

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 5 (2017)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.5.16

DEBIUTY

Magdalena Baran

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Wobec genologii. Gatunek indywidualny Julii Hartwig

„Ślady codziennej krzątany umysłu”

W dorobku literackim Julii Hartwig obok tak znamienitych tomików jak *Pożegnania*, *Czułość*, *Zobaczone*, *Bez pożegnania*, *Wiersze amerykańskie*, *Zapisane* oraz dwóch monografii francuskich literatów *Apollinaire* i *Gérard de Nerval* znajdują się także kolejno wydawane zbiory zawierające *błyski*¹. Niedająca się łatwo określić ani zdefiniować forma *błysku*, którą stworzyła i nazwała poetka, zjawiała się i rozkwitła w literaturze w 2002 roku, kiedy to ukazały się *Błyski*, pierwszy zbiór realizujący wyżej wspomnianą formę (wcześniej *błyski* weszły w skład m.in. tomu *Zobaczone*). Dwa lata później opublikowane zostały *Zwierzenia i błyski*, a kolejny zbiór – *Trzecie błyski* – w roku 2008. Można więc mówić o pewnej predylekcji do *błysków* w przypadku Julii Hartwig. Cieszące się zainteresowaniem i popularnością tomiki zostały ponownie wydane w 2014 roku jako *Błyski zebrane* w Serii Poetyckiej „Zeszytów Literackich”, do dotychczasowych utworów dołączono jeszcze do tej pory niepublikowane, które stanowią dopełnienie niniejszego zbioru, a figurują w nim jako *Błyski odnalezione*². Ta część twórczości Hartwig, do której należy to „lapidarne poetycko-prozatorskie zjawisko”³, jest w wielu recenzjach pozytywnie wartościowana.

Słowo od autorki na pierwszych kartach wydania *Błysków zebranych* w pewien sposób ukierunkowuje lekturę i nastawienie czytelnika. Pozwala również

¹ Proponowany zapis kursywą – *blysk*, motywowany jest niepowtarzalnością autorskiej nazwy genologicznej oraz tworzeniem gatunku indywidualnego przez Hartwig. Autorska tytulatura jest także metaforą, która poprzez odwołanie do rzeczywistości pozatekstowej – fizycznej, biologicznej czy psychologicznej – zyskuje właściwą sobie semantykę. Zaczyna nosić znamiona arcyzmu, informuje o luministycznych konotacjach oraz o nagłości rozpoznań mentalnych, generuje wrażenie chwilowości, ulotności, tajemniczości. Geneza *błysków* jest niejednoznaczna, wykorzystują one bowiem wiele tropów, wizji, konceptów i zabiegów obecnych w innych rejonach twórczości poetki – są efektem wielowymiarowej fuzji.

² Trudno stwierdzić, czy jest to fingowane, czy faktyczne odnalezienie. Pierwsze rozumieć można jako zabieg ukierunkowany na przeszłość i pamięć. Jednakże można przypuszczać, że jest to zbiór *błysków*, które powstawały równoległe do pozostałych, lecz nie zostały wydane. W zbiorze tym pojawiają się bowiem także „skrawki”, fragmenty *błysków* z poprzednich tomów oraz ich całościowe powtórzenia (autorskie kopie).

³ P. Łuszczkiewicz, *Światło i nicość*, „Nowe Książki” 2004, nr 9, s. 49.

zweryfikować odbiór, daje wiele wskazówek przydatnych na drodze rozpoznania oraz interpretacji. Czytamy w nim:

Błyski powstawały spontanicznie, są zapisami chwili, spotkaniami z obrazem, sytuacją, niespodziewanym sformułowaniem myśli od dawna czasem nas nurtującej, są jej skrótem, esencją. Pisząc *Błyski*, miałam poczucie, że jest to forma zupełnie autonomiczna; Nie mają one nic wspólnego z aforyzmami czy złotymi myślami, których unikam jak ognia. Zdania zawarte w tym zbiorze są wyrazem wahań i wątpliwości, jakie podsuwa nam świat i codzienne życie. Sprawy, których dotyczą, pozostaną być może nigdy nierozwiązane do końca, pytania nie doczekają się odpowiedzi. Są tu tematy ważne i błahe, ale budzące ciekawość; różnorodność jest bogactwem *Błysków*. Tekst w miarę powstawania nabierał cech bardziej osobistych, przypominając zapisy z dziennika⁴.

Moment poetyckiego „rozbłysku” tkany delikatną nicią słów sprawia, że każda ponowna lektura otwiera nowe drzwi, za każdym razem bowiem odnaleźć można w tych gęsto „zaludnionych” tomikach coś, czego nie napotkało się wcześniej. Gdzieś w próżni „wyczekujące słowo”⁵ powołane zostaje, aby stać się medium jednostkowego, właściwego tylko jednej epifanii i w jej jasności zastygłego znaczenia. Konstelacja epifanii, wydająca się w pierwszym kontakcie enigmatyczną, przy głębszym poznaniu ofiarowuje czytelnikowi wiele migotliwie udzielających się sensów. Refleksje na temat sztuki – malarstwa, poezji, muzyki współlistnieją z namysłem na temat *sacrum* czy historią. Doświadczenia egzystencjalne – samotność, starość, śmierć – zakorzenione w codzienności, współtworzą prawdę na temat życia.

W ramach zbiorów *błysków* funkcjonują różnorodne gatunki oraz techniki literackie. Nie jest to więc homogeniczna i spójna wewnętrznie poetyka, przeciwnie, czerpie ona z tradycyjnej poetyki, ale ta poddana zostaje pewnym transformacjom w celu uzyskania swoistej, osobliwej i szczególnej estetyki *błysku*. Hartwig, biorąc na warsztat teksty cudze, buduje z nich mozaikę, prowadzi pośrednią rozmowę z ich autorami – artystami, krytykami i dziennikarzami. Dokonuje rozbiórki, dekonstruuje teksty innych twórców, aby uczynić je przedmiotem ponownej konstrukcji oraz załączkiem dla osobistej treści. Każdą z poetyckich miniatur cechuje otwartość i potencjalność. Oznacza to, iż apelują one o uwagę, domagają się aktywności interpretacyjnej od czytelnika, czekają tym samym na dopełnienie, osobiste dookreślenie. Wejście w interakcję z tekstem i uruchomienie (przed)wiedzy – Heideggerowskich prestruktur rozumienia – staje się gwarantem wytworzenia sensu i warunkuje coś w rodzaju „literackiego spełnienia” *błysku*.

Poetycko wyrażone notatki utrwalają w swej treści „ślady codziennej krzątania umysłu, z której poezja chce się wydobyć na strzelistą drogę wiersza lub poematu prozą”⁶ – w taki sposób Hartwig dokonuje (auto)prezentacji własnych tomików. Nazywa je śladami, a te mimo że są jedynie ułamkami, znaczą i dają odbiorcy

⁴ J. Hartwig, *Słowo od autorki*, [w:] tejsze, *Błyski zebrane*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2014. Wszystkie cytaty *błysków* umieszczane w pracy pochodzą z tego tomu i oznaczone są skrótem *Bz* i numerem strony.

⁵ P. Próchniak, *Julia Hartwig: wyczekujące słowo*, [w:] tegoż, *Zamiar ze słów (szkice, notatki)*, Wydawnictwo Pasaze, Kraków 2011, s. 25.

⁶ Tamże.

informacje o tym, jaki wizerunek osoby może powstać z ich sumy. Autorka szuka tropów, okruchów, resztek podmiotów i przedmiotów w przestrzeniach: czasowej, geograficznej i duchowo-umysłowej. Wiąże więc swoje istnienie z obecnością innych bytów, często odległych; funkcjonuje wśród rzeczy, ludzi, idei i zamysłów. Barbara Skarga w książce *Ślad i obecność*, łącząc pojęcie śladu z metafizyką, obecnością (epistemologiczną – *byciem teraz*, przedstawianiem się oraz ontologiczną – *byciem wobec*) i przeszłością, notuje:

Ślad odsyła do przeszłości, do tego, co było, ale już nie jest, przynajmniej tu i teraz. To znak fenomenu z przeszłości, czegoś, co się wydarzyło, minęło, pozostawiło jednak swoją pieczęć mniej lub bardziej wyraźną, taką właśnie, jak skorupy wykopywane przez archeologa, służące za dowód istnienia tej lub innej kultury. [...] Między śladem i tym, co zostawił, tkwi napięcie niejednoznaczności i niedoskonałego wskazania, większej lub mniejszej odpowiedniości, dystans nieraz tak odległy, że szyfr kryjący się w śladzie nie pozwala się odczytać⁷.

Ślady nie mają u Hartwig tylko charakteru empirycznego, funkcjonują także jako istota rzeczy, odsyłają do kwestii czasu⁸. Owe oznaki i pozostałości obrazują sieć myślowych połączeń oraz sfery zainteresowań poetki, szczególnie widoczne są zaś w swoistej „poetyce cudzysłowu”, upodobaniu cytatu. Znaki, jakie w języku i na papierze odciska Julia Hartwig, wcześniej „wpisują się” w nią. Są one dwukierunkowe – wiodą do jej ducha i wnętrza, wiodą także na zewnątrz. Natomiast w momencie zaistnienia *błysku* pozostają w zawieszeniu, w pewnym nieokreślonym „tu i teraz”. Ślady lektury zawierają się w śladowym pisaniu, w ten sposób czytanie (tutaj już szeroko pojęte) wiąże się z zapisywaniem słów i formowaniem kolekcji.

Zbiór, kolekcja... Heterogeniczność konstrukcyjna i tematyczna

Kolekcjonerstwo wynika z zamiłowania do określonej dziedziny, danego zakresu wytworów świata i ludzi oraz z pasji do zbierania. Jednym z dążeń kolekcjonera – za jakiego niewątpliwie można uznać Julię Hartwig tworzącą kolekcję miniatur, *błysków* – „jest poszukiwanie i odkrywanie ‘śladów’ w celu ich zachowania, a poprzez to odzyskanie aury, choćby w szczątkowej lub *śladowej* postaci”⁹. Kolektywne nachylenie zbiorów Hartwig sugeruje, że są one depozytem oraz wehikułem doświadczeń, przeżyć i wszelkich istnień. Kolekcjonerstwo staje się więc sposobem kontemplacji, „w którym wyraża się wewnętrzna potrzeba własnej biblioteki”¹⁰.

Narzucająca się „punktowość” zapisków poetki eksponuje fakt, że „miniatura jest światem, którym władamy; pamiątka śladem minionych doświadczeń”¹¹. Dla autorki *Zwierzeń i błysków* zbieranie pamiątek w formie miniatur wydaje się być

⁷ B. Skarga, *Metafizyka obecności a metafizyka śladu*, [w:] tejsze, *Ślad i obecność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 29–31.

⁸ Problem śladu i czasu porusza także Skarga, zob. tamże, s. 35, 76.

⁹ B. Frydryczak, *Kolekcjoner: wariant melancholijny*, [w:] tejsze, *Świat jako kolekcja*, Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 165.

¹⁰ Tamże, s. 158.

¹¹ B. Frydryczak, *Praca pamięci jako kolekcja śladów*, [w:] *Świat jako kolekcja...*, s. 180.

opracowaną taktyką formowania prywatnej biblioteki, muzeum, archiwum. Podczas wnikliwego czytania zbiorów *błysków* da się dostrzec – mimo wrażenia nieładu, oscylacji między chaosem a monadą, dezorganizacji tematycznej, w której miesza się doznania o odrębnej proveniencji – pewną prawidłowość. Określić ją można jako szkatułkowość, czyli istnienie mikrokolekcji w obrębie tomików, które uznane zostały za formę kolekcji¹². Za kolekcje pomniejsze, które wytwarzają krótkie cykle, uznać można *błyski* połączone tematycznie i sąsiadujące ze sobą oraz te ogniskujące wokół osób – Mircei Eliadego, Charlesa Baudelaire’a, Eugène’a Delacroix.

Użycie *błysku* wydaje się być dla poetki zastosowaniem stelaża dla myśli, które nie uformują się ani w wiersz, ani w prozę, myśli te pozostaną w zawieszaniu i chwiejnej pozycji słów, wyrażając nagłe olśnienie. Marta Wyka w szkicu *Eksplozje i błyski* notuje na temat zastosowanej przez autorkę poetyki:

Hartwig to twórczyni nowoczesnego języka epigramatycznego i aforystycznego. W tym przede wszystkim oryginalna, iż buduje ów język z materiału nietrwałego i ulotnego, z doznań krótkich i momentalnych, które stają się podstawą spójnej i konsekwentnej wizji świata¹³.

Autorka *Zwierzeń i błysków* zaskakując celnością wysłowienia, nie podejmuje się jednak definiowania zjawisk, budowania szerokiej perspektywy tego, co poznawane czy dookreślania problemów świata. Poetka, dokonując eksploracji własnego wnętrza i rzeczywistości, próbuje wskazać obszary, ku którym zmierzają jej mentalne rozpoznania i empiryczne obserwacje. Anna Nasiłowska o poezji Julii Hartwig pisze tak:

Jej poezja bardzo często nie potrzebuje wersów, równie dobrze może objawić się pod postacią prozy, natychmiast rozpoznawalnej jako poezja. Dzieje się tak ze względu na obecność obrazów i coś jeszcze ważniejszego – precyzyjne poruszanie się po obszarze na granicy wyrażalności, na granicy tego, co da się powiedzieć¹⁴.

Błyski także najczęściej nie potrzebują wersów, we fragmentach prozy uwiadacniają się natomiast obrazy o głębokim lirycznym źródle. Uniwersalne sensory rodzą się między pytaniami o to, co trudno wyrazić słowami, o to, co być może nigdy nie doczeka się wyjaśnienia lub odpowiedzi. W tym miejscu warto przytoczyć słowa Edwarda Balcerzana, który zauważa, że:

Mówiąc o niepoznawalnym mamy na myśli niedostępne dla nas bezkresy – wyznaczone przez naturę Bytu. Gdy czujemy nieznośną bliskość niewyobraźnego – jego źródłem wydaje się także natura (neurofizjologia mózgu)¹⁵.

¹² Na formę kolekcji w odniesieniu do dwóch tomików *błysków* wskazuje także Marcin Telicki, „Układanka ze skrawków kulturowego dziedzictwa”. *Błyski oraz Zwierzenia i Błyski*, [w:] tegoż, *Poetycka antropologia Julii Hartwig*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 189–192.

¹³ M. Wyka, *Eksplozje i błyski*, „Nowe Książki” 2003, nr 4, s. 36.

¹⁴ A. Nasiłowska, *Poezja jako sposób poznania*, „Odra” 1996, nr 5, s. 62.

¹⁵ E. Balcerzan, *Niewyraźalne czy nie wyrażone*, [w:] *Literatura wobec niewyraźalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1998, s. 19

W tym sensie specyfiką *błysków* wydaje się być otwartość na niewyraźne¹⁶ i niepoznawalne. Pochłaniają one bowiem cały bezkres mikroelementów świata (często będących już własnością innych osób), a także cały nadmiar impulsów zewnętrznych. Wspomniana bliskość niewyraźnego oraz „zmiernianie ku prawdzie”¹⁷ są powodowane uwewnętrznieniem owych mikroelementów i impulsów oraz chęcią dotarcia do ich esencji. Wiąże się to jednak z podjęciem trudu, ponieważ szukanie sensu drobin przez rozłożenie ich na czynniki pierwsze powoduje ich unicestwienie. Dlatego właśnie nagłe olśnienia ewokują jedynie momentalne próby u Julii Hartwig¹⁸.

Poetka, segregując własne wspomnienia („Co robisz?/ Pielę wspomnienia” *Bz*, s. 11), porządkuje także świat, w którym żyje, zarówno przestrzenie bliskie, jak i te odległe geograficznie i czasowo. W myśl koncepcji *pars pro toto* wychodzi ona od szczegółu – detalu i zmierza do ogółu – uniwersalnego sensu, który wytwarza się w procesie interpretacji i pochylania nad tekstem, a właściwie jego fragmentem, zaczątkiem. Poetka odtwarza rzeczywistość z cząstek, rozpoznaje je i próbuje nazwać, gdyż: „Každy i każde chce mieć swoje imię. [...]” (*Bz*, s. 98). W tym sensie „formą poetyckiego poznawania, a zarazem porządkowania świata [...] jest próba zobaczenia go w szczegółach”¹⁹. Idea *totum pro parte* realizowana jest zaś poprzez widoczne, stałe oscylacje między częściami i całościami oraz poprzez próbę wytworzenia poetycko-prozatorskiej jedności. Realizuje się w ten sposób formuła koła hermeneutycznego Friedricha Schleiermachersa, w której „część winna być rozumiana na podstawie całości, a całość na podstawie części. Ruch polega więc na nieustannej antycypacji sensu i przebiega w obie strony”²⁰.

W świetle powyższych ustaleń wnioskować można, iż zasadą, jaką kieruje się autorka *Błysków*, wydaje się być heterogeniczność. Mieszając gatunki, formy i tematy, tworzy unikatowy amalgamat, zmienia także tonacje i dykcje, a właściwie z każdym nowym utworem buduje je na nowo. Ironia, patos, różnorodne gry semantyczne i leksykalne, idiomatyczne zestawienia kulturowych figur, fragmenty wypowiedzi literatów, cytaty z dzieł (także z popularnych piosenek czy kolęd), intertekstualne nawiązania do artefaktów z obszaru kultury wysokiej – poświadczają silne zakorzenienie w literaturze, w językowej sferze świata, w tradycji. Wielokierunkowa wariantywność miniatur Hartwig odkrywa, nie tylko jej szerokie horyzonty myślowo-poznawcze, ale także głęboką świadomość literackości oraz współtworzenia przestrzeni kulturowego dialogu.

¹⁶ Hartwig ujawnia świadomość istnienia niewyraźnego w poezji – „Wspierają się ogródkiem działkowym, kotem, psem./ Może to i lepsze niż ślęczeć nad kartką papieru, żeby wyrazić to, co niewyraźne [...]” (*Bz*, s. 177).

¹⁷ K. Lisowski, *Życie w błyskach*, „Twórczość” 2009, nr 4, s. 112.

¹⁸ Przy odślonięciu tego problemu ważne jest, że „autorka *Jasne, niejasne* nigdy nie zatrzymywała się na samej warstwie słów – zawsze pisała obrazowo, odwoływała się do wewnętrznego spojrzenia czytelnika”, A. Nasiłowska, *Epoka Julii Hartwig*, „Znak” 2011, nr 674/675, s. 99.

¹⁹ P. Szewc, *Poetyckie „Błyski”*, „Odra” 1984, nr 12, s. 59.

²⁰ M. Januszkiewicz, *Mały słownik hermeneutyczny*, [w:] tegoż, *W-koło hermeneutyki literackiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 161–162.

Gatunek indywidualny, czyli utwory lapidaryjne

Współcześnie w literaturze obserwuje się zmienność reguł gatunkowych, pisze się o „nowej genologii”²¹, „ruchomych granicach literatury”²² czy o mgławicowym istnieniu reguł tradycyjnej poetyki, uznaje się jednak wartość ciągłości i trwania w obserwowanych transgresjach²³. Piotr Michałowski w dywagacjach o granicach poezji pisze, „że współczesną definicję poezji zastępuje właśnie owa nieuchwytność granic poezji oraz niepokonane granice rozumienia jej istoty, nie pozwalające usytuować poszczególnego aktu tworzenia w ramach doskonałej metody”²⁴. W tej perspektywie ważna wydaje się być pewna chwiejność gatunkowa, wynikająca może nie tyle z prób degradacji określonego gatunku czy nawet prymatu gatunkowości, ile z konieczności lub potrzeby przebudowy tradycyjnej poetyki.

Badacze wskazują na pewien wymiar klasycyzujący w obrębie twórczości Hartwig²⁵, która zakorzeniona jest w tradycji literackiej XX wieku, jednak praca Marty Flakowicz-Szczyrby pokazuje również tendencję odżegnywania się od tej kategoryzacji przez literaturoznawców²⁶. Jeszcze inni sugerują, aby literaturę Hartwig rozpatrywać uwzględniając kategorie Dnia i Nocy a także snu²⁷ – takie propozycje powołują do istnienia tak zwany paradygmat romantyczny. Poezję Hartwig nazywa się także intelektualną²⁸, wyraźnie uwidoczniła się w niej fascynacja sztuką oraz

²¹ Zob. R. Cudak, *Genologia i literatura współczesna. Prolegomena*, [w:] *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s.11–45.

²² Por. artykuły zawarte w publikacji *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

²³ Por. uwagi i dociekania autorów szkiców zamieszczonych w pracach zbiorowych *Tradycja i przyszłość genologii*, red. D. Kulesza, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2013; *Zamieranie gatunku*, red. M. Ładoń, G. Olszański, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2015.

²⁴ P. Michałowski, *Granice poezji*, [w:] tegoż, *Granice poezji i poezja bez granic*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2003, s. 27.

²⁵ R. Przybylski, *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4; A. Legeżyńska, *Uważność – według Julii Hartwig*, [w:] tejże, *Od kochanki do psalmistki...: sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 264; A. Nasiłowska, *Epoka Julii Hartwig...*

²⁶ Badaczka, powołując się na prace Andrzeja Kaliszewskiego *Nostalgia stylu. Neoklasycyzm liryki polskiej XX wieku w krytyce, badaniach i poetykach immanentnych (w kontekście tradycji poetologicznej klasycyzmu)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007 i Marcina Jaworskiego *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, mówi, że „współczesne opracowania problematyki XX-wiecznego neoklasycyzmu nie wymieniają poetki wśród twórców nurtu”, [w:] M. Flakowicz-Szczyrba, „Świadectwo pełne i wiarygodne” – wobec klasycyzmu, [w:] tejże, *Dowód na istnienie. Poezja Julii Hartwig wobec egzystencji i sztuki*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.

²⁷ Zob. J. Kwiatkowski, *Dwie poezje Julii Hartwig*, [w:] tegoż, *Magia poezji: (o poetach polskich XX wieku)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

²⁸ Por. M. Głowiński, *Liryka Julii Hartwig*, „Twórczość” 1956, nr 8.

kulturowymi figurami długiego trwania²⁹. Jednakże Anna Legeżyńska zaznacza, że dorobek poetycki autorki debiutującej w 1956 roku wyrasta z zainteresowania tradycją literacką modernizmu międzywojnia³⁰. *Błyski, Zwierzenia i błyski* oraz *Trzecie błyski* wpisują się w ukierunkowane na przeszłość orientacje artystyczne poetki, zawierają także zauważalne ślady trwania w nowoczesności. Tomasz Dalasiński, próbując dokonać rozróżnień między „starą” a „nową” nowoczesnością, notuje, że ta druga zawiera w sobie aspekt hybrydujący, który konstytuuje się poprzez „dialektykę kontynuacji i destruowania”³¹, tak znamienne dla charakteryzowanych w niniejszej pracy utworów, które określają wahania „między powtórzeniem a innowacją”³². Nie nazwiemy jednak *błysków* utworami, które są rezultatami tylko „nowej” nowoczesności, ponieważ ich podwaliny i organizująca je wyobraźnia poetycka sięgają daleko w przeszłość, a sama ich autorka zaliczana jest do Starych Mistrzów poezji.

Julia Hartwig pisząc kolejne *błyski* nie respektuje norm żadnego rozpoznanego wcześniej gatunku, jednak oscyluje pomiędzy idiomatycznością a instytucjonalnością literatury. Generuje ona osobliwy byt literacki – *błysk* oraz wytwarza kolejne właściwości swojego jednostkowego³³ gatunku, poszerza tym samym repertuar form pisarskich. Proces krystalizacji cech dystynktywnych (o ile można w ogóle mówić o takich w interesującym nas przypadku), dokonujący się w czasie, powoduje, że poziom synkretyczności tomików rośnie wprost proporcjonalnie do rozbudowywania twórczej kolekcji. Tworzenie własnego, a zatem osobistego i indywidualnego gatunku wpisuje się w pracę nad idiomem poetyckim Hartwig. W obrębie poszczególnych utworów składających się na kolejne zbiory *błysków*, nie można wyróżnić jednego, będącego szablonowym układem myśli i słów, swoistą matrycą dla pozostałych. Potencjalną formułę pierwowpisu można próbować ustalić tylko „przekrojowo”, poprzez zestawienie ze sobą wszystkich utworów. Ulokowanie autorskiego gatunku Hartwig wśród gatunków indywidualnych jest efektem jego rozpoznawalnej unikatowości. Zgodnie z życzeniem poetki nie chciałam rozpatrywać *błysków*, jako gatunku lokującego się „pomiędzy” (*Bz*, s. 113), Hartwig woli określenie „na krawędzi” (*Bz*, s. 238) – więc niech tak będzie – „blyskowe” zapiski znajdują się na krawędzi tradycji i nowoczesności, poezji i prozy, pytania i odpowiedzi, konstrukcji

²⁹ Zob. R. Przybylski, *Potrzeba sensu*, „*Twórczość*” 1982, nr 5; I. Smolka, *Podziękowanie i dar*, „*Twórczość*” 2010, nr 8.

³⁰ A. Legeżyńska, *Uważność – według Julii Hartwig...*, s. 256. Badaczka wskazuje także na szczególną fascynację poetki twórczością Czechowicza.

³¹ T. Dalasiński, „*Stara*” i „*nowa*” nowoczesność. *Propozycja periodyzacji polskiej poezji po roku 1989*, [w:] *Nowa poezja polska wobec tradycji*, red. S. Buryła, M. Flakowicz-Szczyrba, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2015, s. 22.

³² Określenie to pochodzi z tytułu tomu zawierającego konstatacje dotyczące problemu seryjności, powtórzeń oraz *novum* w kulturze (także w literaturze), zob. *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. A. Kisielewska, Rabid, Kraków 2004.

³³ Zob. uwagi o zdarzeniu jednostkowości, które utożsamiane jest z inwencją i innością, jednostkowe to „osobliwe ogniwo w kulturze”, ponadto „przekracza możliwości zaprogramowanych wcześniej kulturowych norm” – w interesującym nas wypadku norm genologicznych. D. Attridge, *Jednostkowość*, [w:] tegoż, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Universitas, Kraków 2007, s. 95–97.

i destrukcji, jawności i skrytości, autorskości i obcości. Lapidaryjny charakter utworów Hartwig oraz ich często alegacyjny charakter są znakami łączenia jej własnego idiomu poetyckiego z tradycją kulturową. W utworach rozpoznane zostały zabiegi artystyczne, takie jak – fragmentacja tekstu, estetyzacje, kreacje, repetycje i alegacje, wielokrotne wykorzystywanie własnych utworów, zapisków oraz (ponad)tekstowe milczenie.

Uznając pisarstwo „błyskowe” za zmierzanie do poetyki autorskiej, uwagę należy skierować na specyficzną i podwójną odrębność tej senilnej części twórczości poetki³⁴. Jest ona jako całość nowatorskim i oryginalnym zjawiskiem w *uniwersum* literackim³⁵, zaś pojedyncze utwory (w większości) nie przystają (formalnie i tematycznie) do siebie. Joanna Grądział-Wójcik, analizując wybrane przykłady jednorazowych wytworów poetyckich, dostrzega, że: „[...] prywatne, indywidualne «formy jednorazowego użytku» modyfikują przekonanie o systemowości gatunków, o koniecznej powtarzalności cech genologicznych w «długim trwaniu» i wynikającej z niej rozpoznawalności gatunku”³⁶. Piotr Michałowski, dostrzegając w *Zwierzeniach i błyskach* „gatunkową polimorfie”, obecność wspomnień, notatek, kartek z dziennika, kieruje swoją uwagę przede wszystkim na „mentalno-piśmienną” wartość *błysków* oraz ich intymny i epifaniczny charakter³⁷. Szczeciński krytyk w swojej recenzji pisze także, że „znaczna część zgromadzonych w tym zbiorze fragmentów nie mieści się w żadnej z dwóch kategorii, gdyż powstała w wyniku długich a niezobowiązujących przechadzek wzdłuż półek prywatnej biblioteki”³⁸. Intymne jest także przeżycie estetyczne (efekt przechadzek wzdłuż półek biblioteki czy ekspozycji muzealnych), które ściśle łączy się z praktykami mentalnymi, doznaniem afektywnymi oraz pewną dyspozycją jednostki do duchowego i intymnego przeżywania, bowiem jak brzmi jeden z *błysków* Julii Hartwig – „Doświadczenie estetyczne nigdy nie jest wyłącznie estetyczne” (*Bz*, s. 266).

³⁴ Rozpatrywanie *błysków* jako utworów senilnych motywowane jest późnym wiekiem poetki w czasie wydawania kolejnych zbiorów. Możliwe jednak, że twórczość „brulionowa” Hartwig rozpoczęła się znacznie wcześniej, mogła ona trwać nawet od początku jej pisarstwa. W trzech kolejnych tomikach *błysków* nie ma bowiem ani jednej daty, nawet rocznej.

³⁵ Jednakże formę *błysku* we własnej twórczości stosuje także Ryszard Kołodziej. Może to świadczyć o jej ekspansywności, popularyzowaniu się nazwy *błysku*, także o literackiej inspiracji oraz o fascynacji autorskim gatunkiem Hartwig. Zob. R. Kołodziej, *Błyski*, „Wyspa. Kwartalnik Literacki” 2015, nr 4, s. 39.

³⁶ J. Grądział-Wójcik, „Formy poetyckie jednorazowego użytku”, *gatunki „indywidualne”*, [w:] *Kompozycja i genologia: ćwiczenia z poetyki*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 338.

³⁷ P. Michałowski, *Dziennik myśli własnych i cudzych*, „Kwartalnik Artystyczny” 2004, nr 4, s. 190.

³⁸ Tamże, s. 191. W tym kontekście osoba poetki jawi się jako posłaniec, który przynosi czytelnikowi własną lub cudzą prawdę i pozwala dodać mu jego prawdę. Wrażenie istnienia niewiadomego, sekretne, tajemnicze potęguje także zapis mikroutworów oraz lektura hermeneutyczna ukierunkowana na odkrycie ukrytego, rozszyfrowanie zaszyfrowanego, rozsznućie zasnutego – czyli rozwiązanie „zagadki” każdej konkretnej miniatuury oraz całej układanki lapidaryjnej.

Różnokształtne i różnokierunkowe adnotacje poetki wyróżniają: mikrozapiski tworzące swoisty „mikropis”, lapidaryzm, niema sfera okalająca, synkretyzm konstrukcyjny i tematyczny, strategia fragmentacji, rozbudowana intertekstualność, epifanijna tajemniczość oraz zasnowanie całości w celu wydobycia „drobiny”. Wskazany sposób konstruowania dzieła, stanowiącego sumę pojedynczych miniatur, jest wyrazem komponowania lapidarium. Znawczynie tematu, Anna Wileczek, formułuje definicję lapidarium:

jako przestrzeni tekstowej, w której zgromadzone zostały jednostki wypowiedzeniowe jedno- lub kilkudzaniowe, aforyzmy, fragmenty lub też interpretujące „notatki” zakreślone przy lekturze tekstów cudzych, poetyckie błyski i sentencje oraz zwięzłe „prozaizmy”. Takiemu zbiorowi towarzyszy wielotematyczność jako konsekwencja wielości podmiotowych doświadczeń oraz poczucie silnej archetypiczności i znakowości (*świadczenia czasu przeszłego, ślad prób, znaki*). Niepokojąca wyimkowość, ekscentryczna niecałość gromadzonych „okazów” domaga się odbiorczych dopełnień, zmuszając uczestników zdarzenia komunikacyjnego do interpretacyjnej aktywności. [...] Ważną cechą lapidarium jest jego przestrzenność. Ujawnia się w tej pochodzącej z łacińskiego nazwie dzięki „uprzestrzenniającej” częstotliwości *-um* (por. *itinerarium, aqvarium, terrarium*)³⁹.

Przyjęcie takich perspektyw – mikrologicznej, hermeneutycznej oraz przestrzennej – poszerza pole myślenia o *błyskach*, dopełnia interpretacyjne rozważania dociekające formy oraz próby nazwania tego osobliwego zjawiska. Wybrana tutaj droga analityczna ujawnia nie tylko diariuszowe czy dziennikowo-intymne ukształtowanie tomików, na które wskazuje Flakowicz-Szczyrba⁴⁰, ale odkrywa także atypową, niepowszechną formę literacką, którą znamionuje poetyckie anulowanie referencyjności. Kondensacja treści warunkuje kondensację struktury tekstowej i odwrotnie, obie są zaś często ascetyczne, wręcz śladowe. Istotną rolę odgrywają w tym wypadku także „poetyka cudzysłowu” (wypiski), dwu- lub kilkuwyr-

³⁹ A. Wileczek, *Odkrywanie śladów*, [w:] *tejże, Świadczenia – ślady – znaki. Lapidarium jako strategia formy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, Kielce 2010, s. 11–12.

⁴⁰ Por. M. Flakowicz-Szczyrba, *Fragment jako forma dziennika intymnego – poetyka błysków Julii Hartwig*, [w:] *Strony autobiografizmu*, red. M. Pieczara, R. Słodczyk, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012. Z jednej strony forma dziennika intymnego traci na rzecz lapidarium ze względu na ograniczoną intymność owych tomów. Owe „zwierzenia i błyski” nie są wyznaniemami dotyczącymi głębokich sfer prywatności, tematów osobistych (tj. dom, rodzina, macierzyństwo, relacje z bliskimi, przyjaźń, uczucia, lęki), nie dokonują tym samym całkowitej odstony wizerunku osoby, jak wyznaje sama Hartwig – „To co prywatne, najprywatniejsze, to, co serdeczne, najserdeczniejsze, nigdy nie będzie powiedziane” (*Bz*, s. 91). W zamian za to – ukierunkowane są głównie na sztukę (literaturę, muzykę, malarstwo), tradycję – przestrzeń kultury, codzienną rzeczywistość. Nawet zapis wprowadza dozę formalizmu, chociażby przy podawaniu imion i nazwisk osób bliskich poetce, np. męża Artura Międzyrzeckiego. Zbiory *błysków* zawierają więc zwierzenia (kontrolowane) z kręgu pewnych kategorii tematycznych, które są dopracowane i w pewnym stopniu selekcyjonowane przez pamięć starszej kobiety. Z drugiej strony odczytać możemy zapiski będące *de facto* intymnymi, odsłaniającymi prywatność, także tę domowo-towarzystwą – „Kiedy Jarosław mówił do mnie ‘Julcia’ czułam się jak jedna z *Panien z Wilka*” (*Bz*, s. 151).

zowe notki przypominające marginalia, oraz utekstowane kadry codzienności. Indywidualny gatunek realizuje się w wielu wariantach, przybiera formy wierszy, wypisów z książek, cytatów, fragmentów cudzych bądź własnych wypowiedzi, krótkich opowiadań, komentarzy, wypowiedzi eseistycznych. Niektóre z wierszowych konstrukcji zawierają ślady imitacji haiku⁴¹, pojawiają się nawet wypowiedzi aforystyczne⁴² oraz wyliczanka⁴³. Cytowana powyżej Wileczek zauważa też, że „zmącenie gatunków» w przypadku tekstów lapidaryjnych wydaje się być wynikiem strategii artystycznej, dającej wyraz dystansowaniu się wobec wszelkiej generalizacji w obrębie paradygmatu literatury i przystawania na antygatunkowe penetracje⁴⁴. Lapidarium stanowi w omawianym fakcie literackim przyjętą „strategię formy”⁴⁵ – formy w skali *mikro*, być może nie do końca uświadomioną, ale konsekwentnie stosowaną w procesie twórczym, uwzględniającą nie tylko „atomizację sensów”⁴⁶, ale także „ponadtekstowe wiązki cech genologicznych”⁴⁷. Wyraźna inklinacja Hartwig do *błysku*, a tym samym do lapidaryzmu, wzmagą się wraz z postępującym wiekiem autorki. O tendencji dopełniania twórczości swoistą lapidarną puentą pisze Piotr Michałowski:

Miniatura często pojawia się jako forma poezji dojrzałej, pisanej bądź u schyłku życia, bądź jeszcze w pełni sił twórczych autora, a jej wybór jako sposobu wypowiedzi wynika z porzucenia lub modyfikacji wcześniejszej drogi artystycznej. Historia literatury tezę tę potwierdza takimi zjawiskami jak *Zdania i uwagi* czy autobiograficzne wiersze lozańskie, pisane przez Mickiewicza po latach odejścia od poezji. Pod koniec życia (choć nie w starości) miniatury tworzył Słowacki. Grochowiak w przeczuciu śmierci odrzucił wielosłowie decydując się na *haiku*. Poezja (choć nie tylko miniaturowa) wypełnia ostatni okres twórczości Kornela Filipowicza – przedtem wyłącznie prozaika⁴⁸.

Temat problemu z formą w poezji senilnej podejmuje także Tomasz Wójcik w pracy *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*. Dostrzega on w późnej twórczości swoisty „dramat formy”, autorską niemoc twórczą oraz skłonność do estetyki fragmentu oraz do przemilczeń. Badacz sygnalizuje także przynależność wskazanych zjawisk (fragment, milczenie) do poetyk negatywnych⁴⁹.

⁴¹ Por. P. Michałowski, *Polskie imitacje haiku*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2.

⁴² Hartwig notuje – „Jedyną odpowiedzią na śmierć jest śmierć”, *Bz*, s. 128.

⁴³ „Chłopaczek/pędraczek/czapeczka/na bakier/nie wspomni/zapomni/a szkoda”, *Bz*, s. 135.

⁴⁴ A. Wileczek, *Odkrywanie śladów...*, s. 157.

⁴⁵ Sformułowanie „strategia formy” zaczerpnęłam z tytułu pracy A. Wileczek, *Świadectwa – ślady – znaki...* Jednakże pierwotnie zastosował je L. Jenny, tytułując tak swoją pracę dotyczącą intertekstualności, zob. tegoż, *Strategia formy*, przeł. K. i J. Falicycy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1.

⁴⁶ A. Wileczek, *Zaklinanie chaosu*, [w:] tejże, *Świadectwa – ślady – znaki...*, s. 95.

⁴⁷ Tamże, s. 150.

⁴⁸ P. Michałowski, *Miniatura poetycka*, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 2, s. 134.

⁴⁹ Zob. T. Wójcik, *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Elipsa, Warszawa 2005, s. 119–181.

Powyższe rozpoznania osadzają zapisy poetki między początkiem i końcem: fizycznym życia człowieka – sięgają one bowiem głęboko wewnątrz i nierzadko daleko wstecz, metaforycznym – dotyczącym warstwy semantycznej tekstów, percepcyjno-kinestetycznym – zbliżającym do siebie inicjację i finalizację pisania bądź czytania. Dlatego właśnie wszelkie ustalenia odnoszące się do granic genologicznych, pojęciowych i tematycznych wydają się być jedynie próbą dokonania „uszczelnień” terminologicznych. Teksty miniaturowe uznać można za ahistoryczne, niezwiązane z żadną grupą poetycką czy pokoleniem, ale z podeszłym wiekiem twórcy i wynikającym z niego poczuciem, że tylko mały format jest w stanie objąć i wydobyć mentalnie skondensowany ciężar doświadczenia⁵⁰. Podobnie jest z Hartwig, która podąża śladem drogi duchowej.

Synkretyczna (de)kompozycja lapidaryjna, którą w „geście pożegnania”⁵¹ realizuje poetka, sugeruje także pewne (pod)świadome działanie, mające na celu zgromadzenie doświadczeń życia poddanych degradującej mocy czasu, dowartościowanie pamięci i wspomnień, nobilitację reminiscencyjnych⁵² zapisków oraz śladów lektury czy re-lektury. Szczególną estetykę *błysków* ująć zaś można w tak wyrażony ciąg antynomii: zamkniętość – otwartość, przeszłość – teraźniejszość, wielogłos – milczenie, fragment – całość, granica – płynność, inkluzja – ekskluzja, intymność – ekstymność, *mikro* – *makro*.

Dostrzegalna w *błyskach* afirmacja istnienia miesza się z ironicznym dystansem i negacją faktów, postaw bądź zachowań, tym samym – „Elegijny gest pożegnania staje się [...] nauką akceptacji życia wraz z nieodłącznym od tego życia cierpieniem”⁵³. „Mikropis” Hartwig może zatem wyrażać świadomość niedefiniowalnego braku, ale także ograniczoność, ubóstwo oraz niemoc lingwistycznej tkaniny w stosunku do podmiotowego i indywidualnego światoodczuwania czy intuicji.

Zbliżenia

W kolekcji „udokumentowanych źródłowo okruczeń” oraz „myśli «znikąd»”⁵⁴ pojawia się topika, która występuje również w innych obszarach twórczości Hartwig – poetyckiej i translatorskiej⁵⁵. Zbieżność *błysków* i wierszy autorki nie dokonuje się tylko na planie podejmowanej tematyki, funkcjonują one obok liryki, są kolejną

⁵⁰ Zob. także ustalenia Marty Piwińskiej, „*I ziarno duszy nagie pozostało*”. *Późne wiersze Mickiewicza w świetle twórczości genezyjskiej Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1; W. Bojda, *Historia miniatury*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, t. 1, red. A. Nawarecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000, a zwłaszcza podrozdział tego szkicu *Problemy genologiczne*.

⁵¹ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1999. *Błyski* Hartwig także często podszyte są wysublimowaną ironią, czy ukrytą, sarkastyczną negacją.

⁵² A. Legeżyńska pisze, że „reminiscencje sprzyjają elegijnym rachunkom”, [w:] tamże, s. 28.

⁵³ Tamże, s. 35.

⁵⁴ P. Michałowski, *Dziennik myśli...*, s. 192.

⁵⁵ Śladów *błysków* w poezji Hartwig szukała też M. Flakowicz-Szczyrba, *Graniczność jako wybór egzystencjalny i poetycki*, [w:] tejsze, *Dowód na istnienie...*, s. 100.

formą, która realizuje potrzebę pisania, utrwalania myśli i epifanicznych ośnień. Jak mówi sama poetka:

nie mają one [błyski] nic wspólnego z wierszami, ale torują sobie do nich drogę. Bo przecież w poezji samo piękno nie zadowala – tym, czego szukamy, jest również pewien rdzeń. I błyski są właśnie tym rdzeniem, sensem, który nagle zaistniał osobno. Nie znalazł żadnej otoczki, formy estetycznej, jest tylko zdobyczą pewnego zmysłu – powiedzmy – inteligencji. Kiedy jest to cytat, to inteligencji cudzej, kiedy jest to sformułowanie autorskie – własnej⁵⁶.

Potrzeba zapisu istniejącego wręcz jako wariacje na temat-problem stale obecna jest w twórczości autorki *Zapisanego* (tytuł tomu oddaje wolę i pragnienie pisania, utrwalania w piśmie doświadczeń), odsłania się również w jej najnowszej poezji, np. w senilnym wierszu bez tytułu o incipicie *** [Jak zapisać ten czas...]⁵⁷.

Błyski oraz zwierzenia, które ujawniają bliskość tematyczną z wierszami Hartwig, pozostają jednak odrębnymi bytami artystycznymi. Kształty owych tekstów, a w zasadzie *formlose form* (w myśl poetyki fragmentu)⁵⁸, warunkują ich „przystawanie” do realizacji poetyckich Hartwig. Nie mamy jednak do czynienia z całkowitą tożsamością danego błysku i utworu poetyckiego, ale z pewną analogią między zapiskiem a wierszem. Świadomość tworzenia odbić, replik, przestrzeni tekstowych, które dopełniają to, co zastane ujawnia się w następujących słowach poetki: „W poezji pragnie się zmieścić możliwie pełnię naszego istnienia, co oczywiście okazuje się niemożliwe. Ale ta niepomieszczona nigdzie materia jakoś wypływa jako nadmiar w błyskach”⁵⁹. Zjawisko *błysku* znajduje się w pisarstwie Hartwig obok poezji, w pozycji jej współrzędnej, w równoczesnym trwaniu. Tak jest w przypadku poniższej notki:

Co robisz?

Pielę wspomnienia. (Bz, s. 11)

Przytoczony utwór przywołuje potencjał pamięci, mówi o jej selekcyjnych działaniach, o pewnej wybiórczości, ale też o pielęgnacji przeszłości, o wartościowaniu pewnych aspektów czasu minionego, a sam czas, jak pisze Andrzej Franaszek „jest tematem, milczącym partnerem wielu wierszy Hartwig”⁶⁰. Dystych można uznać za zbliżony utworu *To co przeżyliśmy razem* z tomu *Zapisane*, za wyraz nagłego objawienia, uświadomienia sobie rangi mentalnej czynności. Oto wiersz:

⁵⁶ Największe szczęście, największy ból. Jarosława Mikołajewskiego rozmowy z Julią Hartwig, Wydawnictwo a5, Kraków 2014, s. 22–23.

⁵⁷ J. Hartwig, *** [Jak zapisać ten czas...], [w:] teże, *Spojrzenie*, Wydawnictwo a5, Kraków 2016, s. 21.

⁵⁸ K. Bartoszyński, *O fragmencie*, [w:] tegoż, *Powieść w świecie literackości. Szkice*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1991, s. 141.

⁵⁹ *Największe szczęście...*, s. 23.

⁶⁰ A. Franaszek, *Pamięć obłoków*, [w:] *Przepustka z piekła. 44 szkice o literaturze i przygodach duszy*, Znak, Kraków 2010, s. 241.

niezapisane
 wspomnienia więdną
 jak nieuprawiany ogród
 wszystkie te pytania
 zostały bez odpowiedzi
 i te ciemne dni
 i wszystkie te błyszczące jeszcze w słońcu
 szczątki niezapisanej mowy
 odpływa strumień nikogo nie zasmucając
 samotność uczuć zachwytu i żalu
 to co wewnętrzne – nieznanne
 i sprzeczne z wypowiedziami
 klarownym językiem⁶¹

Oba utwory zbudowane zostały na tej samej tkance obrazowej, utożsamiającej wspomnienia z roślinami, które mogą więdnąć i o które dbamy usuwając, pieląc zbyteczne. Wiesz i *błysk* kreują przestrzenne wyobrażenie pamięci, zaś taka perspektywa powoduje, że wspomnienia stają się „żywymi” bytami, mogą albo trwać, albo obumierać, gdy grządki pamięci nie będą odchwaszczane. *Błysk* zawiera się w powyższym liryku, a liryk w *błysku* – dopełniają się wzajemnie.

Relacja analogii między poezją a „błyskowymi” zapiskami przejawia się także w umieszczeniu fragmentów wierszy lub ich miniaturowych realizacji w poszczególnych tomikach *błysków*. Nie konkretyzuje się tym samym tylko na poziomie tematyki i motywów, ale urzeczywistnia się również w strukturze utworów, w ich formie. Za egzemplifikację posłuży poniższy utwór, wchodzący w skład *Trzecich błysków*:

O serce dnia, słońce, bijące w nas i poza nami
 Wszystko co żyje niech będzie żywe naprawdę
 W jego równym biciu jest wolność i niezależność
 A w jego wschodach i zachodach jest porządek naturalny
 Przeciw któremu się nie buntujemy⁶² (*Bz*, s. 191).

Wiersz ten, łączący motywikę solarną z figurą serca, ukazuje translokację porządku ciała na porządek natury i odwrotnie. Mechanizm życia spleciony został z mechanizmem czasu, w który wpisany przecież jest rytm natury, a tym samym człowiek i słońce. Miniatura utkana została jakby „z przenikania” chwil i eonów⁶³, podmiot poszukuje źródeł energii życia oraz początku. Obie figury tekstowe: słońce i serce – powodują nakładanie się dwóch porządków – temporalnego i cyrkularnego

⁶¹ J. Hartwig, *To co przeżyliśmy razem*, [w:] tejsze, *Zapisane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2013, s. 5.

⁶² J. Hartwig, *Serce dnia*, [w:] tejsze, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2010, s. 418. Ten oraz kolejny cytat wymagają podwójnego osadzenia bibliograficznego, ponieważ w identycznej formie znajdują się zarówno w zbiorach zawierających *błyski*, jak i w osobno wydanych tomikach poetki, tejsze, *Serce dnia*, [w:] tejsze, *Wiersze wybrane...*, s. 418.

⁶³ Zob. D. Opacka-Walasek, *Kompresja czasu*, [w:] tejsze, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005.

oraz dwóch toków istnienia – kosmicznego i ziemskiego. Tak nazwane porządki wydają się mówić o wpisaniu trwania człowieka w linearny ciąg czasu oraz w kolisty, powtarzalny i cykliczny ruch początku i końca. Jednostka ludzka lokowana jest także w niezbadanej, bezkresnej i atemporalnej perspektywie kosmicznej oraz na planie fizykalnie dostępnej doczesności. Apostroficzny początek oraz drugi wers, przypominający inkantacyjne wezwanie czy modlitwę, są sposobem na wyrażenie afirmacji życia oraz akceptacji praw nim rządzących – potwierdzają to także ostatnie słowa utworu o braku buntu przeciw „porządkowi naturalnemu”⁶⁴. W „równym biciu” świata zawiera się bowiem procesualność egzystencji, rytm narodzin i śmierci, czyli owe „wschody i zachody” stanowiące „porządek naturalny”, ale także biologicznie uwarunkowana miarowość bicia serca niezbędna do utrzymania życia. „Wolność i niezależność” serca i słońca ukazuje samowystarczalność tego bytu, jego życiodajność, ponieważ od niego zależne są inne elementy ciała i kosmosu.

Jak się okazuje, ten lirycznie ukształtowany *błysk*, po rozwinięciu, znalazł się także wśród utworów należących do tomu *To wróci* wydanego w 2007 roku. Autorka nadała mu tytuł *Serce dnia* i dopełniła refleksyjnie (po wyżej przytoczonym fragmencie i odstępnie przyłączona została strofoida):

O wielka radości odczuwania smutku i cierpienia
 O doświadczenie które krąży w naszych żyłach
 Co z tobą począć? Co począć?⁶⁵ (*Bz*, s. 196).

Druga część utworu *Serce dnia*, przywołująca problem doświadczeń egzystencjalnych, tworzy dopełnienie wcześniejszych upoetyzowanych rozmyślań podmiotu. Częstka ta jest równocześnie jedną z miniatur, znajdziemy ją także w tomie *Trzecich błysków*, od poprzedniej części utworu dzieli ją zaledwie przestrzeń kilku stron. Poczyniona obserwacja pozwala wnioskować o złożonej mozaikowości tomików *błysków*, które stanowią rzeczywistą układankę.

Inna miniatura, której wersy układają się w paralelne jednostki syntaktyczne, zawarta w zbiorze *Trzecich błysków* wydanych w 2008 roku, zaprezentowana została jako osobny wiersz, pt. *Lament* w tomiku *Jasne niejasne* opublikowanym rok później. Oto *błysk*:

rodzą się byle jak
 przyjaźnią się byle jak
 kochają się byle jak
 piszą wiersze byle jak
 rozmawiają byle jak
 zabijają byle jak
 umierają byle jak (*Bz*, s. 247–248).

Utwór ten, spojony klamrą granicznych doświadczeń życia i śmierci, ujawnia pesymistyczną i uniwersalizującą diagnozę egzystencji ludzkiej. Dramatyzm

⁶⁴ A. Franaszek odczytuje w utworze „ton łagodnej akceptacji, która widzi i dramat, i daremność protestów”, zob. tegoż, *Zęby tygrysa*, [w:] tegoż, *Przepustka z piekła...*, s. 247.

⁶⁵ J. Hartwig, *Serce dnia...*, s. 418.

rozważań podmiotu uwidacznia się zwłaszcza w powtarzających się epiforach – „byle jak”. Zapis „błyskowy” został poddany jednak pewnym transformacjom wersyfikacyjnym i po twórczych alternacjach zakończony lakoniczną konkluzją:

rodzą się
byle jak
przyjaźnią się
byle jak
kochają się
byle jak
rozmawiają
byle jak
umierają byle jak

O o
Nie mów tego
tak⁶⁶.

Autorski inwariant jest materialnym śladem oraz powtórzeniem miniatury⁶⁷. Wnikliwa mikrologiczna lektura sprawia, że w *Lamencie* odczytujemy związki z trenem, czyli z – „pieśnią lamentacyjną o charakterze elegijnym”⁶⁸. Wrażenie takie wspierane jest przez powtarzalność struktur tekstowych i znaczący tytuł, wprowadzający w tonację rozżalenia i odwołujący się do tradycji trenu, a w tym dziele także do (od)wróconego gatunku. Nie jest to jednak lament z powodu śmierci, ale – paradoksalnie – z powodu życia, tylko, że generującego bylejakość i nią naznaczonego. Wykorzystanie przez Hartwig zabiegu parcelacji wersów oraz użycie czasowników w trzeciej osobie liczby mnogiej posłużyło uniwersalizacji sensów. „Czasownikowe” wersy wskazują na doświadczenia (narodziny, śmierć) i (p)akty (przyjaźń, miłość, komunikacja), które w egzystencji jednostki są wręcz niezbywalne, prezentują tym samym (zaczepnięte z poetyki trenu) przyczyny umartwiania się podmiotu. Utekstowione opłakiwanie przejawia się zaś w powtarzającym się, refrenicznym wersie – „byle jak”, który stanowi otwierająco-zamykający oraz spajający wersy segment tekstu. Taki zabieg artystyczny przywołuje symploke. Zapisywana wielokrotnie przez poetkę bylejakość doznań i praktyk ukazuje także ich metaforyczną śmierć. Addytywne zakończenie utworu nie realizuje funkcji pocieszenia osoby (przynależnej trenowi), natomiast wyczytać w nim można nieleksykalnie wyrażone oraz niejednoznaczne zadziwienie („O o”), po którym następuje równie niejasna część utworu. Finalne sformułowanie „Nie mów tego / tak”, którego zrozumienie następuje wraz z fazowością czytania ciągu tekstowego, przenosi ciężar semantyczny z samego aktu wypowiedzania (zapisywania) słów wiersza na sposób ich artykulacji (wymowę). Ostatnia część miniatury dokonuje wewnątrztekstowej konfrontacji z wcześniejszym wywodem, jest dla niego kontrapunktem, kontradykcją, wyraża

⁶⁶ J. Hartwig, *Lament*, [w:] tejsze, *Wiersze wybrane...*, s. 457.

⁶⁷ Można przypuszczać więc, że *błysk* był hipotekstem dla wiersza.

⁶⁸ *Tren*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, s. 469.

także jawną (samo)kontrolę podmiotu mówiącego. W powyższym *quasi*-trenie uwiadczenia się tym samym ironiczna dykcja elegijna (o której w kontekście nowoczesnej poezji pisze Legeżyńska⁶⁹) oraz sprawdzanie limitacji gatunkowych.

Zbliżone wnioski nasuwają się po lekturze kolejnego *błysku*, posiadającego bliźniaczy wariant:

Jest szósta rano. Ale jeszcze ciemno. Wokół jeziora domy wygaszone.
Tylko daleko od brzegu kołysze się jasno oświetlone czółno.
To rybak rzuca sieci. Łowi rybę na Wielki Piątek (*Bz*, s. 13).

W małej prozie widoczna jest fragmentacja całości syntaktycznych i w konsekwencji – znaczeniowych. Te same słowa reaktywuje poetka w tomie *Zobaczone*, nadając im tytuł *Nocny połów*. Rekonstrukcja utworu polega na zniesieniu jego narracyjności oraz usunięciu znaków interpunkcyjnych i przejściu na tryb poezjotwórczy.

Jest szósta rano Ale jeszcze ciemno
Wokół jeziora domy wygaszone
Tylko daleko od brzegu
kołysze się jasno oświetlone czółno
To rybak rzuca sieci
Łowi rybę na Wielki Piątek⁷⁰.

Wykazane rodzaje złożonych analogicznych relacji – topicznych, konstrukcyjno-formalnych, gatunkowych – w jakie wchodzi „błyskowe” zapiski nie wyczerpują zapewne analizy i interpretacji zjawiska, służą jedynie wskazaniu określonych transformacji poetyckich oraz ujawnieniu powtarzalnej obecności formy *błysku* w późnym piarstwie autorki *Zwierzeń i błysków*. W świetle powyższych ustaleń wnioskować można o głębokim przywiązaniu poetki do krótkich sformułowań, liczne modyfikacje świadczą zaś o prowadzeniu przez Hartwig intertekstualnej gry, nie tylko z tekstami obcymi, ale także z własnymi i z samą sobą. Wytwarza się tym samym pewien koncept mediacji pomiędzy kulturą oryginałów a kulturą cytatów⁷¹. Interteksty sprawiają, że czytelnicze rozumienie *błysków* „odbywa się zawsze tylko w horyzoncie uprzedniego rozumienia”⁷². Zauważone filiacje form oraz motywów wydają się być znakiem rozpoznawczym brulionowych notatek, tworzących coś na wzór szkicownika. Autorskie praktyki zacierają granice między jednostkowymi artefaktami. Własne – już nie tylko cudze – słowo staje się płaszczyzną ćwiczenia czegoś, co można by nazwać ekonomią poezji, ale głównie pełni funkcję pola dla wierszowych prób, które wprowadzają podmiot twórczy w bezkresne obszary głębi świadomości języka, słowa pisanego oraz trudu artystycznego.

⁶⁹ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania...*

⁷⁰ J. Hartwig, *Nocny połów*, [w:] *też*, *Wiersze wybrane...*, s. 281.

⁷¹ Por. E. Rewers, *Obsceniczna kultura cytatów: przyjemność i opór*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 83–96.

⁷² M. Januszkiewicz, *Strukturalizm i hermeneutyka: dwa paradygmaty w nauce o literaturze*, [w:] *też*, *W-koło hermeneutyki...*, s. 28.

In the context of genology. Julia Hartwig's individual genre**Abstract**

The article relates to three collections of poetry written by Julia Hartwig entitled *Błyski*, *Zwierzenia i błyski*, *Trzecie błyski*. Those miniature notes form a collection of omnidirectional traces and signs, characterized by its structural and thematic heterogeneity. Poetics notes contained in discusses volumes execute atypical literary form which is lapidaries. Hartwig while creating further poems, she heads a for authorial poetics, she generates entirely individual genre. *Błyski* also come in various analogic relations with Hartwig's another poems placed in different poetry volumes. It proclaims the repeatability of topics, motives and structures in Hartwig's writings, even the rewriting of her own lines and verses.

Key words: individual genre, lapidary, trace, miniature

Magdalena Baran – absolwentka Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, wolontariuszka w Polskiej Szkole Sobotniej im. Fryderyka Chopina w Perth. W 2016 roku obroniła pracę magisterską pt. *Epifanie Julii Hartwig. Poetyka Błysków, Zwierzeń i błysków oraz Trzecich błysków*.