

W KRĘGU TANATOSA – PROBLEMATYKA KRESU W POEZJI JULII HARTWIG

MARTA FLAKOWICZ-SZCZYRBA*

Któż to nas
obrócił tak, że przy czynności każdej
mamy postawę tego, kto odchodzi?
Jak on z pagórka ostatniego wzrokiem
ogarnia jeszcze swą dolinę, zwleka –,
tak my w swym życiu, zawsze w pożegnaniu.
[R. M. Rilke, *Elegia ósma*]¹

Motywy wanitatywne, nasilenie problematyki śmierci i sumowania życia, a przede wszystkim sama liryka – ujmowana tu jako zapis egzystencji – skłaniają do pytań o stopień bezpośredniości w dochodzeniu do głosu doświadczenia starości i świadomości kresu, szczególnie w późnej poezji Julii Hartwig. Jest to zatem pytanie o postawę podmiotu wobec sytuacji granicznych². Poetkę bardziej absorbuje bowiem dylemat wewnętrznego przygotowania do przejścia, niż aspekt starzejącej się fizyczności. Tadeusz Nyczek recenzując zbiór *Chwila postoju*, stwierdził, iż „perspektywa, z jakiej «ja» liryczne Julii Hartwig ogląda ten świat, jest perspektywą [...] odchodzenia, śmierci”³. Antycypacja jej bliskości we wczesnych tomach poetyckich była częścią składową katastroficznego rozpoznania świata, uposażeniem bytu, mówiąc słowami Heideggera,

* Marta Flakowicz-Szczyrba – dr, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego.

¹ R. M. Rilke, *Elegie duńskie* [w:] tegoż, *Sonet do Orfeusza i inne wiersze*, wyb. i przeł. A. Pomorski, Kraków 2001, s. 382.

² Karl Jaspers tak oto tłumaczy sens sytuacji granicznych, który będzie istotny dla podjętej w tekście refleksji nad śmiercią: „Sytuacjami granicznymi nazywam to, że stale znajduję się w jakichś sytuacjach, że nie mogę żyć bez walki i cierpienia, że biorę na siebie winę i nie mogę tego uniknąć, wreszcie, że muszę umrzeć. Sytuacje graniczne nie zmieniają się, różnią się jedynie sposobem, w jaki się przejawiają; są one w odniesieniu do naszego bytu empirycznego ostateczne. Nie da się ich przeniknąć poznawczo: empirycznie nie widzimy już poza nimi nic innego. Są jak mur, o który uderzamy, o który się rozbijamy [podkr. M. F. S.]”; (tegoż, *Sytuacje graniczne*, przeł. M. Skwieceński [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 188).

³ T. Nyczek, *Powiedz tylko słowo. Z ciemnych słów, z jasnych słów*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 7, s. 122.

„nieustannym, zwykle skrytym drzeniem wszystkiego co egzystuje”⁴, a zatem świadomością, iż w każdej formie istnienia, mieści się załączek kresu⁵. W późnej poezji Hartwig przecucie to przybiera postać filozoficzno-egzystencjalnej refleksji nad momentem przejścia, również w perspektywie eschatologicznej, dla której ważne staje się odniesienie do własnego, egzystencjalnego doświadczenia, zbliżenie poezji do prawdy jednostkowego bycia.

Zwłaszcza senilia Hartwig przynoszą gorzką wiedzę o tym, że „ożywić zmarłych / przywrócić dni minione / to wszystko nie w naszej mocy / Jak więc ocenić daremność tego istnienia” (*Rozpamiętywanie*, T 26)⁶. Wskazują na problematyczny, a podstawowy dla jej poetyckiego światopoglądu, wymiar przeszłości jako paradygmatycznego punktu odniesienia dla egzystencji. Wraz z coraz mocniejszą świadomością momentu przejścia, postawa podmiotu rozciąga się pomiędzy nadzieją na „inną opowieść” (*Skąd w nas ta zgoda*, T 25) a przecuciem, iż przy końcu drogi nie dana nam zostaje żadna pewność ani odpowiedź. Ta gorzka świadomość, która nasila się w późnych tomach autorski *To wróci*, jest również próbą przełamania rozpacz, wyborem heroicznego spokoju i nadziei, które uzyskuje się w stoickim pogodzeniu się z brakiem odpowiedzi, w przekonaniu o istnieniu sfer niedostępnych ludzkiemu umysłowi. Stąd zdaje się ironiczny dystans wobec egzystencjalnej „szarpaniny”: „Odpowiedz, odpowiedz! / Potrząsa Panem Bogiem, potrząsa wskrzeszonym widmem, potrząsa swoją skazaną na milczenie, niemą duszą” (ZiB 69). Milczenie duszy, milczenie Boga i tylko czasem uchylający się rąbek tajemnicy, natrafianie na jej drobne ślady, to istotne tropy w tej poezji będącej odważną próbą stawienia czoła tragizmowi ludzkiego istnienia. Nie ma tu bowiem roszczeniowej postawy w dialogu z Bogiem, ani tym bardziej człowieczej pewności samostanowienia, jest za to pokora.

Hartwig pozostaje poetką wielkich symboli i tradycji kultury. W horyzoncie refleksji dotyczącej fenomenu śmierci rozważa możliwość jej rozpoznania, odwołując się do przekazów biblijnych, kanonicznych tekstów literatury, jak w wierszu *Umrzeć zasnąć* (T 10), uruchamiając m.in. system odwołań intertekstualnych do mitu o Orfeuszu i Eurydyce, *Boskiej komedii* Dantego czy poematu Miłosza *Orfeusz i Eurydyka*. Dopełniające się wyobrażenia o powrocie z krainy umarłych, problematyzują zagadnienie, czy i jak świat może istnieć po przejściu przez

⁴ Cyt. [za:] B. Skarga, *Kwintet metafizyczny*, Kraków 2005, s. 179.

⁵ Zob. M. Flakowicz-Szczyrba, *Poezja Julii Hartwig wobec egzystencji i metafizyki*, „Pamiętnik Literacki” 2012, nr 2, s. 59–100.

⁶ Zastosowano następujące skróty tytułów tomów poetyckich Julii Hartwig: W = *Wolne ręce*, Warszawa 1969, D = *Dwoistość*, Warszawa 1971, ChP = *Chwila postoju*, Kraków 1980, O = *Obcowanie*, Warszawa 1987, Cz = *Czułość*, Kraków 1992, Z = *Zobaczone*, Kraków 2000, NMO = *Nie ma odpowiedzi*, Warszawa 2001, B = *Błyski*, Warszawa 2002, BzP = *Bez pożegnania*, Warszawa 2004, ZiB = *Zwierzenia i błyski*, Warszawa 2004, T = *To wróci*, Warszawa 2007, J = *Jasne niejasne*, Kraków 2009.

śmierć. Poetka odwołuje się do religii i kultury, które nieodmiennie próbują przybliżyć jej sens, w jakimś stopniu przełamać obcość oraz znaleźć sposób na artikulację doświadczenia granicznego (*Odpowiedź*, O 100), mimo nieredukowalnej wiedzy o tym, że ich odpowiedzi pozostaną fragmentaryczne. „Śmierć to zawsze morderstwo, a może raczej egzekucja. Kultura i religia starają się to załagodzić, ale świadomość jest nieustępliwa” (B 39) – czytamy w *Błyskach*. Uderza radykalność tego stwierdzenia, niezgoda, dramatyczna świadomość skończoności, na którą nie nakłada się racja religijna, przemawia brutalne prawo biologiczne. Chciałoby się wierzyć w sens śmierci, ludzkie doświadczenie ukazuje ją jednak jako zamach na istnienie, ostateczny wyrok.

Żaden z przywoływanych w tej poezji kontekstów nie rości sobie miana wykładni ostatecznej, wspólnie układają się w polifoniczną opowieść o ludzkim mierzeniu się z tajemnicą kresu. Hartwig pochłania zagadnienie „ostatecznej wiedzy” o granicy przejścia, które problematyzuje, odwołując się do porządku mitologicznego i religijnego. Już w znamienym dla tej tematyki utworze *Gorgona* z wczesnego tomu *Dwoistość*, wprowadzającym postać mitycznej Meduzy, poetka reinterpretuje mit: Meduza w wierszu żąda śmierci, chce jej zaznać, ginąc od własnego śmiercionośnego wzroku i przyzywa Perseusza by spełnił to pragnienie⁷. Historia o Gorgonie staje się studium wtajemniczenia w ów „kamienisty sen”: „Sama przez siebie ginąc po stokroć lepiej będę wiedzieć / po stokroć mocniej śnić” – taką nadzieję wyraża grecka córka Keto (*Gorgona*, D 42). Relacja samozwrotna artykułuje chęć zrozumienia siebie w perspektywie ostatecznego końca, a także przełamania radykalnej obcości śmierci, o której Adam Hernas pisze: „Aby poradzić sobie z rzeczywistością śmierci, trzeba uznać tę nieredukowalną jej obcość tkwiącą w samym wnętrzu życia [...]. Tożsamość człowieka wychylona jest w stronę inności; to co własne i bliskie, ja sam [...] zanurzają się w absolutnej obcości”⁸. Ostateczna dychotomia obcości i bliskości momentu odejścia, którą pragnie znieść bohaterka liryku, jest nie do usunięcia. Figura Gorgony problematyzuje to doświadczenie, jeśli spojrzeć na nią również przez pryzmat „studium lustra”. Debray twierdził, iż stanowi ono „kontemplowanie siebie w swoim odbiciu, swoim *alter ego*, żeby w bliskim widzialnym dojrzeć coś innego niż widzialne: nicomość samą w sobie, to «nie wiadomo-co nie mające nazwy w żadnym języku»”⁹.

Ostateczną wiedzę mógłby osiągnąć również Łazarz, który doświadczył własnej śmierci:

⁷ Anna Kałuża interpretuje ten utwór w kontekście dyskursu kobiecości i tożsamościowych dylematów (też e, *Julia Hartwig i „Julia Hartwig”. Zapisywanie siebie. Poszukiwanie podmiotu autorskiego w poezji Julii Hartwig* [w:] *Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, red. B. Witosz, „Język Artystyczny”, t. 12, Katowice 2003, s. 171–172).

⁸ A. Hernas, *Czas i obecność*, Kraków 2005, s. 146 i 147.

⁹ R. Debray, *Narodził się przez śmierć*, przeł. M. Ochab [w:] *Wymiary śmierci*, red. S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 250.

Wskrzesił go Pan choć od kilku dni był już pochowany
 I zdjęto z niego całun i wszedł między ludzi
 Opłakali go już i uwielbili jego cnoty
 a teraz znów znalazł się pośród nich by działać i grzeszyć
 jak działa i grzeszy każdy żywy
 A przecież nie był już tym samym Łazarzem
 Był Łazarzem który przeszedł przez śmierć
 [.....]
 Czy ktoś odważył się zapytać go
 co czuł i myślał w chwili ostatecznej
 Zapewne milczał i o tym I zapewne milczał wiele
 chodząc wśród ludzi których przestraszyła jego odmienność
 Bo jakże raz martwego uznać znowu żywym
 Należąc do nich już do nich nie należał
 [.....]
 Czy rozpoznawał sam siebie Jedno wiedział na pewno:
 że choć wskrzeszony jest nadal śmiertelny
 i że przeszedłszy przez śmierć
 nie wie o niej więcej niż inni.

[Wskrzeszony, Z 73]

Próba rozpoznania sytuacji Łazarza i doświadczenia rozstrzygającego o życiu ludzkim zamyka się w serii retorycznych pytań i wątpliwości, wypowiedzianych z perspektywy tych, którzy musieli na powrót przyjąć go do żywych. Hartwig nie docieka jaki Łazarz ukazał się ludziom po zdjęciu całunu, czy dotknęły go procesy rozkładu (jak to czyni chociażby Jarosław Marek Rymkiewicz m.in. w liryku *Odjęli tedy kamień*¹⁰). W historii wskrzeszenia zdaje się akcentować przede wszystkim egzystencjalny wymiar śmierci, koncentrując się na możliwości ponownego zadomowienia się w bycie. Subtelnie zaznacza się tu wymiar teologiczny, aspekt wiary (w pytaniu „Bo jakże raz martwego uznać znowu żywym”). Łazarz staje się figurą transgresji, od niego można by oczekiwać próby wartościowania świata. Jedyna pewność mu przydana dotyczy ponownego przywrócenia go prawom przemijania, wpisanym w linearny czas ziemskiego życia, odtąd będzie jak inni „działać i grzeszyć”. Jednak stan śmierci diametralnie wpływa na sferę relacji między ludźmi a Łazarzem, bowiem pozostanie on na zawsze „odmieniony”, przynależny do porządku śmierci, która go wypełnia. Święty z Bretanii jest już prawdopodobnie całkowicie kimś innym, niemożliwe staje się wobec tego ponowne rozpoznanie siebie, śmierć zmienia nieodwołalnie konstytucję podmiotu. Konkluzję wiersza stanowi zatem przeświadczenie, że nie uda mu się dać świadectwa śmierci, pozostaje ona bowiem doświadczeniem nierozpoznawalnym, zawsze odsłaniającym swą obcość.

¹⁰ Zob. J. M. Rymkiewicz, *Odjęli tedy kamień* [w:] tegoż, *Moje dzieło pośmiertne*, Kraków 1993, s. 21.

Wobec niemożności dyskursywizacji momentu przejścia, Hartwig określa śmierć poprzez utrwaloną w tradycji symbolikę pieczęci, której nie sposób przełamać. „Śmierć jest ostateczną porażką rozumu, gdyż rozum nie może pomyśleć śmierci – tego, czym, jak wiemy, śmierć jest”¹¹ – pisał Zygmunt Bauman. To nieprzekraczalna i jedyna dostępna nam wiedza o jej niewyraźności (*Pieczęć*, NMO 81). Śmierć jest doświadczeniem, którego próba językowego uchwycenia zawsze spotyka się z ostatecznym kresem wyrażalności. Taką wiedzę posiadł również Łazarz z wiersza Hartwig, stając się figurą ludzkiego losu, bowiem „I zapewne milczał wiele” o chwili ostatecznej. Stanowi to wyraz uznania absolutnej tajemnicy śmierci, o której możemy myśleć i mówić jedynie na sposób apofatyczny. Zamyka się w przejmującej tautologii „Jedyną odpowiedzią na śmierć jest śmierć” (ZiB 65). Oto dlaczego nie znajdziemy w tej twórczości jej anatomii, sporadycznie zaś poetycką grę z konwencją rozmów ze śmiercią, jak w liryku *Spotkanie* (BzP 47).

TEŚKNOTA ZA WIARĄ

Medytacyjny charakter ostatnich tomów poetki, koncentrujących się na ostatecznym sensie życia i jego wyborów, sprzyja nasileniu się perspektywy metafizycznej. Z nią związana jest problematyka zmartwychwstania, którą niejednokrotnie można odczytywać nie tyle jako wyznanie wiary, co niemożność pogodzenia się z zaturą istnienia. W utworze *Skąd w nas ta zgoda* eschatologiczna refleksja, prowadzona w sposób polifoniczny, ma dać odpowiedź na pytanie, dlaczego godzimy się na śmierć. W wierszu przeplatają się ze sobą trzy perspektywy lirycznej wypowiedzi, których wprowadzenie jednocześnie różnicuje styl i ton, dzięki czemu Hartwig unika tak patosu, jak i spekulatywno-filozoficznej dywagacji¹². Głosy te reprezentują zarazem trzy porządki: egzystencjalnych wątpliwości, fizjologicznego aspektu śmierci i eschatologicznej nadziei:

Właściwie o tym nie myślimy
ale po drodze jakby od niechcienia
nasłuchujemy

Umieranie to ciężka praca
A on wie co mówi bo widział
rannych umierających po bitwie
szpitalne nosza odwożonych do kostnicy

¹¹ Z. Baumann, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, przeł. N. Leśniewski, Warszawa 1998, s. 20.

¹² Na polifoniczność utworu, rozpisanego na głosy, wskazuje także Wojciech Ligęza (tegoż, *To przychodzi tak niespodziewanie*, „Kwartalnik Artystyczny” 2008, nr 1, s. 163).

Czekamy na inną opowieść
 Chcemy wiedzieć jak to jest
 i skąd w nas ta zgoda
 skąd zgoda na rozstanie

Ziemia nad ich ciałami podnosi się nocą w oddechu
 księżyc patrzy im prosto w oczy
 Powtarzają:
 Wszak Jeden zmartwychwstał.

[Skąd w nas ta zgoda, T 25]

Rozważania nad śmiercią, przypisane zbiorowemu „my”, wyrażone w pytaniu „skąd w nas ta zgoda” na rozstanie, cechuje dyskursywność, ton medytacyjny, ale znaczoney lekką dezynwolturą, potoczną składnią i językiem. Zestawione zostają kontrapunktowo z przedstawieniem dramatycznego obrazu „umierających po bitwie”, których trudne, pełne cierpienia konanie, ujęte jest w konkluzję: „umieranie to ciężka praca”, wypowiedzianą przez tego, kto śmierci tej był świadkiem¹³. Ostatnia strofa przynosi próbę rozpoznania sytuacji umarłych, niejako oddania im głosu. Przestrzeń chthoniczna jest żywa, ziemia „podnosi się nocą w oddechu” martwych, kurczowo trzymających się myśli, że skoro „Jeden zmartwychwstał”, można utrzymać wiarę w eschatologiczne skutki ofiary Chrystusa. Nadzieja, uznana przez Barbarę Skargę za jedno ze źródeł metafizyczności, „pozwała przewyciężyć czas”¹⁴, ustanawiając sens oczekiwania wybiegającego w przyszłość, również w perspektywie teologicznej. Takie przesłanie niesie ostatnia strofa, wyrażająca upartą wiarę w możliwość przywrócenia do życia, wywiedzioną z podstawowego, chrześcijańskiego dogmatu o zmartwychwstaniu Chrystusa, stanowiącą jedyne oparcie dla zmarłych. Rozpisanie utworu na głosy i wprowadzenie podmiotu zbiorowego rodzi jednakże dystans wobec eksplikowanej refleksji.

Trudno rozstrzygnąć czy powołanie się na Jezusową ofiarę (chrystologiczny motyw narodzin i męki pojawia się w wielu utworach, m.in. *Kto powiedział*,

¹³ Zasygnalizowany w wierszu na zasadzie *exemplum* kontekst wojennych doświadczeń, pozwala wskazać również na tę istotną, acz nie podjętą tu tematykę. Doświadczenie drugiej wojny światowej oraz komunistycznego reżimu niosącego ofiary, problematyzuje w aspekcie historyczności temat śmierci. Powtarzający się w tej poezji sprzeciw wobec przygodności umierania i sprowadzenia śmierci do wymiaru *profanum*, lęk przed utratą imienia, które zaświadcza o jednostkowym, niepowtarzalnym istnieniu oraz obrazy tysięcy wędrujących „na drugi brzeg”, odsłaniają także ich związek z Zagładą. Jednak z doświadczenia wojny Hartwig wyciąga odmienne wnioski niż np. Tadeusz Różewicz. W wierszu *W drodze* będącym poetycką wizją żydowskiego cmentarza, czytamy: „Nad drzew wierzchołkami / ciężką jesienną chmurą / przechodzą tysiącami. [...] / Ci którzy miejsca swojego nie mają / którzy sami są ogniem i deszczem / Teraz się z wami bratają/ Bo jeszcze / nie koniec ich końca / nie koniec” (*W drodze*, BzP 20). W słowach tych nie kryje się lęk przed Nicością / Pustką, a płynąca pod prąd rozpacz – nadzieja, że śmierć zgładzonych nie wyczerpała się w absurdzie Holocaustu.

¹⁴ Zob. B. Skarga, *Źródła metafizyczności* [w:] *też e*, *Kwintet metafizyczny*, s. 195.

O 14; *Adwent*, BzP 55; *Alleluja*, J 30) ogranicza się do ewokowania rytuału, pamięci religijnej czy też otwiera na sferę doświadczenia religijnego. Jednak poprzez wielkie kategorie kultury w poezji tej wyraża się potrzeba sensu i tęsknota za uobecnieniem Boga, której nie podważa świadomość dystansu oraz niemożności zbliżenia dwóch porządków: boskiego i ludzkiego. Pragnienie to dobitnie wyraża już w jednym z „błysków”, poprzez odwołanie do biblijnego obrazu Chrystusa-Ogrodnika: „Tęskni się za tym spotkaniem. / Spotkać Chrystusa ogrodnika, który podlewa grzędy i przycina gałęzie drzew sposobiących się do kwitnienia. / Przechodzimy obok, a On uchyla kapelusza i mówi: Żyję” (B 13). Tym sposobem uchwycona została nostalgia za Bogiem – Wielkim Obecny¹⁵, przy czym zaznaczyć należy, iż Hartwig z reguły wprowadza specyficzny rys ogólności, który rodzi podmiotowy dystans. W tej poezji nie tyle „ja tęsknię”, co „tęskni się”.

Religia częstokroć przez poetkę odczytywana jest jako „rodzaj pięknego mitu, który [...] zachwyca”¹⁶. Niejednokrotnie podmiot wierszy minimalizując znaki subiektywnego Ja, oddaje głos biblijnym przekazom, szuka świadectw wiary, choć natrafia też na ślady zwątpienia. Hartwig pozostaje uważnym czytelnikiem Pisma, wiernym jego treści w poetyckich nawiązaniach. Nie jest ono dla niej tekstem martwym, stanowiąc istotowy składnik języka kultury, ale też nie uzyskuje pełnego potwierdzenia w egzystencji. Poetka problematyzuje relację między tradycją religijną a podmiotem, odnajdując punkty styeczne. Częściej jednak akcentuje postawę poszukiwania i dystansu, a także duchową kondycję człowieka w świecie, w którym nastąpiło wyraźne rozdzielenie pomiędzy sferą egzystencjalnego doświadczenia a teistyczną wizją świata (Taylorowski *loss of attunement*).

Hartwig zakorzenia egzystencję w bycie dzięki ewokowaniu kulturowej przestrzeni, która ustrzec ma przed bezsenssem i anonimowością śmierci, uposażając ją w system znaczeń i odwołań, także do wielkiego chrześcijańskiego kodu¹⁷. Wielokrotnie wraca do motywu męki Chrystusa, przybierającego coraz bardziej dramatyczny wyraz w późnych utworach – jak w omawianym *Getsemane* (J 28). Rozważa tajemnicę Jego śmierci, cierpienia i ofiary, eksponując tragizm przekonania o niemożliwości pełnego uobecnienia jej między ludźmi. Głos Wyższego Prawa pojawia się jako płynące z dala, nieokreślone wezwanie, pomiędzy nim a człowiekiem rozpościera się horyzontalna sfera dystansu. Mimo to język tra-

¹⁵ Por. *Kwestionariusz kultury* [Julia Hartwig], reż. H. Biszyga, Narodowy Instytut Audio-wizualny, 2009, http://www.nina.gov.pl/ninateka/wideoteka/detal/2012/07/10/Julia_Hartwig, [data dostępu: 23 V 2011].

¹⁶ *Ośmieliłam się otworzyć*. Z J. Hartwig rozmawia D. Subbotko, „Gazeta Wyborcza” 2009, nr 124, s. 18.

¹⁷ Warto wskazać, iż w tomie *Zobaczone*, którego centrum stanowią utwory poświęcone śmierci Artura Międzyrzeckiego, kontrapunktem czyni Hartwig cykl wierszy inspirowanych tekstem Biblii, gdzie szuka świadectw nieugiętej wiary, jednocześnie pomna, iż „potrzeba łatwej pociechy i łatwej nadziei” niejednokrotnie „wydają nas na łup omamienia” (*Synowie Scewy*, Z 71).

dycji nie został w tej poezji pozbawiony daru usensownienia rzeczywistości. Za jego pomocą poeta może formułować refleksję o człowieku. Poemat *Odchodzą, giną* rozpoczyna wątpliwość podmiotu co do sankcji wyższej oraz sensu istnienia:

Otoczacie mnie wokół, człokształtne mgły. To co było, jest równie niepochwytne jak wy, rozpaczające wokół mary. Więc wszystko jest zwidzeniem?

Jakiś głos mówił z daleka: trwajcie czuwając, by ofiara śmierci spełniła się w pełnym rytuale, inaczej niż zniknięcie ptaka i pokorne ustępowanie sezonów. Mimo to jedenastu wciąż zasypia i budzi się ze wstydem patrząc jak jeden, samotny oblewa się krwawym potem.

[*Odchodzą, giną*, ChP 45]

Wieńczący utwór obraz jedenastu śpiących i Samotnego, który „oblewa się krwawym potem” jest oczywistym nawiązaniem do biblijnej sceny modlitwy Jezusa w Ogrójcu. W *Ewangelii św. Łukasza* czytamy: „Pogrążony w udręce jeszcze usilniej się modlił, a Jego pot był jak gęste krople krwi, sączące się na ziemię. Gdy wstał od modlitwy i przyszedł do uczniów, zastał ich śpiących ze smutku” (Łk 22, 43-45). Męka Chrystusa będąca osią rytuału śmierci, ma nadać sens każdemu, jednostkowemu odejściu. Dramat człowieka zawarty w niemożności pełnego podjęcia Jego ofiary, ponawia się też cyklicznie w liturgii roku kościelnego. Autorka *Błysków* akcentuje niezdolność do uczestnictwa w tej Tajemnicy, wpisana w ów biblijny obraz ludzką słabość, niemoc człowieka, który nie jest w stanie przekroczyć swojej kondycji. Wyraża tym samym niepokój, iż śmierć straciła wymiar sakralny, teleologiczny, stała się doświadczeniem zwyczajnym i przygodnym, przypisanym do sfery *profanum*. Ta myśl będzie w poezji Hartwig powracała: „Ofiara tysiąckrotnie spełnia się na próżno / bo zapomniana została formuła ofiarowania / i niejeden największą pociechę znajduje dziś w tym / że odchodząc – zniknie bez śladu” (*Bez słowa*, Z 11).

Pomiędzy tragicznym odczuciem, iż istnienia „odchodzą, giną” a pragnieniem nadziei, iż nie „wszystko jest zwidzeniem” rozpościera się pośrednicząca, sensotwórcza przestrzeń religijnego przekazu. Utrzymanie sensu egzystencji i sakralnego wymiaru przejścia ma być oparte na przyjęciu rytualnej postawy wobec śmierci. Agata Bielik-Robson konstatuje: „Rytuał [...] pozbawia jednostkę kontroli nad doświadczeniem, w którym przeżywa ona swoją zależność od całości, jakiej nie ogarnia. Doświadczenie to nie może być po prostu «pamiętane», a więc „posiadane” przez pamięć jednostkową, [...]. Doświadczenie to może być jedynie „powtarzane” – tylko w ten sposób bowiem jednostka może na nowo przeżyć jego treść”¹⁸. Sednem rytuału jest poszerzenie wiedzy człowieka o sobie samym, która dotyczy jednostki pojmowanej jako odrębna i niepowtarzalna a zarazem

¹⁸ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 51.

będąca częścią większej całości¹⁹, Rytuał, jak podkreślała Mary Douglas, użycza człowiekowi wiedzy, która w inny sposób jest dla niego niedostępna²⁰.

Hartwig wielokrotnie stawia pytanie o kulturowy oraz eschatologiczny sens ludzkiego istnienia w obliczu śmierci. Należy však zgodzić się z Leszkiem Kołakowskim, który, wykazując istotność opozycji *sacrum – profanum*, doszedł do wniosku, iż kultura pozbawiona wymiaru sakralnego traci całkowicie sens²¹ – u poetki jest ona jego niezbywalnym nośnikiem, śladem tajemnicy. Jednocześnie wydaje się, iż człowiek / podmiot w tej poezji zatrzymuje się na granicy ostatecznego zawierzenia słowom Pisma (w sensie w jakim „uwierzyć” znaczy także „zrozumieć”). Hartwig nie godzi się na przygodność śmierci, mówi o osłabieniu religijnego aspektu aktu odejścia, sens życia ustanawia się tu bowiem w zapośredniczeniu przez symbole i teksty kultury.

Wypada zatem zapytać o przestrzeń wiary i duchowości oraz jej ewentualnych korelacji z religijnym uposażeniem wierszy jako problematyki, która nasila się w późnych tomach autorki *Zobaczonego*. W liryce Hartwig trudno wskazać ślady konfesji czy bezpośrednich wyznań, które pozwalałyby na jednoznaczne dookreślenie wartości religijnych w niej zawartych. Płynąca z wypowiedzi autorki i znajdująca potwierdzenie w poetyckiej praktyce niechęć do deklaracji („Na temat Boga ja się w ogóle wypowiadać nie będę” – jak stanowczo stwierdziła w rozmowie z Grażyną Drabik²²), nie podważa faktu, iż liczne i istotne w jej dorobku utwory, nawiązujące do motywów biblijnych jak i swobodne poruszanie się w obszarze topiki biblijnej i tradycji kultury judeochrześcijańskiej, nie są tylko korzystaniem z utrwalonej symboliki²³, co w przypadku poezji mocno osadzo-

¹⁹ Zob. tamże, s. 52. Agata Bielik-Robson powołuje się na ustalenia Mary Douglas, której wypowiedź warto przytoczyć: „w formułowaniu doświadczenia może [rytuał] wstępować na pierwsze miejsce. Może czynić dostępną wiedzę, której w inny sposób nie można uzyskać. Nie tylko eksternalizuje on doświadczenie, wydobywając je na światło dzienne, lecz wyrażając w ten sposób doświadczenie, zarazem je modyfikuje” (cyt. [za:] J. Tokarska-Bakir, „Zanik doświadczenia”. *Diagnoza antropologiczna*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 42).

²⁰ Tamże.

²¹ Zob. L. Kołakowski, *Odwet „sacrum” w kulturze świeckiej* [w:] tegoż, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Kraków 2006, s. 243.

²² *Sztuka widzenia*. Z J. Hartwig rozmawia G. Drabik, www.dziennik.com/www/dziennik/kult/archiwum/07-12-02, [data dostępu: 14 V 2007]. Powstrzymanie się od deklaracji może mieć również głębokie podłoże we współczesnej kondycji kultury – liberalnej, pluralistycznej, nieskłonnej do „dawania świadectwa” wierze – wobec której, jak pisze Ch. J. Knight „łatwiej jest przeżyć tym wierzeniom, jeśli są one poza kontrolą innych ludzi” (tegoż, *Charlesa Taylora „A Secular Age”*: *Impuls apofatyczny*, przeł. J. Adamko [w:] *Charlesa Taylora wizja nowoczesności. Rekonstrukcje i interpretacje*, red. Ch. Garbowski, J. P. Hudzik, J. Kłos, Warszawa 2012, s. 110).

²³ O „kulturowym” aspekcie poezji Hartwig, który przestania ślady subiektywnego Ja, wspomina Agnieszka Czyżak: „Wydaje się, jakby poetka chciała za wszelką cenę ukryć się za kreowanym przez siebie kosmosem, fundowanym na traktowanej z pietyzmem tradycji, kulturowym odczytywaniu znaków współczesności, zanurzeniu w rozpoznawalnych symbolach i mitach. Trudnym zadaniem wydaje się wydobyć samej Julii Hartwig, Starej Kobiety i Starej Poetki, spod pokładów intertekstualnych nawiązań, rozpisanych na wiersz felietonów, pełnych narzuconego

nej w kulturze stanowi kontekst oczywisty. Czerpanie z bogactwa owej tradycji wprowadza pewne aksjologiczne rozróżnienia, wskazuje na *sacrum*, które wciąż można odnaleźć w świecie. To przecież nie tylko „interpretacja symboliki kulturowej”, jak pisze Anna Nasiłowska²⁴, a sfera poszukiwań wartości, która niesie w sobie pewne egzystencjalne i ontologiczne przesłanie.

Hartwig żywi sympatię dla ascetyczności protestantyzmu (*Wokół stołu*, Z 83; *Nawroty*, NMO 27), religii surowej i prostej, wyraża niejednokrotnie tęsknotę za siłą autentycznego przeżycia duchowego, za wnikliwą lekturą Pisma i mocą duchowej wspólnoty, którą odnajduje zarówno w jedności pierwszych chrześcijan, jak i w prostocie ludowej kantyczki (*Gorzkie żale*, Z 74). W przekonaniu, że istnieją zindywidualizowane ścieżki dochodzenia do wiary, ujawnia się jednocześnie silne zakorzenienie w tradycji judeochrześcijańskiej i niechęć do światopoglądu czysto świeckiego. Zbliża ją to do myśli Taylora, dla którego radykalna świeckość jest formą „okaleczenia”, a zamknięcie się na wymiar religijny to wyrzeczenie się jednej z „najpotężniejszych duchowych aspiracji”²⁵. Zamykające *Źródła podmiotowości* rozważania poświęca Taylor nadziei, którą dostrzega w teizmie judeochrześcijańskim i „w jego zasadniczej obietnicy Boskiej afirmacji tego, co ludzkie, afirmacji na tyle totalnej, że człowiek nigdy nie osiągnąłby jej samodzielnie”²⁶.

Piotr Śliwiński słusznie wskazuje, że w poezji Hartwig uwypukla się taki typ duchowości, którego korzenie sięgają wiary²⁷. W *Nawrotach* poetka subtelnie rysuje przestrzeń duchowego doświadczenia, które nie jest oczywiste, a zamyka się w intymnym, dalekim od zinstytucjonalizowanej religii, przeżyciu. Wiara przychodzi niespodziewanie, jest tu epifanijskim i ulotnym rozbłyskiem, któremu towarzyszy niepewność co do statusu samego doznania. Hartwig dodatkowo sytuuje ją w obrębie pamięci, czym potwierdza przynależność do sfery najbardziej prywatnej, a zarazem ustanawia wobec niej dystans. Można zatem rozpatrywać to przywołanie w kategorii śladu jaki stanowi odbicie działającej siły, ale sam nią nie jest (*Nawroty*, NMO 27).

Wiara zrównana z mocą pełnej afirmacji istnienia, doświadczona nie w rozległych gmachach kościoła, a „małym kościółku”, wskazuje na to, co jednostkowo-partykularne, ale podparte horyzontem sensu wspólnoty kulturowej, która chroni przed jej czysto solipsystycznym wymiarem. Tytuł eksponuje powroty owego błysku „czystego istnienia”, jaki wobec tego nie jest doznaniem incydentalnym,

dystansu wspomnień o bliskich jej ludziach” (też e, *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiącleci*, Poznań 2011, s. 146).

²⁴ A. Nasiłowska, *Jednak klasycyzm*, „Kwartalnik Artystyczny” 2009, nr 2, s. 129.

²⁵ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, wstęp A. Bielik-Robson, przeł. M. Gruszczyński i in., Warszawa 2001, s. 956.

²⁶ Tamże. Por. też: W. M. Nowak, *Charles Taylor o religii i humanizmie wyłącznym w warunkach nowoczesności*, <http://www.panol.lublin.pl/wydawnictwa/TPo13/Nowak.pdf>, [data dostępu: 16 IV 2012].

²⁷ Zob. P. Śliwiński, *Wiersze*, „Nowy DF”, nr 112, s. 28.

a jego ślad wciąż okazuje się znaczący dla podmiotu mówiącego. Łaska wiary jest stanem wyczekiwany, lecz nigdy trwałym. Tym samym utwór otwiera się także na interpretację w kierunku duchowego nawrócenia, choć to nie deklaratywne trwanie w wierze, a jej „echo / lecz bardzo rzeczywiste”. Na drodze do pełnego uczestnictwa w religii staje wyraźna niezgoda wobec znieprawień instytucjonalnego Kościoła, uwidaczniającej się obłudy i brak poświadczenia wiary w czynach.

W liryce autorki *Dwoistości* czytelne jest napięcie pomiędzy tym rodzajem przeżycia duchowego, które dostępne jest za sprawą tradycji religijnej, liturgicznego rytuału, a jego różnorodnymi manifestacjami doświadczanymi np. dzięki medium natury. Są to różne formy uobecniania się tajemnicy, z których jednakże bliższe wydają się poetce nagłe, bezpośrednie doznania odświętności istnienia, drobne a autentyczne, nieokreślone manifestacje duchowego przeżycia, dotknięcie *sacrum* przezierającego poprzez doświadczenie bytu, m.in. piękna przyrody. Ta linia poezji Hartwig zbliża ją do wskazanej przez Annę Legeżyńską psalmiczności, dla której właściwe jest ujmowanie świata w kategorii daru, choć, jak dowodzi badaczka, „może jednak rozmaicie oscylować między pokorą a zwątpieniem”²⁸. Podmiot wierszy Hartwig przemawia niejako z „obrzeży” religii oraz tęsknoty za wiarą, nie jako ten, który wzrastał w pewności, lecz którego pochłania tajemnica czynnego jej zdobywania. Aktywizm i duchowe zmaganie, także w tej przestrzeni, okazuje się wartością najwyżej cenioną, jak w utworze *Pamiętam*, gdzie przywołane zostaje nawrócenie Claudela, Jacoba, Dylana („[...] Duch który napiera / i duch poszukujący który wychodzi mu naprzeciw”, *Pamiętam*, BzP 13). W refleksji nad krzywdami wyrządzonymi pod egidą Kościoła, pojawia się znamieną dla autorki *Czułości* myśl kierowana zawsze w kierunku drugiego człowieka. Pisząc o intymnym doświadczeniu wiary i odkrywaniu własnej duchowości, zwraca uwagę, iż człowiek jest stworzony do miłości, jednakże dar ten nie został ofiarowany każdemu. Podobnie Taylor wskazuje na ten wymiar istnienia autentycznego: „ludzie mogą kochać sami siebie tylko uczestnicząc w miłości, którą Bóg na nich wylewa”²⁹. Wydaje się, że dla Hartwig, jak dla autora *Etyki autentyczności*, miłość realizowana w codziennym życiu, „prawo do zamieszkania na zawsze w Ewangelii”, ale też świętość dostrzegana w samej naturze bytu – jest istotą duchowości i egzystencjalnego sensu.

Przekonania te jawią się jako ponadwyznaniowe, otwarte na wszelkie manifestacje głębi istnienia. Poetka nie godzi się na ortodoksyjność poglądów, w sferze

²⁸ A. Legeżyńska, *Jeśli nie klasycyzm to co? Próba rozpoznania jednej z form świadomości poetyckiej po 1989 roku* [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak i K. Pietrych, Kraków 2009, s. 61. „Współcześni «psalmiści» często niejako zatrzymują się w pół drogi, dając jednak wyraźny znak swej religijnej tęsknoty” – powiada Legeżyńska (tamże).

²⁹ Ch. Taylor, *Humanizm i nowoczesna tożsamość*, przeł. D. Lachowska, S. Nowotny [w:] *Człowiek w nauce współczesnej. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. K. Michalski, Kraków 2006, s. 195.

których utrzymuje granicę między wyznaniem a wątpliwością: „Bo niewątpliwie istnieje coś poza tym życiem. To jedno mogę powiedzieć z pewnością, że wierzę. A z Panem Bogiem, no cóż, na pewno jest coś wyższego. Coś, czemu chcę być posłuszna. Ale drogi do tego są bardzo zawikłane, nawet jakby fałszowane”³⁰. Tym samym wskazuje, iż nie wiąże się bezpośrednio z określoną religią, z drugiej strony otwiera się na przestrzeń Tajemnicy, uznania pewnej wyższej sankcji. To doświadczenie ponad- i wielo- wyznaniowości artykułuje Hartwig we wspomnieniu rodzinnego domu, gdzie dane było jej wzrastać zarówno w tradycji katolickiej (ze strony ojca), jak i prawosławnej (religia matki): „Moja matka chodziła zarówno do cerkwi, jak do kościoła i zabierała mnie i tu, i tam. Miałam poczucie, że to jest to samo”³¹. Powściągliwie mówi o przestrzeni niewyraźnego, niczego nie nazywa wprost, utrzymując jednak pewność, iż owa sfera istnieje i przenika w świat realny. Takie rozpoznanie zgodne jest z myślą Wojciecha Gutowskiego, który zaznacza, że dla literatury XX wieku właściwe jest szerokie traktowanie *sacrum* „jako fenomenu wspólnego różnym religiom i formom metafizycznego pragnienia, wyrażającego się w praktycznie nieskończonej ilości różnorodnych hierofanii”³².

O ile imię Boga przywołuje się w tej poezji sporadycznie, to świadomość obecności zmarłych jest tym, co konstytuuje głębię rzeczywistości. Ustanawiają się niejako dwa porządki istnienia tych, którzy odeszli: ludzki – w pamięci kultury i ich egzystencjalnej obecności w pamięci jednostki (*Długie czuwanie*, BZP 34) oraz drugi porządek: subtelnie szkicowana perspektywa eschatologiczna, na którą naprowadza tak istotna dla Hartwig metafora światła. Motyw światła i słońca nie wyczerpuje się we wskazanej w rozdziale pierwszym afirmacji ładu, natury i związanej z nią klasycznej triadzie wartości – piękna, dobra oraz prawdy. To również nie tylko przywiązanie do zmysłowego, widzialnego aspektu rzeczywistości i jego wywyższenie, choć ten wymiar pozostaje niezmiernie ważny dla poetyki Hartwig. Światło w tym aspekcie wiąże się ze swoją podstawową, niejako oczywistą funkcją pośrednika widzenia, w sensie o jakim pisał Gadamer („refleksyjna natura bytu światła sprawia, iż bez światła nie ma ani widzenia, ani niczego widzialnego”³³). Niejednokrotnie można uznać, iż motyw ten ma także podbudowę metafizyczną, gdyż jasność i świetlistość wydobywa się również stamtąd, skąd przybywają duchy zmarłych, przywodząc skojarzenie z religijną kategorią „światłości wiekuiestej” (*luce perpetua*): „i takie światło obezwładniające / spoza wszystkiego / stamtąd gdzie jesteście” – czytamy w liryku *Ta chwila*

³⁰ *Sztuka widzenia*.

³¹ *Świat trzeba przefiltrować przez siebie*. Z J. Hartwig rozmawia P. Szewc [w:] P. Szewc, *Wolność i współczucie. Rozmowy z pisarzami*, Kraków 2002, s. 38.

³² W. Gutowski, *Wśród szjfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994, s. 11.

³³ H. G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 435.

(T 28). Podobnie u Dantego obraz Raju nosi znamiona wszechogarniającej jasności. „Całe doświadczenie raju jest przepojone światłością, niebo jest jednym niezmiernym ogromem świetlnym. Obraz oślepiającego słońca w zenicie stale powraca” – pisze Hanna Buczyńska-Garewicz³⁴. U Hartwig jest to doznanie porażającej świetlistości, zarazem oślepiającej, niedostępnej, wytrawiającej, jak i niosącej wartości związane z *sacrum*, z doświadczeniem duchowym. Na taki trop interpretacji w kontekście metafizyki światła naprowadza wyjątkowy w tej twórczości tekst *Przed brzaskiem*, który można by umieścić w tradycji wierszy modlitewnych, znaczonych trwogą i zwątpieniem. Lęk wyrażany w myśli o kresie życia, który rodzi pytanie o istnienie pośmiertne, skierowane zarówno do Boga jak i przestrzeni – uchylając jednoznacznie wyznaniową perspektywę, otwiera sferę doświadczenia duchowego. Nie jest to jednak akt strzelisty, pełen zawierzenia, a wydobywająca się z głębi jestestwa obawa wobec tego, co „wielkie i straszne”, wyraz samotności w obliczu ostatecznej tajemnicy. Podmiot nie dostępuje jednak pełnego udziału w wierze, to jedynie jej przebłysk, intuicja, której niejednokrotnie użycza mu natura – doświadczenie ułomne, niepełne, drobne manifestacje *sacrum* w przestrzeni horyzontalnej rzeczywistości.

Tak doniosły we wczesnej poezji Hartwig motyw snu, w późnych wierszach pojawia się głównie w związku z tematyką mortalną. Rzadziej jednak sen przynosi ukojenie niepokoju, świadomie prowadzoną refleksję, częściej natomiast podmiotem wierszy włada, prowadzi w ciemną stronę istnienia. Hypnos, syn Nocy, to w mitologii greckiej bliźni brat Tanatosa³⁵, zatem we śnie, w przestrzeni granicznej – o brzasku, kiedy życie budzi się na nowo – można odczuć ów zimny dotyk śmierci, niejasną intuicję będącą zapowiedzią kresu, antycypacją „że chłód ten idzie za nami / że nas już nie opuści” (*To przeczucie*, Z 42). Poza wartkim biegiem codzienności rodzi się dojmująca świadomość kruchości istnienia. „We mnie czy poza mną jest to gruchanie gołębia ciszy, tępe godziny samotne, noc sina, ciało skulone, śmiertelne i czas szybujący, i stalowe niebo, ni to sen, ni czuwanie” – czytamy w poemacie *We mnie czy poza mną* (O 30), odwołującym się do uznanej metaforyki i symboliki barw, ewokujących groźbę śmierci na równi z Chronosem. W utworach, w których Hartwig przemawia głosem zbliżonym do bezpośredniego wyznania, brzmi najbardziej przejmująco, ujawniając sytuację podmiotu w całej samotności mierzenia się ze śmiercią, dopuszczając do siebie zwątpienie i lęk.

Złożoność problematyki duchowości w poezji Hartwig sprawia, iż nie pozwala ona ująć się w sztywne ramy jednoznacznych stwierdzeń. Kultura jest w tej poezji również przestrzenią prywatną i nie pozbawioną wymiaru *sacrum*. Autorka *Czułości* powiada: „Poeta jest tworem głęboko religijnym, choć nie musi to

³⁴ H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003, s. 147.

³⁵ Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 436.

oznaczać obserwowania rytuałów”³⁶. Słowa te zachowują sens Eliadowskiego określenia, iż „człowiek religijny jest spragniony *bytu*. Lęk przed «chaosem» otaczającym jego zamieszkały świat i przed nicością ściśle się ze sobą wiążą”³⁷. Hartwig nieodmiennie zwraca się w stronę *bytu*, poszukując również idei nadrzędnej, przekraczającej człowieka. Pamięć kultury oraz wciąż żywy język tradycji religijnej stanowią jedną z dróg nadbudowywania sensów ponad niepoznawalnym. Dostępna człowiekowi przestrzeń, to sfera jego horyzontalnego doświadczenia, w którym jedynie może poszukiwać, tropić ślady jakiegoś wyższego sensu, próbować czytać Szyfry Transcendencji³⁸. Najlepszym zwieńczeniem tych rozważań wydają się słowa z wiersza *Koda*, w którym podmiot określa swą postawę rozpostartą na ambiwalencji agnostycyzmu i pragnienia wiary i niewiary: „mała wierząca a pragnąca wiary / [...] Szukająca mimo wiedzy że niedocieczona jest tajemnica” (NMO 62). Jej medytacja nad symbolami, tekstami kultury przypomina Ricoeurowską „sytuację egzystencjalno-teologiczną”³⁹, która ma umożliwić dotarcie do zapomnianego Logosu, by powrócić odmienionym, to „tęsknota do symboliki trwałej” (***[*Co mu ślina na język przyniesie...*], ChP 27).

EGZYSTENCJALNA OBECNOŚĆ ZMARŁYCH

Śmierć jest wycofywaniem się życia i nie podlega adekwatnym sposobom opisu. Wobec otwierającej się perspektywy ostatecznej, Hartwig wielokrotnie powraca do myśli, że egzystencja nabiera sensowności jedynie w relacji z Innymi, którzy współkonstytuują przestrzeń naszego życia. Baumann pisał: „Kiedy usiłuję wyobrazić sobie koniec mojego istnienia, pierwszą rzeczą, jaka przychodzi mi na myśl [...], jest, jak to wykazał Robert Jay Lifton, «załamanie się poczucia związku»”⁴⁰ z drugim człowiekiem. Zatem życie o tyle utrzymuje swoją wartość, o ile jednostka jest wpleciona we wspólnotową sieć zależności i potrzeb, poczynając od podstawowego układu Ja–Ty. Jedynie tak może ona uniknąć odczucia przygodności i absurdu egzystencji⁴¹. Zakreślenie związku między tymi, którzy odeszli, a tym który pozostał przy życiu, jest niejako potwierdzeniem słów Baumanna,

³⁶ Czat z J. Hartwig. Rozmowy partnerów Onetu, <http://rozmowy.onet.pl> 10.03.2004, [data dostępu: 24 II 2008].

³⁷ M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008, s. 66–67.

³⁸ Dla Karla Jaspersa szyfry są zatem formą poprzez którą objawia się transcendencja w świecie. Wymaga ona współuczestnictwa egzystencji, wsłuchania się w mowę szyfrów, która uobecnia się w mitach, religijnych systemach i w poszczególnych symbolach, a także w sztuce, w poezji (zob. K. Jaspers, *O istocie szyfrów* [w:] tegoż, *Wiara filozoficzna wobec objawienia*, przeł. G. Sowiński, wstęp E. Wolicka, Kraków 1999, s. 189).

³⁹ A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006, s. 183.

⁴⁰ Z. Baumann, *Tęsknota za twarzą, unikanie twarzy* [w:] tegoż, *Śmierć i nieśmiertelność*, s. 51.

⁴¹ Zob. tamże, s. 52.

będących wstępem do rozważań nad Lèvinasowską koncepcją troski o Innego – kiedy nie istnieją Inni, nasza egzystencja objawia się w całej nagości i grozie rysującej się pustki. Ta antycypacja ostatecznej samotności sprawia, iż człowiek najbardziej pragnie obecności Drugiego. Eksplikowane pośrednio egzystencjalne doświadczenie samotności, dojmujące odczucie braku i pustki, wyznacza jedną z podstawowych antynomii tej poezji⁴². Obecność Drugiego oswaja rzeczywistość, stwarza poczucie bliskości, bez której świat ogromnieje w statycznym bezruchu. Louis-Vincent Thomas podkreśla antynomiczność tego doznania: „Nieobecność znaczy dokładnie nie-obecność tutaj, istnienie «gdzie indziej» jakiejś rzeczy lub istoty; jest to istnienie, jeśli można się tak wyrazić, które odwraca się plecami i patrzy gdzie indziej”⁴³. Ta plastyczna metafora dobrze oddaje charakter odczucia, które nierzadko towarzyszy podmiotowi tych wierszy, swoistego przemieszczenia, pozostawiającego widoczny ślad po nieobecnym, jak w wierszu ***[*Można ją odpędzić z gałęzi...*] (ChP 33) czy znamionym *Westchnieniu*, w którym matka „ostatnie słowo mówi zawsze odchodząc, z odwróconą głową” (D 61).

Główna myśl *Fugi* zawiera sedno uporczywego przywoływania zmarłych. Lęk przed własną śmiercią, świadomość podstawowej współzależności, że tylko jeśli istnieją Inni, jestem Ja, wydobywa ich z niebytu dzięki wspomnieniu i pamięciowemu rozpoznaniu.

Hartwig nie pisze o perspektywie własnej śmierci, wzbraniając się przed kreowaniem poetyckich zaświatów. Zatrzymuje się na wspomnianej już stoickiej konstatacji: „po co pytać” (*Nie pytać*, J 56), jakby niechętna pragnieniom spekulatywnego rozumu, świadoma, iż śmierć jest „ideą pustą”, podatną na nasze wyobrażenia, a niedostępną poznaniu⁴⁴. Wyrwale opłakuje natomiast odchodzenie Innych, poprzez których uświadamia sobie skończoność własnej egzystencji i doświadcza śmierci. Jednocześnie dzięki pamięci próbuje się jej przeciwstawić. Brak w tej poezji, co podkreślano już niejednokrotnie, bezpośredniego i osobiste-

⁴² Problematyka samotności objawia się w liryce Hartwig różnorako. Napięcie między samotnością i wspólnotą jest destrukcyjne, kiedy wiąże się ze stratą, zdeterminowaniem ludzkiej sytuacji przez czynniki od człowieka niezależne. Jest ono jednak także doświadczeniem podstawowym i konstytutywnym dla kształtowania się osobowej odrębności. U jego źródeł, wydaje się, leży filozoficzne przeświadczenie wyrażone przez Barbarę Skargę w następujący sposób: „Samotność z samej swej istoty jest nagim doświadczeniem siebie, bez określeń i ocen. Naga sobość, własna, odrębna, która jedno stwierdza: tak, to jestem Ja” (tęż e, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997, s. 271).

⁴³ L. V. Thomas, *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość* [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, przeł. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993, s. 167.

⁴⁴ „Idea śmierci posiada własne *ideatum*, lecz nie jest ono w niej przedstawione. Pusta idea wchłonie w siebie wszystko, wszystko może podawać się ślepiej idei za jej przedmiot [...]. Wyobrażeniami i rozumowaniami próbuje człowiek pokonać coś, co nie jest na miarę jego wrażliwości, a przynajmniej się z tym oswoić, pokonując własny lęk. Wynikiem tych prób są wypadki w zaświaty, śledzenie dalszych losów zmarłych, wybieganie w przyszłość ku własnemu zgonowi” (S. Cichowicz, *Wstęp* [do:] *Antropologia śmierci*, s. 19).

go gestu pożegnania⁴⁵, jednak kruszenie się świata wokół symbolicznie wyraża sytuację własnej starości i odchodzenia⁴⁶.

Pochód zmarłych odbywa się w tej poezji nieustannie⁴⁷: „I zaraz przechodzą / kierując się wciąż dalej i dalej / czekając aż przywrócimy im ciała / do których zostali stworzeni” (*Widziałam ich* NMO 69). Etyczny ciężar odpowiedzialności za ich los przypada więc w udziale człowiekowi. A zatem metaforyczne przywrócenie umarłym cielesnej postaci, nie zostaje tu powierzone wyłącznie eschatologicznej nadziei na zmartwychwstanie, rysuje się jego inny wymiar, w kontekście aktywnej postawy podmiotu (owo wezwanie nadbudowuje kolejną przestrzeń sensu w koncepcji poetyckiej apokatastazy), podejmującego trud utrzymania więzi, podtrzymania obecności.

Dojmujące poczucie oddzielenia żywych i umarłych, o którym wspominał cytowany przez Hartwig św. Augustyn, wpisuje się w dwa porządki myślenia o odchodzących. Ponad wiedzą o niedostępności świata pozaziemskiego istnieje sfera intuicji, przekonań wyrosłych w obszarze kultury, które kreują alternatywną przestrzeń ich obecności. „A jednak nie zmieni to intuicji powszechnej, utwierdzonej przez bajki, sny i literaturę, że naszemu życiu zmarli towarzyszą” (B 93) – powiada Hartwig w *Błyskach*, łącząc w swej poezji zarówno wyobrażenia, jakby wprost wzięte z ludowych wierzeń o przenikaniu w nasz świat zmarłych (*Dzieci szukają w trawie...*, W 15) z głębią egzystencjalnego przeżycia utraty i „niezgody na zdolność odchodzenia” bliskich (*Długie czuwanie*, BzP 34)⁴⁸.

W kulturze współczesnej, jak stwierdza Ariés, dokonało się „odwrócenie śmierci”⁴⁹, zepchnięcie i zmarginalizowanie jej doświadczenia. Bielik-Robson widzi ten problem nieco inaczej, konstatując, iż śmierć w nowoczesności jest nie

⁴⁵ Por. A. Czyżak, *Na starość*, s. 154.

⁴⁶ Wymownie w świetle tych rozważań brzmi adnotacja na obwolucie tomu *Bez pożegnania*: „Bez pożegnania odchodzą od nas ludzie, bez pożegnania odchodzą od nas uczucia, nie żegnając przemijają sezony. Więc: *Bez pożegnania*”. Ostatnią frazę można interpretować jako odnoszącą się do świata / Innego, jak i w tonie osobistego wyznania.

⁴⁷ Przemysław Dakowicz podejmuje próbę interpretacji obecności zmarłych w twórczości autorki *Błysków* w kontekście „świętych obcowania”, w oparciu o wykładnię Kościoła. Jednakże, jak sam badacz przyznaje: „W poezji Julii Hartwig nie znajdziemy wyraźnego opowiedzenia się za ortodoksyjną wykładnię artykułu *communio sanctorum*” (te goż, *Zobaczeni. Julii Hartwig spotkania ze zmarłymi*, s. 66). Tym samym słusznie dochodzi do konkluzji akcentującej wielość płaszczyzn przenikania się świata żywych i umarłych. Zdecydowanie bliższe Hartwig jest bowiem pierwotne, intuicyjne poczucie naturalnego związku ze zmarłymi, w sferze pragnienia, postulatu oraz przekonanie o ich egzystencjalnej obecności, a także szacunek dla przodków, niż *communio sanctorum*, które wszak oznacza „wspólnotę w wierze podczas Uczty eucharystycznej, wspólnotę z Jezusem Chrystusem i wzajemną wspólnotę wierzących” (K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, przeł. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, wstęp A. Skowronek, Warszawa 1996, s. 334). Przywoływanie zmarłych odbywa się zatem w porządku kultury oraz w przestrzeni ich egzystencjalnej obecności.

⁴⁸ Por. P. Dakowicz, *Zobaczeni*, s. 65–66.

⁴⁹ P. Ariés, *Śmierć odwrócona*, przeł. J. M. Godzimirski [w:] *Antropologia śmierci*, s. 227–282.

tyle tematem tabu, co tematem „wypartym”⁵⁰. Ludzkości nie towarzyszy już swoisty rodzaj lęku, ewokowany przez tabu oraz ciągła świadomość współistnienia z przodkami. W tym aspekcie Hartwig podąża na przekór duchowym tendencjom nowoczesności – umarli wciąż zaznaczają w jej twórczości swoją obecność. To oni stanowią o tonie melancholii, jaka wyraża „trwanie w więzi ze zmarłymi w kulturze, której dynamizm możliwy jest tylko dzięki radykalnemu zerwaniu tej więzi; to trwanie w obecności śmierci, której istotność jako faktu egzystencjalnego została zanegowana i wyparta”⁵¹. Więż ta przybiera nierzadko intymny, prywatny charakter.

O ile autorka *Czułości* nie tworzy wierszy o miłości (przed czym już jako młodą poetkę przestrzegali ją Czesław Miłosz⁵²) i obce jej są romantyczne porywy duszy czy egzaltacja, to silnie uczuciowa, miłosna relacja powraca w doświadczeniu utraty, które jest dla tych wierszy fundamentalne. Miłość wyrażana już po odejściu osoby bliskiej (matki, męża, przyjaciół), jest tu uczuciem naznaczonym przemijaniem fizycznej egzystencji, jednocześnie obliguje do pamięci, sprawia, iż stają się oni wciąż żywą obecnością egzystencjalną. Ricoeur podkreśla, iż obowiązek pamiętania to zobowiązanie względem Innego, ten aspekt pamięci, jako pracy na rzecz tych, którzy odeszli, jest dla autorki *Czuwania* nader istotny.

Wspomniany rodzaj memorii łączy się u Hartwig również z empatią, ta bowiem dotyczy także tych, którzy odeszli, ich istnienia wydobywanego z przeszłości, w czułych pamięciowych obrazach: „Twarze ukazujące się nagle w wodzie lub na ekranie chmury / przeganiane wiatrem twarze znajome i czułe / czas jak powietrze wszystkie was pomieści / a pamięć przywróci wam cielesność” (*Bliższe i nieobecne*, Cz 38). Poezja ujawnia swą funkcję ocalającą – w imperatywie dania świadectwa nieobecnych mieści się wiara w to, iż można uchwycić choćby ślad istnienia. Jeśli tak jest, człowiek nie ginie bez reszty – pozostają ci, którzy dochowują o nim pamięci.

U Hartwig egzystencjalne doświadczenie utraty zyskuje swój najsilniejszy wyraz w przywoływaniu postaci matki (której osoba we wspomnieniach z dzieciństwa naznaczona jest swoistym zerwaniem kontaktu i fantazmatycznym wyobrażeniem) oraz męża, Artura Międzyrzeckiego, z którym nawiązuje poetycki dialog, bliskość spotkania⁵³. W wielu obrazach z pamięci powraca również wspomnienie, które można wiązać z osobą Ksawerego Pruszyńskiego (choć jest to

⁵⁰ A. Bielik-Robson, *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008, s. 390–391.

⁵¹ Tamże, s. 393.

⁵² Zob. *Ośmieliłam się otworzyć*.

⁵³ O postaci matki w poezji Hartwig szerzej pisała Agnieszka Rydz: „Julii Hartwig mierzyło przyszło się nie z postacią matki realnej, ale z prywatnym fantazmatem, z ukształtowanym przez Ja wyobrażeniem o tej, która odeszła przedwcześnie i tragicznie, [...]” (też e, *Pamięć fortuna Julii Hartwig* [w:] też e, *Mnemozyna. O pamięci autobiograficznej w poezji polskiej*, Poznań 2011, s. 129). Hartwig sytuuje się tym samym wśród poetek, u których biograficzne doświadczenie utraty najbliższych znajduje ważne poetyckie egzemplifikacje. Por. W. Kruszewski, *Anny Kamieńskiej*

sfera najgłębiej intymna, spowita poetycką nieoczywistością, wykorzystująca konwencję zasłonięcia).

Śmierć najbliższej osoby jest, mówiąc słowami Jaspersa, „wstrząsem egzystencjalnym”⁵⁴, a jednocześnie uczucie doświadczającego utraty sprawia, iż ten, który odszedł, może wciąż w pewien sposób istnieć jako „obecność egzystencjalna”:

Ostatnim bezradnym wyrazem komunikacji z umierającym – póki istnieje świadomość – jest fakt bycia razem, ból rozstania.

Ale ta komunikacja może być tak głęboko ugruntowana, że nawet kres wywołany zgonem jeszcze jest objawem i zachowuje swój byt jako wieczna realność. Wtedy egzystencja ulega przemianie jako zjawisko; jej realność zostaje nieodwołalnie przemieniona. Zwykle istnienie empiryczne może zapomnieć, ale ta przemiana (*Sprung*) przypomina narodziny nowego życia; śmierć zostaje wchłonięta przez życie. Życie wskazuje prawdę komunikacji, która potrafi przetrwać śmierć, o ile realizuje się w tej formie, jaką przyjęło przez komunikację i teraz musi takim być. Własna śmierć przestała być jedynie pustą otchłanią. Jest tak, jak gdybym nie był już porzucony i brał na siebie zobowiązanie w obliczu śmierci, która była ze mną w najściślejszej komunikacji [...]. Osoba rzeczywiście ukochana pozostaje obecnością egzystencjalną⁵⁵.

Szczególną wyrazistość zyskuje owa relacja między podmiotem a zmarłym w *Zobaczonym*, silnie naznaczonym trudem elegijnego opłakiwania przez Hartwiga osoby męża. Tom *Zobaczone* oddaje swoistą pracę żałoby, znaczną drogą od „krzyku samotności” (Z 50) po podjęte znów „pełne zachwyty Gloria” (*Gloria*, Z 81) i uładzenie jednostkowego, niszczącego bólu poprzez pieśń, ludową kantyczkę (*Gorzkie żale*, Z 74), muzykę Haydana (*Kiedy zdawało mi się*, Z 61). Hartwig bowiem wie, że nie można uciec od bólu, wyprzeć go, zapomnieć (*Wyjeżdżaj*, Z 66), że trzeba przejść przez wszystkie stadia żałoby i opłakiwania, by utrata mogła stać się czynnikiem budującym podmiotową tożsamość⁵⁶. Podjęty trud opłakiwania okazuje się owocny, pozwala znów zaangażować się w świat (*Odtączenie*, Z 44), odnaleźć się wśród ludzi, ale nim to nastąpi, otwiera się przestrzeń spotkania ze zmarłym. Znajduje się on jakby w świecie pośrednim, zdolność odczuwania jego obecności przypisuje się tu zwierzętom, obdarzając

treny dla matki [w:] t e g o z, *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Lublin 2010.

⁵⁴ K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, przeł. A. Staniewska [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 200.

⁵⁵ Tamże, s. 200–201.

⁵⁶ Alfonso Maria di Nola w *Tryumfie śmierci* wskazuje na taką dynamikę wewnętrznych przemian po zgonie osoby bliskiej: „Proces opłakiwania i racjonalizacji żałoby prowadzi ostatecznie opłakującego do stworzenia nowej tożsamości, zrodzonej z uzdrowienia i przezwyciężenia dezintegracji, którą spowodował dramatyczny kryzys śmierci. Po pewnym czasie przyzwyczajamy się do myśli, że droga nam osoba umarła (głównie dzięki oddziaływaniu tak zwanej „zasady rzeczywistości”) i jednostka skupia swą uwagę na nowych sprawach” (A. M. di Nola, *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, red. A. Woźniak, przeł. J. Kornecka i in., Kraków 2006, s. 22).

je darem widzenia tego, co niedostępne w racjonalnym oglądzie (*Ten który odszedł*, Z 65). Zmiana formy egzystencji człowieka nie prowadzi do pełnej negacji ani jeszcze do całkowitego przenicowania istnienia ziemskiego. Hartwig w tym aspekcie nie pisze o eschatologicznym wymiarze śmierci bliskich, ich obecność w świecie żywych nie tłumaczy się tu w ramach określonych przekonań religijnych, metafizycznych. Jest znamienne, iż autorka *Czułości* nie podąża za zmarłymi w zaświaty, to oni zasilają rzeczywistość, są znaczący w perspektywie egzystencjalnej, wpływają na istnienie podmiotu. Ów rozdział pomiędzy teologią a powierzeniem obecności zmarłych sile uczucia i pamięci Hartwig akcentuje, mówiąc: „To sprawa, która jak gdyby z Panem Bogiem nic nie ma wspólnego. Energia uczucia istnieje ciągle. Ona mi towarzyszy i w jakimś sensie ja ją też przeniosę”⁵⁷. Miłość, przynależna do sfery duchowej, nie ulega prawom przemijania, wpisuje się w porządek wertykalny. Żałobne przywoływanie postaci męża wywołuje go z mroku widm, ze swoistego półbytu, nie są to jeszcze zaświaty, a pozostawanie w „cieniu”, niejako na obrzeżach widzialnej rzeczywistości (*Stań*, Z 59).

Brak zgody na „zdolność odchodzenia” i odwołanie do metaforyki serca, uczynienie ze zmarłego „instrumentu miłości” konstytuują uczucie jako fundament trwania więzi. Utrata dotyka samej głębi jestestwa, w innym wierszu podmiot pyta: „Czy wolno nieobecny tak dłonią wodzić / realniej niż realność / w samej rzece krwi? (*Tajemnica*, Cz 101). Zstępujemy tu aż do somatycznych pokładów bólu, któremu przyświeca już od wczesnych wierszy wieloznaczny symbol Czarnego Słońca⁵⁸. Czyni je poetka w tym aspekcie przede wszystkim stygmatem wytrawionego czasu, znakiem melancholii, poprzez który metaforyzuje to, co minione: „Poprzez te liście czarne widzę cię tak wyraźnie / słońce dni wygaszonych” (*Mijanie się* D 26) oraz wyraża doświadczenie śmierci. Czarne Słońce symbolizuje świat chthoniczny: „Ach, oczy twoje z zaświatów nadane / w zmarszczkach czarnych promieni” (*Tajemnica*, Cz 101), w powracającym nocą obrazie twarzy zmarłego. Zatem, w swej bogatej semantyce, funkcjonuje w tym wymiarze rozdzielnie wobec biblijno-apokaliptycznego kontekstu, natomiast ewokuje ten kierunek przemian jego znaczenia, na który wskazywał Marian Stala, pisząc: „nie Bóg i eschatologia, lecz raczej człowiek wobec siebie i czasu”⁵⁹.

⁵⁷ *Sztuka widzenia*.

⁵⁸ Powracająca w poezji Hartwig symbolika solarna – w postaci metaforycznych określeń Czarnego Słońca – znamionuje to, co w niej niedookreślone, zepchnięte na margines wyrażalności i niepokojące. Alchemiczne Czarne Słońce jest symbolem wewnętrznego potencjału, odwołuje się do wartości duchowych człowieka, to „ciemne słońce pod powieką” z poematu *Jeśli* (C 33). Stanowi ono również znak tego, co nierozpoznane, ukryte przed władzą racjonalnego rozumu, zjawiające się w enigmatycznych obrazach sennych, jak twarz odbita w tafli wody, której „promienie [...] włosów tworzyły czarne słońce w rogu gęstego rękopisu o niejasnym znaczeniu” (*Jej twarz...* – W 23).

⁵⁹ M. Stala, *Od czarnego słońca do ciemnego świecidła* [w:] tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 42.

Istotny pozostaje również fakt romantycznej proveniencji takiego odczytania, którą znaleźć można w poezji Géraalda de Nerval (wyśmienicie przez Hartwig znanego), a konkretnie w jego słynnym *El Desdichado*. Obrazuje ono wewnętrzne, intymne i naznaczone utratą doznanie przemijania.

Miłość jako jeden z wymiarów obecności drugiego człowieka, okazuje się wartością niezbywalną w obliczu starości i śmierci. Nie jest więc uczucie u Hartwig jedynie afirmacją świata, a również najgłębiej interpersonalną sferą, mającą wielką wagę egzystencjalną, której trwałość i wartość poświadczą w odniesieniach do mitów i przekazów kultury, w nich szukając zapisu egzystencjalnego doświadczenia, którego jakoś nadrzędną stanowi obecność drugiego człowieka oraz darowana przez niego wierność (*Wierność*, Cz 105). To, co chroni w obliczu śmierci, to, co okazuje się konstytutywne dla egzystencji, nie zawiera się więc tylko w hieratycznej mowie wieków. Tak ujmowana ciągłość kulturowego dziedzictwa zbliża Hartwig po raz kolejny do Eliotowskiego ducha klasycyzmu, o którym Zbigniew Jarosiński pisal: „Mówiąc o ciągłości kultury, Eliot miał na myśli nie tylko to, że jej kolejne stadia czy dokonania połączone są więzią nieprzypadkowej kontynuacji, ale również – i głównie – to, że odnawiają się w nich ciągle te same fundamentalne doświadczenia ludzkie”⁶⁰. Hartwig daje temu wyraz, notując w *Zwierzeniach i błyskach*: „a jednak z biegiem lat zauważam, że antyk coraz bardziej się do mnie przybliża. Wciąż równie świeże przeżywanie scen rozpacz i śmierci Dydony w *Eneidzie* Wergiliusza, pogodnych ód Horacego” (ZiB 33).

W historii o Dydonie i mitycznym bohaterze siłę autentycznego wyrazu, wobec której Hartwig zdobywa się na ton osobistego wyznania, zachowały słowa czułości, jakie Eneasza wypowiada w kierunku królowej, przed którą rysuje się wizja śmierci (*Próba uczuć*, BzP 42). Mit obdarza człowieka wiedzą o sobie samym⁶¹ i może tłumaczyć doświadczenie jednostkowej egzystencji w horyzoncie symbolicznych wartości. Jolanta Brach-Czaina wywodziła, iż nawet najbardziej intymny gest miłości wpisuje się także w doświadczenie wspólnoty, w „porządek powszechny”, bowiem jest powtarzany przez wszystkich ludzi⁶². Mit i zaakcentowane w nim ulotne słowa ukazane w porządku archetypicznym, jako kulturowy wyraz owej powszechności doświadczeń, pozwalają odnaleźć w nich zatem również osobiste, intymne uczucia. Lęk i widmo śmierci odsuwa tu nuta czułości, miłość jako interpersonalna relacja.

Dopełnienie i rozszerzenie tego wątku, podkreślającego związek z Innym, który staje się gwarantem istnienia, odnajdziemy w wierszu *Przesilenie* (NMO 66), w którym czytamy:

⁶⁰ Z. Jarosiński, *Postacie poezji*, Warszawa 1985, s. 123.

⁶¹ Zob. R. Przybylski, *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*, Warszawa 2002, s. 48.

⁶² Zob. J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 138. Autorka tak oto określa ośmożę doświadczenia jednostkowego i powszechnego: „Każdy gest miłości, każdy jej przejaw potężnieje przez powtórzenia, przez odwieczne, naturalne rytuały [...]. A z drugiej strony, doświadczenie powszechne staje się żywe i ludzkie tylko przez osobiste w nim uczestniczenie” (tamże).

Nie trać obrazu – ostrzega głos
Ale to obraz odchodzi ode mnie
coraz bardziej wytrawiony rozszerzającym się światłem
świętej i przeklętej pustki.

Obraz jako metonimiczne określenie widzialnego świata, wzrokowej percepcji, przeciwstawia się „pustce”, zaświadcza, że istnienie potwierdza się w geście widzenia. Utrata obrazu jest równoznaczna z odejściem ze świata. Hartwig sięga tu do wielowiekowej tradycji o greckich korzeniach, która patrzyenie utożsamia z życiem. Régis Debray notował o kulturze Greków: „do tego stopnia rozkocharnej w życiu i patrzeniu, że jedno mieszało się z drugim; dla starożytnego Greka żyć, to nie jak dla nas oddychać, lecz patrzeć, a umrzeć – to stracić wzrok. My mówimy «ostatnie tchnienie», oni: «ostatnie spojrzenie»”⁶³. Ten symboliczny pojedynek wzroku z widmem śmierci odnajdziemy w liryce Hartwig wielokrotnie, już w tomie *Dwoistość*:

Zastukała do okna ćma z trupią główką. Wyjrzały ku niej rozszerzone oczy. Znieruchomiały.
Jeszcze musisz patrzeć. Musisz patrzeć.
Ćma odpadła od szyby.
Otoczona konturem mglistego światła postać stojąca w ogrodzie powoli przesunęła się w cień drzew [*Pojedynek*, D 47].

Podobnie w odwołującym się do animalnego porównania „błysku”: „Pies, gdy przestaje obserwować otaczające go przedmioty, zaczyna wyć” – mówi Jerzy Stempowski. / Jestem więc z psem skoligacona” (ZiB 35) – wyznaje w *Zwierzeniach i błyskach*. Śmierć oznacza zatem zatrzymanie wszelkiej percepcji. Przed jej grozą chroni też współobecność drugiego człowieka. Chwycenie dłoni bliższego to pomost między niebytem a światem żywym. *Przesilenie* to jeden z niezliczonych utworów, w którym Hartwig podkreśla i afirmuje zmysł dotyku, cielesna więź, będąca zniesieniem dystansu między ja i Innym, jako symbol istnienia, ratuje przed zapadnięciem się w „świętą i przeklętą pustkę”. Dar uczucia, dar miłości jest formułą przeciw sile przemijania, jako fakt wydarzający się poza czasem i na przekór czasowi. „Cokolwiek się dzieje, czas miłości jest w nas wciąż żywy i kwitnący” (ZiB 42) – konkluduje w *Zwierzeniach i błyskach*.

⁶³ R. Debray, *Narodziny przez śmierć*, s. 245.

Marta Flakowicz-Szczyrba

UNDER THE SPELL OF THANATOS:
THE SENSE OF THE ENDING IN THE POETRY OF JULIA HARTWIG

Summary

The article is concerned with the Thanatic motifs in the poetry of Julia Hartwig. These images analysis, are an essential part of her philosophical and existential reflection that opens up an eschatological perspective. They also help define her attitude towards the sacrum, the religious tradition and spirituality. The analysis reveals a tension between the spiritual experience spurred by liturgical rites and its various manifestations produced by other forms of interaction, eg. exposure to nature. An important factor in the shaping of Hartwig's spiritual experience is her reflection about the nature of her tie with another human being. The presence of that tie helps her to overcome the fear of inner emptiness and transience. The dead, too, are endowed with an existential presence (in that sense in which the term is used by Karl Jaspers insidious despair the sense of emptiness confront the stand up to that with.