

Imiona nieokreśloności.

Deszcz Haupta i *Śnieżycą* Walsera: próba lektury porównawczej

Adrian Gleń

ORCID: 0000-0001-8082-1930

1. Spojrzenia z ukosa (na *Deszcz*)

Zamieszczone w *Pierścieniu z papieru* drobne, anamorficzne i gatunkowo dość nieokreślone opowiadanie *Deszcz*, ta literacka, jak powiedziałby Miron Białoszewski, nadzwyczajnosteczka nie miała szczęścia do komentatorów i krytyczno-czytelniczych świadectw. Czy to z powodu jej eklektycznej, heterogenicznej budowy (ale w takim razie powinna była zainteresować tych, którzy w Hauptie widzieli prekursora i egzystencjalizmu, i postmodernizmu), czy też osobliwości na tle całokształtu dorobku autora *Szpicy* – tego nie rozsądzę. Ale może przyczyna nie leży głęboko: wobec tej perełki polskiej prozy, wobec jej przedziwnej arcydzielności nie bardzo jest nawet jak mnożyć egzegetyczne komentarze. To opowiadanie sprawia, że raczej chce się je odtwarzać, wciąż i ciągle. A na końcu tego procesu – zamilknąć (i pokusę tę doprawdy trudno odepchnąć).

W monografii Aleksandra Madydy odnalazłem takie słowa:

W wypadku *Deszczu* nie można powiedzieć niczego pewnego ani o miejscu, ani o czasie fabuły, co wynika z faktu, że jest to utwór w zamierzeniu bardziej liryczny niż epicki, najistotniejszą bowiem rolę odgrywają tu poetyckie opisy i emanujący z nich nastrój¹.

¹ Aleksander Madyda, *Haupt. Monografia* (Toruń: Wydawnictwo UMK, 2012), 273.

Króciutko wypowiedział się o *Deszczu* Józef Czapski, zauważając, iż dwie najważniejsze jego zdaniem dystynkcje prozy Haupta – dystans i powściągliwość – przydają „pozornie najbliższymi przeżyciom taką perspektywę, jakby już były ustawione w swej ostatecznej, znieruchomiałej hierarchii [...]”². Trafne spostrzeżenie. Ale chyba nie tyczy się zbyt dobrze (celem szkicu Czapskiego były impresje po lekturze całego *Pierścienia z papieru*) konkretnie *Deszczu*. W nim bowiem trudno dopatrzeć się jakiegokolwiek gradacji ważności ludzkich doświadczeń.

„Splot myśli i rzeczy w prozie Zygmunta Haupta tworzy tkaninę tak gęstą, że władze rozumu stają się bezsilne i w dodatku najzupełniej zbędne”³ – zanotował z kolei w swoim szkicu o pisarstwie autora *Baskijskiego diabła* Andrzej Stasiuk. A jeśli ma rację, to... *Deszcz* stanowi ciemną plamkę w dorobku Haupta, kontrapunktowy w nim rewers.

Od tego opowiadania nie można się uwolnić. Ale właśnie nie dlatego, że jest ono nasączone, gęste od enumeracji, nie króluje w nim konkret. A nawet jeśli się pojawia, zostaje od razu rozmyty. Wszak pada deszcz, pada nieubłagane, nieodwołalne i uporczywie. I choć nawet podkreśla zieleni zieleni, to w pamięci czytelnika nie pozostaje nic poza deszczem. Tak zresztą chce narrator, który – jak rasowy dekonstrukcjonista – wprzód rysuje wyraziste i niepokojące wizje przyczyny i celu własnego przyjazdu (do „tego miasteczka”, „owego dnia”), by za chwilę zetrzeć je, uczynić fantomowymi, poddając je działaniu tego właśnie deszczu. „Pamiętam tylko – zaręcza w zamknięciu obrazka – że był taki jeden dzień i skończył się i że wróciłem na stację do pociągu, i że tego miejsca potem więcej nie widziałem. Zapamiętałem tylko deszcz”⁴. A skoro tak, to chyba nie mamy prawa protestować i podnosić czegokolwiek z powierzchni litery, na którą wciąż pada – „prosto, świeżo i żywo” (por. D 275). „Nieskończona liczba przedmiotów wymienionych w dziele Haupta – zanotował jeszcze autor *Białego kruka* – została powołana, by trwać”⁵. Tu zaś, w *Deszczu*, pozostał deszcz. Nie-byt deszczu.

Silnie naznaczony autorską sygnaturą esej-impresja Stasiuka kończy się zaskakującą metaforą:

[p]roza Zygmunta Haupta jest odwróconą ciemnością – przypomina pożar. Pożar, który przetacza się i pozostaje po nim naga i czarna ziemia. Opis unicestwił wszystko: ludzi, ich uczynki i uczucia, zieleni, zwierzęta, miasta, wsie, historię zastygłą w murach, życie pokoleń zawarte w przedmiotach i sprzętach, pamięć i czas; zgarnął wszystko, zamienił w dym i uniósł ze świata w dziedzinę literatury, by istniało tam ocalone, nieruchome i trwalsze od wszystkich widzialnych rzeczy⁶.

² Zob. Józef Czapski, „O Haupcie”, w tegoż: *Czytając* (Kraków: Znak, 1990), 410–411.

³ Andrzej Stasiuk, „Zygmunt Haupt”, w tegoż: *Tekturowy samolot* (Czarne: Wołowiec, 2001), 156.

⁴ Zygmunt Haupt, „Deszcz”, w tegoż: *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, zebrał, opracował i notą edytorską opatrzył Aleksander Madyda (Czarne: Wołowiec, 2017), 278 (dalej oznaczone skrótem D).

⁵ Stasiuk, 159.

⁶ Stasiuk, 163.

Wszechwładny żywioł Hauptowskiego wielosłowa porównany tu zostaje do metamorficznej siły narracyjnego ognia, który przemienia rzecz w słowo po to, aby ją ocalić. Tak działają czuła pamięć, inwencja i kreacjonistyczna moc opowiadania⁷. Ale w *Deszczu* – znów – jest inaczej. To nie przyczyna i zasada ocalającego pisania pozostają na zapleczu, to nie sprzęty wystawione zostają spośród ginącego świata w wieczną naoczność języka. Nie, na pierwszym planie – żywioł. Równie oczyszczający jak ogień, jednak nie dokonujący przekształcenia rzeczy, lecz raczej je rozmywający. „Mogły [...] to być sprawy bardzo ważne, szczególnie brzemienne w następstwa. A oto z tamtego czasu zapamiętałem jedynie deszcz” (D 277). Deszcz się rozpadał i rozpadła się konstrukcja świata. Deszcz pokrył i niepamięć – wszelkie sprawy i sprawki. Pozostał deszcz. Jak kantyczka.

Tylko czy to prawda? Czy to możliwe, prawdopodobne – że tak właśnie, pod takie dyktando mamy czytać to opowiadanie? Czy nie jesteśmy, jako czytelnicy, wodzeni za nos, a naszemu spojrzeniu czy nie umknęło tymczasem coś istotnego, coś, co stanowi sedno *Deszczu*, jego znaczeniowy sekret? Narrator-dekonstrukcjonista podważa zasadność swojego opowiadania. Waha się, mnoży pytania. „O czym ono ma mówić? Co za wieść cholerną ma nieść w sobie? [...] Czym ono ma być?” (D 277). Ejże, pomyślałby ktoś, co to za niehauptowskie miny? Kokieteria opowiadacza? Że niby nieważne te nasze wszystkie afekta i wartości? Kochać nie warto, pożądać nie warto? Nie warto karku nadstawiać i ryzykować? Jedyne, co warto, to dać się pochłonąć nieokreśloności deszczu? Pozwolić sobie na szaleństwo przekreślenia swojego gestu – jednym deszczem? Wpaść z deszczem w jakąś rynną zapomnienia?

Zauważmy w ogóle, iż taka zasada działania tytułowego deszczu powoduje zatarcie jednej z naczelnych dyrektyw pracy pamięci w prozie Haupta. Jak słusznie zauważył Tomasz Mizerkiewicz, poddając ekstrapolacji metaforę kontramarki z opowiadania *Meine liebe Mutter...*, stawką przechowania w pamięci jednego szczegółu jest wywołanie tego, co przeszłe *in extenso* i na wieczny, literacki powrót⁸. Tymczasem i z tej strony spoglądając na *Deszcz*, dojdziemy raczej do wniosku, iż ten konkretny deszcz zacierza wszelką wyrazistość owego „jakiegoś miasteczka”, z(a)nikają wszelkie przyczyny i cele do niego przyjazdu, blakną twarze oglądanych tam ludzi, nikną ambicje, plany, pozostajemy z wiedzą, że był taki dzień, bo być zapewne musiał (jak ów 16 maja 1973 roku w wierszu Szyborskiej), ale pozostał z niego jedynie ów uparty deszcz.

⁷ Zgadzam się generalnie z tą linią rozpoznania, w obrębie której widzi się Haupta jako pisarza – spadkobiercę Prousta, twórcę, który – by użyć formuły z wiersza Rafała Wojaczka – „wierzy, że przecież odnajdzie”, której nie wątpi w realność i nazywalność świata. Nawet jeśli ma poczucie dokonywania transferu widzialnego w słowne, zamiany rzeczywistości na język, to w niczym nie obniża to poczucia „przechowania świata” (zob. np. wykładnię metafory „pierścienia z papieru”: Tomasz Mizerkiewicz, „Proza Zygmunta Haupta – problem uwagi”, w: „*Jestem bardzo niefortunnym wyborem*”. *Studia i szkice o twórczości Zygmunta Haupta*, red. Andrzej Niewiadomski, Paweł Panas [Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2018], 22). „Świadom uwikłań w cały przedustawny porządek poznania – trafnie konkluduje Maciej Nowak – a także świadom mechanizmów rządzących wysłowieniem [...], mimo wszystko [Haupt] nie wątpi [...] w świat, którego doświadcza i który pragnie opowiedzieć” (Maciej Nowak, „Właściwe niewypowiedziane Haupta i jego konsekwencje”, w: „*Jestem bardzo niefortunnym wyborem*”, 36).

⁸ Mizerkiewicz, 16–17.

Wprawdzie właśnie owa nieokreśloność⁹ podkopuje potencjalną autobiograficzność *Deszczu*¹⁰, ale jednak trudno odegrać myśl, że narrator tego lapidarnego opowiadania jest jakiegoś rodzaju rzecznikiem autora i że w związku z tym powinniśmy jak najpoprawniej stowarzyszać się z jego myślą.

„Jak się wydaje – orzeka po wyczerpującym, drobiazgowym streszczeniu tego opowiadania Jakub Lubelski – w *Deszczu* nie chodzi o nic innego, jak tylko o deszcz”¹¹. Ale czy rzeczywiście? Czy nie jest to opowiadanie jednak, co Lubelski także podnosi, jakiegoś rodzaju szyfrem, prywatnym, jak chce narrator *Deszczu*, wolapikiem, który domaga się rozwiązania, co jednak z racji idiomatyczności takiego indywidualnego, doskonale zwartej, zamkniętego języka jest właściwie trudne do wykonania czy, jak chce Jagoda Wierzejska, wręcz wykluczone¹²? Trzeba by więc przede wszystkim – patrząc wskroś tekstu, wychylić się poza zasłonę deszczu... Same aporie, rozwidlenia, na których przystajemy i ani rusz w którąś ze stron.

Umieszczając *Deszcz* w kontekście rozważań nad relacją epistemologii i fenomenologii w dziele Haupta, Andrzej Niewiadomski bardzo przytomnie zauważył, iż wyłaniająca się z wykluczających się wzajem przyczyn przyjazdu bohatera do miasteczka wizja nieokreśloności ludzkiego doświadczenia skutkuje odrzuceniem wszelkiego esencjalizmu. „Jeśli więc – konkluduje badacz – próby odkrycia «istoty» nie przynoszą pożądanego efektów, Hauptowski bohater ucieka w sferę topograficznego konkrety”¹³. Jako czytelnicy prozy autora *Pierścienia z papieru* wyprowadzani jesteśmy w kierunku rzeczy i faktów, które cudownie błyszczą i rezonują w różnorodnych hauptowskich formach. Ale nie w tej, nie tutaj, nie w świecie *Deszczu*. Tu króluje nagle, momentalna entropia¹⁴ wszelkiej ontologii, zwykły deszcz działa jak odwrotność epifanii.

Antyesencjalny wymiar posiadają, oczywiście, także inne właściwości poetyki prozy Haupta, wśród nich zwłaszcza niekonkluzywność, infinitywność narracji¹⁵, eksponowane zarówno

⁹ Andrzej Stasiuk upiera się, że ta właściwość prozy Haupta przemienia niektóre jego utwory w uniwersalne przypowieści: „ważna jest przede wszystkim obsesja jego pamięci: nazwy, rzeczy, krajobraz [...]. [...] Na przykład w opowiadaniu *Deszcz* – nie wiadomo, gdzie jesteśmy, ale te trzy strony opisu deszczu w mieście sprawiają, że aż ciarki przechodzą po plecach! [...] To może być wszędzie...” („Czytam tylko Haupta». Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Michał Sowiński”, *Tygodnik Powszechny* 13.09.2015; <https://www.tygodnikpowszechny.pl/czytam-tylko-haupta-30124>, dostęp 11.05.2020). Wydaje mi się jednak, że w tym konkretnym opowiadaniu mamy do czynienia z zawieszeniem prymatu pamięci, z pamięcią *à rebours*, z traktacikiem o nie-pamiętaniu.

¹⁰ Zob. np. Aleksander Madyda, *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka* (Toruń: Wydawnictwo UMK, 1998), 133–140.

¹¹ Jakub Lubelski, *Zygmunt Haupta porzucanie literackości*, <https://teologiapolityczna.pl/jakub-lubelski-zygmunt-haupta-porzucanie-literackosci>, dostęp 15.05.2020.

¹² Zob. Jagoda Wierzejska, „Nietota, czyli Melancholia Erotica. O funkcji niektórych motywów folklorystycznych w prozie Zygmunta Haupta”, *Tekstualia* 2 (2010): 118.

¹³ Andrzej Niewiadomski, „Przestrzenie Zygmunta Haupta (Rekonesans)”, *Roczniki Humanistyczne* z. 1 (2018): 174.

¹⁴ I być może to jest jedna z tych zasad hauptowskiego pisania, która i w *Deszczu* dobrze się sprawdza – por. Dorota Utracka, „Aliniowość, rozpad, chaos, czyli o tekstowych figurach entropii w prozie Zygmunta Haupta”, w: *Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu*, red. Kordian Bakuła, Dorota Heck (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2009).

¹⁵ Zob. np. Stanisław Wawrzyniec Zając, „Jak czytać Haupta? Prowokacja interpretacyjna”, w: *Paradygmat pamięci w kulturze*, red. Andrzej Borkowski, Marcin Pliszka, Artur Zióntek (Siedlce: Wydawnictwo Akademii Podlaskiej, 2005), 321; Nowak, 24. Najprościej wypowiedział tę właściwość hauptowskiego pisania Krzysztof Rutkowski, kiedy zauważył, że autor *Baskijskiego diabła* „[...] chciałby opowiedzieć całość świata, a skazany jest na fragment i zestawienie urywków, ciągłe niezwieńczenie” (Krzysztof Rutkowski, „W stronę Haupta”, *Teksty Drugie* 1-2 [1991]: 122).

przez rekonstrukcyjną działalność narratora, jak i swoiste samorozpraszanie się fabułą. Jednolitość obrazu świata, wydobywanych z rzeczywistości sekretnych formuł i prawidłowości obniża również tendencja pisarza do częstej wariantowości swoich prac, powtarzania i wykreślenia raz ustalonych konfiguracji. Ale takie rzeczy nie mają się *Deszczu!* Tu króluje „niepewna pewność” narratora, który ukołysany deszczem sprowadza wszelkie możliwości kształtu tego, co przeszłe „do niezgłębionej – świetnie pasują tu słowa Niewiadomskiego – istoty pozornie banalnego zjawiska, stojącego na biegunie przeciwnym [wszelkiej] różnorodności [...]”¹⁶.

Mogły więc to być sprawy bardzo ważne, szczególnie brzemiennie w następstwa. A oto z tamtego czasu zapamiętałem jedynie deszcz. Zielony, srebrny, rozpryskujący się jak rtęć, zapamiętałem siwiznę tego deszczu wpośród zieleni, jednostajność i jakąś dziwną świeżość tego deszczu, a niczego więcej nie zapamiętałem (D 277).

W mikromonografii *Przeciw entropii, przeciw arkadii* Andrzej Niewiadomski powie, że „dziwność” (jako hauptowski lejtmytyw), która w *Deszczu* wydaje się grać rolę pierwszorzędną, jest „związana z nieuchwytnością”, „gwarantuje autentyczność kontaktu człowieka z rzeczywistością” oraz podkreśla wagę i rolę konkretności¹⁷. O tym ostatnim walorze prozy Haupta wspomina również w konkluzji swojego artykułu Mizerkiewicz, zauważając, że materialność jest dla autora *Szpicy* stawką w grze o prawdę, której odkrywanie polega na tyleż nieustannym, co mimowolnym powtarzaniu znaków materialnych i przekształcaniu ich „w znaki sztuki”¹⁸.

Tyle natenczas powiedziawszy (rzecz jasna, do wątków tych powrócimy), spróbujmy z kolei zarysować syntezę prozy autora *Dziwnego miasta*.

2. Twórczość Roberta Walsera – perspektywy możliwego dialogu z dziełem Haupta

Nakłady książek autora *Rodzeństwa Tanner*, polskich przekładów jego prozy, dawno zostały wyczerpane; graniczy z cudem lub wiąże się ze sporym wydatkiem finansowym zdobycie któregośkolwiek z wydań jego małej prozy; liczne wypowiedzi dostępne na polskich stronach internetowych świadczą o tym, że dla wielu czytelników i pisarzy jest Robert Walser postacią

¹⁶Andrzej Niewiadomski, „Ja, Zygmunt z Roksolanii. O gatunkowej nieprzejrzystości prozy Haupta”, w: „*Jestem bardzo niefortunnym wyborem*”, 90.

¹⁷Andrzej Niewiadomski, *Przeciw entropii, przeciw arkadii. O pisarstwie Zygmunta Haupta* (Kraków: Wydawnictwo Instytutu Literatury, 2021), 41. W swojej wcześniejszej pracy poświęconej autorowi *Szpicy* Niewiadomski precyzyjnie wyrysowuje mapę semów owej „dziwności”, zauważając jeszcze, iż oznacza ona u Haupta: 1) nieznanne, obce; 2) hybrydyczne; 3) „sztuczne”; 4) patologiczne, wyznacza „strategie wyrażania chaosu” („*Jeden jest zawsze ostrzem*”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta* [Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2015], 139), wreszcie – powie badacz – „dziwność” funkcjonuje jako trop „zawieszenia i nierozstrzygnięcia” (Niewiadomski, „*Jeden jest zawsze ostrzem*”, 156).

¹⁸Mizerkiewicz, 22.

wybitną, by nie rzec – kultową¹⁹. Z tym pobieżnym rozpoznaniem w sprzeczności stoi – czy, łagodniej sprawę ujmując, jest skontrastowana – znikoma właściwie recepcja dzieła autora *Jakuba von Gunten*. Pół wieku obecności Walsera w świadomości polskiego czytelnika (pierwsze tłumaczenie *Willi pod wieczorną gwiazdą* autorstwa Teresy Jętkiewicz ukazało się w roku 1972 w prestiżowej serii Biblioteki Arcydzieł XX wieku Państwowego Instytutu Wydawniczego) zawiera się w około 30–40 tekstach krytycznych (najczęściej lapidarnych i pisanych z recenzentkiego obowiązku). Jeśli nawet dodamy do tej liczby (proszę wybaczyć ekonomiczne sprawy ujęcie): kilku tłumaczy (Jętkiewicz, Łukasiewicz, Musiał, Żychliński), mikromonografię²⁰, kilku wiernych krytyków²¹, dwie zaledwie konferencje (Raławice 1990, Opole 2018) – to, przyznać należy, polski krajobraz recepcji Walsera może wydać się dość skromny²².

Niełatwo odpowiedzieć na pytanie: dlaczego tak się dzieje? Oczywiście, można rzec jednym tchem: mowa o pisarzu elitarnym, sytuującym się niejako poza nurtami, stylami czy modnymi tendencjami, samoswoim, osobnym, niedającym się odnieść czy zredukować do jakiegokolwiek innego dzieła; mistrzu balansowania na granicy naiwności i realizmu, ironii i powagi, nieuchwytnym, może także nieco staroświeckim – słowem takim pisarzu, który uwieść musi czytelnika potrafiącego zestroić rejestry swojej wrażliwości z tą, którą obdarzony był autor *Przechadzki*. Być może przeto właśnie Walserowi łatwiej, by tak to ująć, dopracować się swoich „wyznawców”, miłośników jego niebywałego talentu aniżeli szerokiego grona czytelników i badaczy. Tak to chyba widział również Jerzy Łukosz, który ponad dwie dekady temu pisał o specyfice obecności Walsera w kręgach odbiorców, w ten sposób rzecz ujmując:

Ekskluzywny „klan” Roberta Walsera stanowią nieliczni eksperci, badacze strzegący bezbronnego pisarza przed niekompetencją edytorską i translatorską [...]. „Klan” jest rzadkim dopustem dla dzieła, powstaje samoczynnie wokół twórczości specjalnej troski, twórców duchowo obnażonych, wymykających się normom postępowania badawczego, przeczących standardom obcych kultur literackich, dorosłym dzieciom literatury i jej świętym – jak Robert Walser²³.

Wydawać by się mogło, iż ową różnorodność i trwałość recepcji powinna gwarantować Walserowi swoista „ahistoryczność” jego prozy (choć wiemy wszak, iż niejaka trudność stanowi abstrahowanie tego dzieła od kontekstu krytyki kultury mieszczańskiej). Skoro zaś rys uniwersalistyczny dominuje w prozie Walsera, to powinna ona, by posłużyć się świętym

¹⁹Spośród zaś dostępnych w druku świadectw fascynacji prozą Walsera wystarczy wymienić i przywołać np.: Maja Jurkowska, „W cieniu zapomnienia i w blasku sławy”, *Twórczość* 6 (1994): 146–147; Urszula Kozioł, „O Robercie Walserze”, *Odra* 10 (2003): 96; Michał Paweł Markowski, „Ślady na śniegu”, w tegoż: *Kiwka*, (Kraków: Znak, 2015); Łukasz Musiał, „Beztroska albo najmniejszy pisarz świata (zamiast kilku słów na koniec)”, w tegoż: *Do czego używa się literatury?* (Kraków: Fundacja Tygodnika Powszechnego, 2016), 111–115.

²⁰Małgorzata Łukasiewicz, *Robert Walser* (Warszawa: Czytelnik, 1990).

²¹Najczęściej i najwięcej, statystycznie rzecz ujmując, o Walserze pisali Małgorzata Łukasiewicz i Łukasz Musiał. Ich prace – zarówno ważne, jak i obszerne – domagają się właściwie osobnego omówienia, z konieczności zatem prezentacja sądów obojga tych autorów ograniczona zostanie w moim tekście do najważniejszych tez. Walser Łukasiewicz i Walser Musiała – to zapewne tematy na osobne, interesujące studia.

²²Gdyby zaś jeszcze zauważyć, iż większość polskich prac poświęconych Walserowi powstawała nie kiedy indziej, tylko w ścisłym związku z momentami, gdy ukazywały się, dzięki niestrudzonej pracy translatorskiej Małgorzaty Łukasiewicz, kolejne wydania tzw. małej prozy szwajcarskiego prozaika – od *Przechadzek* (Warszawa: Świat Literacki, 1990) począwszy, na *Niedzielnym spacerze* (Warszawa: Świat Literacki, 2005) skończywszy – to owa scena odbioru Walsera zapewne jeszcze mniejsza będzie się wydawać.

²³Jerzy Łukosz, „Człowiek czyli sługa. O pisarstwie Roberta Walsera”, *Twórczość* 4 (1997): 70.

określeniem Białoszewskiego, „do wszystkiego pasować”... Tak się jednak, przynajmniej na polskim gruncie, nie stało. Gdyby przyjrzeć się *en bloc* samej kompozycji tekstów o Walserze, a szczególnie skoncentrować się na ich formułach inicjalnych i finalnych, to dałoby się zauważyć, iż w nieomal wszystkich stale obecne są uwagi zarówno o genialności pisarza, jak i jego... byciu całkowicie zapoznanym²⁴. Duża część przeto prac poświęconych Walserowi rozpoczyna się od krytycznoliterackiego „poziomu zero”: ponownego odtwarzania tyleż skomplikowanej, co spetryfikowanej w protezę legendy²⁵, biografii szwajcarskiego prozaika i wskazywania, odtwórczego najczęściej, na ulubione motywy jego twórczości (przechadzkę jako formę „życiopisania”, wszelkie toposy skromności, motyw umniejszania i znikania, zagubienie bohaterów-samotników, których wrażliwość nie pozwalała na zadomowienie się w świecie „wielkiej liczby”, czy fenomenalną koncentrację na rzeczach najdrobniejszych).

Spróbujmy wypunktować najważniejsze wątki obecne w dziele Roberta Walsera, wątki, które pozwoliłyby wyrysować mapę wspólnego terytorium, gdzie można by umieścić zarówno autora *Rodzeństwa Tanner*, jak i Zygmunta Haupta. Po pierwsze, jak przekonuje Małgorzata Łukasiewicz, pisarstwo Walsera rozgrywa się poza konwencjami, jest twórczością otwartą, pozbawioną nieomal „reguł kompozycyjnych”. Po wtóre, Łukasiewicz zwraca uwagę, iż proza Walsera rozgrywa się w żywiole bliżej nieokreślonej teraźniejszości, której wykładnikiem jest „chwila” i jej ekstatyczne przez walserowskich bohaterów przeżywanie (u Haupta mielibyśmy analogicznie do czynienia z ekstatycznością uobecnianego momentu), co sprawia, że fabuły szwajcarskiego prozaika jawią się jako zbiory izolowanych momentów; fragmenty opisów i opowiadań Walsera wrzucone zatem zostają w swoisty bezczas językowego przedstawiania.

Właściwym czasem Walsera – pisze Łukasiewicz – jest chwila. Osoby, które powołuje do życia – czy może role, w których występuje – zdają się istnieć tylko właśnie przez ten krótki moment, charakteryzują się wyłącznie psychiczną zdolnością przeżywania lub wywoływania przeżyć, nie mają przeszłości²⁶.

Po trzecie wreszcie, mówi się tutaj o tym, że protagoniści Walsera „niepewni własnego statusu w świecie”²⁷, mnożący (tyleż serio, co naiwnie) egzystencjalne pytania próbują, budując swój mikroświat *vitae contemplativae*, wywikłać się z pęt mieszczańskiego porządku (społecznego, ekonomicznego, obyczajowego), który jest dla nich żmudą i ciężarem zarówno²⁸.

²⁴Małgorzata Łukasiewicz rozpoczyna swój szkic zatytułowany *Mała scena* od znamiennego zdania: „Robert Walser dla niektórych jest pisarzem ulubionym lub przynajmniej jednym z ulubionych, dla innych nieznanym” (Małgorzata Łukasiewicz, „Mała scena”, w teście: *Rubryka pod różą* [Kraków: Znak, 2007], 42). Zob. również: Maja Jurkowska, „Robert Walser – szaleństwo bycia nikim”, *Twórczość* 10 (1995): 122; Maja Jurkowska, „W cieniu zapomnienia i w blasku sławy”, 147.

²⁵Jan Koprowski najsukuteczniejszej zachęty do lektury Walsera upatruje właśnie w tworzywie biograficznym i autotematycznym; szkic krytyczny „Życie na marginesie” (*Literatura* 34 [1979]) jest właściwie eseistycznym wyciągiem z publikacji Carla Seeliga (*Wanderungen mit Robert Walser*, 1957), skąd Koprowski czerpie (i we własnym tłumaczeniu podaje) wypowiedzi Walsera o istocie życia towarzysko-literackiego, pisaniu, starości czy alkoholizmie.

²⁶Małgorzata Łukasiewicz, „Roberta Walsera przechadzki”, *Literatura na Świecie* 8 (1975): 169.

²⁷Łukasiewicz, „Roberta Walsera przechadzki”.

²⁸Łukasiewicz, „Roberta Walsera przechadzki”, 170–171. W tej mierze wtóruje Małgorzacie Łukasiewicz głos Mariana Holony, który jako pierwszy bodaj zestawia dzieło Walsera z Kafką, widząc w obydwu twórcach przeciwników mieszczańskiego modelu egzystencji (Marian Holona, „Minimalizm Roberta Walsera”, *Literatura na Świecie* 8 [1975]: 5).

W szkicu Mai Jurkowskiej, który jest interesującą próbą zarysowania zmysłowych jakości prozy autora *Rodzeństwa Tanner*, odnajdziemy uwagi o: 1) walserskim spojrzeniu, które jest „nieco melancholijne i miękkie, ale pewne”²⁹; 2) stylu pisarza – porównanym, z racji jego finezji, elegancji, dyskrecji i łagodności, do dworskiego tańca³⁰; 3) naczelnej figurze – przechadzce, która niesie ze sobą tyleż kontestację mieszczańskiego modelu bycia, co kontemplacyjne pocieszenie płynące z doświadczania natury, co z kolei prowadzi bohatera tej prozy do poczucia, jak trafnie to ujmuje autorka, „pogodzenia i zapomnienia”³¹. Proza Walsera w ogóle jawi się Jurkowskiej jako godzenie sprzeczności: podejmowane przez bohaterów tego pisarstwa akty eks-cesyjne mają za zadanie wytworzyć pewien stan egzystencjalnego oddalenia, nawiasu, który umożliwia im zgodę na swoją nieautentyczność.

Najciekawsze prace o prozie Walsera powstają w związku z wydaniem kolejnych tomów zawierających jego „małą prozę”: *Dziwnego miasta* (Warszawa 2001) oraz *Małego krajobrazu ze śniegiem* (Warszawa 2003): Jakuba Ekiera (*Tekst jako wyjście*, „Literatura na Świecie” 2003, nr 7/8), Piotra Herbicha (*Prosastuecke*, „Nowe Książki” 2002, nr 5), Piotra Kajewskiego (*Nie trać otuchy*, „Odra” 2003, nr 3) oraz Adama Wiedemanna (*Homilia*, „Res Publica Nowa” 2002, nr 8).

Idąc po linii rozpoznania Łukasiewicz, Ekier wyznacza Walserowi miejsce pośród genialnych kreatorów prozy europejskiej, którzy przedkładają *poiesis* nad odtwarzanie, co przejawia się u autora *Willi...* zarówno w przyjęciu „nieprzezroczywej konwencji narracji”, jak i w samym sposobie organizacji świata przedstawionego, poddanego zasadzie konstruowania czasoprzestrzeni niejako *in statu nascendi et scribendi*. „Tekst Walsera – powie Ekier – jest tożsamy z aktem jego tworzenia, jak obszar rysujący się dopiero w miarę coraz głębszego weń wkraczania”³². Gestowi pisania zatem w pełni odpowiada rytm przechadzki bohatera-narratora, który stwarza rzeczywistość tekstową, trwającą dopóty, dopóki wydarza się spacer i pisanie. Podmiotowi tej prozy (i czytelnikowi śledzącemu uważnie każdy jego ruch) towarzyszy zatem nieustające „przecucie, że za chwilę on sam wraz ze swoim światem-tekstem przestanie mówić, czyli istnieć [...]”³³.

Sygnaturą i pieczęcią zarazem takiej strategii jest autoironiczna gra³⁴, którą narrator tej prozy podejmuje sam ze sobą (a przed słuchaczami), przejawiająca się za sprawą: 1) wielości i zmienności postaci narratorów i bohaterów, akceptujących swój całkowicie fikcyjny i efemeryczny status; 2) konwencji narracyjnej (ustanowionej poprzez ściśle określone formuły inicjalne, np.: „wyobrażam sobie...”, „wszystko to bardzo dziwne...”, etc.) uruchamiającej jawną i demonstracyjną fikcjonalność; wreszcie 3) „pseudopuent”, „fabularnych urwań”, które są wynikiem, awizowanego wprzód przez narratora, poczucia znikomości, nijakości czy „małoznaczności” przedstawiania, w pewnym momencie po prostu urywającego się, co zamazuje ważność wysłowionych uprzednio zdarzeń i obrazów³⁵.

²⁹Jurkowska, „Robert Walser – szaleństwo bycia nikim”, 123.

³⁰Zob. Jurkowska, „Robert Walser – szaleństwo bycia nikim”.

³¹Jurkowska, „Robert Walser – szaleństwo bycia nikim”.

³²Jakub Ekier, „Tekst jako wyjście”, *Literatura na Świecie* 7/8 (2003): 418.

³³Ekier, 420.

³⁴Ekier bliski jest w tej mierze poczynionym już przez Bialika i Koprowskiego rozpoznaniem dotyczącym teatralnego statusu rzeczywistości przedstawionej w prozie Walsera (zob. Ekier, 417–418; por. Piotr Kajewski, „Nie trać otuchy”, *Odra* 3 [2003]: 80).

³⁵Zob. Ekier, 414–417, 423.

Z tego wszystkiego wyciąga Ekier wniosek natury ontologicznej, widząc w Walsерze pisarza zapowiadającego filozofię egzystencjalną, otwierającego przestrzeń dla gry dekonstrukcjonistycznej, a nawet rysującego horyzont religijnego doświadczenia zdecydowanie buddyjskiej proweniencji:

Żadnych myśli, czyli żadnej wizji sensu. Tylko istnienie, fakt, że jest „to i owo”. Wzmagające się wyobrażenie pustki, ba – nicości [...] zdaje się jednocześnie zapowiadać rychły koniec tekstu, po którym, aż do następnej prozatorskiej miniatury, następuje tylko czysta biel stronic³⁶.

Z kolei w konkluzji swojego szkicu Adam Wiedemann kreśli też ciekawą perspektywę komparatystyczną, próbując (choćby na moment) zapomnieć nieco o idiomatyczności prozy Walsera, a chcąc włączyć jego dzieło w krwioobieg lektur polskiego czytelnika, projektuje takie oto możliwe trajektorie porównań:

Umieściłbym Walsera gdzieś w połowie drogi pomiędzy Nataszą Goerke (od której jest bardziej „konkretny”) a Mironem Białoszewskim (nad którym góruje pod względem „fantazyjności”). Z obojgiem łączy go skłonność do myślowej dezynwoltury pozwalającej ujmować zawiłe i niebezpieczne kwestie w paru nieprzyzwoicie wręcz trafnych słowach [...]. I chyba jeszcze przekonanie, że każdy z nas jest zarówno oczywisty, jak i nieprzenikniony, że te dwie właściwości nie przeszkadzają sobie nawzajem, lecz wręcz przeciwnie, znakomicie ze sobą współpracują³⁷.

Ufam, że ten pobieżny rejestr właściwości prozy Walsera sam w sobie stanowić będzie zachętę do przyszłych komparatystycznych ujęć, w ramach których ci dwaj wielcy, odkrywani wszak dopiero pisarze spotykają się będą niejednokrotnie. Jedną z takich przechadzek podejmiemy niżej.

3. *Deszcz* i *Śnieżyca* – dwa imiona nieokreśloności

„Być – to, u Haupta, być przybyszem”, jakże trafnie i lapidarnie zanotował Andrzej Niewiadomski³⁸. Ten właśnie modus istnienia bohaterów łączy zapewne najściślej prozę Haupta i Walsera. Stąd wypływa poczucie owej „dziwności” – rzeczywistości i egzystencji zarówno. Narratorzy – ową obcość/inność swojego „bycia przybyszem” to eksponując i podkreślając, to kryjąc ją pod płaszczem języka i wrażliwości, którymi patrzą na świat – tak konstruują opis, aby obserwowana i przeżywana przez nich faktyczność (obejmująca ich naraz swoim władaniem) jawiła się jako nieprzejrzysta, pełna sprzeczności, niezrozumiała lubo nieokreślona.

„Ma z tego zostać tylko deszcz” (D 277), upiera się bohater *Deszczu*, wprzód mnożąc rozmaite hipotezy znaczeń, jakie miałyby płynąć ze strony tajemniczej, zarazem ogarniętej i przykrytej deszczem, rzeczywistości bliżej nieokreślonego miasteczka, do którego trafia pewnego ranka bohater. Podobnie powie w pewnym momencie narrator obrazka Walsera: „Wszystko jest przysłonięte, wyrównane, osłabione. Gdzie mieniło się od różnaitości, jest już tylko jed-

³⁶Ekier, 420.

³⁷Adam Wiedemann, „Homilia”, *Res Publica Nowa* 8 (2002): 81.

³⁸Niewiadomski, „Jeden jest zawsze ostrzem”, 178.

no, mianowicie śnieg”³⁹. Zarówno deszcz, jak i śnieg pokrywają widzialne szczerłą zasłoną, co sprawia, że doznanie nieprzejrzystości i nieokreśloności wysuwa się na pierwszy plan. Inna, co prawda, jest reakcja każdego z bohaterów: walserowski odczuwa dziecięco-ekstazytyczną radość⁴⁰, hauptowskiego ogarnia coś na kształt niezrozumiałego drżenia, jednak dominować będzie u niego poczucie „dziwnej świeżości”, jaką wnosi z sobą „ścierający wszystko”, „srebrny, rozpryskujący się jak rtęć” deszcz, niemniej finałowy efekt, końcowe *crescendo* brzmia w obu opowiadaniach podobnie – z naszej egzystencji pozostaje ostatecznie niewiele: niepewna, rozsypująca się tożsamość, poczucie dziwnej nieokreśloności egzystencji, tajemniczej, nieprzejrzystej rzeczywistości.

O ile Haupt mnoży wersje dotyczące tego, co mogło przytrafić się bohaterowi w nieznanym miasteczku owego dnia, co go doń ściągnęło, a *summa summarum* – znosi ważność wszelkiego dziania się, wszelkiej „historyczności”, o tyle Walser pozostawia swojego czytelnika w poczuciu, że zdarzenie jest czymś peryferyjnym, nic-nie-znaczącym, nietrwałym (a to skutek „efektu śniegu” właśnie), a odkrycie takiej właściwości wszelkiego doświadczania rodzi w narrato-rze poczucie wyzwolenia i dziecięcej wręcz radości. Najlepiej to bodaj widać w innym obrazku, w którym pierwszoplanową rolę gra – nie inaczej – sam śnieg:

Dalej natknąłem się na dziwną, niespodziewaną przeszkodę. Dwie wielkie jodły, powalone przez nawałnicę, leżały [...] w poprzek wąskiej leśnej dróżki i zagradzały tęże szeroko rozpostartymi gałęziami. Ale dzielnie się przez nie przepравиłem i szedłem dalej. W czarodziejsko białym lesie robiło się już ciemno. Ruszyłem zboczem w dół, dalej brnąc w śniegu. Raz mnie wyróciło, aż siadłem w śniegu, jakbym zasiadał do stołu, aby spożyć kolację. Pozbierałem się, roześmiałem i przyspieszyłem powrót do domu” (*Śnieg*, MKS 155).

Oba opowiadania utrzymane są, rzecz jasna, w różnych trybach i czasach narracji: bohater Haupta, relacjonując swoją przeszłą „jeszcze dziwniejszą przygodę” (*vide* inicjalizacje późnych próz Gombrowicza), doświadcza nicościującego charakteru deszczu, który zaciera wszelką znaczenio-wość, a istniejąc na przekór ludzkiej pamięci, stawia pod znakiem zapytania ludzką zdolność do spójnego opowiadania historii, zatem kwestionuje też umiejętność zbudowania i wysłowienia przezeń jego własnej jednolitej tożsamości; narrator *Śnieżycy* zaś, uparcie podtrzymując iluzję jednoczesności własnego doświadczania i pisania (za sprawą konwencji opowiadania w czasie terażniejszym), uśmierca swojego bohatera, którego kapryśnie powołał do istnienia ledwie akapit wcześniej, a teraz wprost zakopuje go pod śniegiem, gdzie ów doznać ma, jak twierdzi narrator, „spokoju i ukojenia”, gdzie jest mu „jak w domu”⁴¹.

³⁹Robert Walser, „Śnieżycy”, w tegoż: *Mały krajobraz ze śniegiem. Małe poematy. Utwory prozą. Mała proza*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz (Warszawa: Świat Literacki, 2003), 261. (Dalej dla tego wydania stosować będę skrót Ś; ponieważ w dalszej części artykułu przywoływać będę również inne opowiadania z tego tomu, zbiór ten również oznaczam skrótem: MKS).

⁴⁰Dzieje się tak *nb.* nie tylko w mikroopowiadaniu *Śnieg*, lecz także w innych fragmentarycznych prozach, w których lejtmotywnie staje się śnieg właśnie. Z nifikatoryczną dezynwolturą, by tak rzec, bohater *Małego krajobrazu ze śniegiem* raduje się widokiem skrytych pod śniegiem dachów prowincjonalnego miasteczka: „Wyglądało to tak apetycznie, tak kusząco, tak wesoło i tak miło, zupełnie jak wyrafinowane, słodkie dzieło sztuki zręcznego cukiernika” (*Mały krajobraz ze śniegiem*, MKS 93).

⁴¹Scenka ta mogłaby dopełnić rejestr fragmentów dzieła Walsera, które zebrał w swoim świetnym eseju Michał P. Markowski piszący o fenomenie nieważkości „życiopisania” autora *Rodzeństwa Tanner* i rozprawiający o emblematyce momentu śmierci pisarza (jak wiemy, zmarł on 25 grudnia 1956 roku, podczas zimowej przechadzki, a ciało jego znaleziono zanurzone w głębokim śniegu...). Zob. Markowski, 189–198.

Haupt mówi o enigmatycznym deszczu, który zaciera kontury pamięci nastawionej na rejestrowanie esencji doświadczenia, spraw dziejących się pomiędzy ludźmi; świat *Deszczu* sprowadza się ostatecznie do tego, co zachowało ludzkie oko, do określonych – malarskich czy też może bardziej fotograficznych – obrazów, ten świat świeci już tylko srebrzystą strugą wody leżącej się z nieba i intensywnością zieleni krajobrazu, którą deszcz podkreśla. Wydaje się, że w tym właśnie punkcie spotykają się wizje Haupta i Walsera. U tego drugiego bowiem śnieżycą znosi wartość i ważność świata, na nic bohaterski opór, koniec końców śnieg przykrywa wszystko, lekkość białego woalu zamyka pod sobą to, co dotychczas istniało, króluje bezruch, trwanie, nieważkość właśnie (Walser i jego bohaterowie chcą „uwolnić się – jak pisze znakomicie W.G. Sebald – od ciężaru ziemskiego życia, chcą łagodnie i cicho zniknąć w królestwie większej swobody”⁴²). „Teraz” Walsera – ustaje, kurczy się i sprowadza do jednej kobiecej łzy, która toczy się po policzku żony bohatera *Śnieżycy*... „Przeszłe” Haupta to jedynie deszcz, który kiedyś, w jakimś miasteczku, padał przez cały dzień. I choć dzień ten minął – udzielona została bohaterowi lekcja o znikomości ludzkich usiłowań, zabiegów, a bohater ów mówi już z takiego punktu, który sytuuje się, jak w pragnieniu Baudelaire’a, *anywhere outside the world*. Obydwaj, doznawszy nieodwołalnego przekreślenia swoich doświadczeń, zostają wywłaszczeni z dotychczasowej egzystencji, a pamiętając o walserskim marzeniu „istnienia nie-ważkiego”, moglibyśmy chyba równie dobrze powiedzieć, że spotykają się w jakimś punkcie, od którego być może wszystko rozpocznie się od nowa. (Przy okazji warto zwrócić uwagę również na wątek infinitywności narracyjnej obecnej w małych formach tak Walsera, jak i Haupta. „Pada bez początku i bez końca” – napisze Walser, sytuując tym samym swój obrazek w literackim bezczasie, podobnym właściwie do tego, jaki rozciąga się poza ramą fabularnych czynności w *Deszczu*; to zapewne jeszcze jedno strukturalna analogia pomiędzy dziełami autorów *Zbója* i *Baskijskiego diabła*, której warto by poświęcić osobne studium).

Pora na decydujący akord, nie wiem wprawdzie, czy nie zwodzi mnie intuicja, ale wydaje mi się, że śmiałość i intrygujący charakter tego tropu warto podjąć, warto zaryzykować. Wskazaliśmy już na dwa, kluczowe moim zdaniem, wątki, jakie uderzają w dziełkach Walsera i Haupta: nieokreśloność rzeczywistości i poczucie znalezienia się poza (zrozumiałym/uporządkowanym) światem. Zwłaszcza temu pierwszemu doznaniu przyznałbym w obu opowiadaniach rolę pierwszorzędną.

O nieokreśloności napisano już wiele⁴³. Interesuje mnie ona jednak nie tyle jako element konstrukcji dzieła, raczej jako jego efekt i sposób przedstawiania bycia-w-świecie. Intrygującym, jak mi się wydaje, kontekstem dla lektury tego wątku u Walsera i Haupta może być estetyka i filozofia dalekowschodnia (zwłaszcza chińska). Zapewne większość komentatorów dzieła autora *Szpicy* zachnie się: pisanie Haupta wszak wydaje się wymierzone przeciwko entropijności i pustce, jest ocalaniem i niezgodą na ubywanie. Kiedy przypomnimy sobie jednak myśl Niewiadomskiego, który pisał, że dziwność obecna u autora *Pierścienia z papieru* funkcjonuje także jako element fabular-

⁴²W.G. Sebald, „Le promeneur solitaire. Pamięci Roberta Walsera”, w tegoż: *Opis nieszczęścia. Eseje o literaturze*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, postłowie Arkadiusz Żychliński (Wrocław: Ossolineum, 2019): 238.

⁴³Wiele z aspektów nieokreśloności porządkuje praca Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk, *Uczta pod wiszącą skałą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko literackiej)* (Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2011): 11–14). W swoich rozważaniach pójde jednak zupełnie inną ścieżką, nie dostrzegam bowiem u Haupta i Walsera charakterystycznych dla sztuki zachodniej motywów „myśli nieokreślonych”, nieokreśloność u obydwu pisarzy nie wydaje się również „jakością artystyczną wynikającą z zastosowania zabiegów, które są swego rodzaju odpowiedzią na niewyraźność [...]” (Pawłowska-Jądrzyk, 11).

ny powodujący zawieszenie i nierozstrzygalność sensu⁴⁴, to wówczas otworzy się nie tylko dekonstrukcjonistyczny czy ponowoczesny rys tego pisarstwa, ale także i ten metafizyczny, duchowy. Podobnie zresztą jest z Walserem – rzadko posądza się go o koneksje z jakąkolwiek religijnością, w niczym nie umniejsza to jednak natarczywości przypuszczenia, że organizujący światopogląd walserowskiego narratora (zwłaszcza w małej prozie autora *Dziwnego miasta*), dominujący właściwie w tym dziele, temat umniejszania, stopniowego zanikania egzystencji⁴⁵ prowadzić może czytelników w stronę chociażby i na przykład buddyjskiego doświadczenia pustki, mistycznego wywłaszczenia z „ja” i jakkolwiek trudno byłoby odnaleźć konkretne tropy w tekstach Walsera, które stanowiłyby podstawę do tego rodzaju twierdzeń (deklaracje, inklinacje czy choćby aluzje do religijnych systemów i lektur), to jednak nie sposób zaprzeczyć, że wymienione wątki (zbierzmy je raz jeszcze: stopniowe odsłanianie nicości tyleż okalającej byt, co znajdującej się w jego wnętrzu, predylekcja do wskazywania na nieważkość jako podstawową właściwość rzeczy, konsekwentne umniejszanie własnego „ja”) nieodmiennie podsuwają metafizyczne konotacje.

Zatem nieprzejrzystość własnej konstytucji i nieokreśloność świata (uruchomiona u obu pisarzy w ich arcydzielnych miniaturach przez nagły żywioł padającej z nieba – pod postacią deszczu i śniegu – wody) przywodzi mi na myśl doświadczenie nieokreśloności obecne w chińskim słowie *dan*, z którym związana jest kilkunastowiekowa tradycja sztuki. Aby zresztą zidentyfikować owo doznanie, aby stało się ono tematem wyrażenia, twierdzi François Jullien, trzeba używać praktyki pseudonimizacyjnej i metaforycznej; słowo to i stan (obecne np. w taoizmie, konfucjanizmie i buddyzmie) nie poddają się bowiem procedurom interpretacyjnym i definicjom; aby je wreszcie opisać, trzeba „powstrzymać się od dążenia do zbyt-niej ścisłości”, właściwie jednak można się doń jedynie p r z y b l i ż a ć, nie mogąc nigdy ani dowieść, ani wyjaśnić, co stanowią na przykład nieokreślony smak, dźwięk, czy znaczenie⁴⁶.

Przemiany, jakie dokonywały się w literaturze (a zwłaszcza poezji) chińskiej, zmierzały w kierunku dowartościowania doświadczenia pustki zobrazowanej przez słowo. Podstawowym kryterium doskonałości poezji stała się właściwość wywoływania określonej atmosfery, która umożliwia czytelnikowi „poczucie konieczności przekraczania materialności rzeczy, [odbiór] znaczenia, które nigdy nie jest wyraźne, zawsze ulotne i zawsze odległe”⁴⁷.

Chińska nieokreśloność, pisze Jullien, „broni się przed metafizyką”, stąd poszukiwanie koneksji czy odniesień do sztuki Zachodu musi być bardzo ostrożne i powściągliwe⁴⁸, a głównym

⁴⁴Niewiadomski, „Jeden jest zawsze ostrzem”, 156.

⁴⁵Zob. np. Musiał, 112–114.

⁴⁶François Jullien, *Pochwała nieokreśloności. Zapiski o myśli i estetyce Chin*, tłum. Beata Szymańska, Anna Sieczyńska-Śpiewak (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2006): 10.

⁴⁷Jullien, 67.

⁴⁸Jullien wskazuje w tej mierze na prace jednego z przedstawicieli Szkoły Genewskiej, Jeana-Pierre’a Richarda, który w *Poezji i głębi* odnajduje dalekie echa nieokreśloności u Verlaine’a (zob. Jullien, 116–118; Jean-Pierre Richard, „Młodość Verlaine’a”, w tegoż: *Poezja i głębia*, tłum. i postłowie Tomasz Swoboda [Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2008]: 121–124), przejawiające się w uwagach o roli ciszy i pustki. „Człowiek Verlaine’a» jest całkowicie urzeczony – konkluduje Jullien – przez nieokreśloność «istnienia, które zanika» [...] [...] Nieokreśloność Verlaine’a jako *tłumienie* czy *blaknięcie* ukazuje raczej piękno procesu zanikania [...], a nie piękno pełni [...]” (zob. Jullien, 117). W tym stanie podmiot wierszy Verlaine’a nie może długo wytrwać, pojawia się groźba atrofii, napięcie zmysłów, urzeczony, ale też i niepokój świadomości, nieobecne jest natomiast wyzwajające doznanie potencjalności i wieloznaczności, które są tak charakterystyczne dla sztuki i doświadczenia nieokreśloności Dalekiego Wschodu (zob. Jullien, 118).

tego powodem jest fakt, że chińska nieokreśloność stanowi wezwanie „do zmiany życia; to samo słowo [*dan*] wyraża [...] odrzucenie «ja»⁴⁹. Przeto, jak już wspomniałem, walserowska proza będzie zdecydowanie bliżej tego rodzaju doświadczenia aniżeli dzieło Haupta.

Analizując specyfikę rozmaitych szkół w chińskiej sztuce malarskiej, francuski sinolog zwracał uwagę na charakterystyczne motywy obrazowania, które pozwalają wzbudzić w świadomości odbiorcy doświadczenia nieokreśloności. Impresje z „czytania” nieokreślonych pejzaży wyrysowanych przez Ni Zana (jednego z wielkich mistrzów epoki Yuan) wiodą Julliena do wniosku, iż w gwaszach i litografiach przedstawiających pejzaże dominują przede wszystkim następujące jakości: 1) spokój; 2) jednostajność (monotonia); 3) przejrzystość; 4) nieważkość („uwolnienie od wszelkiego ciężaru”); 5) brak określonych motywów, jakiegokolwiek uwarunkowania⁵⁰. Taki właśnie pejzaż, podsumuje swoje enumeracyjne spostrzeżenia Jullien, „zawiera w sobie wszystkie pejzaże, w których wszystko się stapia i wzajemnie przenika”⁵¹.

Od samego początku w *Deszczu* krajobraz zalewa się srebrzystą farbą deszczowego pisma, podkreślającego, wydobywającego letnią zieloność. Barwy rzeczy zdają się jedyną realnością. Nie inaczej jest w *Śnieżycy*: Walser odcina od człowieka szczelną, białą firanę śniegu calusieńki boży świat. Czy to ciecz, czy ciało stałe – to bez znaczenia, za sprawą wodnego żywiołu, tak czy siak, rzeczywistość staje się niewyraźna, zamazana (wprawdzie nie blaknie jak chińskie gwasze, ale i tak niczego z niej nie można odczytać) i staje się wehikułem nieokreśloności.

Ustawmy obok siebie analogiczne „momenty”:

Kiedy przyjechałem tam rano, wcześniej, to przyjechałem już za tego deszczu. To było lato i ciepło i nic właściwie nie dolegało owego dnia, tylko deszcz. Było zielono: jasna zieleń wczesnego lata, jasna, srebrzysta i dlatego srebrzysta, że była zaciągnięta szarugą tego deszczu. [...] Potem, jak miałem tam pobyć cały dzień, to i przyzwyczałem się do tego deszczu, jakby należał on do krajobrazu, jakby tu nie miało nigdy być co innego, tylko deszcz. [...] Pamiętam zieleń tego miejsca, jakby zieleń ta, jak farba przez ten deszcz rozpuszczona, zafarbowwała wszystko na zielono.

Powiedziałem tu przedtem: szaruga. Otóż nie, nie była to szaruga. Było coś świeżego, żywego w tym deszczu: padał prosto, nie zacinał [...], leżał pionowo na tym zielonym krajobrazie z zieleni drzew (D 275).

Pada śnieg, pada ile wlezie, a wlezie niemało. W ogóle nie przestaje, pada bez początku i bez końca. Nieba już nie ma, od góry do dołu tylko szarobiała zadymka. Powietrza też już nie ma, zawiało je śniegiem. Ziemi też już nie ma, schowała się pod śniegiem. Śnieg leży na dachach, ulicach i drzewach. Pada na wszystko [...]. [...] Wszystko, co stoi, idzie, porusza się, pełza, biegnie i skacze, zostaje w mig zasypane. [...] Białe są drogi, mury, gałęzie, tyczki, sztachety, pola, wzgórza i Bóg wie co jeszcze. Tymczasem wciąż pilnie i gorliwie pada i, jak się zdaje, nie myśli wcale przestać. Wszystkie kolory, czerwony, zielony, brązowy i niebieski przesłania biel. [...] Wszystko jest przysłonięte,

⁴⁹Zob. Jullien, 116.

⁵⁰Zob. Jullien, 20, 107–109.

⁵¹Jullien, 20.

wyrównane, osłabione. Gdzie mieniło się od różnaitości, jest już tylko jedno, mianowicie śnieg, a gdzie ścierały się przeciwieństwa zapanowała jedność, mianowicie śnieg. Różnorodne zjawiska i kształty błogo i harmonijnie złączyły się w jedno jedyne oblicze, w jedną jedyną zamysłoną całość (§ 260–261).

Co tu jest wspólne? Oczywiście, końcowy efekt: deszcz i śnieg zarówno mają charakter totalny, wszechobejmujący, ścierają, zasypują (śnieg), rozpuszczają (deszcz) krajobraz, tworząc zeń jednolite płótno zaciągnięte szczelnie, odpowiednio, bielą/zielenią. „Jakby nie miało być co innego”.

Zasypana/rozpuszczona rzeczywistość przedstawiona w tak totalny sposób (Walser troszczy się o to, aby w szeregu enumeracji – wykorzystując więc takie samo narzędzie, co Haupt... – przekonać czytelnika, że śnieg działał metodycznie, bezwzględnie, bezwarunkowo i nieodwołalnie, zakrywając absolutnie wszystko; Haupt pociąga piórem, jak strugą deszczu – jednym maźnięciem przekreśla to, co mogłoby być w pejzażu w ogóle określone) wywołuje właśnie doznanie nieokreśloności. Zapis dochodzenia do tego stanu przypomina rytualny akt cofnięcia samego gestu stworzenia, jest kreacją *à rebours*, powrotem – jak w pierwotnych obrzędach – do pierwotnego niezróżnicowania. Podobnie, jak mi się wydaje, dzieje się właśnie w doświadczeniu estetycznym nieokreśloności w myśli dalekowschodniej, kiedy rzeczy stają się jednolite, kiedy „tracą swoje cechy indywidualne, zacierają różnice i zmierzają do połączenia się w całość”⁵². To zaś skutkuje doznaniem „nieobecności: formy się pojawiają, aby zaraz zniknąć, otwierają się na to, co odległe, co jest poza nami”⁵³.

Ciekawe jest też to, że zarówno u Haupta, jak i u Walsera ową nieokreśloność wywołuje woda. Warto zauważyć i tę zbieżność obydwu przedstawień z chińską estetyką. Jak pisze Jullien:

Chiński „brak wyrazu”, obrazowany [jest] przez przejrzystość wody, „która jest podstawą wszystkich smaków” [...]. [Ta swoista] konwersja [...] prowadzi świadomość do *korzeni* rzeczywistości, do jej *środku*, z którego wypływa stawanie się rzeczy. Jest to droga prowadząca w głąb (ku temu, co proste, naturalne, co jest istotą rzeczy), oderwanie się (od tego, co szczególne, indywidualne, przypadkowe). Ta transcendencja nie otwiera się na inny świat, lecz jest przeżywana na tym świecie jako czysta immanencja⁵⁴.

Pójdźmy dalej. Ważna jest również postawa narratorów wobec tak, *deus ex machina*, następującego „wtrącenia” w nieokreśloność. Obydwaj ulegają przemożnej mocy żywiołu, czują nieomal sakralną *fascinans* (walserowski – ulega totalności i urokowi śniegu, poddając mu się z dziecięcą ufnością i „nikiforycznym uniesieniem”, a powołując do efemerycznego bycia swojego bohatera, który próbował „dzielnie stawiać opór przemożnej potędze” [§ 261] i uśmiercając go nieomal w jednym momencie, wyraża być może w ten właśnie sposób konieczność poddania się wszechogarniającej nieokreśloności; hauptowski – również pozostaje pod wpływem deszczu, który bezceremonialnie zaciera resztki konturów zdarzeń, lecz ostatecznie umyka poza

⁵²Jullien, 71.

⁵³Jullien, 108.

⁵⁴Jullien, 119–120.

rzeczywistość opanowaną bez reszty przez ów deszcz). Narrator *Śnieżycy* dostrzegać będzie pozytywność działania śniegu, który nadaje światu „pięknej, dobrej, wzniosłej powszechności” (Ś 261), bohater *Deszczu* zaś, podobnie, wyrazi przeczucie, że jedną z kluczowych jakości deszczu była jego „dziwna świeżość” (D 277).

Doświadczenie poetyckiej nieokreśloności wieść może do przeżycia „pustki rzeczy”, co wiąże się z „wyzwoleniem świadomości i jej gotowością do osiągnięcia doskonałej otwartości”⁵⁵. To z kolei zdolne jest wywołać stany duszy bliskie na przykład buddyjskiemu poznaniu „świata pyłu”, co skutkuje często poczuciem oderwania, wyjścia „poza świat rzeczy zmysłowych i naszego przywiązania do nich”⁵⁶. Ów gest czy też bardziej rodzaj poruszenia świadomości nazywany jest zwrotem *au-delà* – owo „poza”, do którego nawołuje nieokreśloność chińskiej estetyki, „nie jest metafizyczne. Nie ma innego świata niż ten tutaj, ale ten świat [staje się naraz] oczyszczony ze swej nieprzejrzystości, wyzwolony ze swego realizmu, odzyskuje swą pierwotną świeżość”⁵⁷. Walserowski narrator wydaje się bardziej skłonny do tego, aby wytrwać w zimowym (nieokreślonym) krajobrazie, hauptowski trwoźniej wyrwa się z ram niesamowitego w swoim niezróżnicowaniu świata („tego miejsca – wyzna – potem więcej nie widziałem”, D 278). Niemniej obydwaj nie są w stanie dłużej utrzymać się w tym doświadczeniu⁵⁸, na dłuższą metę nie potrafią prawdziwie pozostać w owym *neutrum*, które – dla chińskich mędrców i artystów – stanowi warunek głębokiego zakorzenienia się w rzeczywistości⁵⁹. Dalecy też są chyba od tego, aby przyznać, że doświadczenie nieokreśloności pozwala im poczuć pełną przynależność do świata, taką, która dla dalekowschodniej filozofii stanowi fundament jedni rzeczywistości człowieka i natury⁶⁰, za czym mogą jedynie tęsknić myśliciele Zachodu⁶¹. Spośród całej palety stanów i nastrojów, które towarzyszą psychice podczas wejścia w nieokreśloność (odnajdziemy tu m.in., przekonuje Jullien, spokój, brak wyrazu, samotność, poczucie opuszczenia⁶²), spokoju doświadcza narrator *Śnieżycy*; bohater hauptowski jest wyraźnie poruszony, mnoży pytania, wreszcie opuszcza terytorium, w którym panuje nieokreśloność, aby już nigdy więcej tam nie wstąpić. Jednakże i w miniaturze Walsera dalecy będziemy od tego,

⁵⁵Jullien, 81.

⁵⁶Jullien, 89.

⁵⁷Jullien, 93.

⁵⁸Jakkolwiek nieokreśloność oznacza „pewien stan pośredni, stadium przejściowe i zawsze nietrwałe” (Jullien, 72–73).

⁵⁹Jullien, 30.

⁶⁰*Dan* obywa się, skonkluduje krótko Jullien, „bez rozróżniania na podmiot i przedmiot” (Jullien, 25).

⁶¹Dzieje zachodnioeuropejskiej metafizyki, jak wiadomo, poddał krytyce Martin Heidegger; dla niego stanowią one gruntowanie relacji podmiotowo-przedmiotowej (i myślenia przedstawieniowego). W tym ujęciu „byt w całości – pisze Heidegger – bytuje [...], o ile ustanawia go człowiek, który przedstawia i dostawia, wytwarza” (Martin Heidegger, „Czas światooobrazu”, tłum. Krzysztof Wolicki, w teozof: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył Krzysztof Michalski [Warszawa: Czytelnik, 1977], 142). Wobec takiej właśnie rzeczywistości pojmowanej jako *światooobraz* protestuje heideggerowska analityka egzystencjalna. Człowiek nie jest tu izolowanym *subiectum*, nie pozostaje na zewnątrz świata; podstawą ukonstytuowania jestestwa jest bycie-w-świecie, co sprawia, że „wszelki byt znajdujący się w obrębie świata jest już odkryty i otwarty na napotkanie” (Janusz Mizera, „Przewyciężenie relacji podmiotowo-przedmiotowej w myśleniu Martina Heideggera”, *Logos i Ethos* 1 [1993]: 88). Niemniej żaden filozoficzny dekret nie ustanowi tego, że człowiek każdorazowo, jak chce Heidegger, jest-już-w-świecie (zob. np. Martin Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. Bogdan Baran [Warszawa: PWN, 1994], 194–195), a projekt heideggerowskiego nowego języka metafizyki (tzw. sygetyki) jednego dowodzi z całą pewnością: nie znamy (ludzie Zachodu) języka, w którym człowiek zrazu i zwykle byłby już zdolny samego siebie napotykać wewnątrz świata.

⁶²Zob. Jullien, 109.

aby przyznać, iż doświadczenie nieokreśloności stanowić może kluczowy, przełomowy punkt, od którego rozpocznie się prawdziwie medytacyjna podróż do zasady rzeczywistości: nieustającego kołowrotu powoływania świata z pierwotnej nieokreśloności: bohater, który heroicznie ginie pod nawałą śnieżnego żywiołu, przepada w nicości i choć walserowski narrator zapewnia nas o tym, że jest mu „dobrze, ma spokój, zażywa ukojenia i jest u siebie w domu” (Ś 262), to jednak jest to definitywny koniec, który rodzi jedynie zgryzotę i rozpacz. Żadnego kontemplacyjnego trwania już nie będzie, za ramę wygaszonych słów czytelnik przeniesie już tylko łzę żony bohatera, profetycznie przewidującej los małżonka.

Oddajmy na koniec głos Jullienowi, który tak charakteryzuje różnicę pomiędzy zachodnim (smakowanie rzeczywistości – *vide* Lévinas i jego polemika z Heideggerem⁶³) a wschodnim (czucie nieokreśloności, stanowienie na jej fundamencie postawy człowieka względem świata) modusem istnienia bytu ludzkiego:

Smak nas przywiązuje, nieokreśloność odrywa. Smak nas zagarnia, zaciemnia nasz umysł, prowadzi do uzależnienia, nieokreśloność nas wyzwala od presji zewnętrznego świata, od ekscytacji zmysłów, od wszystkiego, co intensywne, a więc nieprawdziwe i krótkotrwałe. Wyzwala nas od ulotnych uniesień, ucisza wewnętrzny zgiełk [...]. I wówczas to, co w nas jest najgłębsze, uchwytuje odnalezioną nieokreśloność świata, odnajdując w niej spokój [...] i w tym kierunku zaczyna się rozwijać⁶⁴.

Być może – doznawszy nieokreśloności – człowiek Zachodu doznaje zawrotu głowy, nie mogąc przyjąć wiedzy o złudności własnego bycia; nie posiadając języka, który zdolny byłby do kontynuacji doświadczenia *neutrum*, zatrzymuje się na progu duchowego terytorium, po którym poruszają się wyznawcy wierzeń dalekowschodnich. Nie umniejsza to jednak tego, że przedstawiony w miniaturach Haupta i Walsera żywioł pozwala, choć na chwilę, rozerwać pęta monolitycznego „ja”, które troska się o pewność, wyrazistość i jednolitość wiedzy o byciu swoim i świata – rozerwać i wyzwolić ku innemu myśleniu!

Mam nadzieję, że dostrzeżenie koincydencji między walserowską *Śnieżycą* a hauptowskim *Deszczem* przyczyni się do otwarcia kolejnych trajektorii dialogów, które zaprowadzić nas mogą jeszcze dalej.

⁶³Zob. np. Marcin Rebes, *Heidegger – Lévinas. Spór o transcendencję prawdy* (Kraków: Universitas, 2005), 103–109.

⁶⁴Jullien, 25–26.

Bibliografia

- Czapski, Józef. „O Hauptcie”. W tegoż: *Czytając*. Kraków: Znak, 1990.
- „Czytam tylko Haupta». Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Michał Sowiński”. *Tygodnik Powszechny* 13.09.2015. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/czytam-tylko-haupta-30124>. Dostęp 11.05.2020.
- Ekier, Jakub. „Tekst jako wyjście”. *Literatura na Świecie* 7/8 (2003): 414–425.
- Haupt, Zygmunt, „Deszcz”. W tegoż: *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, zebrał, opracował i notą edytorską opatrzył Aleksander Madyda. Wołowiec: Czarne, 2017.
- Heidegger, Martin, „Czas swiatioobrazu”. Tłum. Krzysztof Wolicki. W tegoż: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrane, opracowane i wstępem opatrzone przez Krzysztof Michalski. Warszawa: Czytelnik, 1977.
- – –. *Bycie i czas*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: PWN, 1994.
- Holona, Marian. „Minimalizm Roberta Walsera”. *Literatura na Świecie* 4 (1975): 5.
- Jullien, François. *Pochwała nieokreśloności. Zapiski o myśli i estetyce Chin*. Tłum. Beata Szymańska, Anna Sieczyńska-Śpiewak. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2006.
- Jurkowska, Maja. „W cieniu zapomnienia i w blasku sławy”. *Twórczość* 6 (1994): 146–147.
- – –. „Robert Walser – szaleństwo bycia nikim”. *Twórczość* 10 (1995): 121–126.
- Kajewski, Piotr. „Nie trać otuchy”. *Odra* 3 (2003): 79–80.
- Koprowski, Jan. „Życie na marginesie”. *Literatura* 34 (1979): 11.
- Kozioł, Urszula. „O Robercie Walserze”. *Odra* 10 (2003): 96.
- Lubelski, Jakub. „Zygmunta Haupta porzucanie literackości”. Dostęp 15.05.2020. <https://teologiapolityczna.pl/jakub-lubelski-zygmunt-haupta-porzucanie-literackosci>.
- Łukasiewicz, Małgorzata. „Roberta Walsera przechadzki”. *Literatura na Świecie* 8 (1975): 168–172.
- – –. *Robert Walser*. Warszawa: Czytelnik, 1990.
- – –. „Mała scena”. W tejże: *Rubryka pod różą*. Kraków: Znak, 2007.
- Łukosz, Jerzy. „Człowiek czyli sługa. O pisarstwie Roberta Walsera”. *Twórczość* 4 (1997): 70–76.
- Madyda, Aleksander. *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*. Toruń: Wydawnictwo UMK, 1998.
- – –. *Haupt. Monografia*. Toruń: Wydawnictwo UMK, 2012.
- Markowski, Michał Paweł. „Ślady na śniegu”. W tegoż: *Kiwka*. Kraków: Znak, 2015.
- Mizera, Janusz. „Przewycięzenie relacji podmiotowo-przedmiotowej w myśleniu Martina Heideggera”. *Logos i Ethos* 1 (1993): 67–93.
- Mizerkiewicz, Tomasz. „Proza Zygmunta Haupta – problem uwagi”. W: *Jestem bardzo niefortunnym wyborem*. *Studia i szkice o twórczości Zygmunta Haupta*, red. Andrzej Niewiadomski, Paweł Panas. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2018.
- Musiał, Łukasz. „Beztraska albo najmniejszy pisarz świata (zamiast kilku słów na koniec)”. W tegoż: *Do czego używa się literatury?* Kraków: Fundacja Tygodnika Powszechnego, 2016.
- Niewiadomski, Andrzej. *Jeden jest zawsze ostrzem. Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2015.
- – –. „Przestrzenie Zygmunta Haupta (Rekonesans)”. *Roczniki Humanistyczne* z. 1 (2018): 159–178.
- – –. „Ja, Zygmunt z Roksolanii. O gatunkowej nieprzejrzystości prozy Haupta”. W: *Jestem bardzo niefortunnym wyborem*. *Studia i szkice o twórczości Zygmunta Haupta*, red. Andrzej Niewiadomski, Paweł Panas. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2018.
- – –. *Przeciw entropii, przeciw arkadii. O pisarstwie Zygmunta Haupta*. Kraków: Wydawnictwo Instytutu Literatury, 2021.

- Nowak, Maciej. „Właściwe niewypowiedziane Haupta i jego konsekwencje”. W: *„Jestem bardzo niefortunnym wyborem”. Studia i szkice o twórczości Zygmunta Haupta*, red. Andrzej Niewiadomski, Paweł Panas. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2018.
- Pawłowska-Jądrzyk, Brygida. *Uczta pod wiszącą skałą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko literackiej)*. Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2011.
- Richard, Jean-Pierre. „Młodość Verlaine’a”. W tegoż: *Poezja i głębia*, tłum. i posłowie Tomasz Swoboda. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2008.
- Rebes, Marcin. *Heidegger – Lévinas. Spór o transcendencję prawdy*. Kraków: Universitas, 2005.
- Rutkowski, Krzysztof. „W stronę Haupta”. *Teksty Drugie* 1-2 (1991): 109–125.
- Sebald, W.G. „Le promeneur solitaire. Pamięci Roberta Walsera”. W tegoż: *Opis nieszczęścia. Eseje o literaturze*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, posłowie Arkadiusz Żychliński. Wrocław: Ossolineum, 2019.
- Stasiuk, Andrzej. „Zygmunt Haupt”. W tegoż: *Tekturowy samolot*. Wołowiec: Czarne, 2001.
- Utracka, Dorota. „Aliniowość, rozpad, chaos, czyli o tekstowych figurach entropii w prozie Zygmunta Haupta”. W: *Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu*, red. Kordian Bakula, Dorota Heck, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2009.
- Walser, Robert, „Śnieżycy”. W tegoż: *Mały krajobraz ze śniegiem. Małe poematy. Utwory prozą. Mała proza*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa: Świat Literacki, 2003.
- Wiedemann, Adam. „Homilia”. *Res Publica Nowa* 8 (2002): 78–81.
- Wierzejska, Jagoda. „Nietota, czyli Melancholia Erotica. O funkcji niektórych motywów folklorystycznych w prozie Zygmunta Haupta”. *Tekstualia* 2 (2010): 115–125.
- Zając, Stanisław Wawrzyniec. „Jak czytać Haupta? Prowokacja interpretacyjna”. W: *Paradygmat pamięci w kulturze*, red. Andrzej Borkowski, Marcin Pliszka, Artur Zióntek. Siedlce: Wydawnictwo Akademii Podlaskiej, 2005.

SŁOWA KLUCZOWE:

KOMPARATYSTYKA

twórczość Zygmunta Haupta

twórczość Roberta Walsera

ABSTRAKT:

Punktem wyjścia swoich rozważań autor czyni dwa opowiadania: Zygmunta Haupta *Deszcz* i Roberta Walsera *Śnieżycę* (wydawałoby się, poboczne, marginalne w dorobku pisarzy), z których to opowiadań wyłania się wspólna dla obydwu twórców antyesencjalna wizja świata. Celem komparatystycznej lektury utworów jest także wskazanie podobieństw w kreowaniu rzeczywistości u polskiego i szwajcarskiego prozaika, co usytuowanie estetyki autora *Pierścienia z papieru* i twórcy *Rodzeństwa Tanner* w perspektywie filozoficznej (motyw nieokreśloności, zjawisko entropii). Szerokich kontekstów i inspiracji autor poszukuje przede wszystkim w dziele François Julliena.

entropia

milczenie

NIEOKREŚLONOŚĆ

NOTA O AUTORZE:

Adrian Gleń – dr hab., eseista, krytyk literacki, historyk literatury polskiej XX i XXI wieku, pracuje na stanowisku profesora w Instytucie Nauk o Literaturze Uniwersytetu Opolskiego, od roku 2020 kieruje pracami Katedry Literatury Polskiej przy Instytucie Nauk o Literaturze Uniwersytetu Opolskiego. Sekretarz redakcji „Stylistyki” (dział literaturoznawczy – od roku 2021). Jest redaktorem kilku tomów zbiorowych i autorem kilkunastu monografii (poświęcone m.in. twórczości Białoszewskiego, Juliana Kornhausera, Stasiuka, heideggerowskim inspiracjom w literaturze). Prace naukowe i eseje publikował między innymi w „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Przestrzeniach Teorii”, „Ruchu Filozoficznym”, „Sztuce i Filozofii”, „E(r)rgo”. Razem z synem Juliana Kornhausera, Jakubem, opiekuje się dorobkiem poety. Doprowadził do wydania *Wierszy zebranych* (Poznań 2015), *Prozy zebranej* (Poznań 2017) oraz *Krytyki zebranej* (Poznań 2018–2020, t. 1–2) Juliana Kornhausera. Ostatnio opublikował tom szkiców i studiów krytycznoliterackich (*Nie)zupełnie prywatnie* (Kraków 2021) oraz monografię poświęconą pisarstwu Wojciecha Kassa (*Światło wiersza*, Kraków 2022). Mieszka pod Opolem. |