

## „Klasycyzowanie” Julii Hartwig

Maria Delaperrière w studium wieńczącym obszerną, zbiorową syntezę na temat klasycyzmu jako „estetyki, doktryny literackiej i antropologii” w kulturze polskiej pisze:

Obraz klasycyzmu XX wieku jest tak zróżnicowany, że wszelka próba uchwycenia wszystkich jego aspektów okazuje się niemożliwa. Sama jego definicja ulega modulacjom w zależności od stosowanych kryteriów. Co oznacza klasycyzm dzisiaj? W jakim stopniu można jeszcze mówić o tradycji klasycznej i nie popaść w schematy, imitację i wtórność? Pytania te pojawiają się w XX stuleciu wielokrotnie i, co więcej, wpisują się paradoksalnie w szeroki nurt dyskusji nad nowoczesnością. Wyłania się z nich nowe pojęcie klasycyzmu „dynamicznego”, który włącza się w diachronię, tracąc swoje ponadczasowe atrybuty<sup>1</sup>.

Skomplikowane i trudne jest nie tylko rozpoznawanie istoty i natury zjawisk opatrywanych tym terminem, ale również szereg wątpliwości budzi odnośnienie go do indywidualnych propozycji poetyckich: Agata Stankowska wyraziła to na przykład już w tytule swojej rozprawy *Miłosz – klasyk?*<sup>2</sup>. W identyczny sposób można by zatytułować szkic na temat poezji Julii Hartwig, często łączonej z różnie rozumianym klasycyzmem (choć w syntezie *Klasycyzm – estetyka – doktryna literacka – antropologia* nie poświęcono jej odrębnego studium, nazwisko autorki *Zobaczonego* zostało jedynie wspomniane trzy razy<sup>3</sup>). Podobnie jak wiele innych prób przyporządkowania twórczości różnych artystów rozmaitym

---

<sup>1</sup> M. Delaperrière, *Klasycyzm polski w perspektywie europejskiej – wiek XX i XXI*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, pod red. K. Meller, Warszawa 2009, s. 583.

<sup>2</sup> Badaczka we wstępie wyjaśnia: „Zawarta w tytule wątpliwość ma charakter tyleż ogólny, co szczegółowy, i to zarówno w odniesieniu do samego Miłosza, jak i do klasycyzmu, jako jakości (prądu? paradygmatu?) literatury XX wieku. Za zgodą na stosowanie historycznych kategorii jako matrycy opisu poezji współczesnej, co jest przecież praktyką powszechną, podążać musi tutaj żmudne wyjaśnianie, co konkretnie mamy na myśli, używając pojęcia *klasyk* czy *klasycystyczny* i jakie są sensy oraz funkcje owych odesłań i odniesień”. A. Stankowska, *Miłosz – klasyk?*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia...*, s. 473.

<sup>3</sup> Piotr Śliwiński wymienia Julię Hartwig wśród poprzedników Adama Zagajewskiego jako obrońcy kultury „jej czystych form, zestrojonych głosów przeszłości i teraźniejszości, czytelnego przesłania arcydzieł, powagi” – P. Śliwiński, *Modernizm i hermeneutyka upadku*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia...*, s. 454. Marcin Jaworski pisząc o „trzech drogach nowoczesności”: symbolizmie, awangardzie i neoklasycyzmie, podaje przykłady ilustrujące rozwój pierwszej z wymienionych dróg i wspomina nazwisko autorki *Pożegnań*. M. Jaworski, *Klasycyzm w PRL-u*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia...*, s. 524. Wreszcie Maria Delaperrière pisze o Eliotowskiej „miłości do kultury, głównie śródziemnomorskiej, którą Iwaszkiewicz dzielić będzie z Arturem Międzyrzeckim, Julią Hartwig, Mieczysławem Jastrunem. Razem tworzą oni paradygmat klasycyzmu współczesnego, w którym – jak mówi Gadamer – liczy się »miejsce wspólne«: powrót do kultury śródziemnomorskiej jest równoznaczny z powrotem do źródeł. W takim antropologicznym rozumieniu klasycyzm jest po prostu najgłębszym wyrazem humanizmu polegającym na przekraczaniu antynomii ludzkiej egzystencji. Towarzyszy jej nierozłączny powrót do łacińskiego *otium*, w którym na pierwsze miejsce wysuwa się kontemplacja”. M. Delaperrière, *Klasycyzm polski w perspektywie europejskiej – wiek XX i XXI*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia...*, s. 597.

„-izmom”, również ta klasyfikacja jest, co najmniej, dyskusyjna. Przywołując to zagadnienie, pragnę nie tyle rozważyć jego zasadność, ile dostrzec w nim pewną wskazówkę interpretacyjną oraz zachętę do refleksji na temat specyfiki dorobku poetyckiego autorki *Chwili postoju*. W formułowanych przez krytyków i badaczy (w odmiennych kontekstach historycznoliterackich) tezach na temat klasycyzmu poezji Hartwig podnoszony zazwyczaj bywa problem tradycji. Stosunek do dziedzictwa kultury europejskiej jest szczególnie interesującym aspektem twórczości autorki *Zapisanego*, rodzącym liczne pytania o zakres i charakter dokonywanych przez poetkę przekształceń i adaptacji zastanych elementów.

Debiutancki tom Hartwig *Pożegnania* (wydany w 1956 roku, ale gromadzący utwory pisane wcześniej, w latach czterdziestych) rozpoczyna wiersz *Wiara*, który wydaje się charakterystyczny dla wczesnej poezji tej artystki:

Gruby flamandzki chłopak i bladooka dziewczyna,  
 Która trzyma rękę z gałązką na wydętym fartuchu,  
 Czy warci są pokus świętego Antoniego?  
 Od stworów skrzydlatych, mięs parujących i krwawych,  
 Od zabawy w karczmie pośród martwych natur i ognia gaszonego winem,  
 Od ryb śliskich i kiełbas, i gołego ramienia pijanej wieśniaczki  
 Wzrok mędrca się oderwać nie może na obrazach Breughela.  
 Ale już w izbie Hieronima  
 Lew siedzi spokojnie przed swym stołem, gdzie inkaust i pióro.  
 Przed chwilą liżał jeszcze łapę po śniadaniu złożonym z mleka i chleba,  
 Może nawet pozwolił mu upolować mysz mądry Hieronim  
 Świadom praw natury.  
 Kiedy przesąd i nakaz znikną, jak czysta się dźwignie wyobraźnia  
 Nie ujęta w tryby teatralnej maszynierii.  
 Oto już tło coraz pustsze,  
 Gesty ograniczone do koniecznych i uczucia.  
 A jednak nie boję się zagłady.  
 Kiedy podaję ci rękę, przeczuwam lekki wzlot tancerki,  
 Wiem, że wzrok biegnący wieczorem po oknach  
 Odnalazłby na czarno-czerwonej kotarze nieruchomy obraz kobiety  
 Zapatrzonej w poważny profil mężczyzny czytającego głośno.  
 Dziesiątki razy będą odbiegać od siebie przyjaciele,  
 By nad brzegami coraz to innych rzek  
 Szukać nowego krajobrazu myśli.  
 Oni wszyscy wyrażają tęsknotę epoki,  
 Aby zrodzić prawdziwe bogactwo człowieka,  
 Który jak wspaniały gatunek owocu  
 Wyda z bogatego kwiatu rzadkie ziarno idei  
 I pojedyncze ziarno wiernej miłości.

Warszawa 1946<sup>4</sup>

W wierszu nagromadzone zostały liczne odwołania do dzieł Pietera Bruegla o tematyce chłopskiej i religijnej. Za sprawą aluzji do dawnego malarstwa zaraz w pierwszych

<sup>4</sup> J. Hartwig, *Wiara*, [w:] tejsze, *Pożegnania*, Warszawa 1956, s. 7.

wersach przywołane zostało dziedzictwo kultury europejskiej. Zestawienie flamandzkiego chłopaka i jego dziewczyny z pierwszymi zakonnikami – świętymi Antonim i Hieronimem eksponuje kontrast pomiędzy „zwykłym” życiem, z jego przyziemnymi sprawami, a ascezą, walką mistyków z siłami ciemności. Przeróżające wyobrażenia „stworów skrzydlatych, mięs parujących i krwawych”, codziennego chaosu i nędzy ludzkiego życia pojawiają się w utworze obok spokojnych obrazów, w których wszystko wydaje się zgodne z boskim porządkiem. Malarstwo odzwierciedla ideały i dążenia epok dawnych, które w dalszej części wiersza stanowią punkt odniesienia dla doświadczeń i wyobraźni współczesnych.

Obok pary przedstawionej na płótnie Bruegla pojawia się w *Wierze* kolejna – tworzy ją osoba mówiąca i jej ukochany. Oglądanie obrazów zestawione zostało w utworze z poczuciem bezpośredniej bliskości drugiego, z doznaniem bardzo intymnym. Spojrzenie osoby mówiącej przenosi się z dzieł malarza na świat wokół. Wzrok biegnie po oknach, a to, co widziane, miesza się z tym, co namalowane. Zacieranie granicy pomiędzy sztuką i rzeczywistością, dawnością i współczesnością eksponuje rozdarcie pomiędzy sferą ducha i ciała, rzeczywistością i ideałami. Wspólna wydaje się przede wszystkim tytułowa wiara, czyli to, czego nie można wyjaśnić przy pomocy racjonalnych argumentów.

Wiara w wierszu nie ma tylko wymiaru religijnego, ale także antropologiczny, historiozoficzny. Z jednej strony, jest to wiara przedstawionych przez Bruegla chłopów i świętych. Z drugiej strony, wiara w człowieka, w kulturę, jej trwałość i sens. Fantastyczne wizje sądu ostatecznego zestawione zostały z tłem coraz pustszym i gestami „ograniczonymi do koniecznych i uczucia”. Tym, czego nie można uzasadnić, co wydaje się irracjonalne, jest brak strachu przed zagładą („A jednak nie boję się zagłady”). Z czego wynika ta pewność? Z odrzucenia apokaliptycznych wizji, przedstawianych w fantastyczny sposób na obrazach? Z ograniczenia rzeczywistości do jednego wymiaru? Czy z poszukiwania wiary nowej, bardziej świadomej, nieograniczonej do „przesądów” i zbioru nakazów? A może przyczyną jest przeżycie historyczne, na które wskazuje data i miejsce umieszczone pod wierszem – doświadczenia wojennej zagłady, wobec której dawne apokaliptyczne wizje tracą swoją moc?

Zestawienie pary namalowanej i współczesnej, a także fantastycznych obrazów z niedawnymi wspomnieniami potwierdzałoby poszukiwanie punktu odniesienia dla współczesności w obrębie tego, co odziedziczone po poprzednich epokach. Z porównania wydaje się płynąć wiara w to, że niezmiennie w każdej epoce – „nad brzegami coraz to innych rzek” szukany jest „nowy krajobraz myśli”, wiara, że tęsknotą epoki dawnej, ale i współczesnej jest myśl o „bogactwie człowieka”, który wyda jak „wspaniały gatunek owocu” „rzadkie ziarno idei” i „pojedyncze ziarno miłości”. Tytułowa wiara miałaby wymiar

humanistyczny, byłaby związana z nadzieją w odrodzenie w wymiarze wspólnotowym i indywidualnym.

Utwór można odczytać jako wyraz (umiarkowanego co prawda, ale jednak) optymizmu historiozoficznego, wiary w powrót do normalnego życia. Znamienne, że w utworze zatytułowanym *Wiara* słowo „Bóg” nie pada ani razu. Nie ma tu jednak także tak otwartego wyznania niewiary, jakie wyrażone zostało (na przykład) w znanym wierszu Tadeusza Różewicza *Lament* (z tomu *Niepokój* z 1947 roku). Rówieśnik Julii Hartwig w szkicu *Do źródeł* pisał, że wyschły dla niego zarówno źródła estetyczne, jak i metafizyczne<sup>5</sup>. Wiersze zamieszczone w *Pożegnaniach* przekonują raczej o czymś przeciwnym. Wojenne zniszczenia dokonań cywilizacji podważyły wiarę w rozum, pokazały słabość, niewystarczalność człowieka, ale i konieczność poszukiwania odniesień poza nim<sup>6</sup>. „Źródła metafizyczne”, w tym przypadku, nie tyle wyschły, ile trzeba ich na nowo szukać w relacjach z innymi, z kulturą i światem<sup>7</sup>.

Tytułowa wiara w wierszu Hartwig naznaczona jest wątpliwościami, jedyne co może być doświadczone, to relacje międzypersonalne – podanie dłoni, odczucie bliskości drugiego. W utworze kluczową rolę zdaje się odgrywać relacja Ja – Ty (istotna dla dialogiki Martina Bubera, postrzegana również w związku z relacją człowieka do Boga<sup>8</sup>). Kultura staje się oparciem, medium, przenoszącym prawdę o człowieku, ale i odwieczne tęsknoty, poszukiwania (w tym także wątpliwości religijne). Otwierający *Pożegnania* wiersz Hartwig

<sup>5</sup> „Źródła metafizyczne, które karmiły poezję od jej początków, przestały bić dla mnie. Źródła estetyczne również wyschły. Doświadczenie historyczne, które wyniosłem z wojny, okupacji, z bezpośredniego zetknięcia z hitleryzmem, faszyzmem, to doświadczenie pchało mnie w kierunku metafizyki”. T. Różewicz, *Do źródeł*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane. Proza. T. 3. Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Wrocław 2004, s. 149.

<sup>6</sup> Nasuwa się w tym momencie analogia do wstrząsu wywołanego pierwszą wojną światową, który przyczynił się do rozwoju dialogiki Martina Bubera. O wpływie doświadczeń pierwszej wojny światowej na poglądy filozofa pisze J. Doktor, *Wprowadzenie*, [w:] M. Buber, *Problem człowieka*, przeł. i wstępem opatrzył J. Doktor, Warszawa 1993, s. X–XI.

<sup>7</sup> Anna Legeżyńska pisze, że różnica pomiędzy autorem *Niepokoju* i autorką *Pożegnań* polega na tym, że „Różewicz ujmując sytuację metafizycznego kryzysu jako paradoks („życie bez Boga jest możliwe/ życie bez Boga jest niemożliwe”), natomiast Julia Hartwig dostrzega możliwość wyboru”. Badaczka dodaje: „Młody Różewicz w *Ocalonym* szukał mistrza, który przywróciłby mu wzrok, słuch i mowę. Julia Hartwig wynosi z wojennego zniszczenia nietkniętą, ocaloną wyobraźnię poetycką, zdolną przekraczać wymiary empirycznego świata. I to jej, nie Różewiczowski realizm mieści się w formule wzniosłości jako technice budowania obrazu poszerzonej rzeczywistości”. Do tego sądu skłania zestawienie zakończenia wiersza *Potrzeba nam* Hartwig (z tomu *Zobaczone*) ze słynnym dystychem Różewicza z *Plaskorzeźby*: „życie bez Boga jest możliwe/ życie bez Boga jest niemożliwe”. Zdaniem badaczki, wedle Julii Hartwig „poezja dziś nie tylko jest możliwa – czemu znów zaprzecza Różewicz – ale i »potrzebna«, jak owa »pieśń dostojna«”. A. Legeżyńska, *Uważność – według Julii Hartwig*, [w:] tejże, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009, s. 269.

<sup>8</sup> „A więc tylko relacja Ja – Ty umożliwia nam wejście w relacje z Bogiem, ponieważ – co bezwzględnie wyróżnia Boga od wszystkich innych bytów – nie jesteśmy w stanie osiągnąć żadnego jego aspektu przedmiotowego; również kontemplacja nie dostarcza przedmiotowej obserwacji [...]”. M. Buber, *Zaćmienie Boga*, przeł. P. Lisicki, oprac. R. Reszke, Warszawa 1994, s. 113.

wywołuje pytania o wiarę w „epoce zaćmienia Boga” i z wątpienia w człowieka i kulturę<sup>9</sup>. Uwidacznia się w nim poszukiwanie ładu w człowieku, w odniesieniach do innego i do tradycji. W utworze otwierającym debiutancki tom Hartwig, z jednej strony, przypominane i podejmowane jest humanistyczne dziedzictwo kultury europejskiej, a z drugiej dokonywana jest próba jego adaptacji do nowej sytuacji.

Poetka jeszcze wyraźniej broni tradycji kultury w wierszu *Odwiedziny* zamieszczonym również w debiutanckim tomie *Pożegnania*. Długi utwór przypomina reportaż, w którym relacja z tytułowych odwiedzin staje się pretekstem do obrony tego, co odziedziczone po poprzednikach:

Na Placu Trzech Krzyży w Warszawie,  
naprzeciw zwałonego Kościoła Świętego Aleksandra,  
jest Instytut Głuchoniemych.  
Stał kiedyś. Dziś jest tylko.  
Tam poszłam  
w parę miesięcy po zniszczeniu Warszawy.  
Była wczesna wiosna. Pył się unosił  
z pustych wnęk domów, nad którymi otworzyło się nieba więcej  
niż kiedyś nad zorganizowanymi w piętra cegłami.  
W Instytucie spodziewałam się znaleźć towarzyszkę pracy Czechowicza,  
poety, którego wśród wielu trzeba pamiętać,  
choć lekkomyślni wyjmują kamień po kamieniu  
z trudnego monumentu kultury,  
jakby tylko jedną ścianą mógł się obronić od siły wiatrów.  
[...] <sup>10</sup>

„Trudny monument kultury” wymaga obrony. Nie ma w wierszu Julii Hartwig radykalnego zerwania, przekreślenia tradycji i próby tworzenia na nowo, od punktu zero. Pojawia się natomiast pragnienie nawiązania kontaktu z tym, co było, szukanie ciągłości. Pytania: „czy poezja po Oświęcimiu jest możliwa” i jak pisać, jak tworzyć sztukę po wojnie nie padają wprost, ale pobrzmiwiają w przywołanych wersach. Ani świat, ani kultura po doświadczeniu wojny nie są takie same, przekonują o tym „puste wnęki domów” – to, co pozostało ze „zorganizowanych w piętra cegieł”. Zniszczeniu uległy nie tylko materialne obiekty (miasto symbolizujące cywilizację), ale i przekonanie o postępie ludzkości<sup>11</sup>. Doświadczenie wojenne przynosi porażającą „wiedzę”, która ironicznie nazwana została w

<sup>9</sup> „Charakter godziny świata, w której żyjemy, polega na zaćmieniu niebiańskiego światła, na zaćmieniu Boga”. M. Buber, *Zaćmienie Boga...*, s. 20. Buber szczególnie zwraca uwagę na filozofię Friedricha Nietzschego, Jeana Paula Sartre’a, Martina Heideggera i na psychologię Carla Gustawa Junga, gdyż w ich pracach najbardziej odzwierciedla się stan świadomości współczesnego człowieka, któremu przyszło żyć w czasach, gdy ogłoszono „śmierć Boga”.

<sup>10</sup> J. Hartwig, *Odwiedziny*, [w:] tejże, *Pożegnania...*, s. 10.

<sup>11</sup> O wojnie, która zaprzeczyła ideom rozwoju, postępu, nowoczesności, odwołując się do szerokich kontekstów filozoficznych, psychologicznych, estetycznych, pisze J. Świąch, *Wojny a „projekt nowoczesności”*, [w:] tegoż, *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 2006, s. 192–220.

wierszu Hartwig „morałem”. Tradycja i przeszłość pozostają jednak wciąż „monumentem” – punktem oparcia, mimo kolejnych uderzających w nie „wiatrów” i wytaczanych im procesów.

Tak wyraźna obrona dziedzictwa kultury europejskiej zbliża wczesną twórczość Hartwig do powojennego klasycyzmu, dla którego znamienne było heroiczne (mimo doświadczeń wojennych) trwanie przy kulturze<sup>12</sup>. Jeden z pierwszych manifestów poetyckich, opublikowany na łamach „Twórczości” już w grudniu 1945 roku przez Jerzego Zagórskiego, nosił tytuł *Dążenie do klasyczności*<sup>13</sup>. W programie tym postawiona została teza o możliwości odbudowania kultury poprzez umieszczenie tragedii drugiej wojny w serii katastrof wcześniejszych w dziejach cywilizacji śródziemnomorskiej. We „wczorajszym” można odszukać „dzisiejsze”, ludzkość bowiem już stawała w obliczu „rozładowań o podobnym napięciu” i z tego należy czerpać naukę, wywieść morał dla współczesności. Klasycyzm – zdaniem Zagórskiego – mógł być doktryną organizującą wyobraźnię „odnowicielei zburzonej kultury w Europie”<sup>14</sup>.

Tuż po wojnie nazwę klasycyzm odnoszono także często do twórczości autorów związanych z „Kuźnicą”<sup>15</sup>. Hartwig zetknęła się z tym środowiskiem<sup>16</sup>. Poetka wspomina w *Dzienniku*, że trafiła do Łodzi, szukając możliwości zarobku. Redakcja „Kuźnicy” zamawiała u niej „od czasu do czasu” przegląd czasopism francuskich, na łamach pisma zostały również wydrukowane jej własne utwory<sup>17</sup>. Dla klasycyzmu tego środowiska programowy charakter miał wiersz Pawła Hertza *Z warsztatu nowoczesnego poety*<sup>18</sup>, w którym wyrażona została świadomość kresu dawnych mitów, przekonanie, że gmach kultury został w czasie wojny mocno naruszony, ale mimo wszystko trzeba do niego powracać<sup>19</sup>.

<sup>12</sup> Inaczej odczytuje wiersz *Wiara* Marcin Telicki. Badacz widzi w nim sugestię „surrealistycznego odczytania” całego tomu, zwraca uwagę, że obrazy Pietera Bruegla, przywołane w wierszu wprost, jak i Hieronima Boscha, który podejmował podobne tematy, dla surrealistów były źródłem inspiracji. Ważne jest tu, zdaniem Telickiego, „doświadczenie dziwaczności” widoczne na obrazach i nieobce oglądającej przywołane w wierszu dzieła. M. Telicki, *Poetycka antropologia Julii Hartwig*, Poznań 2009, s. 40–44.

<sup>13</sup> J. Zagórski, *Dążenie do klasyczności*. „Twórczość” 1945, nr 12. Przedruk [w:] tegoż, *Szkice*, Kraków 1958, s. 94–105.

<sup>14</sup> E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*. Część 1 *Strategie liryczne*, Warszawa 1984, s. 84–85. Zob. także M. Jaworski, *Klasycyzm w PRL-u*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia...*, s. 516–517.

<sup>15</sup> Klasycyzm „Kuźnicy” stał się jednak – jak pisze Balcerzan – ze względu na dydaktyzm, podporządkowywanie twórczości celom propagandowym jednym z „odchyleń” od realizmu socjalistycznego. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*. Część 2 *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 42–44.

<sup>16</sup> Zob. A.Z. Makowiecki, „Kuźnica”, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej i innych, Wrocław-Warszawa-Kraków 1993, s. 518–521.

<sup>17</sup> J. Hartwig, *Dziennik*, Kraków 2011, s. 14.

<sup>18</sup> P. Hertz, *Z warsztatu nowoczesnego poety*, „Nowiny Literackie” 1947, nr 1.

<sup>19</sup> „Po wojnie nastąpił powrót do nowego kraju, również nowa jest kraina poetycka. Ale nie oznacza to wcale wykorzenia z tradycji. Nowoczesność powołująca się jedynie na współczesność jest kategorią złudną. Konieczne jest, obok załatwiania spraw doraźnych, obok bezpośredniego uczestnictwa, spojrzenie z szerszej, dalszej perspektywy. Dopiero takie spojrzenie pozwala określić sens, humanistyczny sens podejmowanych

Również powojenny program Czesława Miłosza zbliżał się do klasycyzmu. Odrębność postawy dawnego żagarysty (nazwanej później przez Edwarda Balcerzana „pół-prywatnym klasycyzmem”<sup>20</sup>), ujawniła się między innymi w wierszach z tomu *Ocalenie* i w *Liście półprywatnym o poezji*<sup>21</sup>, w którym poeta odpowiedział Kazimierzowi Wyce na esej *Ogrody lunatyczne i pasterskie*<sup>22</sup>. Miłosz deklarował antyromantyzm, zwrot ku formom wypowiedzi poetyckiej zdialogizowanej wewnętrznie, operującej dramatycznymi napięciami między racjami autora a racjami osoby mówiącej. „Pół-prywatny klasycyzm” Miłosza jako „program ocalenia tradycji niezdewastowanej przez romantyzm”<sup>23</sup> może stanowić pewien punkt odniesienia dla wczesnej twórczości Hartwig, choć wpływ autora *Traktatu poetyckiego* ujawnia się znacznie bardziej dopiero w późnych wierszach poetki<sup>24</sup>. W utworach z tomu *Pożegnanie*, a także w jej kolejnych zbiorach, widoczne jest, podobnie jak w poezji Miłosza, wykraczanie poza „czysty liryzm” w stronę form bardziej dyskursywnych. Wiersze poetki zbliżają się do prozy, do poetyckiego reportażu (przykładem mogą być przywoływane powyżej *Odwiedziny*), mikrosceńek i form dialogowych (takich, jak przejmujący liryk bez

---

działań i przeżywanych zdarzeń. Nie wolno się zamykać w wieży z kości słoniowej, nie wolno się całkowicie odcinać od konfrontacji z życiem, ale też niezbędna jest chwila refleksji. [...] Po każdym przełomie następuje powrót, lecz jest to powrót do świata zmienionego. W wirze przemian zachodzących aktualnie istnieje stała logika, niedostrzegalna z bliska. Żadne cięcie nie jest ostatecznym zerwaniem z tradycją – zadaniem poezji jest ponad zmianą, a nawet w samej zmianie odnaleźć wątku jednoczącego dawne z nowym. To jest zadanie sztuki: *ars longa, vita brevis*. Prawdziwie nowoczesny poeta, chcąc zrozumieć istotę zachodzących w świecie przemian, musi dotrzeć do ich najgłębszego humanistycznego sensu. Zaś dotrze doń wówczas, gdy sięgnie po utrwalone w zbiorowej pamięci wzorce, gdy odwoła się do form zawsze obecnych w kulturze”. L. Szaruga, *Walka o godność. Poezja polska w latach 1939–1988. Zarys głównych problemów*, Wrocław 1993, s. 39.

<sup>20</sup> E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965. Część 2 Ideologie artystyczne...*, s. 24–31.

<sup>21</sup> C. Miłosz, *List półprywatny o poezji*, „*Twórczość*” 1946, nr 10. Zob. przedruk C. Miłosz, *List półprywatny o poezji*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane. Kontynenty*, Kraków 1999, s. 75–90.

<sup>22</sup> K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i pasterskie*, „*Twórczość*” 1946, nr 5. Krytyk dostrzegł w poezji Miłosza trzy zasadnicze prądy: katastroficzno-wielosłowny, publicystyczno-klasycyzujący i liryczno-oszczędny. Zdaniem Wyki, ujęcie klasycystyczne pojawia się tam, gdzie „poeta o aktualnych źródłach swej twórczości jest zmuszony mówić bezpośrednio”, a poprzez klasycyzm osiąga „dwie złudy – dystansu i patosu” – „Ten klasycyzm służy upatetycznieniu aktualności. Jest jak odskocznia, a na niej ślad, że z tego miejsca odbił się poeta, by popłynąć w siebie i w wizję”. K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i pasterskie*, [w:] *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, pod red. J. Kwiatkowskiego, Kraków-Wrocław 1985, s. 17–18.

<sup>23</sup> E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965. Część 2 Ideologie artystyczne...*, s. 28. Nieco odmiennie powojenny program Miłosza postrzega Stankowska, która kładzie nacisk na przekonanie poety, że kluczowe dla polskiej liryki XX wieku tradycje: romantyczną i awangardową należy nie tyle odrzucić, ile tak przeformułować, by wydobyć z nich pierwiastki „klasyczne”, a dzięki temu wyrugować „lirykę” na rzecz „poezji umysłu”, inkantacyjny wiersz przetworzyć w „myślenie wierszem”. A. Stankowska, *Miłosz – klasyk?*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia...*, s. 476.

<sup>24</sup> Zob. np. utwór opublikowany po śmierci Miłosza – J. Hartwig, *Medytacja*, [w:] tejże, *Bez pożegnania*. Warszawa 2004, s. 36–37. O takich zależnościach twórczych świadczą także mogą częste porównywaniami, zestawieniami tych twórców (zob. np. L. Hul, *Wobec własnej biografii*, [w:] tejże, *Obecność nieprzynależna. Pokoleniowe wydziedziczenie w poezji po 1989 roku*, Olsztyn 2010, s. 136–137), przyjmujące nie raz formę stwierdzenia, że poetka jest „Miłoszem w spódnicy” (zob. M. Kozłowska, *Niesmiertelność na ziemi*. <http://www.polityka.pl/kultura/1518606,1,90-urodziny-julii-hartwig.read?print=true> dostęp 10.02.2012).

tytułu, zaczynający się od słów „Siedziały panie...”<sup>25</sup>), ale raczej dalekie są od liryki roli, maski i ironii.

We wczesnych utworach debiutującej tuż po wojnie poetki klasycyzm przejawia się przede wszystkim w obronie i podejmowaniu dziedzictwa (w „wierszach kulturowych”, związanych z poezją, muzyką, malarstwem<sup>26</sup>). W tym czasie Hartwig była pod silnym wpływem kultury francuskiej, w której toczyły się istotne dyskusje na temat klasycyzmu<sup>27</sup> – swój wyjazd na stypendium do Paryża poetka po latach nazwała „gwałtownym skokiem w sztukę”<sup>28</sup>. Znamienny i nieco paradoksalny może się wydawać dokonywany wówczas przez nią wybór w obrębie dziedzictwa. Poetka zarówno w swoich lirykach, jak i tłumaczeniach oraz tekstach eseistyczno-biograficznych skłaniała się wyraźnie ku tradycji awangardy początku XX wieku. W wierszu *Odwiedziny* przywołany został Józef Czechowicz, wiele lat poetka poświęciła na przygotowanie monografii pod tytułem *Apollinaire*, tłumaczyła wiersze autora *Prześlicznej rudowłosej*, a także utwory Maxa Jacoba, Blaise’a Cendrarsa, Pierre’a Reverdy’ego, Henri Michaux<sup>29</sup>. Jednak ten wybór zbliżał artystkę do klasycyzmu nowoczesnego, gdyż – jak pisze Delaperrière:

Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że w okresie międzywojennym kultura klasyczna promieniuje odradza się i przeobraża właśnie dzięki awangardom. Twórcy programów nowoczesnych, między innymi Paul Dermée i Max Jacob, głoszą nadejście nowego klasycyzmu, którego nie można już utożsamiać z kierunkami neoklasycznymi końca XIX stulecia. W paradygmat klasycyzmu współczesnego wpisują się kubistyczne inwencje Picassa i Braque’a, muzyka Satiego, poezja Apollinaire’a, Jacoba, Cocteau. Są oni awangardowi, ponieważ szukają nowych rozwiązań twórczych, i zarazem klasycyści, ponieważ sięgają do materii twórczej, które inspirowała klasyków<sup>30</sup>.

W obrębie tego, co odziedziczone artystka poszukiwała źródeł nowoczesnej poezji i inspiracji do własnej twórczości.

<sup>25</sup> J. Hartwig, \*\*\* *Siedziały panie...*, [w:] tejże, *Wolne ręce*. Warszawa 1969, s. 43.

<sup>26</sup> Na temat związków poezji Hartwig z malarstwem piszą m.in.: A. Grodecka, *Julii Hartwig słabość do malarstwa*, [w:] *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazja*, pod red. D. Heck, Wrocław 2008, s. 129–142; A. Pilch, „Zobaczony” „Buduar” *Matisse’a przez Julię Hartwig w Orangerie*. [w:] tejże, *Formy wyobraźni. Poeci współcześnie przed obrazami wielkich mistrzów*, Kraków 2010, s. 75–77.

<sup>27</sup> M. Delaperrière, *Klasycyzm polski w perspektywie europejskiej – wiek XX i XXI*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia...*, s. 584.

<sup>28</sup> J. Hartwig, *Dziennik*, s. 9.

<sup>29</sup> O swoich związkach z kulturą francuską poetka szeroko pisze w zbiorze *Moja Francja. Podziękowanie za gościnę*, Gdańsk 2006. Zob. I. Kosowska, *Francja jako obiekt topofilii w twórczości Julii Hartwig*, [w:] *Emocje. Ekspresja. Poetyka. Przegląd zagadnień*, pod red. D. Saniewskiej, Kraków 2013, s. 179–191; M. Telicki, *Związki twórcze Julii Hartwig z kulturą francuską*, „Napis” 2005, seria 11, s. 315–324.

<sup>30</sup> M. Delaperrière, *Klasycyzm polski w perspektywie europejskiej – wiek XX i XXI*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia...*, s. 584–585.



Związki z klasycyzmem zazwyczaj są pomijane lub marginalizowane w syntezach historycznoliterackich i omówieniach twórczości Hartwig. Znamienne wydaje się stwierdzenie Jerzego Kwiatkowskiego, który nie utożsamiał poezji autorki *Dwoistości* z określonymi tendencjami i zjawiskami w literaturze powojennej, lecz pisał jedynie o pewnych cechach wspólnych z klasycyzującymi tendencjami lat czterdziestych<sup>31</sup>. Dyskusja na temat klasycyzmu rozgorzała po 1956 roku<sup>32</sup>, gdy stał się on jedną z istotnych orientacji poetyckich<sup>33</sup>, a także gdy toczono spór o „wizję” i „równanie”<sup>34</sup>. Opinia o Hartwig jako poetce bliskiej klasycyzmowi utrwaliła się jednak dopiero za sprawą wydanej w 1978 roku książki Ryszarda Przybylskiego *To jest klasycyzm*<sup>35</sup>. Autorka *Wolnych rąk* została w niej uznana za przedstawicielkę tego nurtu (obok Jarosława Marka Rymkiewicza, Jerzego Stanisława Sito, Artura Międzyrzeckiego i Zbigniewa Herberta). Zdaniem badacza, klasycyzm musi zaadaptować tezę o rozpadzie ładu świata i podjąć trudną obronę języka przodków i śródziemnomorskiej idei człowieka jako podmiotu<sup>36</sup>. Przybylski pisząc o „demuzykalizacji świata”, zauważa że współcześni poeci klasycy przeżyli wielki dramat duchowy kultury śródziemnomorskiej, przeszli przez „ognisty piec zwątpienia” i z tą świadomością podejmują się obrony wiary w świat uładzony, akceptując rozpad dawnego

<sup>31</sup> J. Kwiatkowski, *Dwie poezje Julii Hartwig*, [w:] tegoż, *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*, wybór M. Podraza-Kwiatkowska, A. Lebkowska, posł. M. Stala. Kraków 1995, s. 370.

<sup>32</sup> R. Przybylski, *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3/4, s. 501–538; J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967. Zob. T. Drewnowski, *Klasycyzm odmieniony*, [w:] tegoż, *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*, Kraków 2004, s. 316–327.

<sup>33</sup> J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, [w:] tegoż, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 83–96. Badacz nazywa tę orientację „apelem do tradycji”, przeciwstawia ją „bezcereimonialnemu nowatorstwu”, pisząc, że ważne staje się w poezji po 1956 roku przypominanie o tym, że stanowi ona ogniwo w procesie historycznoliterackim, że nie wyłania się z pustki, lecz z „wypełnionej wzorami poetyckiego mówienia tradycji, że ma obowiązek zajęcia stanowiska wobec tej tradycji, jeśli chce nawiązać efektywny dialog z dzisiejszością”. Tamże, s. 94–95.

<sup>34</sup> J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*, „Życie Literackie” 1958, nr 3. Dzieje tego sporu zostały już opisane przez badaczy – zob. m.in.: E. Balcerzan, *Przygoda czwarta: wyobraźnia poety (Z dziejów pewnej ideologii artystycznej)*, [w:] tegoż, *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Warszawa 1990, s. 51–68; A. Stankowska, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Kraków 1998; A. Stankowska, *„Wizja przeciw równaniu”. Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013.

<sup>35</sup> Szeroko na temat propozycji Przybylskiego pisze M. Jaworski, *Romantyzm i klasycyzm przeciw awangardzie (manifesty krytycznoliterackie Jerzego Kwiatkowskiego i Ryszarda Przybylskiego oraz wiersz programowy Zbigniewa Herberta)*, [w:] tegoż, *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*, Poznań 2009, s. 33–55.

<sup>36</sup> A. Nasiłowska, *Klasycyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, s. 459. Maria Janion we wstępie do książki Przybylskiego pisała, że przedstawiony w niej został klasycyzm ocalony po „nocy oświęcimskiej”, odmieniony, bo przesiąknięty śmiercią i rozdarciem: „[...] jest to klasycyzm, którego teoria poznania zanurza się w ciemności, nieraz graniczącej ze słynną „nocą mistyczną” św. Jana od Krzyża i św. Teresy z Avila, gdyż jest to klasycyzm rozdwojony przez który przebiega bezustannie pulsowanie zrodzonego ze śmierci życia, gdyż jest to klasycyzm nacechowany owym „smutkiem tragicznym, o którym mówi M. Scheller, że zawiera znamię chłodu i spokoju, nie przesywa go aktywna rozpacz, agresywne oburzenie i bunt, że jakby nie był bólem i rozpaczą – trwa w ciszy i „wysokim” pogodzeniu się z Losem”. M. Janion, *To jest klasycyzm tragiczny*, [w:] R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, wstęp M. Janion, Warszawa 1978, s. 11–12.

ładu, podejmują rolę płaczki zawodzącej nad własną bezradnością. Obrona „języka przodków” oraz obrona śródziemnomorskiej idei człowieka jako podmiotu stanowią centralny punkt współczesnego „klasycyzmu twórczego”<sup>37</sup>. Badacz zwraca uwagę na widoczne w wierszach wolnych Hartwig dążenie do harmonii. Wyrazem tego są klarowne jednostki informacyjno-syntaktyczne („ład syntaksy”), wers zazwyczaj jest częścią zdania lub całym zdaniem, rytm obrazów, które stanowią „alfabet poetycki”. Rytm w poezji Hartwig wiąże się z klasycznym umiarem<sup>38</sup>, poszukiwany jest w człowieku (rytm serca, oddechu, rytm obrazów sennych)<sup>39</sup>.

Z opinią Przybylskiego polemizował Wojciech Kaliszewski<sup>40</sup>, który podkreślał, że twórczość autorki *Dwoistości* jest naznaczona zdziwieniem i poszukiwaniami, a w mrocznym świecie współczesności poetyka odwołań, porównań historycznych i kulturowych aluzji często bywa tylko powierzchownym efektem. Trudno, żeby „klasyk” nie gubił drogi w ciemności, a dojrzałość indywidualna objawia się raczej świadomością utraty kryteriów opisu świata. Badacz sugeruje, że jeżeli wszechogarniający rytm przestał być czynnikiem rządzącym światem, konieczne jest ponowne zdefiniowanie samego klasycyzmu współczesnego. Małgorzata Baranowska natomiast, również odnosząc się do ustaleń Przybylskiego, zwracała uwagę na widoczne w poezji Hartwig przekonania (łącznie się z klasycyzmem), że kultura, przeszłość stanowi „odniesienie konieczne”, a „sztuka jest nieśmiertelna i unieśmiertelniająca”<sup>41</sup>. Klasycyzm poezji Hartwig okazuje się zatem dyskusyjny, zaś opinie o nim badaczy są mocno zróżnicowane. Na przykład Jerzy Jarzębski podkreśla, że jest to klasycyzm

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<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> Przybylski pisze o klasycyzmie imitującym i twórczym. Pierwszy oznacza wyłącznie „szkołę stylu”, inwentarz środków stylistycznych, które są imitowane, naśladowane przez poetów współczesnych (np. w późnej poezji L. Staffa), bez głębszej refleksji na temat ich przystawalności do prawdy o współczesnym świecie. Tym klasycyzmem badacz się nie zajmuje, całą swoją uwagę poświęcając klasycyzmowi twórczemu, który jest traktowany jako próba rozprawy ze światem i jego chaosem, wynikająca z podjęcia i zrozumienia dramatu duchowego świata kultury europejskiej.

<sup>38</sup> R. Przybylski, *Między chaosem a snem*, [w:] tegoż, *To jest klasycyzm...*, s. 68.

<sup>39</sup> Tamże, s. 70.

<sup>40</sup> W. Kaliszewski, *Klasycyzm i Julia Hartwig*, „Więź” 1988, nr 6, 95–101.

<sup>41</sup> M. Baranowska, *Julia Hartwig – podróż do współczesności*. <http://www.culture.pl/pl/artykul/julia-hartwig-podroz-do-wspolczesnosci> (dostęp 12. 05. 2014 r.)

<sup>42</sup> J. Jarzębski, *Błyski o Julii Hartwig*, „Topos” 2004, nr 3–4, s. 33.

Natomiast Anna Kałuża – wprost przeciwnie – pisze o uległości poezji Hartwig wobec tradycji. Zdaniem tej badaczki napór przeszłości okazuje się w przypadku twórczości autorki *Wolnych rąk* silniejszy od „woli odróżnienia i indywidualnego poczucia siebie jako poetki”<sup>43</sup>.

W miarę rozwoju twórczości Hartwig zmieniało się rozumienie klasycyzmu. Pod koniec wieku XX coraz bardziej było ono utożsamiane z „późną twórczością” i z gronem „starych mistrzów”. Dyskusja na temat młodej poezji lat dziewięćdziesiątych poprzedniego stulecia<sup>44</sup>, jej odłamu barbarzyńskiego i klasycystycznego utwierdziła taki status liryki autorki *To wróci*. W opozycji do wystylizowanego klasycyzmu, manifestacyjnie objawiającego się na przykład w poezji Wojciecha Wencła, Anna Legeżyńska nazwała rodzaj pisania, który uprawia Hartwig „klasycyzmem dyskretnym” – „stonowanym w sferze poetyki i równie dyskretnym w nazywaniu świadomości religijnej”<sup>45</sup>. Jednym z jego kluczowych wyznaczników jest pragnienie wzniosłości, nasilenie tęsknot metafizycznych i uczuć religijnych. Jest to klasycyzm na tyle dyskretnie przeniknięty myślą o całości, sensie i ładzie wewnętrznym, że można mówić o klasycyzmie tylko w szerokim i ogólnym sensie. Legeżyńska zalicza Hartwig do „nurtu poezji klasycyzującej”, której istotą jest „zgoda na świat, wyważenie emocji, wiara w trwałość i sens sztuki oraz ufność, że istnienie ma sens”<sup>46</sup>. Badaczka czyni to jednak z pewnym wahaniem, rozważając, czy nie należałoby porzucić formuły klasycyzmu i mówić po prostu o „poezji filozoficznej: poszukującej prawdy i wartości”<sup>47</sup>.

Wątpliwości związane z klasyfikacją poezji Hartwig zgłaszał również Stanisław Barańczak<sup>48</sup>. Poeta zauważył, że zwrot w stronę „trwałej symboliki”, powagi i pozbawionej ozdobników bezpośredniości jest zjawiskiem szerszym, zatem można mówić o klasycyzmie tylko w ogólnym sensie, rozumianym jako klasyczna dyscyplina. Barańczak dodaje, że jest w wierszach Hartwig za wiele „ciemności”, kontrastujących z ideą „klasycystycznej jasności”. Natomiast zainteresowanie konkretem, antynomiczne widzenie rzeczywistości, poczucie

<sup>43</sup> A. Kałuża, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008, s. 139, 145.

<sup>44</sup> K. Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, „Nowy Nurt” 1995, nr 19. Dwubiegunowy podział poezji polskiej został przez tego autora przywołany także w innych publikacjach – np. K. Maliszewski, *Klasycyści, barbarzyńcy. Krajobraz po bitwie*, [w:] tegoż, *Nowa poezja polska 1989–1999. Rozważania i uwagi*, Wrocław 2005. Zob. także: J. Lachowski, *O’Haryzm – klasycyzm – neoawangarda. O kategoryzowaniu poezji debiutantów z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych*, [w:] *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*, t. 2, pod red. Z. Andresa, J. Pasterskiego, Rzeszów 2010, s. 130–154; A. Legeżyńska, *Kolejny klasycyzm czy pusty liczman?* „Czas Kultury” 1997, nr 1, s. 23–24; A. Legeżyńska, *Uparty duch klasycyzmu*, [w:] tejże, *Krytyk jako domokrążca. Lekcje literatury z lat 90*, Poznań 2002, s. 27–39.

<sup>45</sup> A. Legeżyńska, *Generacje*, [w:] tejże, *Krytyk jako domokrążca...*, s. 19.

<sup>46</sup> A. Legeżyńska, *Zobaczone, przeżyte*, [w:] tejże, *Krytyk jako domokrążca...*, s. 194–195.

<sup>47</sup> Tamże, s. 198.

<sup>48</sup> S. Barańczak, *Pasja Dnia*, [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przelomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 19.

humoru sprawiają, że bronią się one także przed „klasycystycznym zmarmurzeniem”, patosem i „dostojną pozą”. Również sama poetka odcina się od klasycyzmu, stwierdzając:

Jak na klasycyzność znajduje się zbyt wiele niepokoju w moich wierszach, zbyt dużo nurtujących je aluzji do współczesności, choć bywa to zakamuflowane, [...]. Zresztą termin „klasycyzm” używa się tu, zależnie od chęci, raz jako przyganę, to znów pochwałę. Jeśli jednak klasycyzować to tyle, co poszukiwać jasności i harmonii, to na pewno takie dążenie w mojej poezji jest. Być może zaważył tu również mój stosunek do natury, w której moja poezja szuka uspokojenia<sup>49</sup>.

Na rozmycie znaczenia terminu „klasycyzmu”, używanie go jako „retorycznego oręża” zwracają uwagę również literaturoznawcy<sup>50</sup>. Trudno się wobec tego dziwić, że artystka odżegnuje się od niego. Ważniejsze wydaje się przyznanie do „klasycyzowania” rozumianego jako obrona tradycji, przyznawanie wysokiej rangi sztuce, a także poszukiwanie jasności i harmonii, ze świadomością niepokojów, ciemności. Wyrazem tego są liczne antynomie, paradoksy, jakie można odnaleźć w poezji Hartwig. Jeden z wierszy kończy się deklaracją: „Sprzeczność jest moim żywiołem, prawem, o które wojuję”<sup>51</sup>, znaczący jest także tytuł późnego tomu – *Jasne niejasne*<sup>52</sup>. Niejasności pojawiają się zwłaszcza jako echo pytań o sprawy najważniejsze: cierpienie, śmierć, samotność. Bliski poetce wydaje się „ciemny nurt” w poezji modernistycznej<sup>53</sup>. Autorka tomu *Zapísane* nieustannie broniąc i podejmując trudne dziedzictwo, dokonuje jego adaptacji do współczesności, naznaczonej zwątpieniem, lękiem, utratą sensu.

Znamienną cechą późnej twórczości Hartwig (zwłaszcza po powrocie z Ameryki, w połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku) stała się powściągliwość w wyrażaniu siebie, uproszczenie języka poetyckiego i większe zwracanie uwagi na rzeczy zwykłe, codzienne<sup>54</sup>. Dostrzec można także pewien dystans do (tak bardzo bronionego wcześniej) dziedzictwa. Poetka rozsadza wrażenie ładu sceptycyzmem, lękiem, poczuciem tragizmu czy żartem. W jednym z „błysków” Hartwig powraca, choć w dość przewrotny sposób, teza Rymkiewicza o

<sup>49</sup> *Ciekawość świata*. Z J. Hartwig rozmawia A. Koss. „Scriptores” (tytuł numeru *Julia Hartwig – lubelskie kręgi*), nr 40 (2011), s. 106.

<sup>50</sup> A. Legeżyńska, *Jeśli nie klasycyzm, to co? Próba rozpoznania jednej z odmian świadomości poetyckiej po 1989 roku*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009, s. 53–54. Zob. też. J. Błoński, *Czym był, czym mógł być klasycyzm*. [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 1 *Wszystko, co literackie*, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 2001, s. 209–225.

<sup>51</sup> J. Hartwig, *Na wieczorze autorskim ktoś powiedział że moje wiersze są pełne rozpaczy*. [w:] tejże, *Nim opatrzy się zieleń. Wybór wierszy*, Kraków 1995, s. 245.

<sup>52</sup> J. Hartwig, *Jasne niejasne*, Kraków 2009.

<sup>53</sup> P. Próchniak, *Oddech ciemności*, [w:] tegoż, *Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji*, Kraków 2011, s. 16.

<sup>54</sup> Zob. zwłaszcza tomy J. Hartwig *Zobaczone*, Kraków 1999 i *Wiersze amerykańskie*, Warszawa 2002.

„sakrokanibalizmie” – „pożeraniu” przez poetów współczesnych poezji poprzedników<sup>55</sup>: Bogactwo przeszłości literackiej trzeba pożreć i wyrzucić./ Spokojnie! I tak zostanie z niej coś jeszcze w naszym sercu i w żołądku”<sup>56</sup>.

Zmieniają się również wybory dokonywane w obrębie tradycji – w późnej twórczości Hartwig nasilają się odwołania do twórczości romantyków, przede wszystkim Adama Mickiewicza i Cypriana Kamila Norwida<sup>57</sup>. Zwłaszcza w „błyskach” można dostrzec analogie do *Zdań i uwag*<sup>58</sup>, coraz większą rolę w późnej twórczości odgrywają przemilczenia i niedopowiedzenia<sup>59</sup>, nasuwające na myśl pokrewieństwo z poezją autora *Vade-mecum*<sup>60</sup>. Poetka sięga także coraz bardziej w głąb tradycji, zwracając się wyraźniej w stronę antyku<sup>61</sup>. W jej wierszach odnaleźć można bohaterów znanych z mitologii, takich jak Filemon i Baucis. Umieszczając ich we współczesnej scenerii, Hartwig nie tyle dokonuje demitologizacji, ile poszukuje tego, co ponadczasowe:

Jedno wstaje w nocy. W koszuli nocnej człapie po wodę do kuchni, po omacku. Drugie nasłuchuje.  
Denerwuje go to człapanie, jest rozbudzony, rozdrażniony, mruczy coś niecierpliwie.  
Ale nagle zjeża mu się włos.  
Czy to człapanie jest prawdziwe, czy już tylko we wspomnieniu, w przeszłości, w nieistnieniu?  
Jest prawdziwe! Człapanie naprawdę, więc wciąż jeszcze są razem.

<sup>55</sup> J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm?* [w:] tegoż, *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967, s. 171–172. Na temat klasycyzmu Rymkiewicza piszą: M. Jaworski, *Zaświat nienapisany (manifesty i poezja Jarosława Marka Rymkiewicza)*, [w:] tegoż, *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej...*, s. 56–79; M. Woźniak-Łabieniec, *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Kraków 2002.

<sup>56</sup> J. Hartwig, *Błyski zebrane*. Warszawa 2014, s. 141.

<sup>57</sup> Powroty do twórczości wymienionych romantyków są szerszym zjawiskiem w poezji przełomu XX i XXI wieku. Pisze na ten temat M. Rabizo-Birek, „Adam i Cyprian” – romantycy nowoczesnych, [w:] tejsze, *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012, s. 392–460.

<sup>58</sup> O zbliżeniu „błysków” do kanonicznych *Zdań i uwag* Mickiewicza (m.in. ze względu na aforystyczną, minimalistyczną formę) pisze A. Kałuża, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej...*, s. 49.

<sup>59</sup> Zob. np. tomy: J. Hartwig, *Zapisane*, Kraków 2013; tejsze, *Spojrzenie*, Kraków 2016.

<sup>60</sup> Norwidowi poetka poświęciła wiersz *Wielkość* rozpoczynający się stwierdzeniem: „Jakże ten Norwid boli/ że dumny/ a kuchennymi pozwala wpuszczać się schodami/ że go uznają jakby przez łaskawość/ a nie szanują ani dbają”. J. Hartwig, *Wielkość*, [w:] tejsze, *To wróci*, Warszawa 2007, s. 11. Na patronat Norwida już we wcześniejszej poezji Hartwig zwracał uwagę Barańczak, łącząc tę twórczość z nurtem „ironicznego moralizmu” w poezji polskiej po 1956 roku. S. Barańczak, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990 – komentuje tę wypowiedź poety M. Rabizo-Birek, „Adam i Cyprian” – romantycy nowoczesnych, [w:] tejsze, *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej...*, s. 397–398.

<sup>61</sup> „Jeśli więc postawa klasycystyczna charakteryzuje się wyraźnym spotęgowaniem owego zmysłu historycznego i przekonania o ciągłości kultury, implikuje ona *eo ipso* skłonność pisarzy do zagłębiania się w tematykę antyczną, w której znajdują zarówno możliwości inspiracyjne, jak i momenty stymulujące do kreowania określonej, indywidualnej wizji przeszłości. Wydaje się, iż właśnie to podwójne, inspirująco-kreacyjne znaczenie antyku uzasadnia zapożyczanie się poetów nurtu klasycyzującego w tematyce starożytnej, w mitologii, w historii, w sztuce”. S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945 – 1975*, Kraków 1983, s. 41.

Wdzięczny i pogodzony zapada znów w swój wąty sen<sup>62</sup>.

W „błyskach” przywoływane są słowa starożytnych myślicieli, na przykład Horacego czy Heraklita<sup>63</sup>. Wątki i motywy antyczne nie są w utworach Hartwig tylko znakiem erudycji i przynależności do wspólnoty kultury śródziemnomorskiej, ale pomocą w poszukiwaniu sensu doświadczeń artystycznych i życiowych. Barbara Skarga pisze, że wielkość antyku polega na tym, że dostarcza nam wciąż nowych impulsów do myślenia, jest źródłem odkrywania prawd, które różnie interpretujemy. „Idąc po antycznych śladach” – jak twierdzi filozofka – odkrywamy własną twarz, gdyż powrót do starożytności okazuje się swego rodzaju lustrem dla potomnych<sup>64</sup>. O tym, że bliskie jest właśnie takie podążanie po antycznych śladach autorce „błysków” świadczy jeden z nich:

Natrafiam w *Dziennikach* Delacroix na wypowiedź, która znajduje we mnie zgodne echo. Pisze on:

„Muszę przeczytać *Dafnis i Chloe*, jest to jeden z tych motywów antycznych, które budzą w nas najmniej sprzeciwu”.

Znam ten rodzaj sprzeciwu i mam również te szczególnie mi bliskie i ulubione motywy, które prawdziwie mnie dotykają, jak choćby mit Erosa i Psyche.

A jednak z **biegiem lat zauważam, że antyk coraz bardziej się do mnie przybliża**. Wciąż rośnie świeże przeżywanie scen rozpacz i śmierci Dydony w *Eneidzie* Wergiliusza, pogodnych *Ód* Horacego<sup>65</sup>.

Ważną rolę w klasycyzowaniu Hartwig odgrywa zatem wybór: są motywy, które budzą sprzeciw i te, które okazują się szczególnie bliskie. Poetka zwraca uwagę na intymność scen mitologicznych, wydobywając sprawy ważne nie ze względów publicznych, lecz właśnie prywatnych, jednostkowych.

Podsumowując powyższy przegląd, skłaniam się do tego, żeby (budzące spory i wymagające wielu zastrzeżeń i wyjaśnień) stwierdzenie na temat klasycyzmu poezji Julii Hartwig zastąpić (akceptowanym przez nią samą i przywoływanym przez badaczy) określeniem – „klasycyzowanie”. Oznaczałoby ono przede wszystkim opowiedzenie się po stronie kultury i tradycji, ale także zbliżanie się do klasycyzmu jako myślenia o rzeczywistości (przejawiającego się w szukaniu ładu i harmonii), jako postawy egzystencjalno-estetycznej (oznaczającej powściągliwość w wyrażaniu uczuć,

<sup>62</sup> J. Hartwig, *Filemon i Baucis*, [w:] tejże, *Chwila postoju*, Kraków 1980, s. 62.

<sup>63</sup> J. Hartwig, *Błyski zebrane...*, s. 163, 216.

<sup>64</sup> B. Skarga, *Idąc po antycznych śladach*, [w:] tejże, *Ślad i obecność*, Warszawa 2004, s. 175.

<sup>65</sup> J. Hartwig, *Błyski zebrane...*, s. 102 (podkreślenie E. D.)

minimalizowanie skupienia na własnej osobie, odrzucenie ostrych środków wyrazu) i stylu (charakteryzującego się prostotą i przejrzystością)<sup>66</sup>. Podkreślić pragnę, że jest to właśnie „zbliżanie się”, a nie zamykanie i tkwienie w (tak czy inaczej) wyznaczonych granicach określonej „estetyki”, „doktryny literackiej” czy „antropologii”.

Elżbieta Dutka

## Summary

### Julia Hartwig's „Classicalisation”

Julia Hartwig's poetry is frequently connected with contemporary classicism which can be differently defined and understood. In the article various critical and academic stands have been analysed, and arguments both for and against such a classification have been provided. However, when we take into consideration the evolution of the author of *Wiersze amerykańskie* (*American poems*), as well as the changing range of the meaning of the term „classicism” itself, the questionable nature of the allocation is revealed. Examination of the artist's rich literary output leads to the search for a broader formula, which would cross the boundaries of classicism as a historical category to include not only an attitude to tradition, or a conviction about the significance of culture, but also a way of thinking about the reality, an existential standpoint, and aesthetic and ethical choices.

---

<sup>66</sup> Wymienione trzy wymiary klasycyzmu wskazuje w swojej pracy B. Przymuszała, *Lekcja Herberta*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia...*, s. 496.