

Marta Flakowicz

Graniczność jako wybór gatunkowy i światopoglądowy - poematy prozą Julii Hartwig

Literaturoznawstwo : historia, teoria, metodologia, krytyka 1 (3), 201-215

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Marta Flakowicz

GRANICZNOŚĆ JAKO WYBÓR GATUNKOWY I ŚWIATOPOGLĄDOWY – POEMATY PROZĄ JULII HARTWIG

Poemat prozą okazał się jakby dla mnie stworzony. Przez wiele lat wracałam do tej formy, kiedy tego ode mnie żądała i traktowałam ją na równi z tym, co nazywamy wierszem.
Julia Hartwig¹

Między nieforemnością świata a pragnieniem formy, poddanej porządkującej władzy umysłu, między „ułamnym dniem, a nie doczytaną nocą, [...] pod jasnym słońcem na niebie, z ciemnym słońcem pod powieką”, między poezją a prozą – relacja pośredniczenia, graniczność oddają poetycką koncepcję życia i twórczości Julii Hartwig. Wybór gatunku, który towarzyszy poetce przez całą artystyczną drogę, okazał się zarazem wyborem postawy poznawczej. Określił także odrębność Hartwig na poetyckim panteonie. Stworzyła ona bowiem własną odmianę poematu, nadając mu harmonijny i pełen umiaru kształt. Autorka *Czułości* debiutowała poematami prozą, jak sama stwierdziła, niejasno i intuicyjnie pojmując wówczas, czym odznacza się ten gatunek oraz jakie są jego tajniki.

Jan Potkański, analizując wersyfikację i rytm utworów Czesława Miłosza, określa prozę jako domenę pierwiastka kobiecego, a rytm (za Stanisławem Balbusem), w przeciwieństwie do metrum, jako takt wewnętrzny, pozaracjonalny, przedsłowny². Stwierdza też, że „bycie pomiędzy, pośredniczenie jest podstawową rolą (i kondycją) rytmu”³. W tym

¹ Cytat pochodzi z okładki do zbioru poematów prozą: J. Hartwig: *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą*. Warszawa 2003.

² J. Potkański pisze: „Potwierdza się zatem hipoteza, że proza symbolizuje to, co żeńskie, wiersz zaś – męskość, ewentualnie z kobiecością uwięzioną w owej samczości pod postacią metrum” (tenże: *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosza i Herberta*. Warszawa 2004, s. 182).

³ Tamże.

światle, poemat prozą wyjęty spod władzy metrum⁴, szukający poetyckiego rytmu w powiązaniu z wrodzonym rytmem ludzkiej świadomości, zdaje się być naturalną wynikową wyobraźni Hartwig. W rozmowie z Wojciechem Kassem autorka wyznaje:

[...] poetycka proza jest formą, którą niejako sama w sobie odkryłam i mimo że na początku była dziełem przypadku, kształtowałam ją potem świadomie⁵.

Poematy będą więc emanacją tego, co naturalnie kobiece, w starciu z tym, co męskie, racjonalne, podległe normom i klasyfikacji; idąc dalej, będą napięciem między tym, co klasyczne, a tym, co romantyczne, mimo to zgodne z poetyckim oddechem Hartwig i jej wewnętrznymi sprzecznościami. Poetka wielokrotnie skłaniana do refleksji na temat poematu, funkcjonującego w naszej tradycji niejako na marginesie form lirycznych, określa go jako gatunek pojemniejszy od wiersza i silniej podległy natchnieniu. Znamienne, że w prozie poetyckiej Hartwig nie zaznaczają się wyraźne linie ewolucyjne, spod pióra poetki wyszła ona w formie ukształtowanej i dojrzałej.

W sferze poetyki jej poematy sytuują się daleko od współczesnych realizacji gatunku, których zasadniczymi cechami są maksymalna zwięzłość, anegdotyczność, swoista sentencjonalność, a także obecność w strukturze elementów fantastyki⁶. Poetycka fraza Hartwig znajduje raczej oddźwięk w utworach Pierre'a Reverdy'ego, niż w poematach Zbigniewa Herberta, zbliżonych do przypowieści i anegdoty, czy prozach poetyckich Zbigniewa Bieńkowskiego oscylujących między patetyczną retoryką a chłodną, przeźroczystą rzeczowością⁷. Poetka wybiera formy dłuższe, ciężące ku powadze oraz paradoksom, żart wydaje się obcym jej sposobem ujmowania świata. Sporadycznie pojawiają się odmiany bardzo krótkie, ograniczające się do jednego – trzech zdań.

Widziałam wojsko łabędzi pędzące morzem na podbój wyspy mgieł kłębiącej się, ruchliwiej, zaróżowionej krwią słońca⁸ (*Wyprawa*, s. 90).

Najlapidarniejsze utwory stanowią jednak ujmujący zapis przelotnych wrażeń, ciekawie nasuwającego się porównania. Przeważa zdecydowanie poemat prozą o formie bardziej rozbudowanej, który pozwala na rozwinięcie obrazu i refleksji.

Reverdy widział klasycyzm w doskonałej proporcji między wrażliwością i inteligencją⁹. Tak rozumiany daje się on odnieść go do stylistyki poematów autorki *Pożegnań*. Zdyscyplinowana poetka rozumu i ściszych uczuć dąży do jasności i ładu czasem na

⁴ Miłosz w rozmowach z Aleksandrem Fiutem stwierdza: „poemat prozą powstał dlatego, że istniała poezja metryczna i rymowana. [...] powstał jako sprzeciw. Gdyby nie było poezji metrycznej i rymowanej, nie byłoby poematu prozą, który wyraźnie, całą swoją intonacją daje do zrozumienia, że nie chce, odmawia aleksandrynu francuskiego. [Gatunek ten] to szczególna całość intonacyjna, która jest różna od wersetu i różna od poezji metrycznej” (*Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*. Kraków 1988, s. 40–41).

⁵ *Tam gdzie mogę ścigam morze*. Z J. Hartwig rozm. W. Kass. „Topos” 2004, nr 3/4, s. 18.

⁶ Zob. K. Zabawa: „Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą. Kraków 1999, s. 21.

⁷ Zob. J. Kwiatkowski: *Wstęp*, [w:] Z. Bieńkowski: *Liryki i poematy*. Warszawa 1975, s. 6.

⁸ Cytowane poematy prozą pochodzą z tomu: J. Hartwig: *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą*. Warszawa 2003. Inna lokalizacja będzie opatrzona przypisem.

⁹ Zob. J. Hartwig: *Wstęp*, [w:] P. Reverdy: *Poezje wybrane*. Przeł. J. Hartwig. Warszawa 1986, s. 30.

przekór sobie, jakby wciąż wierna słowom Paula Valery'ego: „Nie szczerłość, ale jasność widzenia”¹⁰. Składowe poematów, będące w doskonałych proporcjach, nigdy nie przekraczają granicy, poza którą nachylałyby się w stronę niejasnego obrazu, moralistyki czy czystej anegdoty. Patronująca precyzyjnej konstrukcji reguła twórcza to, odwołując się ponownie do słów Reverdy'ego, „równowaga sił, form, wartości, idei, linii, obrazu i koloru”¹¹. W poematach nie ma poczucia zbytku, nadmiaru słów grożącego formie zbliżonej do języka prozy. Każdy element wydaje się niezbędny dla budowy obrazu. Dobór ich jest celowy, precyzyjny, selekcji podlegają wrażenia oraz cały świat widzialny. Wyrazistość i plastyczność obrazu poetka osiąga kreując wizję świata konkretnego¹², pejzażu, wydarzenia, obrazka sytuacyjnego, w nią wpisuje sferę doznań wewnętrznych. Warto przy tym zaznaczyć, że w katalogu środków stylistycznych, które rozszerzałyby frazę, bardzo rzadko pojawiają się u Hartwig epitety określające barwy i cechy przedmiotów oraz zjawisk. Kolor nie odgrywa istotnej roli w poetyckim obrazowaniu (z wyjątkiem sytuacji, gdy występuje on jako samoistne doznanie estetyczne: „Srebro, niebieskość i zieleń w najwyższej ekstazie”), ważniejszy wydaje się malarsko oddany światłocień. Sfera mroku i sfera światła, dnia i nocy, rejony cienia i widm, to przestrzenie eksploracji w poematach, stąd słowa-symbole takie, jak „Słońce”, „Księżyc”, „Gwiazda” (i ich konotacje: „świeca”, „płomień”, „blask”, „jaśnić”, „oświetlać”, „połyskiwać”, na przeciwnym biegunie: „mrok”, „ciemność”, „szarość”). I tak mienią się „sinym światłem pnie buków”, „ciemne latarnie, zgaszone sosny”, podmiot zaprzyjaźnia się z „łagodnym światłem skabioz”.

Autorka *Błysków* przyjmuje zasadę klasycznego umiaru, który „pilnuje harmonii między masą dźwiękową a konstrukcją”¹³. Umiar staje się wyznacznikiem rytmu, będącego nie łańcem zdań, lecz łańcem obrazów.

Julię Hartwig interesuje przede wszystkim obraz, który podporządkował sobie jednostkę syntaktyczną. Jeśli się można tak wyrazić, obraz jest literą jej alfabetu poetyckiego¹⁴.

Wykorzystanie przemienności obrazów jako zasady konstrukcyjnej można by wiązać z dwiema tradycjami. Z jednej strony z metodą surrealistycznego zestawiania obrazów na zasadzie jukstapozycji, podobnej konstrukcji znaku ikonicznego¹⁵. Z drugiej zaś obrazowanie poetki bliskie będzie kubistycznej formule poetyckiego zapisu¹⁶.

Łąka górską na wznoszącym się stoku, wysadzana złotymi mleczami.
Odwrócone moje nocne niebo (*Łąka*, s. 129).

Poematy stają się uwewnętrznionym wizerunkiem świata, odwróconym niebem rzeczywistości, oglądanej i odbijającej się w lustrze świadomości podmiotu czującego, który

¹⁰ J. Hartwig: *Zwierzenia i błyski*. Warszawa 2004, s. 49.

¹¹ J. Hartwig: *Wstęp*: dz. cyt., s. 30.

¹² Zob. *Kilka niechętnych uwag o pisaniu*. Z J. Hartwig rozm. T. Ferenc i Z. Jankowski. „Topos” 1997, nr 4.

¹³ R. Przybylski: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 68.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Zob. U. Klatka: *Podmiot w liryce Adama Zagajewskiego*. „Ruch Literacki” 1998, z. 2, s. 205–215.

¹⁶ Zob. cechy kubizmu literackiego w książce M. Hopfinger: *W laboratorium sztuki XX wieku: o roli słowa i obrazu*. Warszawa 1993, s. 34–35.

poddaje ją filtracji przez własne „ja”. Przy ich lekturze w większej mierze niż w wypadku wierszy istnieje pokusa odnoszenia unaoczniających się obrazów w prostej relacji do rzeczywistości. Postawa taka jest uproszczeniem. Realność przenicowuje się do wnętrza, poprzez nią Hartwig sięga w transcendencję, tworząc swoistą „metafizykę codzienności”¹⁷.

Spalanie rzeczywistości, działającej tylko jako pierwszy impuls, daje w wyniku obrazowanie o lekkości niemal niepokojącej, przedmioty dematerializują się. W istocie proces jest odwrotny; to nie rzeczywistość się dematerializuje, ale idee powstałe w poetyckiej świadomości konkretyzują się, osiągając ową „nieważką” rzeczywistość poetycką¹⁸.

„JA” POSZUKUJĄCE – KONCEPCJA PODMIOTU

Właściwa poematom niejednoznaczność, otwartość struktury, ustanawia semantyczną wielowarstwowość, polegającą na sugerowaniu innych sensów niż dosłowne. Stwarzają one miejsce dla aktywności odbiorcy, jednak nadrzędna w poemacie pozostaje kategoria podmiotu. Konstytutywna zatem dla rozpoznania poematów prozą jest konstrukcja „ja” poetyckiego, którego paradygmat tworzy zbiór kilku zasadniczych linii. Świadomość kreatywna wysuwa się na plan pierwszy, mimo prób ciągłego przekraczania jednostkowej perspektywy.

W sferze epistemologicznej podstawową właściwością poetyckiej świadomości autorki *Pożegnań* okazuje się ciągła aktywność poznawcza, „tęsknota za wciąż nowym spojrzeniem, nowym uczuciem, nowym rozumieniem”¹⁹. Poematy odzwierciedlają drogę doświadczania „ja”, drogę refleksji nad światem, człowiekiem i własną świadomością. „Od nowa. Wszystko od nowa” (*Nie ma żaloby*) – szepczą głosy i prowadzą Hartwig ku żarliwemu poznawaniu wiecznie odradzającego się świata.

Dwie postawy, którymi kieruje się autorka, położone są na przeciwległych biegunach spostrzegania i odczuwania. Jedną z nich to pragnienie odkrywcze, zawsze świeżego doznawania rzeczywistości, które pozwala na czysty zachwyt i afirmację drobnych przejawów piękna; to pragnienie powrotu do „prawzruszenia”, do „wrażliwości nie za pośredniczonej w gotowych językach”²⁰.

O, białe kwiaty cienia, dziki blasku rzeki! (*O!*, s. 35).

Uważne i czujące spojrzenie na świat utrwala i ocala to, co najcenniejsze, kruchość drobiazgow, wzruszeń, impresji w poczuciu ich ulotności. Widzeniu dziecka towarzyszy jednocześnie druga perspektywa, można by rzec – widzenie człowieka starego. „Pamięć starego człowieka jest pamięcią ludzkości” (*Stary człowiek*) – czytamy w jednym z poematów; na jego spostrzeganie nakłada się doświadczenie, świadomość tradycji, rozpoznanie prawideł świata oraz tego, co w nim wieczne.

¹⁷ Zob. J. Hartwig: *Słowo od autorki*, [w:] taż: *Wybór wierszy*. Warszawa 2000.

¹⁸ J. Hartwig: *Wstęp*: dz. cyt., s. 28.

¹⁹ A. Szymańska: *Patrzeć aż do bólu. O szukaniu i znajdowaniu w poematach prozą Julii Hartwig*. „Topos” 2004, nr 3/4, s. 58.

²⁰ E. Dąbrowska: „Mowa pełna wahań i zapytań” – o sztuce poetyckiej Julii Hartwig. „Język Artystyczny”, t. 12 (2003), s. 182.

[...] Była w moim patrzeniu starość tych, co tę łąkę niegdyś widzieli, tych, co ją niegdyś malowali. To oni, dawno umarli, wtargnęli we mnie, patrzyli moimi oczami i byli żywi przez chwilę (*Tyle razy widziane*, s. 100).

To nastawienie, nadrzędne dla poematów, rodzi się z pragnienia by „być wszystkimi istotami i stanami świata jednocześnie”²¹. Bez interakcji z Innym, bez stałej relacji współuczestnictwa niemożliwe jest określenie własnej tożsamości. „Podmiotu nie sposób opisać bez odwołania do innych podmiotów, które go otaczają” – pisze Charles Taylor w *Źródłach podmiotowości*²². Ja poszukujące nie ogranicza się zatem do własnego punktu odniesienia, dążenie do doświadczenia pełnego pociąga próbę przeniknięcia doświadczeń człowieka w całości, scalenia go w sobie. Nieosiągalność tego celu prowokuje ciągle smakowanie i odkrywanie świata.

Co to znaczy: Wielkie Doświadczenie?

Co to znaczy: Przez wszystko trzeba przejść?

Przez pragnienie na pustyni? [...]

Powie ci o tym krzyk jednej parującej kropli wody.

Jedno ziarno palącego piasku (*Spór o doświadczenie*, s. 124)

Doświadczenie naznacza człowieka, często będąc jednak nieczytelnym spletem obrazów, których celowość pozostaje zakryta także przed poetką. Życie zmienia się w kalejdoskopowy ciąg migawek, stąd pojawiająca się formuła poetyckiego mówienia fragmentami-obrazami jako diagnoza doznawanej rzeczywistości. Jukstapozycyjny tok obrazów pozwala na oddanie naturalnej ekspresji postrzegania, odzwierciedla mnogość światów, wielość perspektyw, warunkując tym samym sceptycyzm poznawczy. Budowana struktura „ja” nie osadza się więc na w pełni jednolitym, kartezjańskim *cogito*, choć właściwy jest mu rys zaufania wobec rozumu²³. Anna Nasiłowska słusznie zauważyła, że podmiot wierszy Hartwig ma zatarte kontury i stanowi formułę otwartą²⁴. „Ja” ztraca się niejako w świecie widzialnym:

Odbijają je wszystkie mijane szyby, kałuże, źrenice cudzych oczu (*Wszędzie*, s. 98).

Autorka *Czułości* skupia uwagę zarówno na sprawach wielkich, jak i wszelkich drobniejszych przejawach jednostkowego istnienia. Z nich bowiem wynika prawda o życiu, częśćka wiedzy i doświadczenia całościowego. Hartwig wydaje się zawsze przestępować drogę od tego, co szczegółowe, do tego, co ogólne. Stąd też w poetyckim ujęciu zobaczymy wzruszenie nad kruchością źdźbła trawy, ziarno piasku, żałobników, wdowca, cierpienie starca, beztroskę dzieci. Każda perspektywa wzbogaca rozumienie. Podmiot czujący, empatyczny, wszystko pamięta, z coraz większą świadomością egzystencji:

Nikt nie chce odebrać ode mnie tej drobnej pestki wiedzy, którą trzymam w zwartej mocno dłoni. Boję się ją otworzyć, może już jest pusta. [...] (*Nikt nie chce*, s. 9)

²¹ A. Szymańska: dz. cyt., s. 58.

²² Ch. Taylor: *Źródła podmiotowości: narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. Gruszczyński [i in.]. Oprac. T. Gadacz. Wstęp A. Bielik-Robson. Warszawa 2001, s. 63.

²³ Por. A. Kałuża: *Ziemia niczyja. O problemie podmiotu w poezji Julii Hartwig*. „FA-art” 2005, nr 4, s. 23–31.

²⁴ A. Nasiłowska: *Poezja jako sposób poznania*. „Odra” 1996, nr 5, s. 63.

Wielokrotnie w poematach pojawia się wątek próby i niemożności przekazania innym swojej porcji wiedzy o świecie. Maksymalizm poznawczy łączy się tu z krytycyzmem wobec zdobywanej wiedzy i własnej samoświadomości. „Ja” poetyckie widzi więcej, czasem jest okiem profetycznym, przewidyującym, sięgającym w głąb rzeczywistości. Jednak „poetka mówiąc światu »tak«, często dopowiada »nie wiem«”²⁵. Wszelkie poznanie staje się przede wszystkim zgłębianiem własnej duszy, poszerzeniem świadomości, życie rozpatrywane jest jako niekończąca się weryfikacja „ja”.

Ta chwila, kiedy rozum pojął, że był oszukiwany lub sam siebie oszukiwał. [...] Kiedy zostajemy sami, zupełnie sami, z chłodem w duszy. Ale czy bardziej nieszczęśliwi od tych, którzy trwają nadal przy dawnym wyborze, tylko po to, by nie zaprzeczyć swojemu dotychczasowemu życiu? (*Przychodzi niezapraszone*, s. 128).

Źródło niegasnącej aktywności poznawczej autorki *Błysków* to odwaga krytycznego spojrzenia na subiektywne wybory, umiejętność zanegowania własnych poglądów i drogi życiowej. Stąd też wydaje się, że z poematów prozą wypływają: wyczuwalna stoicka zgoda na zmienność losu, spokój i wytonowanie.

Wiedzieć kim się jest, znaczy zarazem: być zorientowanym w przestrzeni moralnej, w przestrzeni, w której pojawiają się pytania o to, co dobre, co złe, co warto robić, a czego nie, co ma sens i wagę, co zaś jest nieistotne i drugorzędne²⁶.

Utrata tej orientacji równoznaczna jest więc z utratą tożsamości. O spójnym, nie nietzscheańskim modelu podmiotowości przesądza trwanie w świecie wartości, perspektywa aksjologiczna. Znamienny jest nurt refleksji nad celowością bytu, nad *sacrum* uobecniającym się w realnej codzienności. Zatem Hartwig we wszystkim szuka właściwej miary:

Tęsknota do symboliki trwałej. Nie przez szpary, dziury w płotach i piwnice. Wejść głównymi drzwiami, gdzie umarli czekają na żywych w nie cierpiących zwłoki sprawach. Gdzie Żywi stają się na powrót żywymi (*Poezja okrucichów*, s. 12).

Postawa poetki to pełne otwarcie na całą symbolikę świata, widzianą wielopłaszczyznowo, odkrywanie jej wewnętrznej struktury. Rzeczywistość rozpoznana w unikatowości zewnętrznej formy potraktowana zostaje również jako emblemat, realizacja wiecznych idei oraz „symboliki trwałej”, wcielenie archetypicznych sytuacji, emocji i zachowań ludzkich. To podwójne spojrzenie „na” i „poprzez” jest więc równocześnie sposobem intuicyjnego poznania²⁷. Jakie przestrzenie stają się punktem uwagi „ja”? Sięga ono aż po „granice widzialności”. Konkret, materia świata, poprzez którą dociera się do trwałej esencji istnienia, ale również sny, stające się nie mniej ważną, może nawet ważniejszą płaszczyzną poznania, źródłem mądrości archetypicznej, zbiorowej nieświadomości²⁸.

²⁵ P. Śliwiński: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002, s. 96.

²⁶ Ch. Taylor: dz. cyt., s. 68.

²⁷ Zob. J. Hartwig: *Słowo od autorki*: dz. cyt., s. 6.

²⁸ Zob. R. Przybylski: dz. cyt. Zob. też S. Barańczak: *Tajemna wiedza snu*, [w:] tenże: *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*. Warszawa 1973, s. 136–139; M. Baranowska: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984.

Pozostaw mnie jeszcze w niestateczności snu. [...]
 Bo tam nareszcie jest we mnie odnaleziona pradolina Wisły, zielona i promienna dolina
 Niniwy, zobaczona w zachwycie.
 Ziemia, której szukam i którą rozpoznaję, by pojednać się z nią, kiedy stoi tak
 w zmirzchu nieruchoma i wieczna (*Pozostaw mnie*, s. 13).

Element pierwotności odnajdywany jest w zagłębieniach snu. W sytuacjach granicznych, na styku dnia i nocy wkracza się w rejony wizyjne. Hartwig „rezygnuje z solarności na rzecz telluryczności”²⁹, w mroku nocy ujawnia sensory ukryte w świetle dnia. Skoli-gacona ze snem pamięć wtłacza w niego również obrazy pomieszane, zdeformowane emocjami, przemienione w symbole. Rzeka ciemnych i nieracjonalnych doznań, mimo pozornie ściśzonych emocji, to źródło fascynacji i jakby podskórny prąd poematów. Świat realny zobaczony we fragmencie, wielością oczu i punktów widzenia oraz próba scalenia i szukania ładu w sferze onirycznej – to dwie dopełniające się płaszczyzny poznania. Sen, który objawia człowiekowi odwieczną wiedzę rodzaju ludzkiego³⁰, daje szansę powrotu do harmonii prapoczątku, niweluje dysonanse rzeczywistości oraz zasila świadomość z życiodajnego źródła energii.

I śniło mi się, że spałeś ze mną, ale wiadomo to było tylko stąd, że trwała nieustająca pogoda i chodziliśmy boso po piasku (*Władza snu*, s. 15).

Nieoczywiste i absurdalne w świecie realnym, we śnie bywa wiązane na zasadach praw naturalnych. Alogika snu pozwala na rozpostarcie szerokich analogii między zjawiskami pozornie bez związku. Oniryczna perspektywa staje się zatem „sposobem na rzeczywistość”³¹. „W sferze marzeń sennych ulega zawieszeniu zasada tożsamości”³² – podmiot zatracza swoją immanentność, rozwarstwia się, poczucie tożsamości zostaje rozproszone, „ja” staje się „ty”, możliwe jest równoczesne bycie Innym:

I widziałam siebie, jak klęknąwszy przy nim mówiłam do niego łagodnie i bez składu.
 I będąc nim, zarazem czułam, że nie do podzielenia z nikim jest moja głęboka starość i strach przed śmiercią.
 [...]
 I byłam także w tych ludziach i wstydziałam się razem z nimi (*Władza snu*, s. 15).

Na onirycznym rytmie zasadza się także struktura poematów. Rytm snu, rytm obrazów właściwy świadomości jest powrotem do naturalnego, immanentnego rytmu człowieka. Funkcja estetyczna snu wydaje się w tym wypadku wynikową funkcji poznawczej³³. Wewnętrzne prawidła marzenia onirycznego pozwalają na zastosowanie swobodnego toku obrazów, które mogą funkcjonować jako samodzielne fragmenty. Sobolewska twierdzi, że Danutą Danek, że poetyckie konstrukcje znaczeniowe znajdują się w bezpośrednim związku z zasadą tworzenia konstrukcji onirycznych, sen bowiem – jak ujmuje to Har-

²⁹ G. Kociuba: *Widzenia, sny, medytacje z morzem w tle (o poezji Julii Hartwig)*. „Topos” 2004, nr 3/4, s. 43.

³⁰ Zob. R. Przybylski: dz. cyt., s. 69.

³¹ E. Dąbrowska: dz. cyt., s. 181.

³² A. Sobolewska: *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu*, [w:] *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*. Pod red. I. Glatzel, J. Smulskiego i A. Sobolewskiej. Toruń 1999, s. 23.

³³ Por. tamże, s. 11.

twig – „wynika z samorodnego ruchu wyobraźni”³⁴. Wiele jej poematów przyjmuje postać uporządkowanej wizji sennej, często trudno określić, czy widziany obraz wywodzi się ze sfery onirycznej, czy realnej; nachodzą one na siebie, wywołując wrażenie, że konkret uwalnia się od swoich ram, a sen przyjmuje kształt rzeczywistości. Względność tą wskazywał Przybylski jako jedną z głównych cech poezji Hartwig³⁵. W snach poetka ma możliwość usłyszenia głosów zmarłych, ponownego spotkania z tymi, co „czekają na żywych w niecierpiących zwłoki sprawach”. Granicą poznania staje się śmierć, z którą człowiek może się jedynie godzić i którą stara się oswojać. Można wyznaczyć więc linię końcową drogi, „tam gdzie nie sięga już konwencja rzeźbiarza” (*Nagrobek*), skąd przybywają duchy zmarłych i za której horyzont świadomość już nie dociera.

Refleksja Hartwig koncentruje się na antynomicznych możliwościach poznania, będącymi: *cogito*, świadomość jednostkowa – nieświadomość zbiorowa, realność – oniryzm, nierealność, pamięć, „spojrzenie starca” – terażniejszość, „spojrzenie dziecka”, trwałość – ulotność, sacrum – profanum, ład – chaos.

WIDZIEĆ ŚWIAT ZE WSZYSTKICH STRON

Poemat prozą to gatunek niezwykle pojemny, który wydobywa na styku zdań i przemilczenia różnorakie głębie. Czytając prozy poetyckie Hartwig, można wciąż na nowo odkrywać ich bogate ścieżki tematyczne; obejmują one swym zasięgiem regiony zadziwiająco szerokie. Twórczym zamiarem poetki jest pragnienie ogarnięcia świata, wydobywania z jego pozornie niespójnych elementów całości. Jak słusznie zauważa Grzegorz Kociuba, możliwe jest to jedynie w doświadczeniu granicznym, w stanie epifanii³⁶.

Pod tą wyspą jest jeszcze inna wyspa, może jeszcze piękniejsza.

Ku niej płynie uśmiechnięta pływaczka, łącząc błyskawicznie łukiem skałę, powietrze i wodę.

Chciałabym widzieć cię ze wszystkich stron, stworze, fragmencie, zawierucho, wspałały obłędzie jasnego umysłu (*Pod tą wyspą*, s. 91).

„Inne wyspy”, przestrzenie równoległe do rzeczywistości realnej, jej wieloaspektowość zdają się być równie pociągające. Jest to dążenie współbieżne z omawianą koncepcją aktywności poznawczej „ja” poetyckiego. Łuk ręki pływaczki łączy ze sobą żywioły, wszystkie stany materii świata, łączy dwoistość rzeczywistości. Łuk spina bliskie i odległe, sferę realną i idealną³⁷. Ukazywanie świata w jego kontrastach, brzydocie i pięknie, powadze i groteskowości wyznacza jedną z zasadniczych cech poematów Julii Hartwig. Sytuacje graniczne objawiają poetce „prawo do sprzeczności” i chęć ich zespolenia:

³⁴ P. Szewc: *Wolność i współczucie. Rozmowy z pisarzami*. Kraków 2002, s. 51.

³⁵ Zob. R. Przybylski: dz. cyt., s. 70.

³⁶ G. Kociuba: dz. cyt., s. 45.

³⁷ Por. I. Smolka: *Dziewięć światów. Współczesne poezji polskie*. Warszawa 1997, s. 17–27.

Iść koleiną losu w śpiewie niewidzialnych stworzeń.
Radość twarda jak diament, niezawisła i niczemu nic nie dłużna.
Sprzeczność jest moim żywiołem, prawem o które wojuję³⁸.

Zatem: łączyć to, co widzialne i niewidzialne, jasne i ciemne, w pełnej afirmacji życia, pomimo świadomości cierpienia i śmierci, co więcej przez tę świadomość – afirmacji pełniejszej. Towarzyszy poematom uczucie ontologicznie warunkowanego rozdwojenia, poszukiwanie ładu poprzez sztukę, która wyraża potrzebę nadawania sensu³⁹, z jednocześnie, tragicznym przekonaniem o niemożności oswojenia chaosu.

Tragizm, czyli świadomość rozdarcia, antynomii, kolizji równouprawnionych racji, stanowi [...] cechę konstytuującą klasycyzm nowożytny

– stwierdza Maria Janion⁴⁰.

Bóg przegonił chaos ze wszechświata. Ustalił rodzaje, rozdzielił gatunki.
Wówczas chaos schronił się w naszym wnętrzu.
I powoli wylewał się z niego, zagarniając na nowo świat (*Powrót*, s. 119).

Tadeusz Drewnowski w swoich wnioskach idzie jeszcze dalej:

Świat w poezji Julii Hartwig nie dostępuje sakralnego przeistoczenia. Jego bezład jest groteskowy⁴¹.

Hartwig jako klasyk ma świadomość upadku pierwotnego ładu, zatem jej poematy są także zmaganiem się z chaosem. W kompozycji pojedynczych poematów „prawo do sprzeczności” ujawnia się poprzez zaskakującą konkluzję, mieszanie elementów surrealnych z rzeczywistymi, zamknięcie w jasnym wyrazistym zdaniu ciemnego obrazu.

Noc przełamała się w pół.
Słychać jak ze śmiechem podążają ulicą Tytani Nocy.
Zatraskują się drzwiczki samochodów. Ich podniesione głosy odbijają się jak piłka o mury wygaszonych kamienic.
Teraz dobiega znów wśród ciszy ryk chorego sąsiada, który od lat nie podnosi się z łóżka (*Bezsenna*, s. 54).

Materią poematu staje się tu dźwięk, który ma linię rosnącą. Z mroku bezsennej nocy wyłaniają się głosy, początkowo odrywają się od realnego konkretności, ludzi, są na pograniczu jawy i snu. Szelesty, śmiech, krążą lekko jak bezcielesne zjawy ulicami. Noc, pora, która zdaje się ujawniać podszewkę świata, zostaje rozdarta krzykiem. Akcent mocny, nie podlega niedookreśleniu, niesie ból i rozpacz. Przejmujący kontrast wydaje się nadrzędnym celem utworu. Życie jest dwoiste, sfery światła i cienia przeplatają się, to, co mroczne, potrafi ujawnić się w najmniej spodziewanej chwili.

³⁸ J. Hartwig: *Wybór wierszy*. Warszawa 2000, s. 217.

³⁹ R. Przybylski: *Potrzeba sensu*. „Twórczość” 1982, nr 5, s. 125.

⁴⁰ M. Janion: *To jest klasycyzm tragiczny*, [w:] R. Przybylski: *To jest klasycyzm*: dz. cyt., s. 10.

⁴¹ T. Drewnowski: *Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*. Warszawa 1997, s. 353.

Tak właśnie było zamierzone.
Umierać w dwoistości wspólnoty i całkowitego oddzielenia. Umierać w zgodzie
i sprzecznie. [...]
Hodować w sobie nadzieję na pogodzenie sprzeczności.
Umierać w gniewie i pokorze (*Przewidywanie*, s. 126).

Poetka, widząc jednię w ambiwalencjach, zmierza do pogodzenia przeciwieństw. Dwoiste zdaje się wszystko: człowiek rozpatrywany jako fizyczność i duchowość, sacrum i profanum świata. Stan ten nie budzi protestu – jako usankcjonowany wyższym zamysłem; „Tak właśnie było zamierzone” wydaje się bezdyskusyjne. W świetle przeciwieństw można przedstawić dominanty tematyczne poematów. Będą to: człowiek, kultura – natura, trwanie – przemijanie, śmierć – życie, sen – jawa, obecność – pustka, szczęście – cierpienie, sztuka prawdziwa – namiastka sztuki, pamięć – unicestwienie.

Nieustannym przedmiotem obserwacji jest w poematach Hartwig pejzaż. Przede wszystkim jest on źródłem łagodzącej zamęt kontemplacji, regenerującej siły, która pozwala autorce *Bez pożegnania* zachować świeżość i jasność widzenia. Pejzaż malarsko oddany to część natury oswojona ludzkim okiem, wpisana w rejony kultury. Poematy wychodzące od opisu przyrody zaraz kierują myśl na otwierającą się dygresję dotyczącą prawideł losu, bądź stają się transpozycją nastroju „ja”. Małgorzata Baranowska nazwała Hartwig poetką krajobrazu⁴². Krajobrazu, który podlega liryzacji i zostaje upersonifikowany.

Wyrwane z korzeniami ramię, które próbuje wrosnąć w ziemię, przywierając do niej całą miłością.
Obląkany dąb z gęstwiną węzów w koronie, który chce spokojnie trwać nie skazany na profetyczność.
Oboląła głowa słońca, które chyli się z wolna, by wysłuchać litanii skarg szeptanych wyschniętymi językami (*Cierpiący pejzaż*, s. 20).

Pejzaż żyje pobudzony interpretującym spojrzeniem „ja” poetyckiego, a w konsekwencji przybiera właściwy mu stan emocjonalny. Proste określenia zmieniają charakter scen: „wyrwane ramię”, „obląkany dąb”, „oboląła głowa” wywołują skojarzenia z męką i cierpieniem w wymiarze religijnym. Specyfika poematu prozą pozwala na wykreowanie zliryzowanego pejzażu, otwartego dzięki bogatej metaforyce. Obraz poetycki roztacza się przed nami płynnie, tak jak płynna jest fraza, którą posługuje się poetka. Zwarty, ukazuje się jako całość, nie statyczna jednak. Poetka umiejętnie wprowadza ruch do każdego utworu.

Natura zaś, poszerzona o przestrzeń istot żywych, w konfrontacji ze świadomością jednostki zdaje się być ciągłą zagadką, istniejącym paralelnie do ludzkiego innym bytem. Autorka *Dwoistości* próbuje dociec istoty przyrody, wyznaczyć zależności między człowiekiem a światem „pośrednim”. Podejmuje z nim quasi-dialog, trudny wobec „niemoty” strony przeciwnej, konieczny przez bycie częścią Natury. Rozmowa ta przybiera formę monologu, pełnego ciepła oraz czułości wobec wszelkiego stworzenia. Odnosi się wrażenie, iż zwierzęta, rośliny są gotowe, by podjąć rozmowę z „ja” lirycznym.

⁴² M. Baranowska: *Julia Hartwig – podróż do współczesności* [online], www.culture.pl [dostęp 21 VI 2007].

Czego chcecie ode mnie, góry, szczyty czerwone i czarne [...]?
Czego chcecie, kiedy patrząc wam w twarz próbuję ustalić nasze obopólne stosunki,
stworzyć między nami więź pojednania?
Czego chcesz ode mnie, mała kończyño, złocieniu, [...]? (*W rzucie pionowym*, s. 113).

Obserwacja przyrody pozwala na snucie refleksji dotyczących ludzkiej egzystencji. W poematach prozą poetka posługuje się obrazami natury, wydobywając analogie z życiem ludzi, a odmienny punkt odniesienia, dystans, podkreśla ostrość spostrzeżeń. Świat nie-ludzki, nierozpoznany nigdy do końca, niekiedy napawa lękiem. Przyroda i zwierzęta stają się niemymi świadkami działań człowieka, uważnym okiem; konfrontowana z nim ręka ludzka czasem się waha, niepewna swych sił, wątpiąca w swej pysze i władzy nad wszelkim stworzeniem.

Przyrodzie daje się prawo do osądzania nas, bo jest bezstronna. I daje się jej prawo do wychowywania naszych emocji – bo jest prosta. Jest jakaś stoicka logika greckiego epigramatu w takiej postawie⁴³

– stwierdził Piotr Matywiecki, analizując poezję Hartwig. Niejednokrotnie próbuje ona zweryfikować istotę człowieczeństwa, spoglądając na ludzi z boku, przez pryzmat Natury.

Ilekróć spotykam się oko w oko z psem, który stojąc rozkraczony patrzy na mnie swym wyczekującym i uporczywym spojrzeniem, nie mogę się oprzeć się myśli, że to za moje nadużycia mowy, za przechwałki i fałszywy ton, został ukarany niemotą (*Ilekróć spotykam*, s. 47).

Z tej perspektywy refleksja nad człowiekiem z reguły wypada krytycznie, z pokorą wobec niedoskonałości ludzkiej. „Przyroda nie ma innej moralności prócz faktu swego istnienia, ponieważ sama jest moralnością”⁴⁴ – pisze Baudelaire i wydaje się, że Hartwig ten sąd uznaje za w pełni słuszny.

Wspomniane przeciwieństwo „obecność – pustka” stanowi o właściwości przestrzeni przedstawionej poematów. Z przeciwstawieniem tym wiążą się zagadnienia takie, jak pamięć, śmierć, odchodzenie i starość. Prozy poetyckie stają się zapisem śladów dawnej obecności i życia. Martwe domy, które opowiadają historię ich opuszczenia, zamknięte drzwi skrywające samotność starości, dom dzieciństwa, strach przed śmiercią kochanej osoby, cień zmarłej za kotarą okna – w takich obrazach realizuje się przywołana opozycja. Nieobecność zmienia aurę rzeczywistości, która gęstnieje, wyostrowiona ciszą i bezruchem.

Nie zastałem was. Tylko na werandzie płótno leżaka wzdymało się od wiatru.
Gdzie poszliście? Widok z waszego domu na góry potężniał nie wyczerpany waszym wzrokiem.
Groźniały szczyty, nie osławiane waszą obecnością (*Nie zastałem was*, s. 5).

43 P. Matywiecki: *Przegląd wydarzeń poetyckich w Polsce na przełomie XX i XXI wieku* [online], www.culture.pl [dostęp 23 VI 2007].

44 Ch. Baudelaire: *Rozmaitości estetyczne*. Wstęp i przekł. J. Guze. Komentarze i przyp. Claude’a Pichois w tł. J.M. Kłockzowskiego. Gdańsk 2000, s. 134.

Często, jak w cytowanym fragmencie, pojawia się obraz przypominający scenę bez aktorów, na której pozostało tylko wspomnienie wydarzeń. O ludziach zaczynają mówić rzeczy: poniewierające się okulary, wytarty stołek, „złowrogi hak, na którym wisi marynarka owinięta jak kokon w pajęczynie”⁴⁵. Obecność człowieka oswaja rzeczywistość, stwarza poczucie bliskości z drugim; bez niej świat ogromnieje w statyczności. Jednak pustka okazuje się tylko pozorna, wszędzie bowiem krążą „człękoksztaltne mgły”, wypełniają przestrzeń, świadcząc o ciągłej zmienności form egzystencji.

Bycie człowiekiem obliguje do pamiętania, do życia ze świadomością tego, co wcześniej i co potem.

Jakiś głos mówił z daleka, trwajcie czuwając, by ofiara śmierci spełniła się w pełnym rytuale, inaczej niż zniknięcie ptaka i pokorne ustępowanie sezonów (*Odchodzą, giną*, s. 79).

Czuwać to poddawać świat oraz istnienie refleksji, być aktywnym, szukać sensu i celu, by śmierć również przyjąć świadomie, by poznać „mądrość pożegnania na długo przed chwilą odejścia” (*Wezwanie*). Ujawnia się tu kolejna ambiwalencja, z jednej strony bolesne, a zarazem twórcze doznanie ciągłej samotności i oddzielenia, z drugiej wezwanie do współistnienia, wołanie o „mądrość ciepła”.

Sztuka może być katapultą, może odsyłać do treści metafizycznych, może prowadzić do rzucenia światła na tajemnicę życia⁴⁶.

Nad całością poematów dominuje głównie refleksja egzystencjalna i filozoficzna, która realizuje się w odwołaniu do konkretnego obrazu, unikając suchej abstrakcji oraz nadmiaru formy. Dynamika poematów w dużej mierze wynika z otwarcia na płaszczyznę transcendentną, odbywa się w nich ruch wertykalny.

Forma [poematu prozą] z zasady jest statyczna i trzeba nieco wyobraźni, aby wykrzesać z niej napięcie, działanie się, przenikanie, cały ten ruch świadczący o jej żywotności. Statyczność, płaskość obrazowania są dla niej zabójcze⁴⁷

– przyznaje Hartwig. W poematach prozą pojawiają się najczęściej dwa nakładające na siebie plany: pierwszy – będący spojrzeniem na rzeczywistość realną, konkretną sytuację, i drugi – który wprowadza elementy nierzeczywiste, orientuje w stronę pamięci, przeszłości, nieokreśloności. W skali szerszej – przenosi świadomość w sferę trwania, uniwersum, tam, gdzie wszystko spaja się w jedność, w sferę „metafizycznej udręki lub ekstazy”⁴⁸.

Niebo jak jabłoń rozłożysta. Na jej zielonym łonie igrają wśród liści świetliste niemowlęta, spią iskrami kwiaty neonowych gwiazd, krople lustrzanej rosy przemieniają drzewo w niebotyczny świecznik (*Niebo jak*, s. 46).

Pierwszy obraz wydaje się czystą zliрызowaną obserwacją pejzażu, rozbudowanym i malarskim porównaniem. Świat na moment zamarł, uchwycony w pięknie chwili. Dalej

⁴⁵ Por. W. Kaliszewski: *Klasycyzm i Julia Hartwig*. „Więź” 1988, nr 6, s. 95–101.

⁴⁶ *Ciekawość świata*. Z Julią Hartwig rozm. A. Koss. „Topos” 2004, nr 3/4, s. 18.

⁴⁷ *Tam gdzie mogę...*: dz. cyt., s. 18.

⁴⁸ Zob. A. Szymańska: dz. cyt., s. 58.

wizja przyspiesza, pojawia się nowa perspektywa, podmuch wiatru rozmywa pejzaż, zaczyna przeradzać go w metaforę przemijania ludzkiego życia, podmuch wiatru staje się ręką czasu. Plan pierwszy otwiera się na refleksję egzystencjalną:

Ale wystarczy podmuch wiatru i skrząca się jabłoń zmatowieje, niemowlę okryje straszna siwizna, zegary zaczną bić ze wszystkich stron widnokągu i człowiek stojący w zachwycie z odsłoniętą głową znów chwyci za łopate, by dalej kopać rów dla nieznanym zmarłych (*Niebo jak*, s. 46).

Drugi obraz kończy się powrotem do sytuacji wyjściowej, człowiek obserwujący niebo, w chwilowym zachwycie, wraca do swojej pracy grabarza. Pomimo kłamrowej i zamkniętej kompozycji poematu pozostaje w nim płaszczyzna ciągle otwarta, rzut pionowy przez rzeczywistość. W świecie materii przebiega niewidoczny, ale oczywisty szlak idei.

Centralnym punktem poematów prozą wydaje się moment zatrzymania, olśnienia świadomości, dojrzenia prawd ogólnych, elementarnych w sytuacjach zwykłych i jednostkowych.

Taka informacja, chociaż dotyczy pojedynczego człowieka, mówi zawsze o doświadczeniu rodzaju. Jest poszczególne i uniwersalne. Brzmi jak wystrzał⁴⁹.

Myślimy o duchach. Że mogą nam się kiedyś pokazać.
A one już zawołały do nas tamtej mglistej, wietrznej nocy:
Hamlecie! Hamlecie!

[...]

Myślimy: od jutra będziemy żyli naprawdę.

A przecież to już jest życie i niejeden z nas jest już martwy na dobre (*Myślimy*, s. 10).

Najbardziej doniosłe prawdy pojawiają się w utworach Julii Hartwig nie w pytaniach, ale w wypowiedzi oznajmującej⁵⁰. Dlatego też o dynamice jej poematów stanowi głównie napięcie wyczuwalne między formą wymagającą dyscypliny a ładunkiem refleksji, emocji w niej zawartych. Z próz poetyckich przebiega ton kontemplacyjny, wydaje się, że celem ich jest łagodzenie ostrych konturów świata. Siła poematów obywateli się bez krzykliwości. Jednak dzięki temu wydobywają one antagonizmy, konflikty autentyczne, pokazując, że

[...] cicha mądrość potrafi być ostrzejsza od histerycznych ciosów głośnych moralistów⁵¹.

Więc spokój i powaga nie potrafią już utrzymać ciężaru naszego świata (*Sposoby*)⁵²

– konstatuje autorka w jednym z poematów, który zdaje się być sprzeciwem wobec takiej postawy. W powadze, prostocie i jasności zdania zamyka się próba ogarnięcia chaosu rzeczywistości.

⁴⁹ R. Przybylski: *To jest klasycyzm*: dz. cyt., s. 64.

⁵⁰ Zob. P. Matywiecki: dz. cyt.

⁵¹ Tamże.

⁵² J. Hartwig: *Mówiąc...*: dz. cyt., s. 92.

Znamienne dla Hartwig jest zatrzymywanie się na granicy niepochwytności⁵³, dotykane niewyraźnego, próba odsłonięcia podszewki świata. To poetka paradoksów i graniczności, klasyk ze swobodą posługujący się mową nocy, spokrewniony z surrealizmem, zamkniętym w precyzyjnej poetyce zdania. Sfera irracjonalna, przecuciowa, podświada domą współgra z poezją rozumu, intelektu, stanowiąc o często dramatycznym, ale jakże płodnym napięciu tej twórczości. Świat poetycki Hartwig łączy realne z onirycznym, wykracza poza pojmowalne i jednoznaczne. Stąd poematy, osadzone w widzialnym konkrety, wypełniają się jednocześnie zjawami, serafinami i duchami zmarłych. Zdziawia rozmach tego pisarstwa. Odbywa się w nim ciągły spór o model egzystencji, trwa próba ogarnięcia świata, który „jest”. Zachłanność istnienia jako siła rozwojowa twórczości autorki *Błysków* łączy się jednocześnie z wyważoną drogą środka⁵⁴, zarówno w koncepcji sztuki, jak i pojmowaniu zagadnień egzystencjalnych. Dystans, często zabarwiony ironią, pozwala na wszechstronne ujęcie rzeczy. W tym świetle interpretować można również wybór gatunków granicznych, formy „bardziej pojemnej” jako niechęci do nadmiernej kategoryzacji. Między poezją a prozą otwiera się szansa przybliżenia świata, którego nie da się zamknąć w zwartej formule.

BIBLIOGRAFIA

- Baranowska M.: *Julia Hartwig – podróż do współczesności* [online], www.culture.pl [dostęp 21 VI 2007].
- Baranowska M.: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984.
- Barańczak S.: *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*. Warszawa 1973.
- Baudelaire Ch.: *Rozmaitości estetyczne*. Wstęp i przekł. J. Guze. Komentarze i przyp. Claude’a Pichois w tł. J. M. Kłoczkowskiego. Gdańsk 2000.
- Ciekawość świata*. Z Julią Hartwig rozm. A. Koss. „Kresy” 1997, nr 1.
- Czesława Miłosza *autoportret przekorny*. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut. Kraków 1988.
- Dąbrowska E.: „Mowa pełna wahań i zapytań” – o sztuce poetyckiej Julii Hartwig. „Język Artystyczny”, t. 12 (2003).
- Drewnowski T.: *Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*. Warszawa 1997.
- Drzewucki J.: *Smaki słowa. Szkice o poezji*. Wrocław 1999.
- Hartwig J.: *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą*. Warszawa 2003.
- Hartwig J.: *Wstęp*, [w:] P. Reverdy: *Poezje wybrane*. Przeł. J. Hartwig. Warszawa 1986.
- Hartwig J.: *Wybór wierszy*. Warszawa 2000.
- Hartwig J.: *Zwierzenia i błyski*. Warszawa 2004.

⁵³ „Najpiękniejsze miejsca poezji Julii Hartwig onieśmielają, wymykają się pojęciowym porządkom. [...] Trzeba poddać się rytmowi fraz, sugestywności obrazów, sile emocji. Interpretacja niewiele tu wyjaśni, wiele może zniszczyć” (M. Stala: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 89).

⁵⁴ Zob. J. Drzewucki: *Smaki słowa. Szkice o poezji*. Wrocław 1999, s. 151.

- Hopfinger M.: *W laboratorium sztuki XX wieku: o roli słowa i obrazu*. Warszawa 1993.
- Kaliszewski W.: *Klasycyzm Julii Hartwig*. „Więź” 1988, nr 6.
- Kałuża A.: *Ziemia niczyja. O problemie podmiotu w poezji Julii Hartwig*. „FA-art” 2005, nr 4.
- Kilka niechętnych uwag o pisaniu*. Z Julią Hartwig rozm. T. Ferenc i Z. Jankowski. „Topos” 1997, nr 4.
- Klatka U.: *Podmiot w liryce Adama Zagajewskiego*. „Ruch Literacki” 1998, z. 2.
- Kociuba G., *Widzenia, sny, medytacje z morzem w tle (O poezji Julii Hartwig)*. „Topos” 2004, nr 3/4.
- Kwiatkowski J.: *Wstęp*, [w:] Z. Bieńkowski: *Liryki i poematy*. Warszawa 1975.
- Matywiecki P.: *Przegląd wydarzeń poetyckich w Polsce na przełomie XX i XXI wieku* [online], www.culture.pl [dostęp 21 VI 2007].
- Nasiłowska A.: *Poezja jako sposób poznania*. „Odra” 1996, nr 5.
- Potkański J.: *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosza i Herberta*. Warszawa 2004.
- Przybylski R.: *Potrzeba sensu*. „Twórczość” 1982, nr 5.
- Przybylski R.: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978.
- Smolka I.: *Dziewięć światów. Współczesne poetki polskie*. Warszawa 1997.
- Sobolewska A.: *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu*, [w:] *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*. Pod red. I. Glatzel, J. Smulskiego i A. Sobolewskiej. Toruń 1999.
- Stala M.: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997.
- Szymańska A.: *Patrzeć aż do bólu. O szukaniu i znajdowaniu w poematach prozą Julii Hartwig*. „Topos” 2004, nr 3/4.
- Śliwiński P.: *Forma znaczy format (Julia Hartwig)*, [w:] tenże: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002.
- Świat trzeba przefiltrować przez siebie*. Z J. Hartwig rozm. P. Szewc, [w:] P. Szewc: *Wolność i współzucie. Rozmowy z pisarzami*. Kraków 2002.
- Tam gdzie mogę ścigam morze*. Z J. Hartwig rozm. W. Kass. „Topos” 2004, nr 3/4.
- Taylor Ch.: *Źródła podmiotowości: narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. Gruszczyński [i in.]. Oprac. T. Gadacz. Wstęp A. Bielik-Robson. Warszawa 2001.
- Zabawa K.: *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*. Kraków 1999.