

PRÓBA ZADOMOWIENIA. FRANCJA W TWÓRCZOŚCI JULII HARTWIG

IWONA KOSOWSKA*

„A JA/ GDZIE PRZYNALEŻĘ?”

„[...] Zawsze byłam we Francji tylko gościem”¹ – wyznaje Julia Hartwig, podkreślając, iż przebywanie w tym kraju naznaczone jest zawsze tymczasową, choć cyklicznie wznawianą, pobytowością. Jednak mimo to pisząc o francuskiej poezji, z jednej strony zwraca uwagę na proces zakorzeniania się w niej tej twórczości („aura francuskiej poezji [...] zadomowiła się we mnie w sposób trwały”, Pzg 8), z drugiej – na własne wrastanie w tę kulturę („zakotwiczywszy się na kilka lat w tym okresie, odnalazłam w nim ogromne bogactwo indywidualności”, Pzg 9). Przedstawiając francuskich poetów, obrazuje ich jako swą rodzinę wybraną², opisując ten kraj, prezentuje go jako wnętrze. Obraz Francji uwodzącej współlistnieje więc w jej twórczości z ukazywaniem jej jako sfery udomowionej, fascynacja nią – z jej oswojeniem, uleganie jej urokowi – z odsłanianiem siebie poszukującej stabilnej struktury przestrzennej.

Pierwszy pobyt Julii Hartwig w Paryżu w drugiej połowie lat czterdziestych trwa trzy lata, kolejne – wznowione w 1956 roku – to już wyjazdy tymczasowe, najczęściej kilkumiesięczne i kilkutgodniowe, w tekstach poetki opatrzone

* Iwona Kosowska – doktorantka, Uniwersytet Gdański.

¹ J. Hartwig, *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja*, Gdańsk 2006, s. 390 – Pzg. Wszystkie cytaty z tekstów Julii Hartwig pochodzą z: *Pożegnania*, Warszawa 1956 – P; *Paryż po sześciu latach*, „Nowa Kultura” 1956, nr 15 – Ppszl; *Dwoistość*, Warszawa 1971 – D; *Dziennik amerykański*, Warszawa 1980 – Dza; *Obcowanie*, Warszawa 1987 – O; *Czułość*, Kraków 1992 – Cz; *Nim opatrzysz się zieleń*, Kraków 1995 – Nosz; *Zobaczone*, Kraków 1999 – Z; *Nie ma odpowiedzi*, Warszawa 2001 – Nmo; *Zawsze powroty. Dzienniki podróży*, Warszawa 2001 – Zp; *Wiersze amerykańskie*, Warszawa 2002 – Wa; *Błyski*, Warszawa 2002 – B; *Bez pożegnania*, Warszawa 2004 – Bp; *Pisane przy oknie*, Warszawa 2004 – Ppo; *Jasne niejasne*, Kraków 2009 – Jn; *Apollinaire*, Warszawa 2010 – A; *Dziennik*, Kraków 2011 – Dz; *Wspólna obecność. Korespondencja Julii Hartwig i Artura Międzyrzeckiego z Anną i Jerzym Turowiczami*, wybór i opracowanie J. Strzałka, Kraków 2012 – Wo; *Korespondencja*, Artur Międzyrzecki i Julia Hartwig, Czesław Miłosz, Kraków 2012 – K; *Zapissane*, Kraków 2013 – Zps.

² Por. *Świat trzeba przefiltrować przez siebie (z Julią Hartwig rozmawia Piotr Szewc)*, „Nowe Książki” 1998, nr 11, s. 8 – Śt.

znakiem „czasowej zmiany miejsca” (Zp 7), poczuciem uczestnictwa w „tylko chwilowym widowisku” (Zp 170). Początkowe zamieszkiwanie w stolicy Francji znajduje swoją kontynuację w, podkreślającej punktualny charakter bycia w tej przestrzeni, „przygodzie podróżowania” (Zp 8). Jednak mimo deklaratywnych wypowiedzi o krótkotrwałości francuskiej „gościny”, w twórczości autorki *Obcowania* wyłania się obraz bezpiecznego azylu, Francji-domu.

Płaszczyznę metodologiczną, która pozwoli uwypuklić obraz Francji jako strefy chroniącej, stanowi prezentowana przez fenomenologa Gastona Bachelarda w *La poétique de l'espace* kategoria „wnętrza”, skupiająca się m.in. w figurze kąta, domu-kołyski, domu-łona, muszli, gniazda oraz pojęcie „miejsca” przedstawione w *Przestrzeni i miejscu* geografa humanistycznego Yi-Fu Tuana. Mimo różnic dzielących pojmowanie przestrzeni przez fenomenologię francuskiego filozofa, odwołującą się do koncepcji C. G. Junga, jak i geografii humanistyczną, wyrosłą z badań Szkoły Berkeley założonej przez Carla O. Sauera, dostrzec można pewne cechy wspólne tych dwóch matryc badawczych zakorzenionych w tradycji binarnych ujęć przestrzennych. Zarówno „wnętrze”, pozostające w dialektycznej relacji z „zewnątrzem”, jak i „miejsce” również łączące się z tym, co poza nim – otwartą, wolną „przestrzenią”, odsłania fragment udomowionego, chroniącego świata. „Miejsce to bezpieczeństwo”³ – zauważa Yi-Fu Tuan. Bachelard obrazy „wnętrza” przedstawia jako azyle, w których można „przycupnąć” (jak tłumaczy czasownik *se blottir* Wanda Błońska⁴). Kategorie te uwypuklają proces zatrzymania, stan bezruchu, jakim poddane jest istnienie i sama oswojona przestrzeń. Stabilny „kąć” unieruchamia, „miejsce”, zgodnie z koncepcją Yi-Fu Tuana, stanowi „pauzę w czasowym strumieniu” (Pim 224). Poczucie ochrony podmiotu, jego „skupienia w sobie” umożliwia, podkreślane, szczególnie przez autora *Płomienia świecy*, zamknięcie – kondensacja istnienia „wewnątrz opiekuńczych granic” (WdPp 386).

Próby poszukiwania oswojonych przestrzeni w twórczości Julii Hartwig poprzedza jednak ich utrata. Bohaterki jej tekstów, nietutejsze, bezdomne, nieprzynależne, określając swoją kondycję, konstruują ją w poczuciu braku. Choć poetka wspomina, iż „miejsce, w którym się rodzimy, jest miejscem jakby naturalnie nam przypisanym” (Śt 6), w motcie do *Elegii lubelskiej* ujawnione zostaje wrażenie wykorzenienia z rodzinnego miasta („Więc urodziłam się na tym skrawku ziemi. Co mam zrobić, żeby poczuć się tutejszą?” Nmo 22). Na stan nieprzynależności przestrzennej wydaje się wpływać historia rodziny autorki *Czułości*. Lublin miał stanowić jedynie tymczasowe miejsce pobytu jej – uciekających przed rewolu-

³ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, wstępem opatrzył K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 13 – Pim.

⁴ G. Bachelard, *Wstęp do „Poetyki przestrzeni”* przeł. W. Błońska [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, pod red. H. Markiewicza, t. II: *Strukturalno-semiotyczne badania literackie. Literaturoznawstwo porównawcze. W kręgu psychologii głębi i mitologii*, Kraków 1972, s. 388 – WdPp.

cją październikową z Moskwy do Warszawy – rodziców. To tu jednak Ludwik i Maria Hartwigowie wraz z czwórką dzieci osiedli, tu przyszła na świat w 1921 roku ich najmłodsza córka Julia i tu dziesięć lat później popełniła samobójstwo matka poetki. To tragiczne wydarzenie wywołane zostało, jak przypuszcza poetka, poczuciem wyobcowania, nieutożsamienia z miejscem, w którym przyszło jej matce, Rosjance wywodzącej się ze starowierców, żyć: „Teraz kiedy jestem dojrzałym człowiekiem, widzę, że matka musiała bardzo cierpieć z tego powodu, że w naszym domu nie było żadnych śladów jej tradycji rodzinnych, języka ani wiary” (Śt 7). Wpisanie się losu autorki *Błysków* w, jak pisze Ryszard Nycz, „romantyczny mit geograficzno-mistycznej symbiozy człowieka z miejscem jego pochodzenia, polskiej duszy trwale zakorzenionej w polskiej ziemi”⁵, jest u samych jego początków zachwiane. Tożsamość istnienia w twórczości Julii Hartwig włączona w XX wiek – „czas bezdomności”⁶, uchwycona zostaje w niejednoznacznym momencie zawieszenia, wahanania, w pozostawionym bez odpowiedzi pytaniu: *A ja! gdzie przynależę?* (Wa 18)⁷.

Poczucie nietutejszości w miejscu urodzenia przeplata się z powracającym w tekstach autorki *Czuwania* doświadczaniem trudności w zadomowieniu podczas kilkuletniego pobytu w Ameryce w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych. Fragmenty *Dziennika amerykańskiego* i *Wierszy amerykańskich*, stanowiących świadectwo obecności poetki w Stanach Zjednoczonych, ukazują bycie „na przystanku noszącym nazwę: Ameryka” (Wa 81) jako wyobcowanie w tranzytywnej przestrzeni („I nawet krok mój, kiedy idę przez campus, jest odmienny, czuję to”, Dza 84; „Patrząc na nią [Park Avenue w Nowym Jorku – I. K.] czuję się przybyszem, który nigdy nie potrafi do niej przynależeć, choć nic go tu nie odpycha, przeciwnie, nakłania go łagodnie do poczucia wspólnej dumy, „że coś takiego, my, ludzie, umieliśmy stworzyć”, Dza 112). Określenie „przystanek”, kojarzące się z przechodnią przestrzenią komunikacyjnej sieci, łączy się z kategorią „nie-miejsca”. Marc Augé termin ten odnosi do „punktów tranzytowych”, „tymczasowych miejsc pobytu”⁸, w których bywając, a nie mieszkając, doświadcza się braku zakorzenienia. To w jednym z wierszy z cyklu *americana*, bohaterka sytuuje się w obcej, przechodniej strefie „tymczasowego domu” (Wa 10). Amerykańskie wnętrze ukazane w tym utworze, choć swą zacisznością przywołuje archetyp schronienia, przedstawione jest w momencie zagrożenia – nadciągającego hałasu i bezkresu sfery zewnętrznej: „O przestrzeni szeroka która dobijasz się do zacisznego domu nad zatoką/ gdzie jadam z nie swoich talerzy i sypiam w wynajętym

⁵ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 73–74.

⁶ A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 25.

⁷ Por. K. Myszkowski, *Obecność*, „Kwartalnik Artystyczny” 2011, nr 3, s. 10.

⁸ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, przedmowa W. J. Burszta, s. 53.

łóżku”, Wa 10). Francuska „gościna”, choć jak amerykański „przystanek” zakładająca tymczasowość pobytu⁹, sugeruje uzyskanie życzliwego przyjęcia, odnalezienie schronienia.

„MIEJSCE KTÓRE CIĘ UKOŁYSZE JAK DZIECKO W KOŁYSCE”

Mimo iż, jak zaznacza Stanisław Barańczak, w tekstach autorki *Błysków* „pokusa ucieczki z nieprzynależności w przynależność okazuje się iluzoryczna”¹⁰, nieustannie w jej twórczości dokonuje się prób jej odnalezienia. „Miejsce które cię ukołysze jak dziecko w kołysce” (Z 92) to jeden z celów owych przestrzennych poszukiwań. Podąża ku niemu tytułowa bezdomna z wiersza z tomu *Dwoistość*, błądząc w przestrzeniach zdomowień – drzewie, gnieździe, Ignąc do granic domu – okiennej szyby: „Próbując zaszcześcić się na drzewie, szuka ciepła w gnieździe, z którego na jej widok ptak wylatuje z krzykiem. Tuli policzek do szyby, zanoszą się płaczem” (D 63). Jak zauważa Anna Legeżyńska, pisząc o tomie *Zobaczone*, potrzebą wyrażaną w tekstach Julii Hartwig staje się zakorzenienie¹¹. Zza opisów poczucia nietutejszości w relacjach z nowojorskich pobytów umieszczonych w dziennikach wyłaniają się momenty wrastania w otaczający świat („mimo prawdziwych i imaginowanych obaw, już po dwóch tygodniach pobytu poczułam się w Nowym Jorku jak u siebie”, Dza 103; „[...] w Brooklynie tak łatwo się zdomowić i poczuć się w miarę swojsko”, Dz 117). Chwile zdomowień najwyraziściej jednak uobecniają się w przestrzeniach Francji.

Jedną z figur chroniącego wnętrza w *La poétique de l'espace* Bachelarda staje się powracająca w marzeniach kołyska domu, której człowiek zostaje powierzony przed, ukazywanym przez egzystencjalistów, „wrzuceniem w świat”¹². Obraz unieruchamiającej w swych ramionach kolebki antropomorfizuje wnętrze, wydobywając wyobrażenie opiekuńczej, matczynej strefy: „Przytulność domu zamkniętego na wszystkie spusty i ubezpieczonego, z natury rzeczy przywodzi na myśl przytulność istotniejszą, a zwłaszcza doznania związane z przebywaniem

⁹ Jak słusznie zauważa Marcin Telicki zarówno Amerykę, jak i Francję Julia Hartwig dookreśla kategoriami sugerującymi tymczasowość pobytu: „Formułę »przystanku« rozumiem zatem jako mocną biograficzną deklarację pozostania w Polsce (w tym sensie amerykański przystanek jest odpowiednikiem francuskiej »gościny«)” (M. Telicki, *Poetycka antropologia Julii Hartwig*, Poznań 2009, s. 131). Słowo „gościna” pojawia się w tytule poświęconego Francji wiersza z tomu *Obcowanie. Podziękowanie za gościnę* staje się również tytułem wydanego w 2006 roku tomu, stanowiącego wybór tekstów poetki dotyczących tego kraju, jego kultury oraz przekładów wierszy poetów francuskich.

¹⁰ S. Barańczak, *Nieprzynależność*, „Zeszyty Literackie” 1988, nr 24, s. 120.

¹¹ Por. A. Legeżyńska, *Zobaczone, przeżyte* [w:] e a d e m, *Krytyk jako domokrączka. Lektury literatury z lat 90.*, Poznań 2002, s. 197.

¹² G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, 9e éd., Paris 1978 („Bibliothèque de Philosophie Contemporaine”), s. 26 – Pde.

w łonie matki i w jej ramionach”¹³. Przestrzenną ramą dzieciństwa Julii Hartwig naznaczonego brakiem matki staje się zastępczo kołyska utworzona z ramion braci, Edwarda i Walentego. Powraca ona we wspomnieniu poddasza na Starym Rynku w Lublinie, gdzie, jak nadmienia poetka: „starsi bracia nosili mnie na rękach”¹⁴, „[...] kołysali do snu” (Śt 7). W wierszu *Miejsc* pierwsza zapamiętana przestrzeń – lubelskie poddasze – wywołuje skojarzenie z innym pomieszczeniem zlokalizowanym wysoko. Jest nią facjatka, powracająca we wspomnieniach Paryża drugiej połowy lat czterdziestych: „mansarda w szóstce przypominająca pokój gdzie pod lampą/ nosiło cię na rękach rodzeństwo malutką” (Z 92). „Przemieniona teraz w aksamitną jaskinię miłosnej nocy” (Z 92) staje się ona obrazem pierwotnie bezpiecznej przestrzeni, opatrzonej znakami domowego ogniska – zaparzoną herbatą i kominkiem, ewokując pragnienie bycia w chroniącym wnętrzu, podkreślanego przez Bachelarda „przycupnięcia”¹⁵. Azylem dla miłości pary zakochanych staje się nie tylko wnętrze poddasza z *Miejsc* i *Rue de Tournon*, ale również ulice i place powojennego Paryża z umieszczonego w tomie *Czułość* wiersza *Echo*. Odnalezienie schronienia w bliskiej osobie („[...] mieszkali jedno w drugim nie dbając co będzie” Cz 22), kończy się wrzuceniem zakochanej w tracającą istnienie czasowość i trwałą utratą, jeśli wywołamy autobiograficzne paralele, kochanego mężczyzny¹⁶ („Dziś obojga ich nie ma Umarli czy żywi/ czy to ważne”, Cz 22). Fantazmaty zadomowionej przeszłości, utraconych chroniących przynależności do bliskich osób stają się celem pamięciowych powrotów. Z lubelskiego poddasza bohaterka tekstów w swych wspomnieniach kieruje się ku paryskiej mansardzie, z ramion braci w ramiona bliskiego mężczyzny („Frunęłam w twoje ramiona jak ptak / [...] O ukochany chronię się w ciebie [...]”, D 23). Próbuje ona powracać w utracone już „czasy szczęśliwe” (P 30), zanim bezpieczne wnętrze tulących dłoni otworzyło się na groźę zewnątrz: „gdy snów moich strzegły ręce dwie./ Dziś stulone ręce, w których spała/ troska o mnie jak gniazdo wśród drzew,/ wiatr gwałtowny rozplótł, zbiły grady,/ lodowaty otworzył się strop” (P 30).

Lubelskie poddasze dzieciństwa i paryska mansarda młodości pojawiające się w pamięciowych echach w utworach z tomu *Zobaczone*, zamykają obrazy wczesnego etapu życia w determinującym wyobraźnię wertykalizmie topografii chroniących przestrzeni domu. Owa oś pionowa znajduje w jednym z „błysków”

¹³ G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny* [w:] i d e m, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 325 – Wp.

¹⁴ *Ośmieliłam się otworzyć* (wywiad Donaty Subbotko z Julią Hartwig), „Gazeta Wyborcza” – „Duży Format”, nr 20, s. 18.

¹⁵ Por. W. K u d y b a, *Bycie i dom*, „Topos” 2004, nr 3–4, s. 111–114.

¹⁶ Cytowane fragmenty jedynie sygnalizują przenikające w teksty Julii Hartwig autobiograficzne odniesienia do Paryża z czasów pierwszego w nim pobytu w latach 1947–1950 oraz do postaci poznanego w nim, tragicznie zmarłego w 1950 roku, bliskiego jej Ksawerego Pruszyńskiego.

odniesienie w linearnym porządku istnienia („O, strychy, nieba naszego dzieciństwa! Teraz pozostały nam już tylko piwnice”, B 16).

Opisywana w monografii Guillaume’a Apollinaire’a mansarda w kamienicy przy bulwarze Saint-Germain, w której autor *Alkoholi* zamieszkał na początku 1913 roku, stanowi kolejną namiastkę przestrzeni udomowionej znajdującą się w sferze „góry” („wysoko nad dachami i wierzchołkami drzew”, A 268). Julia Hartwig, za zgodą Jacqueline Kolb, wdowy po poecie, odwiedza w 1958 roku, czterdzieści lat po śmierci autora *Kaligramów*, tę, przyrównywaną przez przyjaciół Apollinaire’a do „zacisznego gołębnika” (A 367), facjatkę. Poddasze jawi się jej jako przestrzeń unieruchomienia wiecznie wędrującego awangardzisty – to tu wyobraźnia poetki uchwyciła go w statycznym obrazie („poeta siedzi przy stole”, A 368). Przedstawia się ono jako miejsce, dzięki któremu ten przemierzający ulice *flâneur* „wraść coraz bardziej w szósty okrąg Paryża” (A 267–268), w fragment miasta, w którym sytuuje się również mansarda z utworów Julii Hartwig. Poddasza paryskiej „szóstki” wpisują się w literackie imaginarium nawarstwiających się wewnątrz skupionych w palimpseście tej samej przestrzeni. Stanowi je zarówno zawieszona w żywiole powietrza, fantasmagoryczne, utracone już, schronienie zakochanej, związane ze szczęściem jej młodości, jak i trwałe, ciężące ku żywiołowi ziemi, zapełnione przedmiotami mieszkanie nieżyjącego już poety, kondensujące, według autorki *Błysków*, „Apollinaiowski wiek kłęski” (A 252).

Przestrzenie oswajane zostają również przez przyjaciół. Odnawianie ich łańcucha zadomowienie się w Nowym Jorku („Mieszkali w tej dzielnicy [na Manhattanie – I. K.] także inni przyjaciele, odnalezieni po latach, tak samo życzliwi jak niegdyś i tak samo gościnni, dzięki którym to miasto, zwane przez jednych niehumanistycznym, przez drugich aż nazbyt ludzkim, przestało być dla nas obce”, Dza 117) oraz w stolicy Francji („Dopiero teraz widzę, ilu mamy przyjaciół w Paryżu i jakich serdecznych”, Wo 436; „A i tutaj [w Paryżu – I. K.] tyłu już prawie przyjaciół, co w Warszawie”, Wo 452).

„Dużą konkurencją dla sztuki są spotkania z przyjaciółmi” (Wo 418) – wyznaje Julia Hartwig w swej korespondencji z lat osiemdziesiątych. Dzienniki podróży *Zawsze powroty* poświadczają dzielenie czasu między wizyty w muzeach i spotkania z członkami „małej kolonii paryskiej” (K 564), polskiej elity intelektualnej, do której należeli mieszkający lub tymczasowo przebywający w stolicy Francji pisarze i poeci (Zbigniew Herbert, Kazimierz Brandys, Irena Krzywicka), malarze (Jan Lebenstein), aktorzy (Halina Mikołajska), profesorowie związani z paryskimi uniwersytetami i z Centre Nationale de la Recherche Scientifique (Olga Scherer, Piotr Słonimski, Krzysztof Pomian), tłumacze (Teresa Dzieduszycka). Julia Hartwig opisuje również bliskie relacje niejednokrotnie łączące ją z ich rodzinami. Jak zaznacza poetka, „dwa serca [...] polskiego Paryża” (Ppo 23) to Centrum Dialogu Pallotynów na ulicy Surcouf, gdzie podczas paryskich pobytów często pomieszkuje, oraz siedziba Instytutu Literackiego w Maisons-Laffitte, do której odbywa częste „peregrynacje” (Zp 5) i „pielgrzymki” (K 556). O Cen-

trum Dialogu Julia Hartwig pisze jako o „gościnnym domu” (Ppo 24), gdzie, co podkreśla, „zawsze przyjmowano nas jak przyjaciół” (Ppo 24). Relacjonuje również wieczory poetyckie odbywające się na ulicy Surcouf, podczas których publiczność stanowili bliscy znajomi. Autorka *Błysków* przyjaźni się z osobami związanymi z polonijną instytucją Pallotynów, z jej założycielem – ks. Józefem Sadzikim, jego następcą – ks. Zenonem Modzelewskim oraz z czuwającą nad pracami redakcyjnymi Editions du Dialogue Danutą Szumską. Odnotowuje również spotkania ze związanymi z „Kulturą” Zofią Hertz, Jerzym Giedroyciem oraz Józefem Czapskim, z właścicielami paryskiej księgarni Libella i Galerii Lambert – Zofią i Kazimierzem Romanowiczami, z członkami redakcji paryskich „Zeszytów Literackich” – Barbarą Toruńczyk, Wojciechem Karpińskim, Adamem Zagajewskim. Szczególnie wypuklona zostaje przyjaźń z Konstantym Jeleńskim – wspomnienie ostatniej prowadzonej z nim rozmowy wieńczy tom *Zawsze powroty*. Rozgoszczenie się we Francji ułatwiają także francuscy przyjaciele – często pisarze, poeci, tłumacze: Pierre Emmanuel, André Frénaud, René Tavernier, Emmanuel Devaud, Jean-Yves Erhel, Solange Fasquelle¹⁷.

Nieprzynależność, bezdomność, nietutejszość zniesione zostają także w momentach oswajającego przyjęcia przez paryską przestrzeń. Jardin des Plantes, wspominany w dziennikach podróży jako jedno z często odwiedzanych miejsc podczas paryskich spacerów autorki *Obcowania*, w wierszu *Stary park* z tomu *Jasne niejasne* wzbudza poczucie swojskości w znajdującej się w nim bohaterce („Zaledwie przekroczę bramę wita mnie jak swoją”, Jn 52). Również Centre du Dialogue wywołuje wrażenie identyfikacji z miejscem („Z żalem żegnaliśmy Surcouf, gdzie zawsze czujemy się swojsko”, Zp 49). Emocjonalne odnalezienie się w paryskich przestrzeniach podkreślane w opisach owych powitań i pożegnań, uwidacznia się także w deskrypcji wynajmowanego podczas jednego z pobytów w Paryżu mieszkania w Cité des Arts – „W tym studio czujemy się naprawdę u siebie” (Zp 155).

Poczucie swojskości wyłania się również z ekfraz paryskich świątyń znajdujących się w tomie *Zawsze powroty*. Późnogotycki kościół Saint-Séverin jawi się nie jako przytłaczająca strzelistością, lecz skupiająca się w architektonicznej zwartości konstrukcja, jedno z owych francuskich chroniących wnętrz: „Bryła kościoła krótka, zwarta, romańska, wspaniałe sklepienia gotyckie, jak otwierające się wachlarze. Wnętrze o wymiarach, w których dusza i ciało czują się swojsko, podniesione na tyle, by czuć się w kościele, jednak bez grozy zawrotnej wysokości, która w każdej chwili opuścić nas może na ziemię, jak szczeniaka niesionego w zębach” (Zp 20). Ekfrazą innej paryskiej świątyni późnośredniowiecznej, koś-

¹⁷ Odejścia bliskich osób związanych z Francją zmieniają Paryż-dom w przestrzeń pustą („Po ilekroć mam do ciebie wracać miasto/ choć jesteś dla mnie puste/ jak muszla szemrząca jeszcze morzem/ ale niezamieszкана/ bo opuścili cię już na zawsze/ ci których pulsem miasto dla mnie żyło”, Zps 30).

cioła Saint-Gervais podkreśla budzące się podczas przebywania w jego wnętrzu poczucie monumentalności, ale jakby zminiaturyzowanej – „intymnej” (Zp 175) oraz wrażenie bycia w chroniącej przestrzeni. Deskrypcja ta włącza się w topikę opisu katedry gotyckiej, przywołując romantyczny obraz świątyni-lasu¹⁸: „Grube pnie kolumn sprawiających wrażenie opiekuńczego lasu, gdzie można się bezpiecznie schronić” (Zp 175).

Paryska przestrzeń z utworu *Rue de Tournon* wspomnienie przeszłości rekonstruującej ją bohaterki zatraciła. Jednak dramat niemożności powrotu do minionego, choć wyraźnie zespolonego z miejscem czasu, pojawiający się w wierszu z tomu *Zobaczona*, łagodzi obraz innego, ocalającego, elementu przestrzennego związanego z Francją. Jest to wnętrze deponujące zapachy, dźwięki, obrazy, historie – tytułowy kredens z utworu ze zbioru *Pożegnania*. Sensorium ulotności chwili, codziennej domowości gromadzące się w bretońskim meblu zespala się w jego obrazie z odpornością i stabilnością chroniącego azylu. Upersonifikowany kredens, „tułacz”, „przybysz”, „starzec”, skupiający domowe życie, staje się jednym z (według określenia Bachelarda) przedmiotów-podmiotów, intymnych skrytek w mikrokosmosie sekretnych „przedmiotów z drugim dnem”¹⁹. Swą formą nawiązuje on do „miejsca” obdarzonego przez Yi-Fu Tuana funkcją „upamiętnienia czasu przeszłego” (Pim 224). Jako forma istnienia obdarzona ukrytą intymnością staje się sekretnym posiadaczem poszczególniej, nieopowiedzianej historii, którą zagarnia zatracający żywioł wody, morska „fala słona” (P 74). Powitanie kredensu zawiera w sobie gest nawiązującego do tytułu zbioru, pożegnalnego skierowania się ku paryskiej młodości, do siebie sprzed czasu „[...] kiedy syty podróży ptak powrócił z ciepłych krajów do rodzinnej ziemi” (P 74). Jest to powrót do siebie – „cienia [...] w fontannie światła” (P 74), przezierającego zza obrazu trwałego wnętrza.

Normandzki dom z okiennicami, przedstawiony w dzienniku podróży, ukazuje inną chroniącą przestrzeń. Posiadłość ta ogniskuje w sobie odnowioną, kształtującą poczucie pewności własnego istnienia formę bycia znajdującego się w nim podmiotu. Skupienie egzystencji wzmocnione zostaje powtórzeniem słowa „jestem” i wrażeniem oddalania się od przynależnego do zewnętrżności stanu rozproszenia, bezładnego ruchu:

Wieczorem, po zapaleniu światła w pokoju, odbywa się ceremonia zamykania okiennic. „Zamykanie okiennic” to znaczy dla mnie: jestem w domu na wsi. Jestem w domu, o którym zawsze marzyłam, w spokoju i odosobnieniu, które tylko okresowo udawało mi się osiągnąć w życiu, odzyskując wiarę we własne człowieczeństwo rozproszone na tysiące nieważkiej dreptaniny, spotkań z ludźmi, przyjęć [Zp 74–75].

¹⁸ Por. M. Janion, *Estetyka średniowiecznej Północy* [w:] eadem, *Romantyzm i jego media*, Kraków 2001 („Prace wybrane”, t. IV, pod red. M. Czermińskiej), s. 59–62. Por. M. Czermińska, *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005 (*Katedra-las*, s. 266–273).

¹⁹ Por. G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, tłum. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 1, s. 233–243.

Moment znalezienia się w kręgu zapalonego światła, i następujący po nim uroczysty, odgraniczający rytuał zamknięcia okiennic, powołujący nową, jasną przestrzeń, w której podmiot, w samotności, potwierdza swoje istnienie, wydaje się być urzeczywistnieniem pierwotnego marzenia o bezpiecznym schronieniu, Bachelardowskiego *rêve de hutte*. Stanowiąc szczególną formę odosobnienia (*un vrai refuge*, Pde 46; *la solitude extrême*, Pde 46; *l'absolu du refuge*, Pde 46), skupia ono w samotności istnienie (*la solitude centrée*, Pde 46); [...] *un centre de solitude concentrée*, Pde 47). Oddala również od tego, co na zewnątrz – poza obrębem zamkniętego kręgu (*loin des soucis citadins*, Pde 46). Oświetlony dom, jak zaznacza Bachelard, „to latarnia morska wytęsknionego spokoju” (Wp 317), jest on „przeciw-światem, albo raczej światem p r z e c i w -ataków. A najdobitniej może odczuwamy znaczenie marzeń o intymności w najbliższych przejawach ch r o n i e n i a. Weźmy na przykład dom, w którym – gdy tylko zapada zmrok – zapala się światło, chroniąc nas p r z e d n o c ą” (Wp 316). Julia Hartwig w normandzkiej wiejskiej posiadłości odkrywa schronienie, w którym odnajduje utracony wymiar własnego istnienia, stając się jednym z marzycieli zamieszkujących w obrazach przestrzennych stabilizujących bycie.

„WSZYSTKO PRZYPOMINA [...] / WNĘTRZE [...]”

W obrazowaniu Francji uchwycone zostaje również przeistaczanie się miejskiego pejzażu. Transpozycja wartości przestrzennych nie polega, jak w przypadku dziewiętnastowiecznych przedstawień miejsc w literaturze, na poddawaniu ich ujednociającemu ciśnieniu na, jak pisze Tadeusz Sławek, „braku esencjonalnej różnicy między salonem a parkiem, pokojem a polem, korytarzem i aleją”²⁰, na tym, iż „[...] ZEWNĘTRZE rozciąga się wszędzie, wchłaniając w siebie WNĘTRZE, które staje się jakby jego mutacją”²¹. Ruch literackich przeobrażeń przestrzeni odbywa się w innym kierunku – pejzaż Paryża obdarzony funkcją chroniącą przeistacza się w świat udomowiony. Autorka *Czuwania* stolicę Francji początków wieku poddaje literackim transformacjom w sferę oswojoną, wnętrze publiczne upodabnia się do prywatnego. Ukazane w monografii Guillaume’a Apollinaire’a paryskie lokale początku XX wieku obdarzone zostają fantasmagorią udomowień („[...] kawiarnia staje się salonem, krzesło, stół stwarzają iluzję zadomowienia [...]”, A 256) bądź wzmacniającym ich status sfer azylicznych odniesieniom do jednej z form chroniącej przestrzeni natury – gniazda („Powoli migracja artystyczna przesuwana się w głąb lewego brzegu [Sekwany – I.K.] [...], rozsiadając się wreszcie, jak w wygodnym gnieździe, w kawiarni „Close-rie des Lilas” [...]”, A 84). Julia Hartwig przywołuje, utrwalaony już przekazami

²⁰ T. Sławek, *Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji*, Katowice 1984, s. 82.

²¹ *Ibidem*, s. 85.

awangardzistów, obraz właścicieli lokali Montmartre'u, przejmujących rolę ojców cyganeryjnej rodziny – Vernina z restauracyjki na ulicy Cavallotti i Frédé z Lapin Agile. To we wspomnianym paryskim kabarecie, jeden z poetów, Jehan Rictus, czuje się, jak pisze autorka *Obcowania*, „bardziej tu u siebie, en famille, niż gdziekolwiek indziej” (A 82).

Strategia udomawiająca miejski pejzaż ujawnia się także w opisach przechadzek Julii Hartwig po stolicy Francji. Położony w centrum Paryża skwer Palais-Royal, dzięki odgraniczającej funkcji kolumn, przypomina pokój – „objęty ze wszystkich stron kolumnadą, sprawia wrażenie, jak gdybyśmy się znajdowali w harmonijnym, zamkniętym wnętrzu” (Zp 22). Plac Wogezów, usytuowany w paryskim Le Marais, upodabnia się do pałacowego pomieszczenia – „Na czym polega urok tego placu? Jego intymność i zarazem godność architektoniczna? Te place są jak sale balowe” (Zp 27). Podmiot dzienników podróży przypomina więc *flâneura*, który w swym postrzeżeniu przeobraża miasto we wnętrze:

Dla *flâneura*, żyjącego pomiędzy frontami budynków niby *bourgeois* w czterech ścianach swego domu, ulica staje się mieszkaniem. W jego oczach błyszczące emalią szyldy firm są równie dobre (a nawet lepsze) jako przystrojenie ścian, co obraz olejny w mieszczańskim salonie. Mury są dla niego pulpitem, o który opiera swój notes; kioski z gazetami służą mu za biblioteki, a kawiarziane tarasy to wykusze, z których po zakończeniu pracy spogląda na swój dobytek²².

Domowością naznaczone jest również uchwycone w ramie spojrzenia Honfleur, portowe miasteczko normandzkie: „Całość widoku daje wrażenie czegoś zachowanego cudem, zabytkowego i zarazem bardzo łatwego do polubienia, domowego jakby, przez swoje nieduże wymiary” (Zp 80). Swojskość Francji podkreśla także Andrzej Bobkowski w *Szkicach piórkiem*, miniaturyzując ją w deprecjonującej formie elementu przestrzeni domowej („[...] taki wygodny ten kraj. Jak odziedziczony, stary pantofel. Lub fotel”²³) i w chroniącym obrazie przyjaznego wnętrza („Paryż stał się intymny, jak stare i miłe mieszkanie”, Szp 416).

Paryska ulica powraca w *Pasażach* Waltera Benjamina w obrazie zamkniętej przestrzeni – nie tylko wnętrza *flâneura*, lecz również domu tłumy:

Ulice są mieszkaniem zbiorowości. Zbiorowość to wiecznie niespokojne, zawsze ruchliwe jestestwo żyjące, doznające, poznające i odczuwające między murami domów, tak jak poszczególne jednostki – pod osłoną swoich czterech ścian. Dla tej zbiorowości lśniące emalią szyldy sklepowe są ozdobami równie pięknymi, a może piękniejszymi od olejnych obrazów wiszących w mieszczańskim salonie; mury z napisem „naklejanie afiszów zakazane” to jej pulpit do pisania, kioski z gazetami to jej biblioteki, skrzynki pocztowe to jej brzozy, ławki to umeblowanie jej sypialń,

²² W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a* [w:] i d e m, *Twórca jako wytwórca*, wyboru dokonał H. Orłowski, wstęp J. Kmita, przeł. z niem. H. Orłowski, J. Sikorski; [teksty z jęz. fr. przeł. S. Pieczara], Poznań 1975, s. 207.

²³ A. Bobkowski, *Szkie piórkiem*, wyd. V, Warszawa 1995, s. 302 – Szp.

a tarasy kawiarń są jej balkonem, z którego nadzoruje ona życie w swoim domu. Tam, gdzie robotnicy drogowi wieszają na kracie swoje kurtki, jest westybul, brama zaś wyprowadzająca z ciągu dziedzińców na swobodną przestrzeń, to długi korytarz trwożący mieszczucha i dający im przystęp do pokojów miasta. Pasaż był dla nich salonem. W nim bardziej niż gdzie indziej ulica objawia się jako wnętrze umeblowane i „odmieszkiwane” przez masy²⁴.

W prośbie z wiersza Julii Hartwig *Piosenka kloszardów* przebłyскуje ów obraz, fantazmatycznie udomowionej paryskiej ulicy. To tytułowi kloszardzi, peryferyjni w swym przesunięciu z nurtu życia większości, w litanijskim zwrocie do przestrzeni stolicy Francji podejmują próbę performatywnego przeistoczenia jej otwartości, makroskali w bezpieczne schronienie skupiającego mikroświata: „Niech nas przytuli ławka w parku /i niech ogrzeje krata metra na chodniku/ kiedy dni coraz chłodniejsze” (Cz 73). Jako wnętrze jawi się także przygarniająca odrzuconych nowojorska ulica przedstawiona w *Dzienniku amerykańskim*: „Dopiero w niedzielnym, na wpół opustoszałym mieście dostrzega się tych dziwaków, biedaków i półwariatów, którzy na co dzień nikną w gęstym i pospiesznym tłumie. Niedzielne miasto jest ich salonem” (Dza 279). Zachowanie postaci dostrzeżonej na paryskim skwerze Palais-Royal również nadaje cechy zamkniętej przestrzeni pejzażowi miejskiemu. Parkowa ławka w opisie z dzienników podróży przeistacza się w restauracyjny stół i krzesło:

Na jednej z drewnianych ławek pożywia się mężczyzna w berecie i wutowanej kurtce. Jedzenie leży na ławce. On siedzi obrócony bokiem, pochylony i z całą elegancją, posługując się plastikowym nożem i widelcem, kroi i nabiera jedzenie z pudełka, tak, jak je zakupił w jakimś sklepie delikatesowym. Żadnej ukradkowości, żadnego skrępowania. Jakby siedział w restauracji przy stole [Zp 22–23].

Zewnątrzem zyskującym atrybuty wnętrza, mieszczańskiego salonu, staje się tytułowy skwer du Commerce przedstawiony w wierszu z tomu *Zobaczone*²⁵:

Płatany przycięte górą tak żeby tworzyły ścianę
trawa na trawniku udaje pluszowy dywan
wszystko przypomina zaciszne pokoje
wnętrze zamieszkane przez człowieka oswojone swojskie
Na ławeczkach panie w kapeluszach
rozsiadły się jak na pluszowej kanapie [Z 22].

Stwarzający iluzję domowej przestrzeni opis fragmentu paryskiego pejzażu podkreśla dotykalsność, miękkosć przedstawionego świata poprzez uwypuklenie

²⁴ W. Benjamin, *Pasaże*, pod red. R. Tiedemanna, przeł. I. Kania, posłowiem opatrzył Z. Bauman, Kraków 2005, s. 469–470.

²⁵ Podobny, udomawiający przestrzeń obraz pojawia się w wierszu *Kazimierz*: „Jak w wielką salę wchodzisz przez tę furtkę./wiąz jest kolumną, która strop podpira./kosze jemioty zdobią go zielenią” (Cz 32).

obecnego w nim pluszu, tkaniny, jak twierdzi Walter Benjamin, „w której szczególnie łatwo odciskają się ślady”²⁶. Wykonany jest z niego dywan, do którego upodabnia się miejski trawnik oraz kanapa, jaką przypomina parkowa ławka. Ak-samitem, rodzajem pluszu, wyściełana jest również mansarda z szóstego okręgu Paryża z wiersza *Miejsca* – naznaczona jedynie śladem zintensyfikowanej, minioniej obecności.

Sensoryczne obrazowanie francuskiej przestrzeni uwypukla również jej wyizolowanie od zgiełku zewnętrżności. Poszukiwanie ciszy w przestrzeni łączy się, jak twierdzi Bachelard, z pragnieniem schronienia dla samotności marzyciela: „W głębi serca pożądamy zacisznego schronienia, a marzy się nam ono skromne i spokojne, w odludnej dolinie. To marzenie »mieszkańciew« zagarnia każdy obraz, podsuwany przez rzeczywistość, od razu jednak przystosowuje domek realny do archaicznego snu” (Wp 304–305). Yi-Fu Tuan również łączy wartość zacisza z samotnością sytuującego się w nim bytu. Podkreśla ponadto rolę tak dookreślonego „miejsca” we wprowadzaniu istnienia w dialektykę przestrzenną: „w samotności zacisznego miejsca ogrom rozciągającej się poza nim przestrzeni staje się dojmujący” (Pim 75). Zacisznosc często powraca w tekstach Julii Hartwig jako atrybut francuskiej przestrzeni. Przypisana zostaje ona zarówno salonowi przedstawionemu w wierszu *Dywagacje o wieku minionym*, jak i posiadłości z *Podziękowania za gościnę*, pokojom, do których upodabnia się skwer du Commerce, domu, do jakiego porównany jest bretoński kredens. „Zaciszną podmiejską willę” (A 90), zdaniem Julii Hartwig, przypomina otoczona zielenią, przyrównana do gniazda Closerie des Lilas. Słowo „zaciszny” wydaje się być nieodłącznym atrybutem współtworzącym obraz bezpiecznych przestrzeni w twórczości autorki *Obcowania*, pojawiającym się także w przekładzie poematu prozą Aloysiusa Bertranda, *Październik*. Fragment wspomnianego utworu dookreślający chroniące domowe pomieszczenie (*à la tiède atmosphère du salon*)²⁷ poetka tłumaczy, naddając mu własną sygnaturę przestrzenną, wprowadzając swój idiom poetycki przypisany wnętrzom – „w zacisznym ciepłe salonu”²⁸. Fantazmat zacisza, silnie osadzony w poetyckiej wyobraźni przestrzennej Julii Hartwig, przezierający z imaginariem jej pragnień wzmacnia obraz Francji jako marzonego schronienia.

„ZIEMSKI RAJ MATERII”

Poetycka przestrzeń Julii Hartwig zawiera w sobie „świat, który kurczowo trzymamy w objęciach” (Nosz 251), uobecniający się w konkretnej, dotykanej formie. Jedną z jej figur staje się kraj, w którym „przechowana została wiel-

²⁶ W. Benjamin, *Pasaże ...*, s. 252.

²⁷ *Antologia poezji francuskiej*, t. III, J. Lisowski, Warszawa 2000, s. 236.

²⁸ *Ibidem*, s. 237.

kość dotykanej materii” (Cz 71), wypełnione meblami, bibelotami, tkaninami francuskie zacisza, Bachelardowski „ziemski raj materii” (*paradis terrestre de la matière*, Pde 27). „[...] Gęste ciepło barw zapewnia pokój” (Cz 80) – pisze Julia Hartwig w poetyckiej hypotypozie²⁹ obrazów Edouarda Vuillarda, w utworze *Dywagacje o wieku minionym*, odsłaniając zasłaniane, wyściełane tkaninami wnętrze dziewiętnastowiecznego salonu mieszczańskiego. Przestrzeń ta upodabnia się do wielokrotnie wyróżnianych przez Waltera Benjamina również dziewiętnastowiecznych mieszczańskich domów pełniących funkcję chroniącej materii, która osłania istnienie, niczym Bachelardowskie wnętrza: „Mieszkanie w formie skrajnej staje się powłoką. XIX stulecie, jak żadne inne, miało bzika na punkcie mieszkania. Pojmowało ono mieszkanie jako futerał na człowieka, opatulało je”³⁰. Do Vuillardowskich udrapowanych pokoi, przywołanych przez Julię Hartwig, odnieść można słowa Tadeusza Sławka, opisujące malarstwo flamandzkie: „W tej sztuce WNĘTRZE święci swój bodaj największy triumf”³¹. Zwielokrotnione pokoje z kanapami, lampami naftowymi stojącymi na stołach, kotem bawiącym się na dywanie kłębkim wełny, uchwycone w swym zapewnieniu, cechuje również powtarzalność wzorów tkanin – „przepiórkowe” (Cz 80) desenie pojawiają się na tapetach ściennych i obiciu kanapy. Julia Hartwig swym utworem otwiera wnętrza Vuillarda na nadciągającą z zewnątrz tymczasowość, przedstawiając je tuż przed wtargnięciem nieuchronności końca zamkniętej w nich przestrzeni. Salon staje się znakiem świata dookreślonego, uporządkowanego, ukazanego na chwilę przed zniknięciem, przemianą namacalnej materii „w kulę płonącą w niebyt” (Cz 80), statycznym obrazem zamkniętym w bezpiecznym obramowaniu czasowo-przestrzennym. Stanowi on również fantazmat chroniącego wnętrza – przedstawiona jest na nim „[...] pani siedząca w zacisznym salonie/ jak pod skrzydłem [...]” (Cz 80). Opiekuńczość przestrzeni ulega jednak zachwianiu – skrzydło okazuje się skrzydłem „wypchanego ptaka” (Cz 80), kobieta ukazana na obrazie postimpresjonisty zdaje się być pozornie chroniona – jedynie swą niewiedzą co do końca jej świata. Schronienie odsłania się w swej skończoności:

[...] nie wie jeszcze z pewnością że to ostatni już taki pokój a ona ostatnią taką panią i że to ostatni już taki malarz jak Vuillard który namalował to wnętrze z całą miłością do tego co widzi [Cz 80].

²⁹ Hypotyzoza przywołana zostaje jako figura, która „zdaje się sugerować analogię z jakimś obrazem lub z jakimś charakterystycznym typem obrazowania malarskiego” (A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 82). Julia Hartwig wydobywa w owym utworze główne cechy malarstwa Vuillarda – uwypuklenie wzorów tkanin, motywów dekoracyjnych pojawiających się we wnętrzach mieszkalnych. Przedstawione postaci – jak pisze poetka – „z twarzami ukrytymi w cieniu” (Cz 80) wydają się stanowić ich tło. (Por. D. Kelder, *L'héritage de l'impressionnisme: les sources du XXe siècle*, trad. fr. de S. Schnall, Paris 1986, 209–210).

³⁰ W. Benjamin, *Pasaż...*, s. 250.

³¹ T. Sławek, *op. cit.*, s. 27.

„[...] Z całą miłością do tego co widzi” również Julia Hartwig w wierszu *Podziękowanie za gościnę* przedstawia inne, uwiecznione nie malarską reprezentacją, ale poetyckim dyskursem, wnętrze. Perspektywa urzeczonego gościa towarzyszy jej w obrazowaniu przedstawionego w utworze, usytuowanego we francuskiej przestrzeni, dobrze ogrzanego domu, wyposażonego w rozłożysty fotel i w wygodne łóżko z perkalowym baldachimem. *Carolles, 1981* – informacja o miejscu i czasie powstania utworu, widniejąca pod owym utworem – odsyła do umieszczonego w dzienniku podróży *Zawsze powroty* pod notką *30 marca 1986*, *Carolles* wspomnienia pokoju pani Laché (teściowej, zaprzyjaźnionego z poetką, Emmanuela Devaud), którego elementy zdają się przenikać do przestrzeni poetyckiej utworu. Właśnie łożo i fotel kojarzą się z potencjalną tkaniną je pokrywającą, pluszem, figurą odcisniętego śladu, który przypomina o czyjejs obecności, przedłużając znak dotyku ciała do materii. Meble te stają się w wierszu i wspomnieniowym fragmencie dzienników podróży metonimicznymi znakami francuskiego wnętrza:

Pokój matki Martine też odmieniony, a przecież ciągle ta część, w której stoi staroświeckie łóżko – wówczas pod baldachimem w kwiaty – fotele i stół, przywodzi na pamięć ów dawny pokój, do którego zająrzałam przed laty i który wydał mi się jak zaczarowany. Jak gdyby stanął czas w momencie, kiedy umeblowanie i dekoracja tego wnętrza osiągnęły nieporównaną harmonię: stała tam między oknami prześliczna toaletka, podłoga z desek błyszcząca złotawym połyskiem, pięknie obity fotel wyglądał, jakby ktoś właśnie podniósł się z niego, rozłożona jasna sekretera i to właśnie niezwykle łożo z baldachimem, nieokreślony miły zapach tego wnętrza – wszystko to wydało mi się zachwycające [Zp 87].

„Ziemskie raje materii” podgląda z perspektywy ulicznego przechodnia autor *Szkiców piórkem*, który o francuskim Senlis pisze: „Znowu uliczki i okna niskich domów. Przechodząc zaglądam: tonące w półmroku pokoje, zastawione starymi, dziedzicznymi meblami, dywany, portiere, zegary na kominkach – atmosfera zaszczepiona, spadku i dostatku” (Szp 231)³². Wspomniana przez Bobkowskiego

³² Enumeracje pełni przedmiotów istniejących we wnętrzach francuskich okresu II wojny światowej kontrastują z wyliczeniami braku, utraconego świata materii, zerwanej ciągłości tradycji rodzinnej, pojawiającymi się w tekstach, których fragmenty odnoszą się do lat wojennych w Polsce: „Spaliły mi się notatki, fotografie i książki” (H. Małowska, *Spojrzenie ku Francji*, „Odrodzenie” 1947, nr 28, s. 1); Por. M. Czermińska, *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie* [w:] *Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiego, A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 247–252: „W mieszkaniu tylko popioły po spalonych meblach i bibliotece. Tak więc zbrodniarze zniszczyli mi bibliotekę [...]. Zniszczyli mi listy, notatki, rękopisy, wycinki prasowe – rzeczy nie do odzyskania. Zniszczyli wszelkie pamiątki, począwszy od zielonego garnituru foteli [...], a kończąc na drobiazgach, oczywiście bezcennych, jak drobne pamiątki, fotografie. Nie posiadamy już nic. Zerwała się raz na zawsze ciągłość, tradycja domowa” (J. Pardoński, *Luźne kartki*, Wrocław 1965, s. 12); „Przypadły nie tylko meble i dywany, ale fotografie, listy, nawarstwiający się latami drobiazgi, pamiętniki, słowem, cała tkanka łączna, która wypełnia domowe szuflady, współtworząc kulturę i ciągłość rodzinnych związków” (K. Brandys, *Mała księga*, Warszawa 1970, s. 115).

dziedziczność, dająca poczucie stabilizującej przynależności, porządkująca nieć życia, generacyjny depozyt („trud pokoleń niemarnowany przez następne pokolenia”, O 57), o którym pisze Julia Hartwig w *Podziękowaniu za gościnę*, wzmacnia poczucie osiadłości. Dla poetki stają się one atrybutem francuskiego świata, przestrzeni odpowiedniej do tego, by w niej osiąść. Zza wspomnianej w tytule wiersza autorki *Obcowania* formy podziękowania uwidacznia się pragnienie, by właśnie we Francji zamieszkać na stałe. Zwieńczone jest ono jednak gestem jego odrzucenia, decyzją o powrocie z przestrzeni przypominającej „zaciszną posiadłość” (O 57) do kraju urodzenia, z marzenia w rzeczywistość, z idylli pragnienia w absurd życia, z wolności „mogę” w przymus „trzeba”. Jednostajny, miarowy rytm życia toczącego się w bezpiecznym, rozpoznanym wnętrzu, przeciwstawiony przepływowi, przechodniemu byciu w obszarze skazanym na tymczasowość, przyciąga ku sobie podmiot wiersza *Podziękowanie za gościnę* – mieszkankę nacechowanego tranzytywnością „nie-miejsca”, żyjącą „na trakcie przechodnim Europy” (O 57).

Bobkowski porównując Francję i Polskę, również zestawia stałość jednej i tymczasowość, niemożność stania się azylem drugiej przestrzeni usytuowanej w tranzytywnej strefie:

Czym jest nasze życie? Nawijaniem na kawałek tekturki krótkich kawałków nitki bez możliwości powiązania ich ze sobą. Gdzie mam szukać metryki urodzenia mojego dziadka? Gdzie odnaleźć ślad prababki? Do czego przyczepić cofającą się wstecz myśl? Do niczego – do opowiadań, prawie do legend tego kraju, który wynajął sobie w Europie pokój przechodni i przez dziesięć wieków usiłuje urządzić się w nim ze wszelkimi wygodami i ze złudzeniem pokoju z osobnym wejściem, wyczerpując całą swą energię w kłótniach i walkach z przechodzącymi. Jak myśleć o urządzeniu tego pokoju ładnymi meblami, bibelotami, serwantkami, gdy błocą ciągle podłogę, rozbijają i obtłukują przedmioty? To nie jest życie – to ciągła tymczasowość życia motyla i dlatego w charakterze naszym jest może tyle cech przypominających tego owada. Jakim cudem mamy być mrówkami?... [Szp 231].

Tym, co zachwycało w Paryżu młodą stypendystkę w drugiej połowie lat czterdziestych była przyjemność chwilowego uczestniczenia w obcym życiu ulicy („życie codzienne zapewniające anonimowość, kąpiel w tłumie nieznanomych i nieznanących się ludzi”, Dz 20)³³. We francuskiej prowincji przedstawionej

³³ Anonimowość bycia w paryskim tłumie, w którym „pełno [...] ekscentryków i ludzi prowadzących niejasną, a czasem tajemniczą egzystencję” (Dz 20) wiąże się z wartościami pozytywnymi – „pozwała na życie prawdziwsze, czystsze” (Dz 20). Inaczej to doświadczenie odbierane jest w amerykańskiej metropolii z lat siedemdziesiątych, która nie chroni, lecz osacza, nie rodzi poczucia bliskości, lecz przyczynia się do wyobcowania: „Nowy Jork uczył czujności, nie pozwalał ani na chwilę uciec w głąb siebie, złodziej, gwałciec, szaleniec, narkoman, dziesiątki, setki, tysiące potencjalnych agresorów czyhały w tym pospiesznym tłumie [...]. Idąc ulicami tego miasta poddawałam się rytmowi kroków, w którym jest coś ze snu, kiedy maszeruje się przed siebie kilka godzin, nie czując zmęczenia, wśród ludzi o twarzach porywająco ciekawych i różniących się rasą, barwą skóry i wyrazem, i kiedy wie się z całą pewnością, że w tym ulicznym tłumie wzrok nie natopka żadnych rysów znajomych, że nikt nie zdejmie kapelusza na powitanie, nikt nie powie nagle:

w wierszu *Podziękowanie za gościnę*, powstałym w latach osiemdziesiątych, po-
dziew wzbudzają powszednie spotkania w „rozpoznanym” otoczeniu:

Któż nie lubiłby [...]

spotykać w piekarni co dzień tych samych znajomych

których kłopoty nie przekraczają granic ich domu lub co najwyżej prowincji

korzystać z dobrodziejstw łagodnych obyczajów i regularnych posiłków [O 57].

Przewidywalność i powtarzalność cechująca tutejsze życie sprawia, że goś-
cina przeistacza się w stan stabilizującego zamieszkiwania, tymczasowy pobyt
w procesualne zespalanie z przestrzenią: „Właśnie w ten sposób, kupując u tego
samego farmera i w tej samej piekarni, zadamawiamy się, znajdujemy okolice,
choćby w najbardziej zdawkowym sensie życziwe” (Zp 72). W szkicu *Paryż po
sześciu latach* Julia Hartwig opisuje przyjazd do stolicy Francji w 1956 roku po
długiej nieobecności od pobytu stypendialnego jako powrót w miejsce przez nią
rozpoznane i ją rozpoznające. „W tym samym” co dawniej wnętrzu paryskiej bra-
my w Dzielnicy Łacińskiej mimożę sprzedaje jej „znajoma kwaciarka”, która
dziwi się, jak wspomina poetka, „gdzie też podziewałam się tak długo” (Ppszl 2).

„Zachwyty był jej udziałem” (Nmo 62) – pisze Julia Hartwig o bohaterce wiersza
Koda. Ton podziwu przenika do utworów poetyckich autorki *Obcowania*,
naznaczając również perspektywę spojrzenia na Francję. Opis przestrzeni w *Pod-
dziękowaniu za gościnę* zawiera, nawiązującą do toposu *loci amoeni*, apologię
francuskiej arkadii z przynależnymi skonwencjonalizowanej sielankowej scenarii
atrybutami – ciepłem ogniska domowego, ogrodem, w którym znajduje się
mały staw, rosną niezapominajki i poziomki, słychać śpiew ptaków. W równie
idylliczny świat, osadzony w rekwizytorium baśni, przeistacza się południe Fran-
cji. Matryca magicznej arkadii dzieciństwa nakłada się na poetycki opis Montéli-
mar umieszczony w wierszu z debiutanckiego zbioru. To francuskie miasteczko
jawi się jako „kraj łakomych marzeń” (P 26), „zakłętych ulic” (P 26), w którym
dziewczęta sprzedające nugaty przypominają „śpiące królowny” (P 26). Stano-
wi ono utracony już raj dzieciństwa, baśniową krainę czarów znoszących zakaz
ruchu wstecz ku przeszłości, umożliwiającym, wydawałoby się, niemożliwy po-
wrót do minionego („Dorośli szczęśliwi,/ Kto wam pozwolił w kraj dzieciństwa
wracać!”, P 26). Powtórne wygnanie rysuje się jako przemieszczenie w dwóch
krzyżujących się porządkach przestrzennych. W wierszu *Montélimar* odbywa
się ono z Południa na Północ: „A tu już groźne i gniewne platany/Pędzą nas
z szumem z tych zakłętych ulic/ Wprost w blask księżycy, ruchliwy jak czółno./

dzień dobry” (Dza 124). „Mówimy czasem po powrocie z podróży/ jak wspinałe są stolice gdzie
można zgubić się w tłumie/ ale mówimy to po powrocie” (Wa 30) – świat „obcego miasta”, obrazo-
wany w *Wierszach amerykańskich* i *Dzienniku amerykańskim*, staje się przedmiotem podziwu, ale
i miejscem zagubienia. Jego odkrywanie uwypukla wrażenie wyobcowania istnienia w przestrzeni
i czasie („Samotność w obcym mieście, kiedy leżysz w pokoju. Te kroki po suficie i znów cisza.
I tykot obcego zegara nad tobą”, B 7).

Wielkimi dłońmi od światła srebrnymi/Wskazują drogę powrotną/ Na północ,” P 26). Utwór *Mont de Marsan* przemieszcza bohaterów w osi pionowej – ze strefy tytułowej „góry” ku sferze „dołu”, z „tu” do „tam”: „Strach pobiec w dół/ Skąd niewidoczny jest błysk okien/ Przyjaźnie patrzących z ciemnej zieleni” (P 12). Północne „tam”, przynależne do „dołu”, to kraj wygnania – z arkadii Południa, z urzeczywistnionego na chwilę dzieciństwa, z chroniącego domu.

Przestrzeń Francji, gwarantująca mieszkańcom harmonijny ład życia, bezpieczny azyl uporządkowania, odsłania również swe dobra kulturowe – „zasobne biblioteki/ muzea z nieprzebrany bogactwem obrazów” (O 57–58). Wpisana w ciągłość procesu odradzania bujność natury kondensująca się w kwitnieniu, owocowaniu obfitej roślinności, płodność ziemi, po której płynie „strumieniem winny moszcz /rodzący radość i wdzięki kultury” (O 57) współgra z generacyjnym następstwem. Francuski dom umożliwia wypełnienie się cyklu życia rodzinnych generacji w bliskiej im przestrzeni: „Któż nie chciałby [...] sypiać na wygodnym łóżku z perkalowym baldachimem/ pod którym prababka rodziła babkę zasiadającą dziś u szczytu stołu” (O 57). Znak uobecniania się rodzinnej przeszłości stanowi nosząca ślady dotknięć przodków futryna domowych drzwi z wiersza *Mont de Marsan* z tomu *Pożegnania*. Bohaterce utworu trudno oderwać od niej swoją dłoń i przerwać intuicyjną łączność z dawnymi mieszkańcami, chwilowe zakotwiczenie we francuskiej prowincji: „[...] strach oderwać ręce lepkie z miodu/ Od futryny domowych drzwi,/ Wygładzonej dotykiem dziadków i matki” (P 12). Ów ślad, utrwalonego na drewnie drzwi, nieustannego dotyku, niczym sygnatura wielopokoleniowości odciskająca się na klamce furtki z cyklu Czesława Miłosza *Świat (Poema naiwne)*³⁴, łączą się z obrazem pluszu, stanowiącym w opisach wnętrza francuskich Julii Hartwig znak uobecnionej nieobecności. Ruch ku francuskim wnętrzom staje się próbą zadomowienia w chroniącej – choć naznaczonej utratą – przestrzeni.

Francja translokowana na mapie uniwersum kultury z centrum na jej peryferia, w topografii pamięci istniejąca jako echo, cień, ślad prezentuje się w twórczości autorki *Pożegnań* także jako momentalnie uchwycona stabilna struktura, w której dokonują się próby zakorzenienia i odnalezienia kulturowej wspólnoty. Przedstawiając obraz kraju przypominającego „zaciszną posiadłość” (O 57), poetka odkrywa świat zamknięty w chroniącej ramie, z której przyjdzie się jej wychylić. Gestu tego dokona, by zwrócić się ku postaciom francuskich poetów przeklętych, kłoszardów i obłąkanych kobiet z paryskich ulic. Zadomawianie w bezpiecznej przestrzeni Francji spleta się więc z aporetycznym ruchem „zwrócenia ku”, nie z ucieczką ku nieznanemu, z pokusą przekraczania, nie z koniecznością przekroczenia tego, co oswojone, z umiejscawianiem się na krawędzi światów, nie z porzuceniem jakiegokolwiek z nich. Julia Hartwig z wnętrza kieruje się na granicę.

³⁴ *Klamka jest z drzewa, gładka tak jak była/ Drzewo wytarte ujmowaniem ręką* (C. Miłosz, *Wiersze*, t. I, Kraków 1984, s. 118).

Iwona Kosowska

PUTTING DOWN ROOTS: FRANCE IN JULIA HARTWIG'S WORK

Summary

This article focuses on the image of France in Julia Hartwig's work, and more specifically on the France she tried to make her home. It is Paris and the French countryside – an 'inside' from the perspective of Gaston Bachelard's phenomenology and 'a place' as defined by the humanistic geographer Yi-Fu Tuan – that become for her sites of refuge subjected to discursive taming, emblems of relief zones, and phantoms of belonging. The alien subject, a homeless outsider, tries to establish a spatial belonging for herself in these places, discovering in the process not only an enclosed world but also an Arcadia that may not last.