

Marcin Telicki

Związki twórcze Julii Hartwig z kulturą francuską

Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej 11, 315-324

2005

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.

Marcin Telicki

Związki twórcze Julii Hartwig z kulturą francuską

J eżeli ku którejś z granic umykała kulturalno-literacka myśl twórców polskich, począwszy od wieku XVII, a na połowie XX skończywszy, była to z pewnością granica francuska. Ogromny wpływ twórczości romańskiego kręgu kulturowego na polskie dokonania literackie trafnie diagnozował Stefan Żeromski w mini–eseju, powstałym z odpowiedzi na ankietę „Les Nouvelles Littéraires” w 1924 roku:

Upodobanie świata artystycznego Polski w ogromie i całości piśmiennictwa francuskiego, zawsze bardzo znaczne, a w niektórych momentach, jak to niżej zobaczymy, ogromne — obecnie, wskutek całego splotu okoliczności, nie tylko nie maleje, lecz wznaga się nadzwyczajnie. Każde nowe imię literackie i każde nowe wybitne dzieło budzi wśród nas żywe zainteresowanie, przechodzące częstokroć, jak wszędzie na świecie, w sferę snobizmu¹.

W owym czasie nowe (czy stosunkowo nowe) były nazwiska, których część przywołuje Żeromski w swej wypowiedzi — Artur Rimbaud, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Pierre Reverdy, Henri Michaux, Blaise Cendrars... Była to grupa rewolucjonistów poezji francuskiej, a poprzez medium tłumaczeń — również literatury powszechnej. Dziś — z dłuższej perspektywy historycznoliterackiej — mówi się o nich w kontekście szeroko pojętego modernizmu, znaczonego nurtami awangardowymi. Wymienieni poeci — bliscy między innymi kubizmowi i surrealistom — rozpoznawali bowiem obszary szczególnie istotne dla moderny. Próbowali przewartościować kwestię podmiotowości, percepcji świata materialnego, zadawali istotne pytanie o uzasadnienia dla istnienia kategorii metafizyki.

¹ S. Żeromski, *O wpływie literackim Francji na Polskę*, www.pbi.edu.pl.

Pierwsi też przenieśli powyższe problemy z poziomu obserwacji zjawisk na poziom języka poetyckiego — wyznaczając standard dla poezji dwudziestowiecznej.

W Polsce zainteresowanie tłumaczy było ogromne, przede wszystkim dzięki

doskonałym poetom, którzy w doskonałych przekładach odtwarzają poezję francuską antologicznie od czasów najdawniejszych do najostatniejszych².

Nie brakło antologii poezji francuskiej wtedy, gdy Żeromski pisał cytowane słowa — przykładem choćby antologie Karskiego, Staffa, Czernego czy Napierskiego³, oraz wiele tłumaczeń i tekstów popularyzatorskich w „Wiadomościach Literackich”. Jednym z najbardziej znanych tłumaczy twórców bliskich surrealizmowi stał się Adam Ważyk. W 1947 roku wydaje on dobrze przyjętą i szeroko komentowaną *Antologię współczesnej poezji francuskiej*⁴. Przetłumaczenie jednego z wierszy powierzył młodej wówczas, 26-letniej autorce, nieznannej szerszej publiczności — Julii Hartwig. Poetka wspomina wydanie *Antologii...* jako wielkie wydarzenie w swojej twórczej biografii:

Dokładnie pamiętam, kiedy przetłumaczyłam pierwszy wiersz francuski. To było na zamówienie Adama Ważyka (...). Wcześniej nie próbowałam tłumaczyć, bowiem moja francuszczyzna wydawała mi się chwiejna. Ale tłumaczenia od razu się spodobały Ważykowi. Nie było żadnych poprawek, a nawet w recenzji z tej antologii, czym się już chwaliłam kilkakrotnie, Miłosz wyróżnił moje tłumaczenie wiersza Cendrarsa *W środku świata*. I to oczywiście bardzo mnie ośmieliło⁵.

Wówczas nie mogła jeszcze powtórzyć za autorem *Wielkanocy w Nowym Jorku*:

Niebo paryskie jest czystsze niż połyskujące od chłodu niebo zimowe,
Nigdy nie widziałem nocy bardziej gwiazdzistych i bujnych niż tej wiosny,
Gdy drzewa na bulwarach są jak cienie nieba,

² *Ibidem*.

³ J. Nowakowski wymienia w haśle encyklopedycznym *Francusko-polskie związki literackie* antologie: M. G. Karski, *Tęcza. Liryka francuska w przekładach* (1919); L. Staff, *Liryki francuskie* (1924); A. L. Czerny, *Antologia nowej liryki francuskiej* (1925) oraz późniejsze antologie S. Napierskiego: *Od Baudelaire'a do nadrealistów* (1933) i *Liryki francuskie* (1936–37) — *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. A. Hutnikiewicz, A. Lam, t. 2, Warszawa 2003, s. 471.

⁴ Z jego syntetyzujących prac o współczesnej poezji francuskiej należy wymienić jeszcze: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Warszawa 1973; *Od Rimbauda do Eluarda*, Warszawa 1973; *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976.

⁵ Z rozmowy przeprowadzonej 8 lutego 2005 w mieszkaniu autorki w Warszawie przez A. Legeżyńską i M. Telickiego. Tekst autoryzowany.

Gdy liście w rzekach poruszają się jak uszy słonia,
Liście platanów, ciężkie kasztany⁶.

Etap paryski był dopiero przed nią. Jednak już wtedy od jednego z niespokojnych duchów z Montmartre'u nauczyła się przede wszystkim długiej frazy, charakterystycznej dla jej kolejnych tomów, oraz bacznej obserwacji świata. Nauczyła się także (nie tylko od Cendrarsa, ale i z własnego życiowego doświadczenia), że optymistyczny obraz „czystego nieba” zawsze musi być przetykany niepokojem. Trzeba zwrócić uwagę na to, że mentalna mapa kosmosu, tworzona w wierszu przez podmiot zdecydowanie skoncentrowany na percepcji wzrokowej, dąży do frazy o „pracy nad Końcem Świata”. Hartwig postępuje często podobnie: próbuje zagarnąć jak najwięcej świata, zintegrować pozornie sprzeczne plany zewnętrznej natury z wewnętrzną kulturą. Niby mimochodem wprowadza ciemny i niepokojący punkt — chwyt tak charakterystyczny dla surrealistów. Częściej czyta się jednak Cendrarsa (i podobnie II Hartwig) przez pryzmat obrazowości wolnej od trudnych doświadczeń, jako poetę tego nurtu nowoczesności, który swą uwagę skupia na „upajaniu się bogactwem życia”⁷. Przypuszczam, że szczegółowa i rzetelna analiza dzieł autora *Wielkanocy w Nowym Jorku* i jego polskiej tłumaczki dowiodłaby tezy wręcz odwrotnej, mającej swe źródła w koncepcjach romantycznych: poezja łączy powierzchnię ładu z ukrytą pod nią świadomością niezrozumiałego strachu. Połączenie, które każe pytać: „Jak to się dzieje, że jest we mnie radość i ból równocześnie”. Julia II Hartwig da wyraz tej dwoistości (słowo znaczące w kontekście jej twórczości) wiele lat później we wspomnieniu zamieszczonym w dziennikach *Zawsze powroty*:

Wspomnienie z dzieciństwa tuż po śmierci Mamy. (...) Pamiętam, jak stałam przy stole, pod górnym światłem elektrycznym i wszyscy patrzyli na mnie, albo tak mi się wydawało. I pamiętam równoczesne uczucie rozdwojenia: własny smutek i zarazem niepewność, jak się mam zachować w nowej roli sieroty budzącej współczucie. I świadomość wstydu równocześnie, że mogę o tym myśleć w takiej chwili. (...) Podobieństwo jednej z moich próz poetyckich o cierpiącym dębnie z prozą Michaux. Skąd ta zbieżność? Skąd przekonanie, że gdyby drzewo cierpiało, cierpiałoby na miarę swej siły — patetycznie. Ta sama pokusa wyobraźni u niego i u mnie⁸.

Niezwykłe jest zestawienie obrazu śmierci matki, cierpiącego drzewa i swej wyobraźni z wyobraźnią Michaux. Odbija się w nim wiara w moc słowa przewyższającą żywioł śmierci, i ufność, że istnieje wspólnota poetów, reagująca empatycznie na różnorodne zdarzenia

⁶ B. Cendrars, *W sercu świata*, w: idem, *Poezje wybrane*, wyb. i przedm. A. Ważyk, Warszawa 1977, s. 86.

⁷ A. Ważyk, *Od Rimbanda do Eluarda*, Warszawa 1964, s. 159.

⁸ J. Hartwig, *Zawsze powroty. Dzienniki podróży*, Warszawa 2001, s. 261–262.

życiowe. Wspomnienie tekstu o dębie (prawdopodobnie *Cierpiący pejzaż*)⁹ ma funkcję podwójną: występuje jako metafora cierpienia, w tym wypadku odniesionego do matki, i jako łącznik między twórczością oryginalną a inspiracjami translatorskimi.

Blaise Cendrars (a także Max Jacob, Guillaume Apollinaire i wspomniany wyżej Michaux) dali też Julii Hartwig lekcję gatunku w Polsce mało znanego i popularnego: prozy poetyckiej. Jerzy Kwiatkowski charakteryzuje go następująco:

W *Poemacie odczytanym na ślubie André Salmona* [autorstwa Apollinaire'a] (...) jesteśmy w głównym nurcie tego wielkiego zjawiska. Począwszy od „obniżenia tonu” (przy jednoczesnym jego dynamizmie), od dopuszczenia zwykłej — właśnie! — „prozy życiowej” do tematyki wiersza, poprzez typ słownictwa, okolicznościowy charakter, migawkowość w ujmowaniu fragmentów przedstawionego świata, po whitmanowski typ wolnego wiersza — wszystko wskazuje na to, że jedna z zasadniczych przemian poezji XX wieku już się rozpoczęła — jak na to zwróciła już uwagę Julia Hartwig — najśmielsze realizacje tego prozaicznego nurtu to poematy Cendrarsa¹⁰.

Formę prozy poetyckiej zastosowała — wtedy jeszcze bez teoretycznej świadomości towarzyszącej dalszym poszukiwaniom — w debiutanckim wystąpieniu wraz z grupą kolegów, małej książeczce zatytułowanej *Wybór wierszy poetów lubelskich*. Zaprezentowanych tam tekstów nie można z pewnością porównać z późniejszymi poematami prozą, zebranymi w tomie *Mówiąc nie tylko do siebie*, przywiązanie do gatunku — wyrażone zresztą *expressis verbis*¹¹ — pozostało. Michaux realizował inny, bardziej dramatyczny i „ciemny” model poematu prozą, drugą stroną rozważań Cendrarsa.

Nie byłoby jednak dogłębnej znajomości artystów patronujących rodzącemu się w literaturze kubizmowi i nadrealizmowi, gdyby nie otrzymane od rządu francuskiego stypendium, dzięki któremu początkująca poetka wyjeżdża do Paryża. Wtedy była jeszcze autorką reportaży do „Odrodzenia” i „Kuźnicy”, a jej kandydaturę do stypendium zaproponował Stefan Żółkiewski¹². Razem z nią jechał pierwszy mąż, również urodzony w Lublinie, później znany krytyk filmowy — Zygmunt Kałużyński. Pierwszy pobyt we Francji, podczas którego pracowała w polskiej ambasadzie, trwał trzy lata: od 1947 do 1950 roku. Szansa była niepowtarzalna: w stolicy światowej kultury mogła spotkać wielu twórców polskich (wśród

⁹ Zob. J. Hartwig, *Cierpiący pejzaż*, z tomu: *Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą*, Warszawa 2003, s. 20.

¹⁰ J. Kwiatkowski, *Wstęp* do: G. Apollinaire, *Wybór poezji*, Wrocław 1975, s. LXXXVIII.

¹¹ „Poemat prozą okazał się jakby dla mnie stworzony. Zadebiutowałam w *Antologii poetów lubelskich* dwoma młodzieńczymi poemacikami, niejasno rozumiejąc jeszcze wówczas, czym odznacza się ta forma i jakie są jej tajemnice. Przez wiele lat wracałam do niej, kiedy tego ode mnie żądała, i traktowałam ją na równi z tym, co nazywamy wierszem” (J. Hartwig, *Posłowie* do zbioru *Mówiąc nie tylko do siebie*, op. cit., s. 141).

¹² Zob. *Tam gdzie mogę ściągam morze*. J. Hartwig w rozmowie z W. Kassem, „Topos” 2004, nr 3–4, s. 14.

nich Miłosza), ale zapoznała się również z egzystencjalizmem. Niewątpliwie przyszła autorka *Pożegnai* korzystała z atmosfery nowoczesnego miasta, Paryża, jakim je widział Henri Cartier-Bresson, które nie tylko oferowało jej dostęp do tych samych bibliotek, z których korzystali Apollinaire i Jacob, ale również pokazywało oblicze nieznane przybyszowi z kraju komunistycznego. Autorka *Obcowania* powtarzała doświadczenie wielu artystów ze Wschodu, którzy, mówiąc słowami wiersza,

zaawanturowali się z Białorusi do Paryża
gdzie według wszelkiego prawdopodobieństwa powinni byli zginąć
w tłumie artystów przybyłych z całego świata¹³.

Julia Hartwig była co prawda tylko obserwatorką paryskiego życia, nie zamierzała tak jak opisywany malarz Chaim Soutine robić w stolicy Francji artystycznej kariery. Podobieństwo do jej podróży wykazuje natomiast — dużo krótszy co prawda — wyjazd najbardziej znanego lubelskiego poety, Józefa Czechowicza. Autor *Kamienia* przebywał w kraju Ludwików przez kilka miesięcy w 1930 roku i poświęcił jej część swoich wierszy. Co znamienne, Czechowicz zdaje się być w Paryżu wyłącznie turystą, nie poetą, choć jedyny wiersz poświęcony stolicy jest wyraźnie naznaczony inspiracją Norwidowską¹⁴. Można przeprowadzić paralelę między poetami ziemi lubelskiej, gdyż obojgu wyjazd umożliwiło stypendium (Czechowicz otrzymał je głównie dzięki poparciu Wilama Horzycy)¹⁵, jednak Julia Hartwig zdecydowanie bardziej skorzystała z oferty naukowej, nie tylko pogłębiając swą wiedzę o francuskim modernizmie w poezji, co miało później wpłynąć na jej twórczość oryginalną, ale dokonała również wstępnych rozpoznań do monografii Guillaume'a Apollinaire'a, do której powrócę w dalszej części artykułu.

Po powrocie do kraju i rozpadzie krótkiego, nieudanego małżeństwa z Kałuzyńskim, Julia Hartwig podtrzymywała swoje związki z Francją na różne sposoby. Kontynuowała prowadzoną jeszcze przed wyjazdem kronikę francuską — teraz już z pozycji osoby znającej realia Paryża — choć częściej, co może być powodem zdziwienia, zajmuje się tematami lokalnymi, wsią i krajobrazem polskim. Nie zaniedbuje jednak tłumaczeń: przekłada *Komunistów* Aragona, *Colas Breugnon* Romain Rollanda, wiersze Paula Eluarda, Jacoba i Apollinaire'a. Natomiast w 1954 jej drugim mężem zostaje Artur Międzyrzecki — odtąd stanowiąc będą nie tylko wyjątkowe małżeństwo poetów, ale i duet translatorski (a po urodzeniu córki Danieli także bajkopisarski). W jednym ze wspomnień Julia Hartwig powie, że nawet podczas pobytu we Francji nie poznała tyłu Francuzów, ilu dzięki szerokim kontaktom swojego męża — pisarza aktywnie włączającego się w prace Polskiego Związku Literatów i polskiego PEN-Clubu. Wspólną literacką pasją była dla nich poezja Apollinaire'a, określa-

¹³ J. Hartwig, *Rozpoznawanie Soutine'a*, z tomu: *Zobaczone*, Kraków 2000, s. 86.

¹⁴ Por. M. Calbecki, *Miasta Józefa Czechowicza. Topografia wyobraźni*, Lublin 2004, s. 67 i nast.

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 30.

jącego samego siebie jako „poetę niekochanego”, a przez innych docenionego (szczególnie po śmierci) jako pierwszej wielkości awangardzistej. Apollinaire okazał się dla nich atrakcyjny z wielu względów. Po pierwsze, decydująca mogła być mała znajomość jego dzieła wśród polskiej publiczności literackiej. Kiedy bowiem w 1956 i 1958 Hartwig przebywała po raz kolejny we Francji (po tej wyprawie pozostał ślad w postaci artykułów w „Nowej Kulturze”)¹⁶, spotykała się nieustannie z jednym pytaniem:

Francuzi bardzo się dziwili, że w literaturze polskiej nie ma książki o Guillaume Apollinaire. „Jak to, więc nikt w Polsce nie zbiera dokumentacji do barwnego, ciekawego życia znakomitego poety, którego matka nazywała się Kostrowicka?”¹⁷.

Drugi argument był niejako automatycznie zawarty w pytaniu — skoro poeta jest „znakomity, wybitny”, a temu zaprzeczyć nie sposób, warto przygotować biografię, która przybliży jego sylwetkę. Tym bardziej, że polskie korzenie wydawały mu się powodem do dumy, gdy wymieniał siebie, obok Conrada i Przybyszewskiego, w grupie polskich pisarzy niepiszących po polsku. Trzecia kwestia, także istotna: dlaczego tak wiele pozostaje tekstów nieprzetłumaczonych? Autor *Alkoholi* tworzył utwory nawiązujące do różnych stylów (od początkowych zainteresowań symbolizmem po utwory pre-surrealistyczne), poruszające różne tematy (by wspomnieć zwierzęce motywy *Świty Orfeusza*, a przy nich wiersze do Madelaine), czy wreszcie zamykające żywioł mowy w zmiennych rozwiązaniach edytorskich (czego dobitnym przykładem są najlepiej chyba znane *Kaligrafy*). Nie może dziwić, że tłumacze o nieco innych temperamentach i upodobaniach podzielili pracę nad utworami Apollinaire’a:

Tłumaczenia to bardzo udatne — pisał o *Nowych przekładach* Julii Hartwig i Artura Międzyrzeckiego wydanych w 1973 roku Jerzy Kwiatkowski — w wielu wypadkach przewyższające te, które istniały dotychczas, przy czym para tłumaczy (...) trafnie rozdzieliła między siebie role: Julia Hartwig przekłada wiersze wolne i bardziej sprozaizowane, Artur Międzyrzecki (...) raczej utwory nawiązujące do regularnej wersyfikacji¹⁸.

Przekłady tekstów poetyckich twórcy *Heretyka i S-ki* miały być zatem w pewien sposób paralelne względem twórczości oryginalnej. Jeżeli bowiem Julia Hartwig sięga po wiersz wolny i prozę poetycką, to również — jak sądzę — po to, by skonfrontować ją ze swymi dokonaniem na tym polu i wzbogacić swoje utwory o zdobycze warsztatu sławnego awan-

¹⁶ Zob. J. Hartwig, *Paryż po sześciu latach*, „Nowa Kultura” 1956, nr 15, s. 2 (cz. 1); nr 29, s. 1–2 (cz. 2).

¹⁷ J. Hartwig, *Śladami Apollinaire’a*, „Nowa Kultura” 1958, nr 31, s. 1.

¹⁸ J. Kwiatkowski, op. cit., s. CLXXIII.

gardzisty. Jej własnej twórczości także towarzyszy przecież duch dwoistości, jaki dostrzega w dziele Apollinaire'a. We wstępie do *Nowych przekładów* tłumacze zauważają bowiem „dwa profile” twórczości francuskiego poety: jeden odpowiada za biegun tradycjonalistyczny, drugi — za nowatorski. Pierwszy „przemawia jasnym”, podczas gdy drugi — „łamiącym się głosem”¹⁹. Rzecz znamienna, że debiutancki tom wierszy I Hartwig *Pożegnania* (wydany w 1956 roku), pozornie najprostszy i najmniej wyrafinowany artystycznie, wydaje się pod tym względem terminować w szkole apollinairowskiej — ukazał bowiem podwójną twarz krytykom. Ryszardowi Matuszewskiemu objawia się spóźniona debiutantka jako autorka poezji mniej skomplikowanej intelektualnie, Michał Głowiński twierdzi natomiast, że

Julia Hartwig należy (...) do tego grona poetów, których się zwykle nazywać intelektualnymi²⁰.

Nie ma więc zgody co do jednoznacznej oceny dzieł poetki — i ocenę tę można przenieść na dalsze etapy rozwoju twórczości — co świadczy o nietatwej ich klasyfikacji ze względu na walory poetyckie.

Apollinaire — najbardziej wytrwały towarzysz francuskiej przygody autorki *Obcowania* — stał się również bohaterem literackiej monografii. Nietypowej, gdyż w miejsce ścisłej naukowości wprowadza narrację — co prawda z bardzo rzetelnie przygotowanym zapleczem biograficznym, ale i miejscem na szeroki domniemany rysunek psychologiczny postaci i swobodną rekonstrukcję kulturalnego tła życia w Paryżu na początku wieku. Swój projekt, szeroko i ambitnie zakrojony oraz — co ważne — zrealizowany z dobrym skutkiem, pisarka objaśniała na łamach „Nowej Kultury”:

Biografia literacka, *vie romancée*, to rodzaj traktowany z pogardą przez pisarzy, uważany za podlejszy gatunek literatury. (...) Czy można [jednak] znaleźć przyzwoitszy sposób zaspokajania ludzkiej potrzeby ciekawości, która szuka sobie ujścia w lekturze biografii historycznych? Nie mam tej pewności, a jednak rozpoczęłam książkę o Apollinaire i to nie z żądzy zysku lub sławy, lecz z prawdziwej ludzkiej sympatii do człowieka i przywiązania dla jego poezji²¹.

¹⁹ Podsumowując swe rozważania, autorzy sami dają wskazówkę do przeprowadzania paraleli między ich twórczością a twórczością autora *Listów do Madelaine*, pisząc: „Dwa profile Apollinaire'a, w ruchu, niepokojąco zmienne, towarzyszą każdemu, kto sięgnie do jego legendy i twórczości” — J. Hartwig, A. Międzyrzecki, *W pół wieku później*, wstęp do: G. Apollinaire, *Nowe przekłady*, Kraków 1973, s. 8.

²⁰ Różnice między odczytaniem są zresztą tak duże, że wydają się antonimicznie ułożoną listą. Równoległe odczytanie interpretacji krytyków oraz spojrzenie z dłuższej perspektywy historycznoliterackiej mogłoby stanowić materiał na ciekawą esej. Przywoływane prace to: R. Matuszewski, [sprawozdanie w dziale *Liryka i poemat*], „Rocznik Literacki” 1956, s. 47; M. Głowiński, *Liryka Julii Hartwig*, „Twórczość” 1956, nr 8, s. 158–161.

²¹ J. Hartwig, *Śladami Apollinaire'a*, „Nowa Kultura” 1958, nr 31, s. 1.

Jeżeli wierzyć poetce — a nie mamy podstaw, by tego nie czynić — trzeba założyć, że kierowała nią humanistyczna docieklivość, która doprowadziła ją inną drogą do naukowego obiektywizmu. Monografia Apollinaire'a jest bowiem efektem wielogodzinnych rozmów z tymi, którzy pamiętali poetę, efektem poszukiwań dokumentów zaświadczających o wydarzeniach z jego życia, zbiorem anegdot i wreszcie próbą połączenia biografii osobistej z biografią twórczą (tak, by interpretacja dzieła oświeślała życie i *vice versa*). Sukces książki (którego miarą może być przekład na kilka języków, w tym francuski) polega jednak na czymś więcej. Zręczne łączenie wydarzeń z różnych lat, przy równoczesnym zachowaniu kompozycyjnego porządku, pozwala na zobaczenie szerokiej panoramy życia i osadzenia w jej kontekście różnorodnej twórczości. Panoramiczne widzenie kontekstu wydatnie wzmacniają opowieści o środowisku, z którym stykał się „poeta niekochany”: obserwujemy więc wybryki Alfreda Jarry, rozterki Picassa przy tworzeniu *Panien z Awinionu*, moralne dylematy Maxa Jacoba, który odłącza się od grupy dawnych przyjaciół, by koniec życia spędzić w opactwie benedyktyńskim Saint-Benoit i ginie w Drancy. Obserwujemy aktywne grono malarzy: Soutine'a, Modiglianiego, Delaunaya, Marie Laurencin (miłości Apollinaire'a), Rousseau Celnika i rodzący się kubizm, przeszczepiany na literaturę. Równocześnie obserwujemy nieszczęśliwe związki miłosne Apollinaire'a, perypetie po oskarżeniach o obrabowanie Luwru i prace na niskopłatnych etatach w kolejnych czasopiśmie. Przez zręcznie prowadzoną narrację przebija ogrom pracy dokumentacyjnej, ale i znajomość współczesnej Francji, która dziedziczy po rówieśnikach Michaux klimat rozrywki intelektualnej zgodnie współistniejącej z rozrywkami cielesnymi.

Zostawmy jednak Apollinaire'a, z przykrą świadomością nieadekwatności opisu w stosunku do miejsca, jakie zajmuje w dorobku autorki *Nie ma odpowiedzi*. W wielu późniejszych wierszach Julia Hartwig okazuje swoje przywiązanie do tej fascynującej postaci, prawdziwy hołd oddaje mu w wierszu z tomu *Bez pożegnania*:

(...) Przebudzić się — to nie każdemu dane
 Idąc nasłuchiwał w sobie tego śpiewu
 z którego rodziło się przymierze ze światem
 Pocisk który przebił mu czoło w okopach Szampanii
 był jak gwiazda która go naznaczała²².

W poetyckim hołdzie zamyka się mikrokosmos egzystencji poety: gwiazda, która namaszcza go na poetę, jest równocześnie gwiazdą śmierci, przybrana ojczyzna, za którą nie musiał, ale chciał walczyć, staje się krajem schyłku życia. A jednak poetyckie szaleństwo daje mu siłę do jednoczenia się ze światem i symbolicznego przebudzenia: do poznania natury poezji nowej, przemieniającej — według formuły Rimbauda — twórcę w jasnowi-

²² J. Hartwig, *W hołdzie Apollinaire'owi* z tomu *Bez pożegnania*, Warszawa 2004, s. 9.

dza²³. Jest to równocześnie przebudzenie ku lepszemu światu i ku rzeczywistości śmierci, możliwej do poznania tylko dzięki poezji.

Julia Hartwig jest autorką drugiej jeszcze monografii literackiej — mniej znanej, ale także ważnej ze względu na nikłą znajomość opisywanego twórcy. Rys życia i twórczości Gerarda de Nerval pozostał jednak wydarzeniem jednorazowym. Nerval — romantyk, który stał się duchowym patronem surrealistów — był poetce potrzebny wyłącznie, jak się zdaje, do tego, by lepiej zrozumieć nadrealizm. W grę wchodził również przywołany wyżej czynnik ludzkiej ciekawości przetransponowany na znaki literackie oraz zaznajomienie polskiego czytelnika z barwną postacią literatury francuskiej. Od Nerval'a poetka nie wzięła jednak literackich pomysłów tematycznych ani kompozycyjnych, nie przywoływała go w poezji ani nie wracała do niego w innych swoich tekstach.

Praca translatorska i monografie stanowią najbardziej obszerny dział w ramach kulturowego przetrucania słów ponad granicami państw (o których Szymborska słusznie pisała, że są nietrwale). Mijają lata, podczas których nowe tomy poetyckie ciągle przeplatają się z nowymi przekładami (ogłaszanymi bądź osobno, bądź w antologiach). I Hartwig, która inteligentnie podgląda życiorysy innych pisarzy, powoli dojrzewa do tego, by umożliwić czytelnikom podejrzenie jej biografii — luźnych notatek z podróży między Paryżem, Nowym Jorkiem a Warszawą. W formie *Zawsze powroty. Dzienniki podróży* będą nieco podobne do opublikowanego w 1980 roku *Dziennika amerykańskiego*, nazwanego przez Ryszarda Kapuścińskiego jedną z najlepszych książek reportażowych XX wieku.

Dzienniki (czy raczej *quasi*-dzienniki) *Zawsze powroty* mają podwójnego patrona: z jednej strony jest nim literatura, z drugiej — nurt życia codziennego. Hartwig celuje bowiem w obserwacji otaczającego ją świata: czeka na listy od córki, opisuje swoje zakupy, wspomina o umówionej wizycie u lekarza. A równocześnie — bez zbytej nadętości i sztuczności — przywołuje szereg nazwisk czołowych twórców literatury polskiej, czasowo bądź na stałe przebywających w Paryżu. Ważnym miejscem na mapie polskiej emigracji było wówczas *Centre du Dialogue* — ośrodek prowadzony przez księżę pallotynów:

Nielatwo byłoby wymienić nazwiska wszystkich prelegentów występujących (...) w *Centre*, począwszy od Czesława Miłosza, Stefana Kisielewskiego, Zbigniewa Herberta i Konstantego Jeleńskiego, po Jerzego Turowicza, Stanisława Stommę, Włodzimierza Odojewskiego, Andrzeja Micewskiego czy Leszka Kołakowskiego i Krzysztofa Pomiana. Zaiste, był to rodzaj arki Noego, ze zwierzętami najróżniejszych rodzajów i maści. Już kilka rzuconych tu z pamięci nazwisk wystarczy, by zdać sobie sprawę, jak rozległy był zasięg tematyczny wieczorów w *Centre du Dialogue*: filozofia, zagadnienia współczesności polskiej, literatura, poezja²⁴.

²³ Zob. A. Rimbaud, *List jasnovidza*, w: A. Międzyrzecki, *Rimbaud, Apollinaire i inni*, Warszawa 1988, s. 74.

²⁴ J. Hartwig, *Rodzaj. Arki Noego* (tekst dostępny przez http://www.recogito.l.pl/recogito_cd/wiara3.htm).

Zapiski z Arki Noego, jak *Centre du Dialogue* nazywa Julia Hartwig, rozciągają się na ciągle nowe odkrywanie malarstwa, podziw dla europejskiej myśli o kulturze, ale i na przeczytane ostatnio lektury, rozmowy o współczesnej Polsce i codzienne kobiece krzątaństwo (by użyć terminu Jolanty Brach–Czajny). Tygiel tematów, spostrzeżeń, opinii i osób pokazuje życie polskiego intelektualisty na przestrzeni lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych — jakby mimochodem otrzymujemy obraz zmian w społeczeństwach zachodnich, mamy okazję do porównań i analiz, śledzimy nieustający proces przemieszczania się pozycji w obrębie kultury.

Książka *Zawsze powroty* stanowi też swoistą klamrę dla moich rozważań. Elementem jednoczącym jest podróż, która dla autorki *Wolnych rąk* wydaje się kategorią kluczową. Wyruszając na francuskie stypendium w 1947 roku, Julia Hartwig nie zdawała sobie być może sprawy, że wyrusza w podróż nieustającą, która zaprowadzi ją nie tylko na drogi Normandii czy Prowansji, ale również na amerykańskie uniwersytety. Wyruszyła również na wyprawę o wiele poważniejszą: do źródeł nowoczesnej poezji, poprzez zaułki sztuki łamiącej reguły, wśród obrazów i słów. Rozpoznawała ten teren przez własne poszukiwania liryczne, inspirowane, co starałem się pokazać, wzorami francuskimi, oraz przez medium tłumaczeń — przyswajając obce teksty mowie polskiej, tak jak czynili to już mistrzowie renesansowi. Wpisała się w rozpoczęty przez nich proces przenikania pierwiastków romańskich do słowiańskiej kultury i twórczo go wykorzystwała.

Wypowiedziane przez pierwszego naszego liryka słowa: „*Ronsardum vidi*” stanowią chyba początkowy moment sprzęgnięcia losów polskiego wierszopisarstwa z poezją narodu, który wydał autora *Sonetów do Kasandry*. (...) Sformułowanie Kochanowskiego otwiera bodaj na długo nieprzerwany — by sparafrazować Boya — romans polskich poetów z liryką francuską²⁵.

Julia Hartwig stanowi — przynajmniej do tej pory — jedno z ogniw końcowych.

²⁵ M. Głowiński, *Od Wiktora Hugo do Aragona*, „Nowa Kultura” 1957, nr 6, s. 7.