaby charakteru przypowieści i znaczyła – niejako na dwu poziomach – sytuacyjnym oraz – ważniejszym – symbolicznym i zarazem uniwersalizującym.

Na omówionym przed chwilą poziomie sytuacyjnym, potraktowanym dosłownie, przedstawiona wyżej interpretacja zdaje się rzeczywiście wyczerpywać najważniejsze znaczenia utworu. Jeszcze mocniej uwydatnią one swą rolę przy przejściu, czy w zderzeniu z poziomem znaczeń symbolicznych, konstytuujących się poprzez przypowieść. Na poziomie paraboli bowiem, cała ta realistyczna, sytuacyjna rama staje się poniekąd nieważna, zaczyna znaczyć w perspektywie sensów symbolicznych, dla których rozszyfrowania zasadnicze wydają się dwa słowa-klucze: „kamień” oraz „nic”.

We wszystkich kulturach i religiach kamień wyposażony jest w znaczenia symboliczne, związane z obszarem sacrum. Jest to bowiem zawsze przedmiot traktowany jako rzeczywistość teofaniczna, co ma dla zrozumienia analizowanego wiersza podstawowe wręcz znaczenie. Jak podaje Dorothea Foerstner kamień w kulturach pierwotnych był znakiem jakiejś wyższej mocy, wskazywał na porządek transcendentny, nie podlegający żadnym ludzkim uwarunkowaniom. Cechy kamienia – trwałość, twardość, niezmiennosc funkcjonowały zatem jako znak objawiający rzeczywistość innego świata, niedostępną wprost ludzkiemu poznaniu i uważaną za skondensowany wyraz boskiej siły. Kamień – nie podlegający żadnym zmianom wskazuje więc na byt absolutny, będąc niekiedy symbolem Bożej obecności oraz związku między niebem a ziemią. W późniejszym okresie religie pogańskie utożsamiały kamienie z bóstwem jako takim. Również w chrześcijaństwie kamień zachował nacechowanie symboliczne związane z osobą Chrystusa. Dość wspomnieć ewangeliczną glosę „kamień odrzucony przez budujących stał się kamieniem węgielnym”, w której „kamień”, czy w innym fragmencie „skała”, stają się wręcz figurami Jezusa. Figurami – ale przecież – nie samym Jezusem.

We włożonym w usta dziecka stwierdzeniu „Bóg (...) to nie jest nawet kamień” istotna wydaje się intuicja, która każe odróżnić znak od desygnatu. Innymi słowy: kamień wskazuje tu na bóstwo, inaczej jednak niż w religiach pierwotnych sam nie jest bóstwem.

Chłopczyk próbuje zbudować definicję Boga w oparciu o zaprzeczenie, podaje – metodą teologii

apofatycznej – kim Bóg nie jest, a w istocie stwierdza, że niczego w ogóle o Bogu – poza samym słowem Bóg – powiedzieć się nie da. To, co chłopiec mówi, to przede wszystkim – nieudolnie, po dziecięcemu, przekazana prawda o transcendencji Boga: Bóg jest czymś, czy kimś całkiem innym, nie utożsamia się z żadnym wyobrażeniem, ani z żadnym przedmiotem mającym Go przedstawiać. Byłaby to zatem intuicja całkowitej odrębności i odmienności Boga od czegokolwiek, co człowiek może o Nim pomyśleć. Bóg jawi się więc w wierszu jako Inny, niewyrażalny i niewyobrażalny, znajdujący się poza zasięgiem i poza granicami ludzkiego języka i ludzkiego świata, poza tym, co stworzone, ale także – co warte szczególnego podkreślenia – poza tym, co Go wyobraża. Jest poza swoimi przedstawieniami i wizerunkami. Nie jest kamieniem ani też żadnym innym, choćby najdoskonalszym kształtem czy rzeczą, pod postacią których ludzkość chciałaby Go zamknąć. Nieogarniony, którego imieniem i jedynym adekwatnym wizerunkiem może być tylko... Nic.

W tym momencie musimy przyjrzeć się drugiemu z intrygujących słów-kluczy: maleńkiemu - słówku „nic”. Gramatycznie jest to przysłówek, tu jednak występuje w roli rzeczownika, pełni więc funkcję... imienia. Tak, celowo używam tej starej nazwy określającej w staropolszczyźnie rzeczowniki. Nie chodzi mi, rzecz jasna o samą gramatykę, ale o przydatną dla interpretacji zbieżność: rzeczownik, dawne „imię”, którym jest tutaj ów dziwnie użyty przysłówek „nic”, w wierszu faktycznie zdaje się być imieniem, nazwą własną „Nic” jako imię Boga?

Tego rodzaju ujęcie ma długą tradycję, żywą przede wszystkim w chrześcijaństwie wschodnim, obecną jednak również w mistyce zachodniej, zwłaszcza w kręgach tzw. mistyki nadreńskiej, której najbardziej znanym przedstawicielem jest Mistrz Eckhart. Nic to czysta potencja, skondensowana „Wszystkość”, Pełnia, Całość.

Bóg to jest Nic – Nic zawierające w sobie każdą możliwość, Nic stwórcze, wszechmocne i nieskończone. Nic to rewers Wszystkiego. To, tylko tyle i aż tyle, mówi z zadziwiającą dziecięcą intuicją mały chłopiec w wierszu Muriel Rukeyser.

W tym świetle innego wydzwiku nabierają także, będące przed chwilą przedmiotem namysłu, słowa Nancy. Jeśli Nic skrywa imię i rzeczywistość Boga, to na Niego wprost wskazuje zagadkowa wypowiedź chorej, w Nim upatrując nadziei na swe wyzdrowienie.

Obie płaszczyzny wiersza – dosłowna, sytuacyjna, oraz paraboliczna i symboliczna odsłaniają zarazem dwie możliwe wizje świata i ewokują zarazem dwie całkowicie różne koncepcje światopoglądowe. Pierwsza zakładając eliminację Boga z rzeczywistości „Bóg to jest nic” prowadzić musi w konsekwencji do gestu rozpacz i rezygnacji, jako jedynych możliwych odpowiedzi na cierpienie. Druga – wprowadza element zawierzenia siebie tajemniczemu Nic i uruchamia sensory tłumaczące się jedynie w perspektywie wiary. Są to więc płaszczyzny obecne równocześnie i równoległe w doświadczeniu egzystencjalnym – czy powiedzieć lepiej - w doświadczeniu duchowym postaci występujących w wierszu. W ten sposób obydwie poziomy znaczeń okazują się wobec siebie „kompatybilne”, nie znosząc i nie unieważniając swej prawomocności, lecz - raczej - wzajemnie się warunkując i przenikając wzmacniają ukryty w utworze dialog racji.