



Adrian Gleń

Tomasz Mizerkiewicz

Andrzej Niewiadomski

Marek Wilczyński

Jan Zieliński

zima 31 | 2023

POETYKA AUTORSKA – ZYGDMUNT HAUPT (I) – INSPIRACJE I INTERPRETACJE

Interpretacje utworów Haupta osadzone w różnych trybach lektury i posługujące się odmiennymi językami badawczymi wynikają zarówno z rozlicznych „zwrotów”, jak i z połączenia tradycyjnych odczytań z refleksją nad użytecznością nowych narzędzi w lekturze dorobku pisarza.

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaktorzy prowadzący

Jerzy Borowczyk, Paweł Panas

Redaguje zespół:

prof. dr hab. Tomasz Mizerkiewicz, prof. dr. hab. Ewa Kraskowska,
prof. dr hab. Joanna Grądział-Wójcik, prof. UAM dr hab. Agnieszka Kwiatkowska,
prof. UAM dr hab. Ewa Rajewska, prof. UAM dr hab. Paweł Graf, dr Lucyna Marzec,
dr Joanna Krajewska, dr Cezary Rosiński, mgr Agata Rosochacka

Redaktorka wydawnicza: Agata Rosochacka

Redaktorzy językowi

Cezary Rosiński – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Rada naukowa

prof. dr hab. Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

prof. Andrea Ceccherelli (Uniwersytet Boloński, Włochy)

prof. dr hab. Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski, Katowice)

prof. Mary Gallagher (University College Dublin, Irlandia)

prof. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University, Stany Zjednoczone)

prof. dr hab. Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński)

prof. dr hab. Anna Łebkowska (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

prof. Jahan Ramazani (University of Virginia, Stany Zjednoczone)

prof. Tvrtko Vukovic (Uniwersytet w Zagrzebiu, Chorwacja)

Korekta

Monika Stanek – polska wersja językowa

Jack Hutchens – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji: dr Gerard Ronge

Projekt okładki i znaków graficznych: Patrycja Łukomska

Na okładce: Patrick.Nordmann, *Waterwaves raindrops on water surface*
na licencji: CC BY-SA 4.0

Adres redakcji: 61-701 Poznań, ul. Fredry 10

Wydawca: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” zima 2023 (31) rok VIII | ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2023

Redakcja nie zwraca materiałów niewykorzystanych, zastrzega sobie również prawo do ich ewentualnego skracania oraz zmiany proponowanych tytułów.

fp@amu.edu.pl | fp.amu.edu.pl

wstęp	Jerzy Borowczyk, Paweł Panas, <i>Poetyka autorska – Zygmunt Haupt (I) – inspiracje i interpretacje</i>	4
teorie	Andrzej Niewiadomski, <i>Granica, kontur, fragment – Haupta wędrówki pomiędzy światem, innym, utopią i tekstem</i>	6
	Tomasz Mizerkiewicz, „ <i>Usprawiedliwianie opisu</i> ” <i>w twórczości Zygmunta Haupta</i>	24
praktyki	Agnieszka Czyżak, <i>Pejzaż (nie)moralny. Wokół opowiadania Deszcz Zygmunta Haupta</i>	38
	Adrian Gleń, <i>Imiona nieokreśloności. Deszcz Haupta i Śnieżycy Walsera: próba lektury porównawczej</i>	48
	Jan Zieliński, <i>Zegarmistrz-dynamitard. Z archiwum Gałęzi zachodniej</i>	68
	Christian Zehnder, <i>Pamięć elementarna i jej granice. Żywioł i szczegóły w prozie Zygmunta Haupta</i>	80
	Antoni Zając, „ <i>Nie gość, nie intruz, nie mieszkaniac, jestem jak duch...</i> ”. <i>Psychotopografie pamięci w prozie Zygmunta Haupta</i>	98
	Marek Wilczyński, <i>Zapowiedź rzeczy przyszłych. Szyfr zagłady w galicyjskich opowiadaniach Zygmunta Haupta</i>	112
	Tomasz Garbol, <i>Zawieszenie niewiary i poetycka wiara w prozie Zygmunta Haupta</i>	128

Poetyka autorska – Zygmunt Haupt (I) – inspiracje i interpretacje

Jerzy Borowczyk

Paweł Panas

ORCID: 0000-0002-6420-4163

ORCID: 0000-0002-7611-1992

Już przeszło trzydzieści lat twórczość Zygmunta Haupta i jego osoba świętują powrót do polskiego czytelnika. Są to święta ruchome, ale cykliczne. Z jednej strony w latach 1997–2022 wydawane są kolejne tomy sygnowane nazwiskiem pisarza: najpierw Pierścień z papieru, potem dwie edycje zebranych opowiadań zatytułowane Baskijski diabeł, dalej dwa wydania zbioru Z Roksolanii zawierającego eseje, felietony i reportaże, wreszcie publikacje zbiorów korespondencji (z Jerzym Giedroyciem i środowiskiem „Kultury” oraz redakcjami „Wiadomości” i „Tematów”). Z drugiej strony od 1990 roku rozrasta się literatura przedmiotu, poczynając od szkiców i studiów krytycznych, a kończąc na monografiach w całości lub częściowo poświęconych biografii i dziełu autora Deszczu, czyli książkach Aleksandra Madydy, Andrzeja Niewiadomskiego, Pawła Panasa, Jagody Wierzejskiej, Doroty Utrackiej, Marka Zaleskiego. Nie sposób w tym zestawieniu pominąć także odbywający się co roku w Gorlicach „Festiwal im. Zygmunta”, który od 2015 roku miał już osiem edycji. Do tego dodać trzeba również dwie konferencje naukowe w całości poświęcone pisarzowi: Zygmunt Haupt. Powrót pisarza (Kazimierz Dolny 2017; teksty zebrane w tomie Jestem bardzo niefortunnym wyborem... Studia i szkice o twórczości Zygmunta Haupta, red. A. Niewiadomski, P. Panas, Lublin 2019) oraz Zygmunt Haupt. Warsztat pisarski – inspiracje – konteksty (Poznań 2021). Pokłosie tej ostatniej konferencji trafia właśnie do dwóch numerów „Forum Poetyki”, bieżącego i kolejnego, który także ukaże się w roku 2023.

Nawet pobieżny rzut oka na badawczą oraz czytelniczną recepcję utworów Haupta w wolnej Polsce potwierdza oryginalność i głębię dokonań artystycznych pisarza. Im więcej edycji kolejnych źródeł oraz propozycji nowych odczytań, tym więcej inspiracji oraz impulsów do dalszych badań i (re)interpretacji. Dla uczestników poznańskiej konferencji w 2021 roku stało się jasne, że wcześniejsze obrady w Kazimierzu Dolnym niczego nie wieńczą, ale otwierają nowe perspektywy. Zauważono wówczas, że twórczość Haupta wymaga dalszych pogłębionych analiz, wychodzących poza dotychczasowe ujęcia, dopełniających je lub względem nich polemicznych, że zachęca do „innych spojrzeń” i do wkroczenia na nieoczywiste ścieżki interpretacyjne.

Teksty pomieszczone w pierwszym z dwóch hauptowskich numerów „Forum Poetyki” przynoszą interpretacje osadzone w różnych trybach lektury i posługujące się odmiennymi językami badawczymi, które wynikają zarówno z rozlicznych „zwrotów”, jakie dokonały się w obrębie humanistyki, jak i z połączenia tradycyjnych odczytań z refleksją nad użytecznością nowych narzędzi w lekturze dorobku pisarza. Autorzy artykułów dążą do ukazania Haupta w „zbliżeniu”, do skupienia się na kwestiach szczegółowych i dostrzeżenia powiązań czasem nieoczywistych, a niekiedy wręcz ryzykownych. Efekty ich pracy wolno uznać za ważki przypadek badania poetyki autorskiej o bardzo interesującej dynamice prowadzonych studiów.

Pierwsze dwa teksty podejmują problematykę osobnej i niezwykle wyostrożonej (choć nieostentacyjnej) samoświadomości pisarskiej Haupta i mogą być traktowane jako próby wyznaczenia nowych trajektorii teoretycznych w hauptologii, już choćby w sferze metod czytania tej prozy. Andrzej Niewiadomski sprawdza, jak geograficzno-polityczne pojęcie granicy autor ten przekłada na język aksjologii, epistemologii, doświadczenia międzyludzkiego i techniki pisarskiej. Tomasz Mizerkiewicz zajmuje autotematyczne uwagi autora Polowania z Maupassantem na temat możliwości deskryptywnych, co osadzone zostaje w kontekście współczesnego powrotu do deskrypcji jako przedmiotu badań literackich (tzw. zwrot deskryptywny). Okazuje się, że twórca dobrze zorientowany w nurtach filozoficznych podejmujących kwestię opisu umacniał swe deskrypcje przez zanotowanie momentu chwilowego lub możliwego jedynie w „prześwicie” niepowątpiewalnego styku z rzeczywistością.

Autorka i autor następnych dwóch artykułów podjęli próby mikrologicznych analiz małego arcydzieła Haupta, jakim jest opowiadanie Deszcz. Agnieszka Czyżak skupia się zarówno na specyfice użytych strategii literackich, jak i wymiarze etycznym utworu, który staje się punktem wyjścia do rozważań o kondycji człowieka w świecie rozchwieanych wartości. Natomiast Adrian Gleń dokonał zestawienia tego utworu ze Śnieżycą Roberta Walsera, by dostrzec, że z opowiadań wyłania się wspólna dla obydwu twórców antyesencjalna wizja świata. Istotnym kontekstem rozważań stała się myśl francuskiego hellenisty i sinologa François Julliena zajmującego się motywem nieokreśloności.

Z kolei Jana Zielińskiego zajmuje malarskość i muzyczność, podwójność narracji, sugestia (złudna) autobiograficzności u Haupta, co prowadzi do zestawienia jego pisarstwa z dziełem Andrzeja Bobkowskiego i ukazania cechującej autora Pierścienia z papieru podskórnej sprzeczności między tendencjami anarchistycznymi a właściwym mu jako artyście dążeniem do precyzji. Wewnętrznych napięć w dziele Haupta poszukują także autorzy dwóch kolejnych studiów, w których istotnym punktem odniesienia jest dobrze zdomowiona w hauptologii problematyka pamięci. Christian Zehnder proponuje rozszerzenie ustalonej „epifanicznej” lektury tej prozy o perspektywę geopoetyki. Kładzie nacisk na rolę wybuchających szczegółów utraconego świata galicyjskiego, które wyrastają za każdym razem z jedyne żywołu pozornie zapamiętanego jako monolityczny i absolutny. Antoni Zając posługuje się natomiast zaczerpniętym z myśli Victorii Nelson pojęciem psychotopografii, czyli dynamicznej projekcji podmiotowych doświadczeń, wspomnień i fantazji na przestrzeń świata przedstawionego. Galicyjski świat utracony Haupta powraca w artykule Marka Wilczyńskiego, który tropi zaszyfrowaną w opowiadaniach Haupta zagładę istniejącej przez setki lat zróżnicowanej etnicznie, religijnie i językowo społeczności Galicji i Podola.

Numer zamykają rozważania Tomasza Garbola nad tym, jak twórczość Haupta wpisuje się w nurt odejścia wysokich modernistów od wyznaniowej wiary religijnej na rzecz „wiary poetyckiej”, której treścią jest jakość doświadczenia artystycznego.

Granica, kontur, fragment – Haupta wędrówki pomiędzy światem, innym, utopią i tekstem

Andrzej Niewiadomski

ORCID: 0000-0002-3896-5153

Spróbujmy zawiesić naszą wiedzę o coraz szybciej przyrastających, różnego rodzaju, kontekstach Hauptowskiego dzieła i pomysłach interpretacyjnych zawartych w sporej już liczbie poświęconych pisarzowi książek i szkiców. Spróbujmy, uczyniwszy to, zwrócić się w stronę źródeł tego pisarstwa, rozumianych jednak nie jako pierwociny prozatorskie ani jako zespół inspiracji i zapożyczeń. Ostatnie opowiadanie z jedyne wydane za życia Zygmunta Haupta zbioru wiedzie nas, niby odwrócona autobiografia, w kierunku obrazów i wydarzeń związanych z najodleglejszym dzieciństwem. Mimo że wspomnienia te wydobywane są z czeluści pamięci z pewnym trudem, to na wstępie otrzymujemy bardzo wyrazistą, klarowną konstatację:

Z tamtej strony **kordonu** nie dochodziło nas wiele. Była **granica** austriacka, więc **po tej stronie** byli finance, a **po drugiej stronie** Zbruczu – *sołdat* ze sztykiem. W państwie rosyjskim strażą **graniczną** było wojsko, coś tak jak u nas KOP. Ale potem przyszła wojna i miało się to trochę **za-trzeć**. Więc przede wszystkim nazwy miasteczek i miast podbiegły bliżej. Przedtem to tylko były Wołoczyska naprzeciw Podwołoczysk, a teraz zabrzmiała i Żmerynka, i Wapniarka, i Winnica, i Kamieniec Podolski, i Płoskirów. Ale **tamten kraj** pozostał **tamtym krajem**, a **tutaj** to było **tutaj**. **Tutaj** to była Jagielnica i Probużna, i Skała, i Borszczów, i Ułaszkwce, gdzie się urodziłem. Gdzie spędziłem pierwszych pięć lat dzieciństwa (BD 427, podkr. A.N.).¹

Zdania te, otwierające opowiadanie, skłaniają do przypuszczenia, że granica i graniczność były kategoriami, które, po pierwsze, ukształtowały Hauptowski sposób postrzegania świata, po drugie zaś – związane zostały na zawsze z przestrzenną wyrazistością różnicowania, z podziałem na „tu” i „tam”, na „moje/nasze” i „czyjeś/obce”. Za tymi dychotomiami kryje się także inna dwudzielnosc: wprawdzie pisarz w obu przypadkach charakteryzuje przestrzeń, używając nazw należących do nich miejscowości, ale tylko mówiąc o świecie obcym, podkreśla mocniej jego językowy (i dynamiczny) charakter, używając sformułowania „nazwy miast i miasteczek podbiegły bliżej”, to zaś, co „tutaj”, wydaje się znacznie mocniej związane z fizycznym, dotykającym wymiarem istnienia. Podział ustanowiony przez sztywną, zaborową granicę zostaje utrzymany w świadomości mimo wszystkich późniejszych zmian, mimo przywoływanych w prozie Haupta przemarszów wojsk i traumatycznych doświadczeń związanych z wojną wkraczającą w jego rodzinne okolice. Zwróćmy uwagę: Podole okupowane jest przez wojska rosyjskie, obcy świat niejako zawłaszcza intymną, najbliższą przestrzeń, a w narracji *Fragmentów* odnajdujemy uwagę, że jeśli chodzi o definitywność i stałość granicznej delimitacji, „miało się to **trochę** zatrzeć” (podkr. A.N.). Wiemy więc, że dla ustalenia się pierwotnego kształtu zamysłu tożsamościowego Haupta istotne znaczenie miał typ granicy, który geografowie klasyfikują jako „formalne, fizjograficzne”, zakładając, że nie istnieją właściwie granice „naturalne” (jak np. rzeka Zbrucz), każda bowiem granica, bez wyjątku, jest wytworem ludzkiego umysłu². Do tego należałoby stwierdzić, że wskazana przez Haupta granica ma charakter liniowy, a nie strefowy, skomplikowany, a nie prosty, i trwały, a nie zmienny. Jest to więc znacznik niesłychanie wyrazisty, związany przy tym w utworach autora *Deszczu* z rozgraniczeniem cywilizacyjnym. To, co moje/nasze, lokuje się po zachodniej stronie „kordonu”, „tam” zaś kojarzone jest ze stroną wschodnią.

W eseju *Z Roksolanii* pisarz powróci do tej kwestii, próbując wyznaczyć terytorium „tu”, terytorium, z którym mógłby się utożsamić, ale działania te zawsze będą ograniczały się do odnotowywania przesunięć cywilizacyjnej bariery pomiędzy Wschodem i Zachodem, a nie ścisłego obrysowywania granic interesującego go obszaru. Nie oznacza to bynajmniej

¹ Wszystkie cytaty prozy Haupta podaję za wydaniem: Zygmunt Haupt, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, zebrał, oprac. i notą edytorską opatrzył Aleksander Madyda, wstęp Andrzej Stasiuk (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016), dalej oznaczone skrótem BD; Zygmunt Haupt, *Z Roksolanii. Opowiadania, eseje, reportaże, publicystyka, warianty, fragmenty (1935–1975)*, zebrał, oprac. i notą edytorską opatrzył Aleksander Madyda (Toruń: Wydawnictwo UMK, 2018), dalej oznaczone skrótem ZR. Cytaty z pism Haupta znajdujących się w archiwum Uniwersytetu Stanforda (Zygmunt Haupt papers, M0356. Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, Calif.) opatruję skrótem ZHP, podając ich lokalizację w katalogu.

² Zob. Jerzy Bański, „Granica w badaniach geograficznych – definicja i próby klasyfikacji”, *Przegląd Geograficzny* z. 4 (2010): 503.

podważenia względnie stałego jej statusu, granica bowiem – zgodnie z definicjami geograficznymi – jest „linią lub strefą, która oddziela od siebie fragmenty przestrzeni w określonym przedziale czasowym”, lub ogólniej: „jest formą geometryczną (linią lub strefą), która umownie oddziela od siebie fragmenty czasoprzestrzeni”³. O ile jednak, jak pisał Haupt, odkrywcy i zdobywcy wschodnich terytoriów I Rzeczypospolitej, nie potrafili ukonkretnić linii granicznej, „nie patrzyli na to, co mieli pod nogami, majaczyła im się jakaś «Ultima Thule»” (ZR 140), o tyle „obcy”, reprezentujący nadciągającą nowoczesność, wykreślali być może niesprawiedliwe, być może nieuwzględniające językowych czy narodowościowych niuansów, lecz ścisłe granice. Haupt wskazuje na mapy de Beauplana, pisze o linii Curzona, ale podobny charakter ma granica z cytowanego na wstępie fragmentu: najpierw zaborowa, a potem oddzielająca II Rzeczypospolitą od Sowietów. Znajdujemy tu jednak ślad innego myślenia o granicy, sprzed czasów naukowej, wojskowej i politycznej precyzji; granicy traktowanej jako strefa, limes czy pogranicze (*frontier, borderlands*), podobnie jak rubieże starożytnego Rzymu, będącej formą zabezpieczenia przed „obcym” i jednocześnie łagodnego przejścia pomiędzy światami różnych cywilizacji⁴, w przeciwieństwie do zdecydowanego cięcia kojarzonego z *boundary* lub – wedle innych koncepcji – z *border*⁵. Nie ulega jednak wątpliwości, że kraj rodzinny Haupta posiada w każdych okolicznościach precyzyjnie zarysowaną wschodnią granicę, a wiele utworów pisarza ujawnia podstawy tej precyzji związane z brakiem złudzeń co do świata „po tamtej stronie”: w urywkach *Z Roksolanii*, *Lutni*, *Perekotypole*, *Coup de grâce*, *Meldunku o nieprzybyciu Wetnowskiego*, *Balonu* pisarz kreuje w języku rzeczywistość „tamtego kraju” jako świat dający się ująć w kategorie proponowane przez Koniecznego, Haleckiego czy Huntingtona. Nie ma tu przy tym strefy przejściowej, wschodnia granica tak widziana bliska byłaby innym definicjom geograficznym, mówiącym na przykład, iż jest to „powierzchnia pionowa przechodząca przez linię graniczną wyznaczoną na powierzchni zie-

³ Bański, 492.

⁴ Interesująca w związku z tym jest notatka dotycząca pokoju ryskiego zachowana w archiwum pisarza: „Profesor-premier dyktujący w roku 1920 Sowietom warunki pokoju wyrzekł się ofiarowanego mu przez delegację sowiecką «zakordonowego» Podola z Kamieńcem. Tyle że z Kresów jagiellońskich ówczesni wojskowi polscy ocalili pas strategiczny o szerokości 40 kilometrów biegnący na wschód od rokady kolejowej Lida, Baranowicze, Łuniniec, Równe, stąd na mapie to wybrzuszenie granicy na Polesiu. Gdyby Podole «zakordonowe» zostało przy Polsce międzywojnia to może utykające czołgi sowieckie nie dotarłyby nawet do Zbrucza we wrześniu i to może by i zaważyło na losach tej wojny. Dobrze sobie to takie «gdybanie»” (ZHP, box 10, folder 10). Świadomość geopolityczna Haupta została ukształtowana pod wpływem rozwijającej się szczególnie dynamicznie (i głównie w państwach Europy Środkowej i Wschodniej) od przełomu XIX i XX wieku do lat międzywojennych geografii politycznej. Interesująco na ten temat pisze Maciej Górny w książce *Kreślarze ojczyzn. Geografowie i granice międzywojennej Europy* (Warszawa: IH PAN, 2017). O utrwalonej w świadomości mimo doraźnych interesów politycznych granicy kształtującej wyobrażenia pisarza zob. Michał Klimecki, „Granica na Zbruczu 1918-1939 r.”, w *Granice i świat współczesny*, red. Zbigniew Karpus, Beata Stachowiak (Toruń: Wydawnictwo UMK, 2010).

⁵ Zob. John Robert Victor Prescott, *Political Frontiers and Boundaries* (London: Routledge Library, 1987), 1–57, gdzie autor dokonuje istotnego rozróżnienia, wskazując na niesłuszność utożsamienia stref przejściowych z linią graniczną, sygnalizując przy tym obecność wewnątrzpaństwowych „obszarów granicznych”. W tym kontekście termin *boundaries* byłby bliższy „kordonowej” rzeczywistości, jaka pojawia się we *Fragmentach*. Bardziej klarowne ujęcie odnajdziemy w: Hastings Donnan, Thomas M. Wilson, *Granice tożsamości, narodu, państwa*, tłum. Małgorzata Grajper-Głowacka (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007), gdzie autorzy, referując m.in. stanowisko Prescott’a, ustanawiają inną praktykę terminologiczną: *border* kojarzone jest z granicą państwową, *frontier* z obszarem pogranicznym, *boundaries* zaś z materialnymi i zarazem społecznymi determinantami pogranicza. Referując z kolei stanowiska Ladisa Kristofa, podkreślają istotną różnicę pomiędzy *boundary* i *frontiers* (Donnan, Wilson, 71, 73). W rezultacie mamy do czynienia z wyrazistym rozróżnieniem; z jednej strony znajdują się określenia uściślające formalną linię graniczną (*border*), z drugiej obszary graniczne (*frontier*), określenie *boundary* zaś jest terminem najszerszym, „odnosi się do wielu rodzajów granic społecznych mających charakter materialno-przestrzenny, ale – co szczególnie istotne – do wyobrażonych przez jednostki oraz grupy granic społecznych i symbolicznych” (Donnan, Wilson, 37).

mi, oddzielająca terytorium jednego państwa od innych państw lub obszarów niczych”, czy wręcz wprowadzających obrazowy element w twierdzeniu, że granica to „wymaginowana kurtyna przebiegająca pod kątem 90 stopni względem powierzchni ziemi, oddzielająca państwa i obszary bez określonej przynależności”⁶.

Świat Hauptowskiego bohatera, na pierwszy rzut oka, jest wyraźnie oddzielony od tego, co obce, ale tylko pozornie odgraniczony od innych obszarów „własnego”, którymi z czasem stają się konkretne okolice w obrębie Roksolanii: Żółkiew, Lwów, Zaborze, Gorgany, Stryj. Jak jednak wyznaczyć ten obręb, skoro podróżując na zachód, bohater ów odnotowuje raczej obecność w strefach pogranicznych, na przykład „tam, gdzie język etnograficzny łemkowski zachodzi aż po Beskid Wyspowy” (BD 257), a „ziemia chładowska to teren pogranicza etnicznego”, na którym granica jest słabo uchwytana, bo przebiega „**gdzieś jakimś** meandrem” (BD 467, podkr. A.N.), czy wreszcie zauważa, że w rzeczywistości PRL istnieje „podbeskidzki skrawek Dzikich Pól” (ZR 131)? Z jednej strony wyraźnie różnicuje względem innych części Polski pozostałość „skraweczka powiatu latyczowskiego, jaki ostał się po stronie zachodniej” (ZR 123), pisząc, iż jej budowie nie korespondują z polskim pejzażem, z drugiej zaś strony nie kwapi się z wyznaczeniem zachodnich granic tej resztki. Przenosi więc na zachód charakterystyczną dla dawnego rodzimego pojmowania przestrzeni koncepcję granicy strefowej, umożliwiającej przenikanie się pierwiastków polskich i (w dawnym tego słowa znaczeniu) ruskich.

Jednakże tego rodzaju myślenie ma swój kres, przybierający konkretny kształt w jednym z opowiadań Haupta. Jest nim graniczna stacja w Zbąszyniu, do której dociera bohater powracający z paryskich wojaży. Jadąc pociągiem, odnotowuje, podobnie jak w przypadku zakordonowej rzeczywistości, nazwy miejsc położonych pomiędzy Francją i Polską: „Już po dniu było Charleroi, potem Aachen, Essen, Hamm, Stendal – obcy kraj” (BD 226)⁷. Granica państwowa, na wzór tej pierwszej z doświadczonych, stanowi dla bohatera Haupta zawsze wyraźną barierę, związaną zresztą z wkraczaniem w kolejny etap-obszar życia. Pisarz odnotowuje skrupulatnie każdy fakt jej przekroczenia, jego myśl krąży wokół takich faktów i nieustannie do nich nawraca. Tak dzieje się w przypadku epizodu z kampanii wrześniowej (internowanie na Węgrzech, kiedy granicę przekracza się „w rozterce i goryczy”, BD 680), wyprawy do polskiego wojska we Francji (epizod z *Baskijskiego diabła*), ewakuacji morskiej do Anglii⁸, związanej dodatkowo z pierwszym spotkaniem „z nowym żywiołem”, czy w przypadku atlantyckiej przeprawy do Ameryki w *Luizjanie*. Kolejne granice w ruchu na zachód oddalają go od ojczyzny, ruch zaś na wschód jest niemożliwy, jedynym wyjątkiem jest czas sprzed wybuchu wojny, powrót z Paryża

⁶ Bański, 491.

⁷ Ta obcość związana jest także z „wysmarowanymi” na kominach swastykami. W przedwojennym reportażu *Aspekt Śląska* Haupt wyraźnie z kolei odnotowuje graniczny i związany z konfliktem polsko-niemieckim charakter autonomicznego Śląska.

⁸ W opowiadaniach *W drodze na morzu* i *Kawaler z morskiej pianki* widoczny jest kartograficzno-geometryczny typ wyobraźni w procesie kreowania granicy: „Daleki brzeg morski wydaje się już jak ziemia martwa i niezamieszkała. Skośne i podobne w swej gładzi i nachyleniu skały St-Jean-de-Luz nabierają cech brył, ścian matematycznych” (BD 168); „Jak by nie było, tu jest ląd, susza, twardzina, a dalej, z drugiej strony, zaczyna się płasko i odbiega daleko ruchome, ciekące, dalekie morze. [...] Biegnące linie jak warstwy na mapach hipsometrycznych, morze dochodzi do nich i ślini się jak niemowlę. I stąd zostaje ta linia brudu” (BD 388).

do „arkadii”⁹; tak jakby ów bohater „odbił” się od nieprzekraczalnej bariery na Zbruczu, której świadomość zyskał we wczesnym dzieciństwie.

Co ciekawe, we wspomnianym ruchu na zachód, mimo zauważalnych, liniowych kształtów precyzyjnie wytyczonych granic, Haupt kreuje swojego rodzaju bufory, strefy oswajające traumę przeżycia i podkreślające przynależność miejsc, w których bohater się znalazł, do jednego obszaru cywilizacyjnego, podobnie jak czynił to, śledząc relacje pomiędzy poszczególnymi regionami Polski. Taką rolę odgrywa morze, taką rolę odgrywają terytoria Węgier, Jugosławii, Włoch i Francji w drodze ku światu anglosaskiemu. Nawet tragedia opuszczenia ojczyzny modelowana jest przez świadomość wspólnej przestrzeni po obu stronach Karpat, stworzonej za sprawą „naszych piemontczyków ukraińskich” (ZR 342)¹⁰. Jedyną granicą nieprzekraczalną, tworzącą wręcz linię frontu, jest bariera dzieląca świat Zachodu od świata Wschodu, a szerzej rzecz ujmując, świat wartości cywilizacji zachodniej od chaosu nagiej przemocy i anarchistyczno-totalitarnych społeczeństw. Dlatego we wczesnej prozie, której Haupt przezornie nadał podtytuł „opowiadanie dydaktyczne”, kreuje postać ułana Czuchnowskiego, będącego pierwotnie człowiekiem bez historii. Fakty „**przeegradzające**” jego życie nie są barierą chroniącą go od „nijakości”. Dopiero „służba na granicy” radykalnie odmienia ułana, zarówno ta na wschodniej granicy II Rzeczypospolitej, jak i na kaledońskim wybrzeżu Szkocji. Ułan Czuchnowski, przekraczający także granicę polsko-węgierską w Rachov, wie, że ważniejsza od niej jest inna rubież: „Stał na straży między dobrem i złem. Stał w tej służbie najbardziej bezinteresownie” (BD 187). Ów element aksjologiczny jest niemal tożsamy z topograficznymi determinantami granicy. Natomiast wtedy, gdy nie wchodzi on w grę, mamy do czynienia w prozie Haupta ze źródłowym doświadczeniem lęku związanego z brakiem granicy/granic, z wtargnięciem trudno definiowalnych żywiołów, które zaburzają ład czasoprzestrzenny ustanowiony w świadomości bohatera właśnie dzięki wyznaczaniu granic.

Doskonałym przykładem takiego mechanizmu jest wspomniane już opowiadanie *W Paryżu i arkadii*. Obie przestrzenie, i ta paryska, i ta rodzima widziane są w kontekście chaosu; reklamy uliczne francuskiej stolicy, rytym ich przywoływanie w pamięci, nasuwają na myśl przemarsze wojsk w latach pierwszej wojny światowej. Nieporządek metropolii i nieporządek wojny nie pozwalają ściśle określić obszaru obserwowanego przez bohatera. Poruszanie się po Paryżu stanowi w opowiadaniu serię przypadkowo wyliczonych miejsc, wydarzenia wojenne rozgrywają się zaś w nienazwanej przestrzeni kresowego miasteczka i jego okolic, jakiej nie da się przypisać cech sielanki, stąd „arkadyjskość” ulega tu kompromitacji. Dopiero powrót po latach sprawia, że „miasteczko wydało się pomniejszone”, „jakby patrzeć przez odwróconą lornetkę, wrażenie spokoju i smutku” (BD 224). Ale francuską stolicę także można ośwoić. We *Fluctuat nec mergitur* Haupt rozpoczyna, inaczej niż *W Paryżu i arkadii*, od precyzyjnego zakreszenia granicy interesującej go przestrzeni:

⁹ Późniejsze, powojenne podróże Haupta z Ameryki do Europy nie znalazły odzwierciedlenia w żadnym z jego utworów literackich i paraliterackich.

¹⁰ Haupt pisze o Rusi Zakarpackiej, że się o niej „nic nie wie i nie wiedziało” (ZR 342), ale jednocześnie podaje informacje przeczące tej niewiedzy. Ukraińcy, różnie przedstawiani na różnych etapach twórczości autora *Szpicy*, zostają tu włączeni w obręb cywilizacji zachodniej. Znamienne, że w papierach pisarza zachował się fragment – dwa pierwsze akapity – cytowanego na wstępie opowiadania o granicy na Zbruczu, który został przez niego przetłumaczony na język ukraiński (ZHP, box 10, folder 10).

Paryż jest kształtu elipsy. Oś długą elipsy tworzy avenue des Champs-Élysées, rue de Rivoli, rue de Faubourg St-Antoine. Prostopadle do niej oś krótka: boulevard Sebastopol i boulevard St-Michel. Eliptyczne współśrodkowe pierścienie to bulwary otaczające jądro – La Cité. Na zachodzie Bois de Boulogne, na wschodzie lasy Vincennes. Na północy Montmartre, na południu Montparnasse. Już nie zbłądzimy (BD 651).

Tekst, skoncentrowany na dynamice i chaotyczności paryskiego życia, zamyka obraz „granic, *octroi*” Paryża. *Octroi*, czyli celnych rogatek funkcjonujących w tym mieście aż do 1948 roku. Trudno o szczelniejsze zamknięcie przestrzeni, która – nawet przy dogmatycznym trzymaniu się reguł modernistycznej urbanistyki – zdradza skłonność do płynnego przechodzenia w terytoria przedmiejskie. Ten zabieg Haupta w odniesieniu do przestrzeni rodzimej, portretowanej zresztą podobnie, jako rzeczywistość kontrastów, odnaleźć można w postaci kilkakrotnego przywołania w opowiadaniach rogatek Żółkwi (współ z jej murami jako dodatkowym czynnikiem odgraniczającym) – dawnego miasta idealnego, współcześnie natomiast borykającego się ze zwyczajem wylewania nocników na ulicę. Wydaje się, że wyznaczanie granic poszczególnych obszarów w obrębie pewnej cywilizacyjnej jedności stanowi swojego rodzaju remedium na nieokreśloność, anonimowość i właśnie chaos. Bohater Haupta, gdziekolwiek się znajdzie, tam próbuje nakreślić już nie linię dzielącą dwa światy, lecz granicę nadającą konkretny kształt, obrys, kontur doświadczanej właśnie rzeczywistości, poczynając od znanego fragmentu z jednego z opowiadań „francuskich” mówiącego o konieczności zapoznania się z przestrzenią o promieniu mniej więcej dwudziestu kilometrów, by osiągnąć komfort bieżącego funkcjonowania. Te wewnętrzne granice Haupta stanowią o formule dookreślenia wszystkiego, co znajduje się „tu”, co mieści się w zasięgu percepcyjnych możliwości podmiotu poznającego świat zmysłami. Dlatego w prozie Haupta mamy do czynienia z nieustannym wyznaczaniem „małych” granic, i to nie przede wszystkim w sensie metaforycznym, z zaznaczaniem obrębu „odosobnionych” domów, krawędzi lasów i terenów polowań, majątków, pasów upraw, rogatek miast, porządku ich dzielnic i światów (*To ja sam jestem Emmą Bovary*), „osobnych” wsi (takich jak Łosie), zamkniętych przestrzeni ogrodów (*Ogród Jezuicki, Rigor mortis*).

Kiedy Haupt wysuwa na plan pierwszy najodleglejsze wspomnienia podolskie, uświadamia też trudność takiego porządkowania przestrzeni, które oparte byłoby na wyraźnej, obrysowującej kształt delimitacji. Mimo to nieokreśloność kapitułuje, nawet jeśli wyraża się to w urwanym, eliptycznym zdaniu zamykającym akapit. Zdanie w sensie gramatycznym odpowiada tu przestrzennej rubieży; nieskończoność języka ulega, jak bezmierność pejzażu, nagłemu cięciu:

Ogromnie trudno jest uprzytomnić sobie topografię tamtych stron, okolicę tych Czarnokoniec. Dotychczas mam wrażenie nieskończonej płaszczyzny, a jednak wspomnienie stromych ścian jaru, u podnóża łupkowych skał mała kapliczka z bijącym spod jej progu źródłem, niebywałe wrażenie zieloności pełnego lata (BD 40).

Granica płaszczyzny jest ścianą jaru, którą zaraz potem pisarz dodatkowo wspomaga znacznie bardziej precyzyjnym wskazaniem, wspominając miasteczko Probużna, które „było stolicą i Metropolis na cały okręg w zasięgu czterdziestu kilometrów” (BD 40).

Proces wydzielania i odgraniczania niewielkich całości zaczyna się w prozie Haupta na samym początku okresu jego dojrzałej twórczości i związany jest z próbą wyznaczenia rubieży zapomnianego kraju dzieciństwa, a tym samym usiłuje się tu „spreparować sobie jego określenie” (BD 573). Kolejne odsłony tego kraju, niejako „przyklejonego” do cywilizacyjnej granicy i pogardliwie nazywanego przez austriackich oficerów *Arschhöhle*, pozwalają ujrzyć nie tylko jego kontur i jego „wewnętrzne” bogactwo, ale też sformułować istotną dyrektywę działalności pisarskiej:

Trzeba oddzielić się od przestrzeni, jak by to nie było trudne i niemożliwe, powiedzieć sobie: tu jest tu, a tam jest tam. Być sobie takim panem, który jest obiektywnym panem. Posegregować sobie, ale nie systematycznie, bo w całej systematyce można zagubić się dla dobra samej systematyki, ale podzielić sobie i powiedzieć, że jest inaczej (BD 575).

Zatem czynności rozgraniczenia podejmowane przez Haupta mają charakter lokalny, a jednocześnie pozwalają wymknąć się ujednolicającym wszystko pułapkom nowoczesności. Nie chodzi więc o to, by podejmować trud uporządkowania całości, co wydaje się niemożliwe ze względu na ograniczony zasięg jednostkowego doświadczenia przestrzennego, nie chodzi też o kreowanie autonomicznych fragmentów świata, tak by odbijały one w sobie nieosiągalną całość, chodzi raczej o to, by „było inaczej”, czyli o konfrontowanie ze sobą ich specyfiki i w ten sposób świadczenie o nieosiągalnej, nieoczywistej integralności terytorium obwiedzonego granicą o trudno wyobrażalnym zasięgu.

Takie działania można odnaleźć u Haupta niemal wszędzie, przechodzą one w niewidoczną na pierwszy rzut oka, ale intensywnie obecną obsesję wydzielania, rozgraniczania, samotności, dotyczącą zarówno ludzi, jak i rzeczy. Dom w mieście jest „osobny i samotny jak ponura skała na płytkim wybrzeżu (BD 197), dom na wybrzeżu – w innym opowiadaniu – jest „opuszczony”, „odbity na pewien dystans” (BD 415), ludzie – zawsze osobni i tajemniczy. Kiedy Haupt charakteryzuje świat poszczególnych postaci, czyni to w podobny sposób, jak w przypadku przestrzeni, izoluje jednostkę i stwarza „laboratoryjne” warunki jej badania:

Chciałbym zabrać się do każdego po kolei, wybrać, wyłuskać osobno każdego z masy i ze zbiegowiska. Pooglądać sobie, poobracać do światła, jak to jest z nim naprawdę. Dość tego uogólniania, myślenia i widzenia zbiorowego! Wziąć każdego człowieka z osobna, jakby to był unikat, przekonać się samemu, że jest to tylko unikat. Taki sam jak ja, tak sam jak tamten drugi. Naprawdę osobny człowiek, naprawdę jedyny (BD 565).

W tej deklaracji kryje się pozorna sprzeczność. Inny jest taki sam, a jednak osobny, wyróżniający się, specyficzny. Haupt stosuje tu zabieg przypominający jego próby charakterystyki konkretnej przestrzeni, gdy opisując to, co obce, sięga częstokroć do analogii z tym, co rodzime. Jeżeli pisząc o relacji ja – inny stawia pytanie zasadnicze: „Gdzie jest granica pomiędzy mną i drugim?” (BD 567), to pytanie owo ulega poszerzeniu, brzmiąc: „gdzie jest granica pomiędzy mną i światem, którego częścią, jednak autonomiczną, jest drugi?”. Tak jak przestrzeń poznawalna jest tylko w konkretnym wymiarze dających się wykreślić obszarów, tak jak kresowe miasteczko, do którego bohater przybywa – co istotne – na praktyki geodezyjne i równie skrupulatnie mierzy, obok fragmentów jego przestrzeni, grupy społeczne, narodowe, religij-

ne, by wyizolować z nich jedną postać, tytułową „Emmę Bovary”, konfrontując jej domniemany sposób widzenia rzeczywistości z własnym, tak też z otchłani nowoczesnej masy pisarz wydobywa jednostki i kreśli ich portrety. Hauptowskie „tu jest tu, a tam jest tam” ma zatem co najmniej dwa wymiary; jeden dotyczy fizycznej przestrzeni i jej źródłowego doświadczenia, drugi zaś jest próbą wyznaczenia granicy pomiędzy ja i tym wszystkim, co mieści się na zewnątrz ja¹¹. To charakterystyczne, że obie postacie demarkacji odnajdujemy, odpowiednio, w początkowych i końcowych partiach cytowanego opowiadania *Fragmenty*. O ile jednak kategoryczność formalnych granic dzielących przestrzeni nie podlega wątpliwości, o tyle te dzielące ja i świat czasem podlegają w tej prozie zakwestionowaniu, lecz wydaje się, że tylko po to, by ich konieczność jawiła się jeszcze wyraźniej. Gdy Haupt w końcowych partiach wspomnianego utworu pisze: „Raz będę jednością z całością, innym razem będę sam, zupełnie sam, nic innego nie będzie się liczyć, tylko ja sam. Będzie mi tak, jakby świat to był ja, a ja to świat” (BD 440), przechodzi od tożsamości zatartej do tożsamości obrysowanej i zdefiniowanej: „świat to ja” nie oznacza tu bowiem zagubienia się w otchłani rzeczywistości, lecz – wręcz przeciwnie – wyodrębnienie jaźni z masy zjawisk.

„Oddzielić się od przestrzeni” – to przychodzi bohaterowi Haupta co prawda znacznie łatwiej niż wyznaczenie granicy pomiędzy własną i cudzą świadomością bycia; wydaje się nawet, że autor *Szpicy* czyni pewien wyjątek, sygnalizując w narracjach miłosnych możliwość istnienia wspólnego terytorium dwojga osób antagonizowanego względem wszystkiego, co nie należy do takiej utopijnej jedni¹². Jednakże wiąże się z tym zasadnicza wątpliwość, przeważająca szale i sprawiająca, że egzystencja bohatera Hauptowskiego jest w istocie ciągiem czynności zmierzających do ustalania granic. Jeśli nawet on sam je zaciera, to zaraz potem dokonuje swoistej rewitalizacji i restauracji barier. To właśnie w kontekście zaangażowania uczuciowego pada lakoniczne stwierdzenie: „Ale co tu wmawiać, wymyślać, napiętrzać – jest się samemu”, powtórzone zaraz w podobnej postaci i wydzielone w tekście: „Ale co tu oszukiwać, sztukować – jest się samemu” (BD 525). Narracja miłosna stanowi wszakże ekspozycję jednostkowego punktu widzenia, nie zaś ekspresję idealnej jedności dwojga. To na jej marginesie Haupt rozwinie na pół poetycką tezę o niebie jako jedynej przestrzeni wiążącej ze sobą jednostki, pisząc, że:

wspólnym dla nich mianownikiem jest przecież jedynie niebo, gwiazdy, chmury. Wszystko inne: równiny, stepy, wzgórza, góry, urwiska, morza, rzeki, cała ta ziemską, a tak rozmaita skorupa, kożuch, te wszystkie rozmaite jamy, garby, czeluście, szczyry, gleby mokradła, siąpy, tundry, zalasy, zaborza, puszcze, zadrzewia, wydmy, diuny, delty, limany, cała ta „rzeźba” i „szata”, a niech to cho-

¹¹ Pisarz wyznacza też dalsze podziały, już w obrębie ja, podkreślając w wielu miejscach segmentacyjny charakter egzystencji bohatera, np. pisząc o siedmioletnim cyklu metabolicznym organizmu czy eksponując „wydzielone” doświadczenia, co ciekawe, związane także z rozgraniczeniami terytorialnymi przestrzeni „własnej” i odległej, np.: „Wspomnienie tego bardzo odosobnione, bo to daleko od mych stron, bardzo wycięte osobno, wspomnienie tak odgraniczone, jak naklejona w albumie amatorska fotografia. Parę amatorskich dni życia osobno” (BD 259).

¹² Zob. np. fragment: „Jest wspaniale i rozkosznie, i osobno na prostokacie kortu odcięty od świata siatką, zapomnieć można o wszystkim, świat został po tamtej stronie, a to gdzie my we dwoje tylko i **nic** i **nikt** więcej, to zamknięte w geometrycznym prostokacie i my sami i tylko sami, a tamto wszystko jak odkroił nożem. Nie liczy się, nie ma tamtego. To jest sztuczne odgrodzenie się, ale przypadkowo pomaga i sprawia satysfakcję” (BD 266, podkr. A.N.). Lub: „Tutaj więc w ramionach Maruszki zapomniałem o napiętrzonem świecie, jakby go nie było, [...] tutaj byliśmy my, a tam był świat wybudurany, naopowiadany [...]” (BD 293).

lera weźmie! wszystko to takie rozmaite i zaraz obce i odległe, i zamorskie przyzwyczajonemu do własnego. A tu podnieść głowę, spojrzeć w czeluść nieba i zaraz wszystkim ono i znajome, i wspólne (BD 524).

Warto zauważyć, że wtajemniczony w arkana wiedzy wszelkiej, szczególnie tej związanej z naukami o zjawiskach zachodzących w szeroko rozumianym środowisku człowieka, pisarz nie mógł nie pamiętać o odmienności krajobrazów nieba pod różnymi szerokościami geograficznymi. Przywołanie to służy raczej stworzeniu kolejnej figury różnicującej, wyznaczeniu jeszcze jednej granicy. Zrazu może ona jawić się jako linia demarkacyjna pomiędzy immanencją a transcendencją (idealny związek dwojga osób zawiera element transcendentny), a w przekonaniu tym utwierdza wariant przywoływanego tu od początku opowiadania, *Fragmentów*, w którym Haupt ustanawia graniczność jako istotną cechę własnego postrzegania świata:

Zaraz za ogrodzeniem wznosił się nasyp toru kolejowego. Po raz pierwszy w życiu [zobaczyłem?], horyzont wyniesiony i odcięty równo na tle nieba. Dziwny świat, nie [z]apomniany, matematyczna równa linia odgraniczająca solidność ziemi od nieba. Krecha szyny kolejowej odcięta na niebie, ostro, odgraniczająco. Wydawało się, że to o[d]graniczenie trwało tu od początku świata. To było wieczorem, wieczorem takim bez zachod[ui] słońca, bez ognia i światła, w obcym ogrodzie i w tym wieczorze ta twarda linia nawierzchni toru kolejowego, odcinająca sążnistość, wielorakość, solidność, znajomość świata od nieba, rozpylonego, rozchwianego, mglisto-przestworzonego, chmurzastego i wieczornego (ZHP, box 9, folder 4).

Tym samym wizja nieba jako przestrzeni spotkania z innym ulega destrukcji. Ziemię można usystematyzować lub przynajmniej wyznaczyć w jej obrębie granice wyliczonej różnaitości topograficznej i przyrodniczej, niebo charakteryzowane jest przez szereg epitetów sugerujących otchłanność wymykającą się wszelkim działaniom poznawczym. Haupt jest wyraźnie przywiązany do immanencji, ponieważ na tym terytorium jest w stanie wytyczyć obszary poddające się zabiegom deskrypcyjnym. Być może ów fragment został wyeliminowany z ostatecznej wersji utworu właśnie dlatego, że – pomijając jego stylistyczne niedopracowanie – w sposób zbyt oczywisty podkreśla barierę dzielącą immanencję i transcendencję, ucieka się do schematycznego, symbolicznego podziału¹³. W jego twórczości jednak także to, co związane jest z „solidnością” ziemi, nie ma statusu bezpiecznego świata. Tak jak niebo rozprasza granice, jest rzeczywistością „rozchwianą”, a zarazem ujednoliconą, tak też rzeczywistość ludzka może pograć się w entropii i od groźby jej zaistnienia Haupt zaczyna otwierające planowany pierwszy zbiór prozy opowiadanie. Ażeby jej zapobiec, należy uruchomić możliwość artykulacji różnic. Stąd właśnie konstatacja: „mój kraj jest krajem czterech pór roku” (BD 22), a granice czasoprzestrzenne związane z porami i miejscami stają się zarazem liniami delimitacji fragmentów tekstowych, z których ostatni jest przywołaniem

¹³Te symboliczne znaczenia wzmacnia jeszcze jeden element: linią graniczną jest linia torów, a ostatnie zdania fragmentu brzmią: „I potem przeszedł pociąg, towarowy oblepiony kłakami pary i dymu i spalin węglowych. Z całą solidnością ciężarowych pudeł wagonów na tle nieba, wyolbrzymionych ponad proporcje ziemskie, w stukocie i metalicznym klangorze zderzaków i łańcuchów. Pociąg, widziany wieczorem, po raz pierwszy z tyłów ogrodu cudzego domu...”. To bycie „ponad proporcje ziemskie” i jednocześnie „na tle” nieba sugeruje graniczny charakter podróży, przemieszczania się nie przez granice, tylko wzdłuż granicy, swojego rodzaju przywiązania do granicy jako czynnika łączącego, nie dzielącego.

ucieczki dwojga bliskich sobie osób od sugerowanej, olśniewającej idylli nieba. Zatem świat granic zawieszony jest pomiędzy dwiema przestrzeniami nieodróżnionymi, i choć jedna nasuwa na myśl utopijny obraz „raju”, druga zaś jest konsekwencją przemian społecznych i cywilizacyjnych, to obie przybierają postać antyutopii właśnie dlatego, że nie zostawiają miejsca na różnicującą i wyznaczającą linie graniczne działalność twórczą.

Rzeczywistość entropii przywołana zostanie przez Haupta raz jeszcze, w opowiadaniu *Warianty*, publikowanym w tym samym czasie, co *Fragmenty*. To właśnie tu pisarz wyartykułuje dyrektywę konieczności „oddzielenia się od przestrzeni” i zapisze: „Nie ma dwu takich samych rzeczy na świecie” (BD 572). Można więc nie bez podstaw powtórzyć postawioną na wstępie roboczą tezę, że granica i graniczność to doświadczenie źródłowe i zarazem kategoria dobrze opisująca strategię twórczą Haupta. Na wczesnym etapie dojrzałego pisarstwa przybiera ona jeszcze jedną postać, której obecność sugerowałem już dwukrotnie w toku dotychczasowych rozważań. W pełniejszej wersji *Stypy*, opublikowanej – podobnie jak *Fragmenty* i *Warianty* – w roku 1950 i również odwołującej się do wspomnień dziecięcych, znajdujemy opowieść ojca objaśniającą pochodzenie nazwy Batiatycze historią kozaka obdarowanego przez króla Sobieskiego majątkiem ziemskim za odnalezienie zagubionego w lasach monarchy. Sobieski miał zadeklarować:

że za majątek może sobie tyle ziemi wziąć z tych lasów, ile zdąży w zamkniętym kole objechać w ciągu dnia. No to ten Kozaczek wziął sobie konia, na drugiego wsadził takiego dziadygę i jucznego konia dał obładowanego wiechami, tykami do wyznaczania granic, i wiooo! I co ujechał, to wołał do swego pomocnika: „Batia! Tyczy!”, i ten wbijał znak, i dalej. I od tego wołania: „Batia – tyczy!” zrobiło się Batiatycze (BD 727).

Na marginesie tej historyjki rodzi się wątpliwość dotycząca autentyczności przedstawionych wydarzeń. To nie jest życie – tłumaczy sobie bohater-narrator *Czuwania i stypy* – zatem musi to być sztuka, ponieważ życie nie podlega prawom kompozycji. A jednocześnie konstatuje: „Bałem się przymusu wynikającego ze sztuki” (BD 727). Nietrudno się zorientować, że ów przymus to konieczność komponowania wydarzeń, zestawiania ze sobą fragmentów i wariantów, a zatem także wyznaczania granic, heroicznej aktywności zapobiegającej rozmyciu w entropijnym chaosie bądź w rajskej jedni konturów rzeczy i ludzkich sylwetek. Źródłem nazwy miejsca wedle przytoczonej historii jest czynność wyznaczania granicy. W Hauptowskim świecie delimitacja tyleż więc miejsce w fizycznej przestrzeni ogranicza, ileż je jednocześnie kreuje. Jednakże istotniejsze wydaje się tu wskazanie granicy pomiędzy „życiem” a fikcją literacką. Życie nie jest, pisze Haupt w cytowanym urywku prozy, używając znów geodezyjnego zaplecza, „materiałem do funkcji” ani „rodzajem nomogramu”. Tam zaś, gdzie pojawia się zmyślenie, należy uruchomić narzędzia wielorakich podziałów, porządkować je bez względu na to, jak bardzo sceptyczni jesteśmy w stosunku do tego rodzaju czynności. Ale „życie” jest też w jakiś sposób podobne do sztuki, mimo dzielącej te światy bariery, bo przecież to namacalne istnienie granicy niejako prowokuje jej powielanie w materii tekstu.

Na wczesnym etapie dojrzałej twórczości rysuje się więc wielorakie rozumienie graniczności w prozie Haupta. Wychodzimy od linii podziału w obrębie fizycznej przestrzeni, przyglądając

się zarazem granicy pomiędzy ja i nie-ja, granicy pomiędzy realnością różnorodności i (nie)realnością antyutopii, wreszcie: pomiędzy światem i tekstem. Można więc powiedzieć, że pragnąc ustanowić ramy Hauptowskiej geopoetyki, wędrujemy od sfery geo- ku sferze *poiesis*¹⁴. Można też zauważyć, że cztery typy zasadniczych rozgraniczeń, jakie pojawiają się w opowiadaniach autora *Lutni*, prowokują podziały dalsze, po obu stronach linii demarkacyjnych, z jednym wszakże wyjątkiem: przypadku przedostatniego, ani bowiem transcendencja, ani entropia nie pozwalają narzucić sobie wewnętrznych granic. Pozostałe zaś linie podziału świadczą o zredukowanym przeczuciu istnienia Całości poprzez fakt swoistej symetrii związanej z możliwością wyznaczenia granicy zarówno w obrębie stron rodzinnych, jak i obcego kraju, zarówno etapów własnej egzystencji, jak i społecznych barier, zarówno ograniczonych perspektyw odgrywania konkretnych ról życiowych, jak i konstruowania tekstowych anegdot.

Mówiłem tu o kilku utworach, ale przecież na marginesie lektury samych *Fragmentów*, od których wyszliśmy, zarysowują się wszystkie wspomniane granice. Ta na Zbruczu rychło staje się linią odgraniczającą zapowiadane pierwszych pięć lat dzieciństwa od reszty egzystencji bohatera („pięć lat małego życia osobnych i odkrojonych we wspomnieniu”), które nazwane zostały „oderwanymi fragmentcikami” (jeden z nich, niewłączony do opowiadania, mówi nam o nieprzekraczalnej linii pomiędzy ziemią i niebem), i – jak się okazuje – nie są one przeszkodą, by z kolei w poincie ustanowić rubież dzielącą ja (wcześniej sfragmentowane) od różnorodności świata jawiącego się wszakże w tytułowych „fragmentach” tekstowych.

W wielu utworach Haupta można prześledzić proces ustanawiania granic i jednocześnie przekraczania granic; tylko z pozoru są to działania przeciwstawne. „Być poetą to wyjść poza granicę” (ZR 166), to przewozić „przez wszystkie kordony” „swoje przywileje” – pisał on na marginesie charakterystyki własnych zatrudnień twórczych, ale ten transgresyjny ruch wyobraźni możliwy jest tylko w świecie, w którym granice istnieją, ba, ustanawiane są przez samego „poetę”. Być może tajemnica tego pisarstwa tkwi w niemożności naruszenia jednego tylko kordonu: oddzielającego immanencję od transcendencji. „Dlaczego człowiek został umieszczony między dwoma krańcowymi przygnębieniami-trwogami? Klaustrofobia i agorafobia. Lęk zamknięcia i lęk przestrzeni. Co jest gorsze?” (ZR 349) – zapytywał Haupt w niedokończonym opowiadaniu i na marginesie tej wątpliwości należałoby odnotować, że zamknięcie nie sprawia zazwyczaj Hauptowskiemu bohaterowi bólu, kiedy zaś wychodzi w przestrzeń, potrafi ją ośwoić właśnie dzięki wyznaczeniu w jej obrębie granic. „Agorafobia” dotyczy więc raczej otchłani chaosu lub (w odwróconej perspektywie spojrzenia) otchłani nieba.

Hauptowskie granice, te fizyczne, istniejące uprzednio na mapie i te nanoszone na nią dzięki wyobraźni autora, przekładają się niemal wprost na proces fragmentacji tekstu. Składa się on z obszarów genetycznie różnych, będących opisem, anegdotą, charakterystyką, komentarzem (zawsze jednak odnoszącymi się do *locum*) i stanowiących gotowe elementy, z których

¹⁴Przykład prozy Haupta poświadcza słuszność tezy postawionej przez badaczkę usiłującą precyzyjnie wyartykułować miejsce dwóch sfer w dyskursie geopoetyki: „Sfera «geo» nie jest bowiem tylko przedmiotem i wytworem literackich i kulturowych praktyk pojetycznych. «Geo» może być w takim samym stopniu siłą sprawczą, jak *poiesis*” (Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* [Kraków: Universitas, 2014], 93).

na każdym etapie twórczości pisarz składa państwa poszczególnych próz. Jest to zamknięty repertuar, którym operuje na tyle umiejętnie, by uniknąć posądzenia o schematyzm. Innymi słowy w kategorii przestrzenne „ubiera” obsesyjnie powracające tematy, a granica odgrywa w tym procesie rolę kluczową. Spróbujmy więc na koniec prześledzić te zabiegi na poziomie warsztatowym, wariantów niedokończonego opowiadania. Punktem wyjścia, jak we *Fragmentach*, jest tu obraz rzeki rozgraniczającej różne terytoria.

W archiwum pisarza zachowały się trzy urywki jednego (zapewne), zaplanowanego opowiadania, w którym powraca, nieobecny gdzie indziej, obraz Bugu jako rzeki rozgraniczającej dwa światy. Najbardziej rozbudowany z nich stanowi początek opowieści o niedzielnej wyprawie bohatera wraz z trzema towarzyszami odbywającymi ćwiczenia wojskowe „do Kodnia, [ażeby] zobaczyć cudowny obraz Matki Boskiej Kodeńskiej” (ZR 335). Poligon pozostający w centrum zainteresowania autora w początkowych partiach tekstu położony jest „pomiędzy Bugiem i Muchawcem w klinie, jakie te rzeki spływając się tworzą, i przebiegały do dwie szosy ku Brześciowi prowadzące” (ZR 332). W dwóch pozostałych, krótkich wariantach widzimy Bug pod Krystynopolem i Sokalem. Pierwszy z nich eksponuje wyłącznie sam fenomen istnienia rzeki dzielącej dwa brzegi, drugi, w konfrontacji z motywem zrujnowanego mostu nad Bugiem, na plan pierwszy wysuwa domniemany temat niezrealizowanego utworu:

Miłość jest jak potrzaskany most.

Mam oczywiście na myśli miłość tragiczną, zawiedzioną, miłość która nie spełniła się do końca bo tylko taka miłość jest, była prawdziwą miłością (ZHP, box 9, folder 8).

O dominancie tematycznej najdłuższego zachowanego fragmentu, paradoksalnie, możemy powiedzieć najmniej; nie wiemy, czy „przejażdżka” konna do Kodnia miała zostać potraktowana tu czysto pretekstowo, czy też autor zamierzał pozostać przy warstwie związanej wyłącznie z nią anegdoty. Mamy tu do czynienia z zabiegiem często stosowanym przez Haupta: swobodnym traktowaniem autentyku i przemieszczaniem wydarzeń oraz postaci, tak by mogły one służyć jako tło dla bardzo różnych, pozornie niezwiązanych ze sobą, konstrukcji światooobrazu¹⁵. Na podstawie obecności konkretnych postaci (Emil Milowicz, Księżycki, Góralczyk) i motywu ćwiczeń wojskowych możemy przypuszczać, że owe warianty powstały w tym samym mniej więcej czasie, co opowiadanie *Lili Marleen*, w którym wyeksponowano także motyw pogranicza etnicznego, zapewne w drugiej połowie lat 60. W najdłuższym z nich Haupt pisze:

To był zbieg kilku krain, ten poligon, bo tak: od wschodu to Polesie się zaczynało, od południa kraj Wołynia, a po drugiej stronie to już etnograficznie czysto rzeką odcięte Podlasie z Podlasiakami – to na pewno Polacy (ZR 333).

Poligon usytuowany w takim specyficznym miejscu także ma swoje, choć nieszczelne, granice, rzadko porostawiane w czasie manewrów placówki, co związane jest także z możliwością opuszczenia go, zabiegów, by „w niedzielne popołudnie wyrwać się daleko i bez nikogo na

¹⁵Szerzej na ten temat zob. Aleksander Madyda, *Haupt. Monografia* (Toruń: Wydawnictwo UMK, 2012), 211–289.

górze do trajdolenia o obowiązkach, dyscyplinie, opanowaniu, logice i tego tam innych wymyślonych pierdoleniach” (ZR 336). Zauważmy, że Haupt granicom wojskowego porządku (ale także politycznego) przeciwstawia inne granice, etnograficzne i fizjograficzne¹⁶, i to one są w najobszerniejszym fragmencie punktem wyjścia dla opowiadania, choć w tym wytyczeniu nie jest precyzyjny (Polesie rozciąga się także na północ od wspomnianego poligonu, a obszar po drugiej stronie Bugu nie był terenem etnograficznie czysto polskim, stanowił nawet w czasach przedrozbiorowych część Wielkiego Księstwa Litewskiego), co widocznie wiąże się nie z czysto kronikarskim, lecz artystycznym celem. Granice istniejące fizycznie są też granicami w obrębie tekstu: opowieści o poligonie i epizodach wojskowego życia, opowieści o pogranicznej krainie wraz z epizodem ryzykownego forsowania Bugu wozem w porze nocnej przez upartego chłopca, wreszcie opowieści właściwej, której jedynym fragmentem są zdania zamykające urywek:

Jest dziko i leśnie. W końcu przejaśnia się pomiędzy drzewami, polan[a] i jakieś widać dachy: zagroda wpośród lasu. Takie wpośródleśne gospodarstwo jest bardzo inne od wsiowych i międzyludzkich [...] (ZR 336).

Cięcie, linia pomiędzy ścianą lasu i polaną, obrysowane, odrębne gospodarstwo jest jednocześnie linią delimitacyjną pomiędzy zamysłem wypełnionym a niezrealizowanym. Wszystkie trzy urywki pozostawione w papierach koncentrują wokół motywu granicy trzy zasadnicze obszary tematyczne pisarstwa Haupta: związane z eksploracją przestrzeni, z doświadczeniami miłosnymi i wojskowymi. Na ich podstawie można snuć przypuszczenia, jak wyglądałoby skończone opowiadanie, składające się z charakterystycznych Hauptowskich prefabrykatów-obszarów. Czy siedlisko na polanie mogłoby bohaterowi skojarzyć się z leśniczówką z cyklu o Pannie i dać pretekst do powrotu historii miłosnej? A może napotkana tu postać dziewczęca mogłaby nasunąć mu myśl o Nietocie? Czy popas w tym miejscu, sprawiający na przykład, że bohater nie sforsuje Bugu i nie dotrze do Kodnia, miałby coś wspólnego ze zrujnowanym mostem symbolizującym miłość? A może Kodeń i obraz Matki Boskiej wykradziony niegdyś przez Sapiehę z jednego z rzymskich kościołów mógłby być pretekstem do snucia podobnej opowieści jak w *Lutni*, włączonej w przyszły planowany cykl *Geografia Polski*, będący zarazem historią kraju? Wszak obszar, o którym pisze Haupt (stąd może przesunięcie akcji od Krystynopola i Sokala ku Brześciowi i delikatna modyfikacja danych fizjograficznych czy etnograficznych), jest także przecięciem granic trzech części dawnej Rzeczypospolitej, Sapiehowie zaś mogliby odgrywać podobną rolę jak Żółkiewscy w *Lutni*, związani zarówno z Wielkim Księstwem, jak i obszarami Rawskiego, tak bliskimi Hauptowi, ale też sytuujący ów rzymski obraz Matki Boskiej po „polskiej” stronie Bugu.

Tego rodzaju przypuszczenia można, całkiem zasadnie zważywszy na strategię pisarskie autora *Cyrku*, snuć na marginesie nieskończonej nigdy prozy, wszystkie one nie usuwają jednak z pola widzenia punktu wyjścia, czyli granicy. Tej właśnie pomiędzy spełnieniem i niespełnieniem, ale „po drodze” zawłaszczającej inne niuanse delimitacji, wcześniej wypunktowane: podział konkretnej przestrzeni, granicę pomiędzy ja i innym symbolizowaną przez zerwany most, granicę pomiędzy immanencją i transcendencją (być może stanięcie oko w oko z Matką Boską z Kodnia

¹⁶Zatem takie granice, które kierują naszą uwagę ku ujęciu strefowemu.

przekracza możliwości bohatera i wydało się Hauptowi wprowadzeniem motywu nachalnie dewocyjnego), czy wreszcie granice tekstu i w tekście.

Bohater jednego z wariantów eksponujących graniczność Bugu z jednej strony ma podziw dla upartego chłopca forsującego wbrew logice rzekę, z drugiej zaś strony nie wiemy, czy sam zdecydował się na jej przebycie konno lub promem. Nie wiemy, czy pozostanie w obrębie Polesia, czy zapędzi się w stronę Wołynia, czy też wybierze rdzennie polskie terytorium. To troiste zapętlenie nieco komplikuje obraz linii granicznej. Ale w innej wersji odnajdziemy takie oto dywagacje:

Dziwnie jest znaleźć się nad wodą, nad rzeką. Rzeka to zaraz dzieli tu jest tu a tam jest tam, po innej stronie inny kraj, za Bugiem, a tu jest po tej stronie. Ale jak znaleźć się pośród jej wód, a łachy piasku są tak czyste i wyszlifowany jest ten piasek i tak biały i poświęcany że wydaje się można go jedynie rozsypywać na posadzce kościoła przed wielkimi świętami. I wierzby i wiklina, wiklina jakże osobny gaj wikliny nadrzecznej, nic nie mający wspólnego z innymi krajami, należy do wody.

Więc pośród wody Bugu, pośród wikliny i na piasku czubiącym się u izbic i płycin przybrzeżnych to dziwnie. Tak jakbym znalazł się poza przestrzenią, bo jeżeli mogą być naraz i po tej stronie Bugu i po drugiej stronie Bugu, w dwu krajach naraz to zagubiam swoje poczucie przynależności do jednego kraju (ZHP, box 9, folder 4).

Granica zbiega się z ważnym dla pisarza doświadczeniem dziwności. Jedynym stanem zresztą umożliwiającym jej, chwilowe choćby, unieważnienie. Regułą działania Haupta jest nieustannie zbliżanie się do niej, ale ważniejsze niż przekroczenie okazuje się posuwanie wzdłuż granicy lub funkcjonowanie wewnątrz niej. Innymi słowy, granica ma w tej prozie hipnotyzujący powab i zniewala swoją kategorycznością, lecz pisarz – pozostając pod wpływem ścisłych rozgraniczeń – stara się niejako poszerzać obszar przejściowy, strefę przygraniczną (*frontier*), zobaczyć granicę „właściwą” (*border*) jako jej składnik. Jest to jedyny możliwy sposób transcendowania, dotknięcie obcego, nieznanego, także w perspektywie metafizycznej, bez zrywania kontaktu z tym, co bliskie i własne. Wychodząc od topografii i kartografii, Haupt przekłada kategorię fizyczną na język aksjologii, epistemologii i doświadczenia międzyludzkiego, ale też techniki pisarskiej. Krąży w pobliżu różnych granic, by – jak wielu artystów nowoczesności – „uchylić cząstkę tej rzeczywistości, którą granica obrysowuje i skrywa”¹⁷, wiedząc, że cel ów jest nieosiągalny. Stąd – zastępczo – wypływa pragnienie jednoczesnego przebywania w dwóch, trzech albo wielu krajach lub rejonach naraz. Granica może więc być świadectwem posiadania Wszystkiego, ale tylko wtedy, kiedy zobaczy się ją „od wewnątrz”. W tym też sensie Bug, będąc rzeką graniczną, staje się jednocześnie rzeką centralną, a granica – centrum, z którego można rozejrzeć się na wszystkie strony, w takim ujęciu – jak pisał Karl Schlögel – granica „reprezentuje punkt poznawczy szczególnej jakości”¹⁸.

¹⁷Dariusz Czaja, *Gramatyka bieli. Antropologia doświadczeń granicznych* (Kraków: Pasaż, 2018), 9.

¹⁸Karl Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, tłum. Izabela Drozdowska, Łukasz Musiał, wstęp Hubert Orłowski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2009), 142.

Pisarstwo Haupta poprzez ustanawianie i znoszenie granic jest świadectwem obecności różnicy, w wielu przypadkach bolesnej i dotkliwej, lecz koniecznej. „Nie ma dwu jednakowych rzeczy na świecie” – pisze, przypomnijmy, autor *Szpicy*. Sztuka konstruowania tekstu polega według niego na tym, by nie przejść obojętnie wobec żadnej z nich. Pisarz, ukształtowany w epoce, gdy politycy, uciekając się do arbitralnie interpretowanych danych, ustanawiali granice, mógłby w zasadzie powtórzyć za jednym z nich, za lordem Curzonem, niemającym w Polsce dobrej prasy: „Ewolucja Granic jest kwestią raczej sztuki niż nauki, gdyż tak plastyczne i podatne na wpływy są jej formy i przejawy”¹⁹. Warto jednak pamiętać, że „plastyczność” w prozie Haupta również miała swój kres: nawet pośród najbardziej rozmytego obszaru pogranicznego – co może być zaskakujące na tle przygód nowoczesności odrzucającej schematyczność konstrukcji umysłu – dbał on o wyznaczenie wyraźnej linii, której osiągnięcie oznaczało jedyny w swoim rodzaju przywilej poznawczy, chroniący – jeszcze na moment – od bezradności wobec tego, co bezgraniczne.

¹⁹Cyt. za: Donnan, Wilson, 67.

Bibliografia

- Bański, Jerzy. „Granica w badaniach geograficznych – definicja i próby klasyfikacji”. *Przegląd Geograficzny* z. 4 (2010): 489–508.
- Czaja, Dariusz. *Gramatyka bieli. Antropologia doświadczeń granicznych*. Kraków: Pasaże, 2018.
- Donnan, Hastings, Thomas M. Wilson. *Granice tożsamości, narodu, państwa*. Tłum. Małgorzata Głowacka-Grajper. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.
- Górny, Maciej. *Kreślarze ojczyzn. Geografowie i granice międzywojennej Europy*. Warszawa: IH PAN, 2017.
- Haupt, Zygmunt. *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*. Zebrał, oprac. i notą edytorską opatrzył Aleksander Madyda. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2017.
- – –. *Z Roksolanii, Opowiadania, eseje, reportaże, publicystyka, warianty, fragmenty (1935–1975)*. Zebrał, oprac. i notą edytorską opatrzył Aleksander Madyda. Toruń: Wydawnictwo UMK, 2018.
- Klimecki, Michał. „Granica na Zbruczu 1918–1939 r.”. W: *Granice i świat współczesny*, red. Zbigniew Karpus, Beata Stachowiak, 27–42. Toruń: Wydawnictwo UMK, 2010.
- Kłosińska-Duszczyk, Monika. „Funkcjonalizacja przestrzeni w prozie Zygmunta Haupta i Czesława Miłosza. Kresy – Ameryka”. *Przegląd Humanistyczny* 3 (1998): 111–122.
- Madyda, Aleksander. *Haupt. Monografia*. Toruń: Wydawnictwo UMK, 2012.
- Niewiadomski, Andrzej. „Przestrzenie Zygmunta Haupta (Rekonesans)”. *Roczniki Humanistyczne* z. 1 (2018): 159–178.

- Panas, Paweł. *Zagubiony wśród obcych. Zygmunt Haupt – pisarz, wygnaniec, outsider*. Bielsko-Biała – Kraków: Wydawnictwo Naukowe ATH, Instytut Literatury, 2019.
- Prescott, John Robert Victor. *Political Frontiers and Boundaries*. London: Routledge Library, 1987.
- Rambowicz, Piotr, „Potrafię skazać się na nicość». Kreacje przestrzeni w prozie Zygmunta Haupta”. W: *Powrzesniowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej: Paryż, Londyn, Monachium, Nowy Jork*, red. Violetta Wejs-Milewska, Ewa Rogalewska, 793–812. Białystok: Oddział IPN, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, 2009.
- Rybicka, Elżbieta. *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas, 2014.
- Sapa, Dorota. *Między polską wyspą a ukraińskim morzem. Kresy południowo-wschodnie w polskiej prozie 1918–1988*. Kraków: Universitas, 1998.
- Schlögel, Karl. *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*. Tłum. Izabela Drozdowska, Łukasz Musiał. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2009.

SŁOWA KLUCZOWE:

nowoczesność

g r a n i c a

p o g r a n i c z e

FRAGMENT

ABSTRAKT:

Główną tezę artykułu jest stwierdzenie, że granica i graniczność to doświadczenie źródłowe i zarazem kategoria dobrze opisująca strategię twórczą Haupta. W twórczości tego autora kategoria granicy pojawia się w wersji linii oznaczającej wyrazistą delimitację i w postaci strefy przejściowej pomiędzy różnymi obszarami. Geograficzno-polityczne pojęcie granicy Haupt przekłada na język aksjologii, epistemologii, doświadczenia międzyludzkiego i techniki pisarskiej. Fascynacja granicą jest wyrazem poszukiwania dogodnego miejsca umożliwiającego postrzeganie świata i tekstu jako skomplikowanego porządku sytuującego się na biegunie przeciwnym wobec niezróżnicowanego chaosu rzeczywistości nowoczesnej.

GEOPOETYKA

delimitacja tekstowa

t w ó r c z o ś ć
Z y g m u n t a
H a u p t a

NOTA O AUTORZE:

Andrzej Niewiadomski (1965) – poeta, eseista, historyk literatury. Kierownik Katedry Współczesnej Literatury i Kultury Polskiej w IFP UMCS. Autor licznych publikacji naukowych dotyczących głównie poezji polskiej XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem II Awangardy, katastrofizmu, poezji „przełomu” lat 80. i 90., zagadnień metapoetyckich, prozy Brunona Schulza, Zygmunta Haupta, geopoetyki. Ostatnio wydał *Osiemdziesiąt. Studium o poezji „przełomów”* (Lublin 2020) i *Przeciw entropii, przeciw arkadii. O pisarstwie Zygmunta Haupta* (Kraków 2021).

„Usprawiedliwianie opisu” w twórczości Zygmunta Haupta

Tomasz Mizerkiewicz

ORCID: 0000-0002-4419-5423

1.

Współczesne dyskusje na temat powrotu do deskrypcji jako przedmiotu badań literackich, które bywają nazywane „zwrotem deskryptywnym”, posiadają swoje nowe uzasadnienia filozoficzne i metodologiczne¹. Rodzą się wprost z inspiracji płynących ze strony nowego materializmu, powrotu ku rzeczom, filozofii obecności, ekopoetyk, a także licznych odmian realizmu z realizmem spekulatywnym na czele. Zapewne sprowokują one do ponownego namysłu nad różnymi formami literackimi i ich przemianami w XX i XXI wieku, czyli w okresie, gdy coraz silniej dawał o sobie znać kryzys, w tym całkowite zwątpienie w mimetyczne zdolności pisarstwa. Podtrzymywanie pewnych zobowiązań lub potrzeb deskryptywnych przez literaturę odbywało się wówczas wśród narastających kłopotów, ale zarazem w dialogu z bardzo różnorodnymi, niekoniecznie czy niewyłącznie nowoczesnymi, tradycjami myślowymi i artystycznymi.

¹ Propozycje zwrotu opisowego rekapitułuje oraz wykorzystuje do nowych propozycji badawczych Heather Love w artykule „Shimmering Descriptions and Descriptive Criticism”, *New Literary History* 1 (2020): 1–22. Do ważnych manifestacji nowego literaturoznawstwa opisowego należą pokonferencyjne artykuły ze specjalnego numeru pisma *Representations* 135 (2016). Podstawą metodologiczną tego kierunku badań był m.in. programowy artykuł Stephena Besta i Sharon Marcus „Surface Reading: An Introduction”, *Representations* 1 (2009): 1–21.

Do nowej dyskusji może włączyć się hauptologia z racji znaczenia komponentu opisowego w utworach Zygmunta Haupta, a także interesujących uwag autotematycznych na temat możliwości deskryptywnych, jakie znaleźć można w wielu miejscach jego dzieł. Nie jest to zresztą zagadnienie nieznane, wręcz przeciwnie, problematyka opisu, jego specjalnego statusu oraz innowacyjnie pomyślanego umocowania w twórczości Haupta zwróciła uwagę pierwszych wnikliwych komentatorów *Pierścienia z papieru*. W uzasadnieniu Nagrody „Kultury” przyznanej za ów zbiór napisano:

Ze swej bliższej ojczyzny – Galicji Wschodniej – wyniósł w pamięci rodzaj inwentarza rzeczowego kraju. Zdawałoby się, że w pustkowiach gór i lasów Galicji, w obejściach gospodarstw, w lamusach, monasterach i na targowiskach nie było ani jednego przedmiotu, którego autor nie umiałby nazwać i opisać².

Opis łączy się tutaj z praktykami pozaliterackimi, takimi jak „inwentarz rzeczowy”, posiada zatem nadwyżkowy, by tak rzec, ciężar istnieniowy, uchyla przynajmniej część wątpliwości co do możliwości reprezentacji, skoro przyznane ma równie niepodważalne i prawnie gwarantowane prerogatywy. Co więcej, zauważa się w tej opinii, iż twórca ujawnił specjalne kompetencje w zapewnianiu wiarygodnego opisu, który dzięki sugerowanej kompletności oraz fachowości pozwala na ponawianie aktów związywania słów z rzeczami. Haupt-pisarz miał w przekonaniu kapituły konkursowej zdolność zapewniania deskrypcjom stale aktualnej skuteczności, ale i imponującego rozmachu. Jego opisy nie są krępowane czy limitowane przez zachodzące wtedy kryzysy mimetyczne, lecz nadal są przedsięwzięciami obliczonymi na dużą skalę i mierzącymi się z wrażeniem mnogości, wieloaspektowości rzeczy oraz ich środowisk materialnych.

Sposób widzenia tej unikatowej umiejętności restytuowania wiarygodnego opisu literackiego doprecyzował jeden z członków komisji konkursowej, Jerzy Stempowski, w liście do pisarza:

Literatura jest dziś wybitnie omfaloskopiczna, brak jej wizji świata zewnętrznego. Dostojewski, który tyle jeździł koleją, nie wspomina nigdzie, aby widział coś z okna wagonu. [...] Przez pół wieku Dostojewski był ulubioną lekturą elity europejskiej i od niego zaczęła się epoka omfaloskopii. [...] W tej perspektywie Pańskie opowiadania są rewelacją³.

Stempowski sytuuje dzieło Haupta na tle dominujących nurtów literatury nowoczesnej, a złożliwa metafora piśmiennictwa „omfaloskopicznego” (od gr. *omfalos* – pępek) nazywa utwory służące ekspresji podmiotowości piszącego oraz autotelicznie kierujące uwagę na samo dzieło. Tymczasem autor *Czuwania i stypy* wydaje się krytykowi na tle Dostojewskiego objawicielem („rewelacja”) możliwości wypracowywania przez literaturę nowych wglądów w świat zewnętrzny. Można nawet zauważyć, że Stempowski łączy dwie perspektywy dostępu do owej zewnętrzności. Pierwsza z nich to wielkoformatowa „wizja świata zewnętrznego”, a druga oznacza dostęp obramowany, uzależniony od rodzaju „wziernika”, jaki akurat się komuś trafił.

² P.H. [Paweł Hostowiec – Jerzy Stempowski], „Nagroda Literacka «Kultury» za r. 1962 – Zygmunt Haupt”, w: Jerzy Giedroyc, *Zygmunt Haupt. Listy 1947–1975*, red. Paweł Panas (Warszawa: Biblioteka „Więzi”, 2022), 292.

³ Jerzy Giedroyc, *Zygmunt Haupt*, 273.

Dostojewskiemu wypomina eseista, iż nie skorzystał z szansy, aby opisać to, co widać było przez okno pociągu, którym podróżował. Domyślać się można, iż Haupt będzie swoje rewelacje nowej deskryptywności osiągał przynajmniej dzięki tym dwóm zabiegom – nie rezygnował z filozoficznej wizji całości, zasadniczego zadania poznawczego, a nawet teoriopoznawczego, zarazem jednak zachwycał jako wynalazca i znalazca mnogich ram, okien, szpar i prześwitów, aby zrównoważyć deskrypcjami swoje także nieco przecież omfaloskopiczne pisanie. Pod tym względem do rangi symbolicznej urasta opis tego, jak jawi się obserwującemu bohaterowi Haupta świat w oku cyklonu. Uderzające świeżością widzenia, czystością kolorów, intensywnością wyglądy świata zewnętrznego zjawiają się jednak tylko na moment i jedynie przez ten przygodnie dany oraz umiejętnie wykorzystany „lufcik”. Można zatem wstępnie przyjąć, iż w jego pisarstwie opis fundowany jest zarówno przez wizjonerską, projektującą myśl filozofującą odnoszoną do całości świata zewnętrznego, jak i przez chwile niepowątpiewalnych styków z dostępnymi w stanie oczywistości (fenomenologiczna „ewidentność”) obiektami ukazanymi przez udanie wykorzystane prześwity w ramach dostarczanych przez nowoczesność. Wypada osobno omówić każdy z tych wątków problemowych, przy czym poniższe uwagi chciałbym traktować jako co najwyżej prolegomena dla dalszych możliwych studiów na temat fenomenu opisowości w opowiadaniach autora *Szpicy*.

2.

Podczas poszukiwania uzasadnień i umocnień filozoficznych dla praktyk opisowych bohaterowie opowiadający Haupta miewają chwile wątplenia dotyczącego takiej możliwości. Ponadto w wielu komentowanych już przez hauptologię deskrypcjach mieszają się partie zawierające opisy zdarzeń „rzeczywistych” z przypuszczeniami, a nawet jawnymi zmyśleniami. Wyjaśnianiem trudnych do sformułowania powodów, dla których powstawały podobnie konstruowane „wizje” zewnętrznego świata w jego twórczości, narrator Haupta zajmował się między innymi w *El Pelele*:

Co każe mi powtarzać anegdoty, doszukiwać się porównań, wynajdywać paralele, popisywać się pseudoerudycją, usprawiedliwiać tym wszystkim mój opis wobec mnie samego i innych przywoływanych na świadków? Czy ma być to dopełnieniem szczerości podjętego zamiaru, wierności prawdzie, która to prawda jest tak nieuchwytna, tak względna, tak niepokojąca i tak nie zaspakajająca, ale bez niej świat, jaki mnie otacza, [i] ja sam nie istnieję, bo albo coś jest prawdą, albo nią nie jest, a więc wtedy nie istnieje. A znowuż sztuka, mająca nam tę prawdę objawić, jest przecież ustawicznie na pograniczu oszustwa, złudy, udawania, mizdrzenia się, sugestii, w sztuce zawsze jedno coś ukazujemy przez coś innego, prawdę chcemy ukazać przez kształt udany albo przez wymyślny porządek – jak w muzyce przez uszeregowania dźwięków, jak w poezji przez słowa, ich rytm, aliteracje, asonanse, współbrzmienia, tonikę, akcenty, patos, wymysł. Czemu jest tak, że posługujemy się całym arsenałem (gdzieś przeczytane, zasłyszane, zapamiętane) zmyślenia, nieprawdy, ażeby wyrazić prawdę?

Wobec czego niech mi będzie wolno domyślać się i narzucić własne wyobrażenie o tym, jak to panna ksieni pochwała i przytakuje okrutnej zabawie dziewcząt, kiedy tą maszkarą, tym pajacem jak ze szkicu gobelinowego Goi w Muzeum Prado, tym *El Pelele* jestem ja sam. To przecież mnie te panny

żywcem dręczą, nabijają się ze mnie, kiedy tak po koszarowemu całkiem „dają mi koca”, odbijają sobie na mnie swe panińskie trwogi, zahamowania, zawstydzienia, marzenia, zachcenia, mszcząc się za wszystkie byłe i przyszłe panińskie klęski i zniewolenia⁴.

Narrator w pełni zdaje sobie sprawę, iż żyje w czasach, gdy opis nie jest sam przez się zrozumiałą czynnością, należy zatem „usprawiedliwiać opis”, poszukać dla niego mocy „prawnej” i związku z „prawdą”. Domyślać się możemy, że chodzi raczej o ciągłą praktykę, a nie o jednorazowy gest, Haupt zajmowałby się tedy nieustannie w swoich utworach usprawiedliwianiem opisu, zastanawiając się przy tym, „co każe mu” się temu oddawać. Odpowiedzieć można, że, z jednej strony, zmuszałaby go do tego rosnąca presja krytyki zdolności mimetycznych literatury, a i sam wątpliwości w tym względzie często ujawniał, zwracając uwagę na siłę językowych zapośredniczeń i wynikającej z nich tendencji do zamykania pisarza w świecie znakowym. Z drugiej strony opowiada on w przytoczonym fragmencie o tym, jak stale poszukuje owych usprawiedliwień, a na podstawie przywoływanych pojęć widzimy, że szuka argumentów w tradycjach filozoficznych, teoriach poetyk dawnych i współczesnych, kontekstach muzykologicznych, wiedzy psychologicznej, historii malarstwa. W rozległych archiwach myśli i sztuki znajduje oraz wypróbowuje argumenty na rzecz opisu, powątpiewa co do skuteczności niektórych z nich, sięga po następne, stale rozwijając nowe wywody i poddając sprawdzeniom kolejne dowody poświadczające możliwość opisu.

Szczególnie niepokoi bohatera, ale i intryguje, że dla podjętego zadania niezbędny jest „cały arsenał zmyślenia”, co uzasadniałoby jego własne „domyśły” i „wyobrażenia” na temat życia na pensji dla dziewcząt, gdzie pojawia się nawet dawno temu zmarła „panna ksieni”. Częścią pracy usprawiedliwiania opisu staje się praktyka imaginatywna, w której różne postaci zostają zestawione przez opowiadającego w sposób wyzywająco ahistoryczny. Niekoniecznie przecież czyni to z niego rzecznika konstruktywizmu, gdyż próby deskryptywne narratora Haupta dałyby się umieścić równie zasadnie w tradycjach ważnych dla współczesnego realizmu spekulatywnego, który za pomocą domysłu filozoficznego odnawia refleksję na temat możliwych relacji między przedmiotami zachodzących poza ludzką świadomością. Stoi za tym przekonanie, że dla uzasadnienia refleksji nad relacją umysłu z realnościami pozajęzykowymi musimy wykroczyć poza korelacionizm⁵, czyli założenie, iż możemy jedynie orzekać o świecie, który poznajemy jako korelat naszych bezpośrednich wrażeń zmysłowych. Ograniczenia korelacionizmu powodują, iż odbieramy sobie możliwość oraz uzasadnienie dla namysłu nad relacjami zachodzącymi realnie poza ludzką świadomością, a w różnych dyskretnych formach aktywnych czy sprawczych. Z tego powodu pojawia się specjalne uzasadnienie dla praktyk spekulacji, wyobraźniowych przybliżeń owych pozaświadomościowych odniesień i procesów zachodzących stale w różnych wymiarach realności. Dla poetyki Haupta spekulacja wyobraźniowa należy zresztą do ulubionych i chętnie sprawdzanych formuł narracyjnych. Opowieści o tym, „co by było, gdyby” inaczej potoczyły się jakieś wypadki związane ze Stefcia czy Anusią, z którymi flirtował bohater w młodości, lub powracające bezpośrednie nawiązania do filozofii Vaihinger’a z jej potrzebą opowiadania o realnościach istniejących „jak gdyby” wcale nie musiałyby wtedy być odnoszone wyłącznie

⁴ Zygmunt Haupt, „El Pelele”, w tegoż: *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże* (Warszawa: Czytelnik, 2007), 327–328.

⁵ Quentin Meillassoux, *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności*, tłum. Piotr Herbich (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2015), 16–18.

do solipsystycznego świata podmiotowości zamkniętej wśród fikcji, jakie na zawsze zastąpiły rzeczywistość, pozostawiając jednostce przeżycie melancholii i lęku. Jakkolwiek bohaterowie Haupta znają dobrze tę kondycję i nieraz czują fikcjonalność tego, co jest ich opowieścią oraz wyobrażeniem, to jednocześnie „coś każe im” tworzyć te domysły, rozwijać śmiało spekulacje. Swoboda w ich kreowaniu i rozległość w spekulatywnym trybie rozwijanych opisów wielu aspektów świata powinna być także odnoszona do wysiłku towarzyszenia dyskretnie obecnej, stale aktywnej realności tego, co pozostaje poza korelacionistyczną kontrolą umysłu. Narrator Haupta tworzy opisy, opierając się nie na wierze w łatwo dostępną literaturze realność, lecz w przekonaniu, iż musi towarzyszyć światu w jego wielopostaciowej skrytości. Odczuciu obecności, a we wspomnieniach emigracyjnych pisarza często obecności czegoś nieobecnego, odpowiadać musi opis śmiało wkraczający w wymiary „udawania, mizdrzenia się, sugestii”, aby różnymi zabiegami łączącymi deskryptywne chwytły literackie o najróżniejszych proveniencjach odpowiadać na realność o zmiennych stopniach dostępności. Co więcej, musi to być opis swoim rozmachem i swadą spekulujący na temat relacji między przedmiotami, które mogą lub muszą zachodzić poza wiedzą poznającego. Ważne byłyby wszelkie dostępne modalności pisania, stopniowanie prawdopodobieństw i nieprawdopodobieństw, interferencje mocno stwierdzalnych „faktów” z coraz bardziej „nierzeczywistymi” wątkami, aby próbnie sytuować się w dyskretnych wymiarach pozaświadościowych relacji, wyczuwać ich możliwą dynamikę. Jak w słynnym opowiadaniu o Stefci można zatem i należy zadawać pytanie o relację, jaka stale łączy dawny związek bohatera z młodą przyjaciółką z kolejnymi etapami jego biografii. Mocno zapomniana historyjka miłosna nawet bez czyjejś pamięci o niej lub bez świadomościowych inicjatyw pozostaje „przedmiotem”, a o relacjach, w jakie wchodzi z innymi przedmiotami, należy spekulować z racji bezpośredniej niedostępności owego przedmiotu. W tej sytuacji byłaby zasadna interpretacja tego opowiadania, w którym zamiast akcentowania melancholijnego nastroju narratora lub analizowania jego lęku przed niesamowitością podkreślać będziemy podjętą spekulatywną pracę zbliżającą go do mnogich światów pozostających w stanie dyskretny czy skrytej aktywności. W każdym razie widzimy wtedy, że opowiadający pojawia się w obszarze osiągalnym jedynie poprzez brawurową spekulację, „występną” czy limitowaną deskrypcję, która poza regułami korelacionizmu szuka innego argumentu i prawa, aby „usprawiedliwiać swój opis”.

Stawka podjętych wysiłków zostaje wprost sformułowana i jawi się jako fundamentalna kwestia ontologiczna. Narrator powiada, że „prawda jest tak nieuchwytna, tak względna, tak niepokojąca i tak nie zaspakajająca, ale bez niej świat, jaki mnie otacza, [i] ja sam nie istnieję, bo albo coś jest prawdą, albo nią nie jest, a więc wtedy nie istnieje”. Wchodząc zatem z pełnym ryzykiem i odwagą w obszary czegoś nieuchwytnego oraz względnego, co można rozumieć także jako wymiar literackiej spekulacji, deskryptor podejmuje zagadnienie znane w XX wieku jako zreferowany przez Romana Ingardena spór o istnienie świata. Tym, co „każe” bohaterom opowiadającym Haupta stale szukać usprawiedliwień opisów, jest sprawa istnienia lub nieistnienia świata oraz podmiotowości. Rozwiązaniem, jakie wybiera, jest zgoda na prawdę „niezaspakajającą”, co można rozumieć jako realność dostępną często tylko przez domysł, niedającą się trwale uchwycić, ale i w tych dyskretnych formach stale obecną, czekającą na uważnego, cierpliwego, czyli zdolnego znieść bolesny stan niezaspokojenia, narratora. Jak wiadomo, Ingarden nie znalazł ostatecznego dowodu na istnienie świata, tymczasem w opowiadaniach Haupta „coś każe” nie składać broni, dlatego pozostają w nich aktywne jeszcze inne tradycje oraz konteksty filozofii i sztuki.

Nawet zresztą w obrębie samej szkoły lwowsko-warszawskiej, z której wywodził się Ingarden, znaleźć można stanowiska bardziej zbieżne z postawami narratorów Haupta zdeterminowanych, aby nadal usprawiedliwiać swoje opisy. Wspominam o tym, gdyż jeden z inicjatorów refleksji rozwijanej jako realizm spekulatywny, Graham Harman, inspiracji szuka między innymi w pismach krajana Zygmunta Haupta, w dziele *O treści i przedmiocie przedstawień* lwowianina Kazimierza Twardowskiego⁶. Dla Harmana poszukującego wyjścia poza myślenie konstruktywistyczne jednym z miejsc oparcia staje się alternatywna wobec Husserlowskiej metoda widzenia relacji między sądem a przedmiotem, jaką znalazł w pracy założyciela szkoły lwowsko-warszawskiej. W rozprawie *O treści i przedmiocie przedstawień* wskazuje on na aksjomaty Twardowskiego przekonujące, że możliwe było uniknięcie przez filozofię XX wieku określającego ją gestu Husserla, który uczynił z niej myślenie o ludzkiej jaźni i jej korelatach. Twardowski tymczasem zaproponował i uzasadnił alternatywny układ relacji między świadomością a poznawanym przedmiotem. Wykazał, że każdy akt lub sąd stanowią przedstawienie przedmiotu, w którym należy odróżnić treść przedstawienia i ów przedmiot. Treścią przedstawienia jest zapisany sposób jego postrzeżenia, przedmiot jednak jest czymś bogatszym w jakości niż treść przedstawieniowa. Lwowski filozof podawał przykład płótna malarskiego⁷, które odpowiada treści przedstawienia i jest odmienne od swego modelu, czyli przedmiotu przedstawienia. Chcąc rzecz wyklarować, wymienił trzy dowody na to rozróżnienie, z których jeden został już powyżej zasygnalizowany – przedmiot ma więcej jakości niż treść przedstawienia. Następny dowód mówił, iż niekiedy istnieją akt i treść przedstawienia, ale nie ma przedmiotu. Wreszcie trzeci ma naturę językową i powiada, że kilka określeń jakiegoś miejsca (w rodzaju „miasto urodzenia Mozarta”) może oznaczać ten sam przedmiot.

Wróćmy do cytatu z *El Pelele*, gdzie padają u dramatyzowanych pytania narratora o powody, dla których musi sięgać on po anegdoty i paralele, aby „usprawiedliwiać opis” „wobec mnie samego i innych przywoływanych na świadków”. Jego starania deskryptywne można przecież także ująć w języku filozofii Twardowskiego jako **opracowywanie oraz podtrzymywanie różnicy między treścią przedstawienia a przedmiotem przedstawienia**. Dokonywane jest to dużym trudem i niepewnością efektu, czego sygnałem jest mnożąca się wielość treści przedstawień. Zapewne miała rację Ewa Wiegandt, że stawką wysiłków pisarskich Haupta było wyrażenie „niezrelatywizowanego istnienia”⁸, skoro pośród owych treści (wyglądów, obrazów itp.) stale wraca przekonanie, iż nawet z olbrzymim kłopotem odróżniany przedmiot od swej treści jest jedynym powodem wszelkich zabiegów piszącego. Tylko nadzieja na znalezienie „prawdy”, co można też zrozumieć jako styk – często jedynie spekulatywnie za pośredniczony – z przedmiotem znajdującym się poza grą za pośredniczeń, pozwala zachować poczucie istnienia własnego i istnienia świata. Haupt ponawiałby pytania podobne do Twardowskiego w czasie, gdy podtrzymywanie jego kilku twierdzeń było już trudniejsze, ale zarazem być może udawało się łatwiej realizować w utworze artystycznym niż w rozprawie filozoficznej. Opracowywanie owej różnicy między treścią a przedmiotem przedstawienia było

⁶ Zob. Graham Harman, *Traktat o przedmiotach*, tłum. Marcin Rychter (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013): 34–38.

⁷ Bardziej szczegółowo koncepcję Kazimierza Twardowskiego komentował Bogdan Bakies – zob. tegoż, „Twardowskiego koncepcja przedmiotu jako korelatu aktu”, *Studia Philosophiae Christianae* 11 (1975): 11–48.

⁸ Ewa Wiegandt, „Wszystko-Nic Zygmunta Haupta”, w: *Ulotność i trwanie. Studia z tematyki i historii literatury*, red. Ewa Wiegandt, Agnieszka Czyżak, Zbigniew Kopeć (Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2003): 63.

wówczas otwieraniem obszaru dla działalności pisarskiej pojmowanej jako skomplikowana spekulacja na temat realności i jej różnych dyskretnych form, a także pozaświadomościowych relacji między składającymi się na nią przedmiotami.

Aby obszar możliwych odniesień do Twardowskiego jeszcze poszerzyć o kwestie zawarte w jego drugim aksjomacie, dodać należy, iż w *El Pelele*, jak i w innych dziełach narrator z rozmachem spekulujący na temat przedmiotów swych przedstawień chętnie wydaje sądy na temat przedmiotów, których nie ma. Znajdujemy w opowiadaniu sądy i treści przedstawień na temat ksieni założycielki klasztoru z XVIII wieku, która jako duch nawiedza szkołę klasztorną współcześnie, a do tego strzela z rusznicy (i to celnie) do opowiadającego. Właśnie zabawa nieprawdą okazuje się kolejnym, od innej jeszcze strony, sprawdzaniem różnicy między treścią a przedmiotem przedstawienia, który jest w tych miejscach nieobecny. Niekiedy oglądamy u Haupta wielorakie sprawdzanie poprzez akt pisarski różnicy między treścią przedstawienia a jego przedmiotem, gdzie elementy fantazyjne, czyli falsyfikowalne w taki czy inny sposób, dają kolejny obrys obszaru, w jakim jawić się będą przedmioty. Idzie nie o to, czy fantazjować, zmyślać, mizdrzyć się, ale o to, czy dzięki temu uda się dobrze wyznaczyć negatywny obszar, zewnętrzne obrzeżenie miejsca, w którym znajduje się na pewno przedmiot.

Spróbujmy wyjaśnić w tym kontekście jeszcze jedną osobiwość *El Pelele*. Opowiadający dochodzi w którymś momencie swego quasi-filozoficznego wywodu do wniosku, iż „tym El Pelele jestem ja sam. To przecież mnie te panny żywcem dręczą, nabijają się ze mnie, kiedy tak po koszarowemu całkiem «dają mi koca»...”. W języku twierdzeń Twardowskiego oznaczałoby to, że istotne staje się napięcie między kukłą nękaną przez panny w szkole klasztornej, czyli treścią tego przedstawienia, a tegoż przedstawienia przedmiotem. Jest to sytuacja analogiczna do relacji między obrazem a modelem, o której pisał lwowski filozof chcący podkreślić, iż przedmioty przedstawień mają więcej jakości niż te obecne w treści przedstawienia. Dla pań również nie ulegało żadnej wątpliwości, iż wypchany słomą pajac różni się od prawdziwie istniejącego mężczyzny czy różnych mężczyzn znanych im osobiście, którzy jako przedmioty przedstawienia posiadają więcej jakości niż reprezentująca je kukła. Uderzając ją kijami, mają pewność, że owi mężczyźni, których jest treścią przedstawienia, istnieją naprawdę; że tłukąc pajaca, przekształcają swoje relacje z przedmiotami, jakie pajac przedstawia, czyli z owymi realnie bytującymi mężczyznami. Narrator ogłaszający w swoim opowiadaniu, iż „tym El Pelele jestem ja sam”, potwierdza ową różnicę między kukłą a przedmiotem przedstawienia, staje się przesuniętym w czasie i przestrzeni dowodem owej różnicy, jest bowiem jednym z wielu wyobrażonych mężczyzn, z którymi młode kobiety na nowo układały sobie relacje, podrzucając i uderzając słomianego pajaca. Kukła pozostaje przeto w silnym związku w mnogością bolesnych doświadczeń, jakie istnieją i istnieć będą realnie w życiu bohaterki. Zarazem „mszczą się za wszystkie byłe i przyszłe pańskie klęski i zniewolenia”, pozostają przeto w relacji z całym polem doświadczeń, które istniały, są pamiętane, zostały zapomniane, bytują jako traumy lub drobne zranienia, jako minione lub aktualne lęki przed czymś, co jednak nie zaszło, istnieją jako potencjalne lub dające się przewidzieć w przyszłości, są opowiedzianymi przez inne kobiety własnymi lub cudzymi doznaniem ze związków z mężczyznami itd. Uderzana przez bohaterki kukła wyraża mnogość aspektów, jakie łączą ją z mężczyznami jako modelami kukły i posiadają liczne jakości, szczególnie te lękowe i urazotwórcze, których obecność daje się jedynie spekulatywnie uaktywnić.

Pozostaje ostatni z aksjomatów Twardowskiego, czyli przekonanie, iż o różnicy między treścią a przedmiotem przedstawienia zaświadcza także mnogość możliwych nazwań tego samego obiektu. Haupt ponawiałby wysiłek podtrzymywania różnicy między treścią a przedmiotem przedstawienia poprzez zasadę deskryptywnego nawrotu, powtórzenia próby opisowej. Tu oczywisty jest zestaw przykładów, po jakie można od razu sięgnąć, od opowiadań takich jak *Deszcz*, przez problem wariantywności (wielu wersji) utworów, po chwyt wielokrotnego nazywania tego samego przedmiotu w rodzaju „A, Anusia, Anusieczka, Anusienieczka...”. Znana jest hauptologii i zrozumiała pokusa, aby podkreślać, iż za tą obsesją stoi melancholijna utrata obiektu, psychoanalitycznie wyjaśniane doznanie braku, gdyż neurotycznie powtarzające się akty deskrypcji tego samego przedmiotu odpowiadają wtedy na poczucie bezsilnej mimetycznej pisania. Nie można jednak wykluczyć, iż drugim powodem, tym, „co każe mu” po kilka razy opisywać to samo, bywa dla narratora Haupta odczucie uderzającej, a niekiedy wręcz ekstatycznie przeżywanej (jak w inicjalnym zdaniu *Madrygału dla Anusi*) różnicy między treścią a przedmiotem przedstawienia. Wielość różnych nazwań upewnia wtedy o „prawdzie”, wzmacnia poczucie własnej obecności, istnienia piszącego. Przypomina się ważna definicja szczęścia z opowiadania Haupta jako zespołu przeżyć, które są „przeżyte na własność, nie do odebrania”⁹. W tym względzie Haupt nie tylko nie wątpi w istnienie owych obiektów, ale też podkreśla ich charakter wypełniający mówiącego radością. Powtarzanie wysiłków deskryptywnych wypadałoby zrozumieć wtedy jako mimetyzowanie aktywności przedmiotów, które istnieją jako ekstazy, czyli posiadają skłonność do wykraczania poza siebie, wypełniania mówiącego, wymuszając świadectwa swego „pulsującego” istnienia w formie między innymi wielokrotnych prób deskryptywnych. Podobnie można zrozumieć charakterystyczny dla Haupta retoryczny chwyt wyliczenia przytłaczającego i fascynującego wielością przywołanych obiektów. Stoi za nim niekiedy przekonanie, iż mnogość określeń jakości danego świata jest umocnieniem przekonania o istnieniu różnicy między owym światem jako przedmiotem a treścią opisu, a zatem wzmacnia odczucie istnienia podmiotowości oraz świata.

3.

Kontekst myśli filozoficznej Twardowskiego stanowił przykładowy depozyt wydobyty z wielkiego archiwum myśli i sztuki, do którego odwoływał się Haupt w swoich wysiłkach mających na celu uzasadnienie wysiłku budowania wielkich wizji świata zewnętrznego. Sprawdzenie tego kontekstu miało ukazać nie tylko pomocne w objaśnianiu utworów autora *Pierścienia z papieru* – i nie wiadomo, w jakim stopniu świadomie rozwijane – filiacje, lecz raczej ujawnić wielość możliwych filozoficzno-artystycznych prób Haupta przeprowadzanych w ogromnym obszarze kulturowym, z którego dobywał nowe argumenty i metody usprawiedliwiania własnych deskrypcji.

Poza tym jednak, jak mówiliśmy za Stempowskim, bohaterowie Haupta niekiedy znajdują „prześwit”, dzięki któremu mają pewność styku z rzeczywistością. W tych sytuacjach usprawiedliwieniem opisu jest oczywistość (a mówiąc fenomenologicznie, „ewidentność”) doświadczenia, niepodważalność manifestacji gwałtownej obecności świata. W wielu opowiadaniach

⁹ Zygmunt Haupt, „Fragmenty”, w tegoż: *Baskijski diabeł*: 242.

znajdujemy takie „pamiętne” sceny, „mówiące” szczegóły czy rewelatorskie momenty. Narrator zajmuje się wtedy deskrypcjami, które mają wydobyć całą możliwą do uchwycenia złożoność owej oczywistej manifestacji rzeczywistości. Dobrym przykładem tej reguły byłoby wspomniane już na wstępie opowiadanie *Cyklon*. Utwór podejmuje próbę opisową wedle zasady dobrze podpatrzonej przez Stempowskiego – nagła rewelacja świata oglądanego w oku cyklonu możliwa jest w ramie gwałtownej burzy, która poprzedza ów moment i po nim następuje. Narrator nie uzurpuje sobie stałej dyspozycji do posiadania podobnych dostępów, niemniej niekiedy decyduje się na skrupulatny, dokładny opis chwili, w której nagłe intensywne spotkanie z rzeczywistością miało miejsce.

W *Cyklonie* zostało to zresztą stematyzowane, gdyż opowiadający rozpoczyna od dłuższej krytycznej dygresji na temat nowoczesności, która na wiele sposobów zapośredniczyła relacje podmiotowości ze światem. Dodatkowo nowoczesność wzbudza w jednostce zarożumiałość wynikającą z wiedzy nabytej dzięki „szeregowaniu, systematyzowaniu zjawisk”, co prowadzi narratora do konkluzji: „[r]azem z dawną sztuką uogólniania i abstrahowania i logiką dedukcji stworzyliśmy sobie osobny świat w świecie, «*fool's paradise*», jak mówią Anglicy”¹⁰. Przeżycie uderzenia tornada, którego opis następnie rozwinie, prowokuje go do jeszcze jednej kąśliwej uwagi:

Więc stworzyliśmy sobie dookoła ten wielki, uporządkowany świat statystyczny, demograficzny, mapowy, biuletynowy, ponazywaliśmy to sobie wymyślnymi imionami i posegregowaliśmy, i poszufladkowaliśmy, i wierzymy sobie w niego na słowo honoru – a tu jesteśmy sami w swoim małym światku dotykalmym¹¹.

Tym zatem, co stanowi podporę i uzasadnienie opisu cyklonu, jest odrzucenie nowoczesnej pokusy postrzegania świata jako w pełni zmediatyzowanego. Deskrypcji bowiem wymaga „mały światek dotykalmym”, z którym jednostka styka się w swojej samotności i pojedynczości. Co ważne, jest to rzeczywistość „dotykalmym”, posiada swoją materialność niepowątpiewalnie doświadczaną przez ciało, można się z nią spotykać, badać ją, wyczuwać jej kształty. Uprzywilejowanie zmysłu dotyku ma podkreślić, że w „małym światku dotykalmym” aktywne są i ważne różne zmysły, a nie tylko „panujący” nad rzeczywistością wzrok.

Opis cyklonu to opowieść o naporze pozajęzykowej, materialnej rzeczywistości świata tak gwałtownym, że zamknięta w domu rodzina podpatruje szalejący żywioł jedynie przez dziury w zabitych deskami oknach. W tej sytuacji mamy znowu do czynienia ze spotkaniem przez „wziernik”, ale zarazem podkreślone zostaje aktywistyczne, narzucające reguły swej manifestacji działanie „światka dotykalmego”. Stąd rodzi się pokusa, aby przywołać analizy Kathleen Stewart, dostrzegającej w opisowej książce Annie Dillard *Pielgrzym nad Tinker Creek* „punkty precyzji”, które rozumiała jako przykuwające uwagę „style” oglądanych przedmiotów¹². Przedmiot czy zjawisko wymuszały skrupulatne zanotowanie swej jedyności, same były punktami precyzji, sprawcami deskrypcji o wyostrejzonej dokładności. Badaczka podkreśla, że tak narzucające się opisującemu przedmioty „posiadają witalne, nawet eksplozywne, napięcie i siłę

¹⁰Zygmunt Haupt, „Cyklon”, w tegoż: *Baskijski diabeł*: 648.

¹¹Haupt, „Cyklon”: 651–652.

¹²Kathleen Stewart, „Point of Precision”, *Representations* 135 (2016): 43.

obrotową swych jakości. Ich punkty precyzji nie są zawartością, lecz przerwą w samym ruchu reprezentowania skończonej, skategoryzowanej realności”¹³. Zauważmy, że i w analizach Stewart dochodzi do podważenia „skategoryzowanej realności” przez opis; dostrzegane przez nią w deskrypcjach „punkty precyzji” mogą dookreślić to, co zachodzi, wedle narratora Haupta, w „małym światku dotykalmym”. Reguła ta zdaje się jeszcze ściślej obowiązywać, gdy punktami precyzji są formy oglądanych przez szpary okienne szalejących wirów materii tornada. W tym przypadku z pewnością chciałoby się powiedzieć o „eksplozywnym napięciu” oraz „sile obrotowej” ich jakości. W każdym razie z powodu deskrypcji prowadzonej niby pod dyktando przedmiotowych punktów precyzji zapisane zostają przedmioty w ich zindywidualizowanej „takości”, czyli w takim dokładnie kształcie, który odciskał się przemożnie w świadomości doświadczanego uderzeniem tornada podmiotu. Należy podkreślić mechanizm odciskania się, które prowokowało Stewart do użycia kategorii stylu etymologicznie odnoszącego się do *stilu*-*sa*, rylca zostawiającego niepowtarzalnie odcisnięte ślady na glinianych tabliczkach. Materie tornada wyryły swoje kształty w świadomości postrzegającego, były elementami („punktami”), które w swojej precyzyjnej formie zostają zadane do opisan.

Szczególnie istotne dla zrozumienia, kim jest podmiot „sam w swoim małym światku dotykalmym”, staje się kulminacyjne spotkanie z okiem cyklonu, czyli z fazą tornada, gdy w danym miejscu na kilkanaście minut wiatr ustaje, zanim obróci się w drugą stronę z tą samą intensywnością. Podmiot doznaje swego istnienia jako bytu usytuowanego, jego perspektywa radykalnie różni się od możliwości oglądu świata poza okiem cyklonu. Zarazem może doświadczyć źródłowego bycia przede wszystkim w owym „światku dotykalmym”, jawi się on na ten niedługi czas jako jego realność podstawowa, zanim wróci zwykła rutyna nowoczesnego życia z wrażeniem świata „usystematyzowanego”. Bohater opowiada o widoku zniszczonych domów i drzew, chodzi wśród nich wraz innymi, by wreszcie ekstatycznie zauważyć:

A nad tym wszystkim niebo błękitne i śmiejące się i cud powietrza, które, przyniesione z wirem, jak gość niespodziewany, onieśmiela nas aż do wstrzymania oddechu. Ptaki śpiewają w gałęziach drzew i drzewa wsłuchane są i nieśmiałe, wzruszone, czuje się wzruszenie i jakby spazm tych drzew po ich histerycznym popłochu w huraganie.

Tak więc oko cyklonu, samo oko! Wiemy, że za dziesięć, za dwadzieścia minut zacznę dąć na nowo i przepisowo w przeciwną stronę¹⁴.

Opis wyraża euforię i „wzruszenie” z powodu chwilowego ponownego styku ze światem, wynika z odnalezienia kontaktu z nim. Sprawczość byłaby tutaj, jak podpowiadałaby Stewart, po stronie opisywanego zjawiska. Szczęście bowiem rodzi wrażenie, iż świat pojawia się „jak gość niespodziewany”, uprząstępnia się w jakościach i formach pozostających poza oczekiwaniami podmiotowości, przybywa z przebogatych wymiarów realności pozostającej poza korelacyjno-styczną kontrolą umysłu chcącego przewidywać zdarzenia. Człowiek „wstrzymuje oddech”, gdyż to nie on jest twórczy, kreacyjne tchnienia przychodzą ze strony intensywnie jawiącej się realności. To ona okazuje się nagle czynna po wielu dniach swej pozornej bierności, która

¹³Stewart, 34.

¹⁴Haupt, „Cyklon”, 659.

teraz musi objawić się jako niedostrzegana dotąd pozaświadomościowa sprawczość. Jej obecny ruch staje się onieśmielający, powoduje wstrzymanie aktywności podmiotu, aby wreszcie odczuł porywającą ku spazmowi szczęścia oczywistość świata. „Niebo błękitne i śmiejące się” przypomina o niepodważalności tego oczywistego bytowania realności, jest ono pierwszą zasadą, staje na szczycie w hierarchii zjawisk. Góruje nad całym poszufladkowym nowoczesnym „*fool's paradise*”, zgruzowało wszystkie urządzenia owego świata w następstwie cyklonu i zamiast angielskiego raju głupców daje **chwilę szczęścia w „błękitnym i śmiejącym się” niebie tego, co dotykalne**.

Okazuje się, że zapisywane w opowiadaniach Haupta, dostępne tylko pod pewnymi warunkami i w określonych ramach, chwile styku ze światem stanowią podstawę opisu, która jest jego szczególnie sugestywnym usprawiedliwieniem. Skutkiem owych opisów bowiem okazuje się konflikt z uroszczeniami nowoczesnej mediatyzacji rzeczywistości. Wszelkie zapośredniczenia dzielą wtedy los zniszczonych przez cyklon ludzkich urządzeń, gdyż stanęły na drodze manifestacji oczywistości świata, która zawsze ma naturę zdarzenia „górującego”, na nowo zyskującego atrybut upragnionego „nieba błękitnego i śmiejącego się” nowoczesnej podmiotowości.

4.

Twórczość Zygmunt Haupta podejmowała refleksję nad możliwościami opisowymi literatury nowoczesnej. Pisarz z pewnością należał do tych szukających nowych powodów dla uzasadnienia pracy deskrypcyjnej, którą „coś kazało mu” wykonywać. Wskazałem na próby znalezienia uzasadnień dla wielkich przedsięwzięć opisowych, w czym wspierały twórcę niektóre znane mu nurty filozoficzne. Zarazem Haupt niekiedy „na skróty” umacniał swe działania opisowe przez zanotowanie momentu chwilowego lub możliwego jedynie w „prześwicie” niepowątpliwego styku z realnością. Z pewnością jednak pozostaje do przedyskutowania sposób prowadzenia przezeń dialogu z mistrzami prozy opisowej XIX wieku, czyli na przykład z przywoływanymi wprost lub przez aluzje Gustawem Flaubertem oraz Guy de Maupassantem. Równie istotne byłoby wskazanie na podobieństwa oraz różnice w zasygnalizowanej problematyce doświadczenia oczywistości materialnego świata z posiadającą bardziej uduchowione źródła tradycją nowoczesnej prozy epifanijnej. Rozstrzygające wszakże znaczenie dla rozumienia procedur deskryptywnych Haupta będą miały dalsze analizy poetyki kolejnych fragmentów opisowych jego prozy oraz stosowanych przez narratorów formuł autotematycznych. Niniejszy szkic ma być przede wszystkim częścią tej trzeciej aktywności badawczej.

Bibliografia

- Bakies, Bogdan. „Twardowskiego koncepcja przedmiotu jako korelatu aktu”, *Studia Philosophiae Christianae* 11 (1975): 11–48.
- Best, Stephen, Marcus Sharon. “Surface Reading: An Introduction”. *Representations* 1 (2009): 1–21.
- Harman, Graham. *Traktat o przedmiotach*, tłum. Marcin Rychter. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013.
- Haupt, Zygmunt. *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*. Warszawa: Czytelnik, 2007.
- Love, Heather. „Shimmering Descriptions and Descriptive Criticism”. *New Literary History* 1 (2020): 1–22.
- Meillassoux, Quentin. *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności*, tłum. Piotr Herbich. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2015.
- P.H. [Paweł Hostowiec – Jerzy Stempowski]. „Nagroda Literacka «Kultury» za r. 1962 – Zygmunt Haupt”. W: *Jerzy Giedroyc, Zygmunt Haupt. Listy 1947–1975*, red. Paweł Panas. Warszawa: Biblioteka „Więzi”, 2022.
- Representations* 135 (2016).
- Stewart, Kathleen. „Point of Precision”. *Representations* 135 (2016): 31–44.
- Wiegandt, Ewa. „Wszystko-Nic Zygmunta Haupta”. W: *Ulotność i trwanie. Studia z tematyki i historii literatury*, red. Ewa Wiegandt, Agnieszka Czyżak, Zbigniew Kopeć, 59–72. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2003.

SŁOWA KLUCZOWE:

O P I S

zwrot opisowy

REALIZAM SPEKULATYWNY

ABSTRAKT:

Artykuł omawia problematykę opisu w twórczości Zygmunta Haupta z wykorzystaniem inspiracji płynących ze strony współczesnego „zwrotu deskryptywnego” w literaturoznawstwie. Przypomniane zostały wczesne diagnozy krytyki literackiej wskazujące na wyjątkową wartość opisów Haupta, które pisarz włączał do swych opowiadań, mimo iż zdawał sobie sprawę z kryzysu zdolności mimetycznych literatury. Świadomie podejmował przy tym wysiłek „usprawiedliwiania opisu”, który pojawiał się u niego, jak zauważył Jerzy Stempowski, albo jako część całościowej wizji świata zewnętrznego z przywoływanymi próbnie uzasadnieniami filozoficznymi, albo jako element zdarzających się bohaterom opowiadań Haupta chwilom styku z realnością dostępną w znalezionych przypadkiem ramach lub „prześwitach”. Artykuł omawia kolejno te dwie metody uzasadniania części deskryptywnych, wykorzystane zostały przy tym pojęcia realizmu spekulatywnego, a także filozofii Kazimierza Twardowskiego, z której korzystają rzecznicy nowych form realizmu we współczesnej filozofii.

GRAHAM HARMAN

ZYGUNT HAUPT

Kazimierz Twardowski

NOTA O AUTORZE:

Tomasz Mizerkiewicz – teoretyk literatury, historyk literatury, krytyk literacki; profesor zatrudniony na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu. Wydał między innymi monografie *Niewspółczesność. Doświadczenie temporalne w polskiej literaturze najnowszej* (2021), *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności* (2013). Przygotowuje monografię *Po konstruktywizmie*, w której omówi nowe propozycje metodologii badań literackich zastępujące interpretacjonizm, narratywizm oraz konstruktywizm. Należy do międzynarodowego konsorcjum naukowego realizującego grant Horizon Europe *Cartography of the Political Novel in Europe* (2023–2027).

Pejzaż (nie)moralny.

Wokół opowiadania *Deszcz*

Zygmunta Haupta

Agnieszka Czyżak

ORCID: 0000-0001-8918-5264

Poetyka utworów Zygmunta Haupta, na pozór staroświecka i z nadmiarem chwytów stylistycznych, jest w istocie precyzyjnym narzędziem pozwalającym pisarzowi kreować postacie, sytuacje i światy zarazem proste (nieomal namacalne) i skomplikowane (prowadzące ku wielorakim, nieraz trudnym do uchwycenia wymiarom epistemologicznym). Proza autora *Pierścienia z papieru*, silnie nacechowana emocjonalnie w końcowym rozrachunku prowadzi ku sprawom najistotniejszym, uruchamiając w odbiorze perspektywę egzystencjalną i etyczną oraz zmuszając do stawiania pytań o ludzką kondycję w zagrożonym ostatecznym rozpadem świecie.

Narrator krótkiego, czterostronicowego tekstu Haupta zatytułowanego *Deszcz* stwierdza w pewnym miejscu: „Tak sobie ułożyłem to opowiadanie i teraz przyglądam się swemu dziełu. O czym ono ma mówić? Co za wieść cholerną nieść w sobie?”¹. Wskazuje tym samym, że niewielka impresja o charakterze wspomnieniowym skrywa jakiś kłopotliwy, „cholernie”

¹ Zygmunt Haupt, „Deszcz”, w: *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, oprac. Aleksander Madyda (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2016), 277. Dalej w rozdziale cytaty z opowiadania zostały opatrzone numerami stron według tego wydania.

dreńczący problem, a wysunięta na plan pierwszy kwestia „układania” – konstruowania, komponowania – fabuły odsłania jej conceptualną proveniencję. Natomiast postawione pytania, sugerujące trudność znalezienia jednoznacznej interpretacji zapisanych wcześniej sekwencji słów, nie przesłaniają wątpliwości dotyczących już samej przynależności gatunkowej tekstu. Odbiorca nie ma bowiem do czynienia z opowiadaniem, lecz z literackim pejzażem ukazany w trzech, z pozoru niewiele różniących się od siebie wariantach.

W tekście zwraca uwagę językowa nadorganizacja połączona z emocjonalnym tonem wypowiedzi, inaczej mówiąc, to artystyczny kunszt powiązany z sugestią osobistego zwierzenia. Andrzej Stasiuk – uznający skądinąd pisarza za swojego mistrza – mówił w wywiadzie zatytułowanym *Czytam tylko Haupta*:

on tak naprawdę opisuje tylko siebie. Chociaż czasem nie jest to takie oczywiste. Na przykład w opowiadaniu *Deszcz* – nie wiadomo gdzie jesteśmy, ale te trzy strony opisu deszczu w mieście, sprawiają, że aż ciarki przechodzą po plecach! Czy to jest Galicja? To może być wszędzie...².

Autokreacyjny i intymny wymiar tej prozy pozostawać może w sferze czytelniczych rekonstrukcji: Jakub Lubelski w artykule *Zygmunta Haupta porzucanie literackości* stwierdził, że opowiadanie to „prozatorski fresk”, dodając: „Jak się wydaje w *Deszczu* nie chodzi o nic innego, jak tylko o deszcz”³. A jednak, pomimo tego, że w tekście (jakoby w sposób niewytłumaczalny „budzącym ciarki”) słowo „deszcz” pada 32 razy i zdaje się szumieć w nim jednostajnie, zjawisko atmosferyczne nie jest tu tematem, lecz wielorako, synestezycznie wykorzystanym chwytem. Nie ów wysunięty na plan pierwszy deszcz, lecz to, co niezbyt precyzyjnie „zamazuje”, stanowi wskazaną na wstępie „cholerną wieść” zamkniętą w przemyślnie skonstruowanym obrazie.

Opowieść ujęta została w klamrę określającą nadrzędny cel przesłania, jakim jest konieczność prowadzenia nieustannej walki z niechcianymi poruszeniami pamięci. Pierwsze zdanie brzmi: „Niektóre sprawy zapamiętuje się w życiu na zawsze” (275), ostatnie natomiast: „Zapamiętałem tylko deszcz” (278). Tymczasem w tekście nie została zawarta relacja z procesu odtwarzania zdarzeń z przeszłości, ich przebiegu czy poszukiwania więzi przyczynowo-skutkowych między nimi. To unieruchomiony w czasie widok miejsca, zatrzymany w kadrze wspomnień krajobraz, panorama miasteczka widzianego zaledwie raz w życiu. Narrator stwierdza: „Musiłem być przez jeden dzień w tym miejscu obcym, nie znanym mi dotąd, byłem tam przez cały dzień i deszcz padał przez dzień cały, i zaledwie ustał nad wieczorem” (275). Spoglądanie na jednokrotnie odwiedzone uzdrowisko poprzez pokłady minionego czasu nie budzi melancholijnej tęsknoty za przeszłością, lecz zmusza do ponownej konfrontacji z trudnym biograficznym doświadczeniem.

Odtwarzany w pamięci pejzaż staje się sygnałem po raz kolejny podejmowanej próby ustanowienia własnych reguł widzenia świata, czy nawet narzucenia światu (minionym zdarzeniom) subiektywnego porządku istnienia. Marek Zaleski tak interpretował istotę narracji Haupta:

² Andrzej Stasiuk, „Czytam tylko Haupta”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/czytam-tylko-haupta-30124>, dostęp 24.02.2022.

³ Jakub Lubelski, „Zygmunta Haupta porzucanie literackości”, <https://teologiapolityczna.pl/jakub-lubelski-zygmunta-haupta-porzucanie-literackosci-2>, dostęp 24.02.2022.

próbują stać się czystą naocznością, czystym patrzeniem. Zdają się wychodzić z założenia, że w przeciwieństwie do uwikłanego w czasie aktu opowiadania [...] „teraz” aktu percepcji pozwala dotknąć wieczności i uchwycić chwilowy, zmienny aspekt świata, stawanie się rzeczywistości⁴.

Tym samym owo szczególne „patrzenie” okazuje się równoznaczne z przekraczaniem epistemologicznych ograniczeń – albo, jak w przypadku *Deszczu*, ich świadomym wytwarzaniem, w taki sposób, aby powstające na oczach czytelnika bariery poznawcze i uniki pamięci zmuszały odbiorcę do wysiłku poszukiwania niewidocznej na pierwszy rzut oka głębi obrazu, przenikania poza jego płaszczyznę.

Nieodłącznym elementem pejzażu jest utrudniający widzenie deszcz – narrator wspomina: „[...] przyzwyczaiłem się do tego deszczu, jakby należał on do krajobrazu, jakby tu nie miało nigdy być co innego, tylko deszcz” (275). W dodatku stanowi on przesłonę rozmywającą kształty i ujednolicającą barwę przestrzeni, deszcz bowiem „leżał pionowo na tym zielonym krajobrazie z zieleni drzew” (275). Odmalowana w słowie płaszczyzna obrazu (z) pamięci wzbogacana jest o kolejne szczegóły. Wielokrotnie zwracano uwagę na związki utworów literackich Haupta z malarstwem. Tutaj również mamy wyraźne potwierdzenie tych rozpoznań, stematyzowane i rozgrywane na poziomie świadomości narratora, który przekonuje: „Pamiętam zielen tego miejsca, jakby zielen ta, jak farba przez ten deszcz rozpuszczona, zafarbowwała wszystko na zielono” (275). Pamięć zatem zachowała pozbawiony ostrych konturów, nieruchomy, niemal jednobarwny pejzaż, rozmyty i niewyraźny, a tym samym nie kojarzący się z precyzyjnie wy-czelowanym artefaktem, lecz raczej z niedzielnym, amatorskim pacykowaniem.

Przyglądanie się przedstawionemu wycinkowi przestrzeni skłania do prób uchwycenia jego specyfiki – jak pisała Ewa Wiegandt: „Autor potrafi sprawić, że świat staje się płaski jak malarzkie płótno, a obraz pozbawiony perspektywicznej głębi [...] Jest on przyziemny, trywialny, ale z czułą, nieegotyczną uwagą, empatią i delikatnością nazywany – zatrzymywany”⁵. W opowiadaniu *Deszcz* to szczególne „miejsce nieantropologiczne”, uzdrowisko poza sezonem, puste, wyludnione, w którym nie dochodzi do spotkania twarzą w twarz z innym człowiekiem, staje się tłem wydarzeń, a zarazem płaszczyzną, na której można umieszczać dowolnie dobrane elementy.

We wspomnieniach narratora zachowało się takie właśnie specyficzne płaskie odbicie przestrzeni, której znaczenie zmienia się w zależności od tego, jakie postaci zostaną umieszczone w jej obrębie. Próba przypomnienia sobie, kim były, nie jest celem samym w sobie, lecz raczej rodzajem autoterapeutycznych ćwiczeń czy nawet sposobów wypierania istoty przeżytych doświadczeń. Bohater stwierdza co prawda: „To dziwne: pamiętam deszcz, pamiętam tło tego deszczu, a poza tym niczego więcej już nie pamiętam” (276), a jednak dowiadujemy się wiele o przeszłych zdarzeniach, być może więcej, niż chciałby wspominać. W prozie Haupta, co prawda, nie można – jak pisali poznańscy badacze – „pochwycić przeszłości”, ale można obserwować proces, w którym pamięć staje się zaczynem kreacji: „Pamięć, i w tym jej

⁴ Marek Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1996), 50.

⁵ Ewa Wiegandt, *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku* (Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2010), 205.

wartość, to niewiadoma, przecucie, rzutowanie w przyszłość. Jest nieepicka, gdyż zaprzecza oczywistości swych treści. Ma zdolności terapeutyczne, ponieważ pozwala zamieniać urazy w uniesienia⁶. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy panowanie nad obrazami przeszłości zapewnia wspominającemu poczucie bezpieczeństwa.

W opowiadaniu *Deszcz* zagłębienie w przeszłość zdaje się zrazu grą z jej zwodniczą niepochwytnością. Jednak emocje odsłonięte w zakończeniu tekstu pokazują, że proces przemiany bolesnych doświadczeń w literackie epifanie bywa niezmiernie trudny i nie zawsze kończy się powodzeniem. Haupt-autor stawia swojego bohatera w sytuacji, w której niechciane wspomnienia okazują ostatecznie silniejsze niż jego wysiłek włożony w „niepamiętanie”, niż wyćwiczone przez niego próby ukrycia przeszłości za kurtyną deszczu. Dwukrotnie w tekście pojawia się sekwencja trzech hipotez ujawniających możliwe powody przybycia bohatera do bezimiennego uzdrowiska. To warianty fabularne opowieści – kolejno: obyczajowy, romansowy i sensacyjny – podane w szkicowym zaledwie zarysie.

Przyczyną wizyty w bezimiennym miasteczku mogły być zatem obiecane lub konieczne do oddania pieniądze. Widmowy partner dookreślonej na poczekaniu i jakby bez przekonania transakcji nie pojawia się jednak wyraźniej we wspomnieniu bohatera, podobnie jak namacalny kształt ich wzajemnych relacji. „Może nałgał, a może to ja jemu nałgałem” (276) – stwierdza narrator, nie czując w związku z tym większych emocji. Wariant romansowy to sugestia powrotu do dziewczyny, która postanowiła zerwać znajomość, istoty także pozostającej bezcielesną zjawą. Skazana na porażkę próba jej odzyskania pozostaje jednak tylko konceptem pamięci zbudowanym na konwencjonalnym ujęciu miłosnych perypetii. W obu przypadkach decyzja o wizycie w mieście mogłaby zależeć od woli protagonisty, pozostawać jego wyborem. Inaczej rzecz się ma z trzecią odsłoną pejzażu.

Narrator dociekający powodów wizyty w uzdrowisku wysuwa nieoczekiwane przypuszczenie: „A może wysłali mnie, ażebym zabił człowieka?” (276). Pojawiają się zatem jacyś „oni”, których prawo do wydawania rozkazów nie jest podawane w wątpliwość. W tym przypadku, ponownie w odróżnieniu od wcześniejszych widmowych rekwizytów – „obyczajowych” pieniędzy czy „romansowego” kapelusza kochanki – pojawia się ciężki pistolet, odbezpieczony i gotowy wypłuć z siebie naboje. Podobnie namacalna okazuje się cielesność ofiary, „pozbawionego twarzy” zamordowanego, usuwanego nieskutecznie z obolałej pamięci:

Posłali mnie aż tam, ażebym poczekał, aż będzie wychodził z furtki pensjonatu, i kiedy wystrzelone i usmolone łuski pistoletu będą lśniły na żużlu chodnika, to nawet wtedy nie będę widział twarzy zabitego przeze mnie i leżącego plecami do góry człowieka ze śmiesznie wykręconymi nogami” (276).

Wówczas, po strzale w plecy, nie mógł dostrzec oblicza zamordowanego, ale pamięć przechowała groteskowe ułożenie bezwładnego już ciała, nieusuwalny „ślad” zbrodni.

⁶ Bogumiła Kaniewska, Anna Legeżyńska, Piotr Śliwiński, *Literatura polska XX wieku* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2005), 126.

W drugiej sekwencji możliwych zdarzeń, rozgrywających się na zielonym tle, znów pojawiają się te same postacie, a rozkład dookreślanych szczegółów obrazu zostaje powtórzony. Wątek obyczajowy okazuje się „wymagowaną ważnością transakcji dwudziestozłotowej” (277). Nierzeczywisty romans zostaje ironicznie uznany za wariant istniejących historii o miłości nieszczęśliwej, czyli „jedyną godną kolekcji najtragiczniejszych dzieł od stworzenia świata” (277). Tymczasem odsłona trzecia zostaje rozbudowana, a płaszczyzna sensacyjna poszerzona o sferę ideologiczną. W takim ujęciu ów wypadek do zasnutej deszczem miasteczka zmienia swój charakter i mógł to tym samym być:

najaltruistyczniejszy dzień, kiedy w imię czegoś, dla racji takiej a takiej sprawy, w mokry dzień pod zmokłymi liśćmi alei uzdrowiska pomiędzy sezonami potrafiłem zabić z tyłu człowieka, którego twarzy nigdy nie widziałem, i patrzeć na swoje ręce, zanim panika poniosła mnie, jak pijaka, by zataczać się pomiędzy ścianami świata (277–278).

Z jednej strony mamy zatem jakąś dawną, nienazwaną ideę, teraz już nieistotną, niepamiętaną, unieważnioną lub zweryfikowaną przez czas, z drugiej natomiast zbrodniczy czyn, który wdarł się w świadomość i trudno go przesłonić nie tylko kurtyną deszczu, ale i wysiłkiem najrozmaitszych autoterapeutycznych zabiegów. Sugerowany „altruizm”, poświęcenie dla innych, dla wspólnej sprawy to tylko wybieg, pozwalający na niemoralny czyn nałożyć klisze ufundowanych na zbiorowej świadomości usprawiedliwień.

W ostatecznym rachunku pozostaje martwe, wykręcone ciało i zbrodniarz, mordujący w dodatku „niehonorowym”, skrytobójczym strzałem w plecy, a później objający się w panice między „ścianami świata”. Nie ma w istocie ucieczki przed odpowiedzialnością za dokonane zło. Ideologia, wiara w słuszność sprawy i niepodważalność wydanego w imieniu wspólnoty wyroku nie są w stanie uchylić poczucia winy. Diagnoza Haupta bliska jest rozważaniom o naturze zła przeprowadzanym przez Barbarę Skargę z perspektywy relacji międzyludzkich:

Nikczemności pełno jest w społecznym byciu. Tkwimy więc w rozdarcie nieuleczalnym, nie do pokonania, między utopijnymi marzeniami, pragnieniem braterstwa, bliskości innych, doskonałości społecznych form, choć ta nigdy nie była nam dana, a toczącym je nurtem złośliwości, nienawiści, tragicznych wojen, zła. Jeżeli jest prawdą – czego nikt nie może stwierdzić – że zło uderza zawsze w owo „między”, w to, co się rodzi między Ja i Ty, że owo „między” prowokuje i wzywa, to, jak myślę, obaj jesteśmy za ten stan rzeczy odpowiedzialni i nikt nas od tej odpowiedzialności uwolnić nie może⁷.

Niezależnie bowiem od tego, czy tylko Ja przyczyniam się do zła, czy Ty, czy My razem, powinniśmy zdawać sobie sprawę z doniosłości skutków – przekonuje Skarga i powtarza frazę Leszka Kołakowskiego: „przez okropność tego uczynku zagrożona jest całość wszechświata, który pogrąży się jakby w chaosie i niepewności”⁸. Skutkiem czynienia zła staje się trwałe naruszenie porządków rzeczywistości i utrata wiary w ich przydatność w pojedynczych zmaganiach z zagrożeniami egzystencji.

⁷ Barbara Skarga, *Kwintet metafizyczny* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2009), 118.

⁸ Leszek Kołakowski, *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, Diabie, Grzechu i innych zmartwieniach tak zwanej filozofii religii*, tłum. Maciej Panufnik, Tadeusz Baszniak (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1988), 210.

W *Deszczu* dochodzi do podważenia potocznych przekonań, że istnieją powody zdolne usprawiedliwić morderstwo, i równie powszechnego przeświadczenia, że sprawca może wyjść z takich doświadczeń bez duchowego uszczerbku. Pozostaje zatem próba ucieczki przed wspomnieniami i skrywanie się za wyższą – dziejową, wspólnotową, ideologiczną – koniecznością. „Marność nad marnościami i wszystko marność” – powtarza w swoim wolapiku narrator i dodaje: „to sięga po jakiś morał, że co byśmy nie przeżywali, to w obrębie spraw nie liczy się to”, i wówczas właśnie ratujemy się, powtarzając jak mantrę: „pozostaje tylko deszcz” (277). Nie liczy się zatem tragizm jednostkowych doświadczeń upodrzędzony wobec jakichś „spraw”, zawsze ważniejszych niż ludzkie życie.

Pejzaż przesłonięty kurtyną wody okazuje się miejscem zbrodni, szczególnym CSI – *crime scene of investigation* – ukazany czytelnikowi, by sam przeprowadził dochodzenie, choć nie po to, by osądzać. Miejsce przestępstwa pełne jest śladów wskazujących na sprawcę – to nie tylko łuski lśniące na żużlu, narzędzie zbrodni, bilety kolejowe, to przede wszystkim martwe ciało, wciąż i niezmiennie leżące na jednym z chodników uzdrowiska. Wówczas zapewne nikt nie szukał przestępcy, któremu poniekąd „upiekło się” – nie odpowiedział za swój czyn, ale w konsekwencji musi ciągle sobie o nim opowiadać, tak by móc choć częściowo pogodzić się z przeszłością.

Zacieranie śladów dawnej zbrodni to obrona przeciw niechcianym zadrom i urazom pamięci – zadaniem odbiorcy jest odkryć przyczynę tych działań. Paweł Panas, pisząc o pisarzu – „europejskim wygnańcu” – jako obcym zderzającym się z wszechobecną innością, stwierdził, że Haupt miał świadomość, iż z tej konfrontacji „może wyjść pokonany wtedy, kiedy będzie upierał się przy integralności dawnego siebie”⁹. Bohater tekstu *Deszcz* ujawnia podobną samowiedzę – nie może pozwolić sobie na wybór jednego z wariantów opowieści o przeszłości, lecz musi pozostawić ją rozbitą na hipotetyczne możliwości przebiegu minionych zdarzeń. Tylko takie podejście do „dawnego siebie”, odwiedzającego „w nieznanym celu” obce miasteczko umożliwi dalsze zmagania z losem.

Narrator przedstawia też wątpliwość co do istoty swego przekazu: „czy ma to być tylko rodzaj sygnału, ażeby odbiorca tego dopowiedział sobie kompletniej, czy też opowiadanie to jest moim osobistym sztucznym językiem” (277), jakby nie zdając sobie sprawy, że z reguły tekst bywa jednym i drugim i że z intymnej, wielorako przesłoniętej historii odbiorcy wyczytać mogą zupełnie inną niż zamierzona opowieść. W ujęciu Andrzeja Niewiadomskiego proza Haupta została ukazana jako swoiste odwrócenie ról:

narrator-bohater „odgrywa rolę” widza i wędruje – wraz z nami – wzrokiem wzdłuż i w poprzek widowni, łącząc wypadki miłosne, wypadki śmiertelne, magazyny rzeczy, księgi roślin i zwierząt, dotkliwość upływu czasu neutralizowaną przez topografię i malarsko-architektoniczną perspektywę zatrzymania na zawsze, czyli sprowadzenia tego wszystkiego do „rzeczy wiecznych”, choć nowoczesny wstyd uczuć nie pozwala zwerbalizować istoty, nie pozwala w ogóle o niej mówić¹⁰.

⁹ Paweł Panas, „Zygmunt Haupt – europejski wyganiec”, *Konteksty Kultury* 16, z. 2 (2019): 228.

¹⁰ Andrzej Niewiadomski, „Manierystyczny teatr pamięci jako słownik świata w prozie Zygmunta Haupta”, *Acta Humana* 5 (2014): 33.

Można zatem uznać, że pisarz, stawiając przed oczyma czytelników ten szczególny pejzaż, przygląda się – wraz z nami – jego szczegółom, a scena zbrodni zatrzymana na zawsze w malarskiej perspektywie zarazem skrywa i odsłania morał o przemożnej sile zła i znikomości ludzkich wysiłków, by się mu przeciwstawić.

Miejsce przestępstwa – literacko wykreowane i przemyślnie skonstruowane – staje się w *Deszczu* punktem odniesienia dla rozważań o przestrzeniach skażonych złem. W jednostkowej perspektywie uczestnika minionych zdarzeń uzdrowisko na zawsze utraciło „niewinność” i oglądane będzie nieodmiennie przez pryzmat bolesnych przeżyć, niezależnie od ilości (i struktury) nakładanych przesłon. Jerzy Borowczyk i Krzysztof Skibski w artykule poświęconym kategoriom przestrzennym w twórczości Haupta stwierdzili, że dla twórcy istotne jest:

wrastanie w miejsce wyimaginowane w opowiadaniu oraz związane z tym przeświadczenie, że najcenniejszym klejnotem pozostaje dla artysty pióra tylko jedna rzecz – „pierścień z papieru”. W tym kontekście miejsce z papieru (nie mylić z makietą!) byłoby równorzędnym partnerem miejsca w przestrzeni macierzystej (fizycznej). Także wtedy, gdy jest to miejsce puste¹¹.

Pusta scena bowiem ewokuje namysł nad możliwościami jej zapełnienia, a patrzący na nią – choćby czynił to w samotności – to już początek możliwego przedstawienia.

Literacki pejzaż uzdrowiska poza sezonem – przestrzeń z papieru i słów – byłby wizją szczególnego miejsca, w którym dochodzi do zdarzenia na zawsze niszczącego integralność pamięci i naruszającego podstawy tożsamości bohatera. Kurtyna z deszczu sprawia, że miejsce to jest puste – czy raczej niemal puste, a lepiej przecież byłoby, gdyby rzeczywiście puste okazało się niegdyś, gdyby nie trzeba było umieszczać w zielonym krajobrazie z pamięci (wyobraźni) tamtych postaci. Papierowy deszcz w ostatecznym rozrachunku nie jest władny, by skutecznie przesłonić obecność ludzi niszczących harmonię obrazu – dzięki temu jednak obcować możemy z „ucieleśnioną” opowieścią o przyczynach i skutkach zła.

¹¹Jerzy Borowczyk, Krzysztof Skibski, „Puste miejsca w przestrzeni, puste miejsca w języku. Wokół Miejsca Andrzeja Stasiuka i dwóch opowiadań Zygmunta Haupta”, *Polonistyka. Innowacje* 8 (2018): 188.

Bibliografia

- Borowczyk, Jerzy, Krzysztof Skibski. „Puste miejsca w przestrzeni, puste miejsca w języku. Wokół Miejsca Andrzeja Stasiuka i dwóch opowiadań Zygmunta Haupta”. *Polonistyka. Innowacje* 8 (2018): 173–190.
- Haupt, Zygmunt, „Deszcz”. W tegoż: *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*. Oprac. Aleksander Madyda. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016.
- Kaniewska, Bogumiła, Anna Legeżyńska, Piotr Śliwiński. *Literatura polska XX wieku*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2005.
- Kołąkowski, Leszek. *Jeśli Boga nie ma...: o Bogu, Diabie, Grzechu i innych zmartwieniach tak zwanej filozofii religii*. Tłum. Maciej Panufnik, Tadeusz Baszniak. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1988.
- Lubelski, Jakub. „Zygmunta Haupta porzucanie literackości”. Dostęp 24.02.2022. <https://teologiapolityczna.pl/jakub-lubelski-zygmunta-haupta-porzucanie-literackosci-2>.
- Niewiadomski, Andrzej. „Manierystyczny teatr pamięci jako słownik świata w prozie Zygmunta Haupta”. *Acta Humana* 5 (2014): 27–36.
- Panas, Paweł. „Zygmunt Haupt – europejski wygnaniec”. *Konteksty Kultury* 16, z. 2 (2019): 221–231.
- Skarga, Barbara. *Kwintet metafizyczny*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2009.
- Stasiuk, Andrzej. „Czytam tylko Haupta”. *Tygodnik Powszechny*. Dostęp 24.02.2022. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/czytam-tylko-haupta-30124>.
- Wiegandt, Ewa. *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2010.
- Zaleski, Marek. *Formy pamięci: o przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1996.

SŁOWA KLUCZOWE:

PEJZAŻ

pamięć

ABSTRAKT:

W artykule podjęta została próba ponownego odczytania opowiadania Zygmunta Haupta *Deszcz*. Interpretacja skupia się zarówno na specyfice użytych strategii literackich, jak i wymiarze etycznym utworu. Poetyka tekstu Haupta zmusza do zastanowienia nad jego ukrytymi sensami – ukazany w nim pejzaż, odtwarzany w pamięci narratora, staje się punktem wyjścia do rozważań o kondycji człowieka w świecie rozchwianych wartości. Pisarz nie narzuca własnej perspektywy oglądu przedstawianych zdarzeń, lecz skłania odbiorcę do poszukiwania własnej.

e t y k a

POETYKA

MIEJSCE

NOTA O AUTORCE:

Agnieszka Czyżak – dr hab., prof. UAM w Zakładzie Poetyki i Krytyki Literackiej IFP UAM, badaczka literatury współczesnej, przede wszystkim powstałej po roku 1989. Współredaktorka tomów zbiorowych, między innymi: *Powroty Iwaszkiewicza* (1999), *PRL – świat (nie) przedstawiony* (2010), *Pokolenie „Współczesności”. Twórcy. Dzieła. Znaczenie* (2016). Autorka książek *Życiorysy polskie 1944-89* (1997), *Kazimierz Brandys* (1998), *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiącleci* (2011), *Świadectwo rozproszone. Literatura najnowsza wobec przemian* (2015), *Przestrzenie w tekście, w przestrzeni tekstów. Interpretacje* (2018), *Pasja przemijania, pasja utrwalania. O dziennikach pisarek* (2019, współautorstwo) oraz *Przeciw śmierci. Opowieść o twórczości Wiesława Myślińskiego* (2019).

Imiona nieokreśloności.

Deszcz Haupta i *Śnieżycy* 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 diabeła* Andrzej Stasiuk. A jeśli ma rację, to... *Deszcz* stanowi ciemną plamkę w dorobku Haupta, kontrpunktowy 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 zieleń, 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 pochłoniąć nieokreśloności deszczu? Pozwolić sobie na szaleństwo przekreślenia swojego gestu – jednym deszczem? Wpaść z deszczem w jakąś rynnę zapomnienia?

Zauważmy w ogóle, iż taka zasada działania tytułowego deszczu powoduje zatarcie jednej z naczelných 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 zaciera 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”, który 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 zwartego, zamkniętego języka jest właściwie trudne do wykonania czy, jak chce Jagoda Wierzejska, wręcz wykluczone¹²? Trzeba by więc przede wszystkim – patrzeć wskroś tekstu, wychylić się poza zasłone 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 pożądanych efektów, Hauptowski bohater ucieka w sferę topograficznego konkretności”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 Zygmunda Haupta”, *Tekstualia* 2 (2010): 118.

¹³ Andrzej Niewiadomski, „Przestrzenie Zygmunda 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 Zygmunda Haupta”, w: *Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu*, red. Kordian Bakuła, Dorota Heck (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2009).

¹⁵ Zob. np. Stanisław Wawrzyniec Zajac, „Jak czytać Haupta? Prowokacja interpretacyjna”, w: *Paradygmat pamięci w kulturze*, red. Andrzej Borkowski, Marcin Pliszka, Artur Ziomek (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, ciągle 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 brzemienne 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 lejtмотyw), która w *Deszczu* wydaje się grać rolę pierwszorzędą, 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) nieznane, 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 skonstrastowana – 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 recenzenckiego 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 świetnym

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 Robertcie 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 pozwala 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, charakteryzując 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 znamiennej zdania: „Robert Walser dla niektórych jest pisarzem ulubionym lub przynajmniej jednym z ulubionych, dla innych nieznanym” (Małgorzata Łukasiewicz, „Mała scena”, w tejże: *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) walserowskim 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 ekscesyjne 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 rozpoznań Łukasiewicz, Ekier wyznacza Walserowi miejsce pośród genialnych kreatorów prozy europejskiej, którzy przedkładają *poiesis* nad odtwarzanie, co przejawia się u autora *Willi...* zarówno w przyjęciu „nieprzezroczystej 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 „przeczcucie, 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 rozpoznaniom 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 Walserze pisarza zapowiadającego filozofię egzystencjalną, otwierającego przestrzeń dla gry dekonstrukcjonistycznej, a nawet rysującego horyzont religijnego doświadczenia zdecydowanie buddyjskiej proveniencji:

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 stronicy³⁶.

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 nieprzystojnie 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 spotykać 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 rozmaitości, jest już tylko jed-

³⁶Ekier, 420.

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

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

no, mianowicie śnieg³⁹. Zarówno deszcz, jak i śnieg pokrywają widzialne szczelną 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 przeprawiłem i siedłem dalej. W czarodziejsko białym lesie robiło się już ciemno. Ruszyłem zboczem w dół, dalej brnąc w śniegu. Raz mnie wyrzuciło, 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 teraźniejszym), 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 proz. 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 nikiфорyczną 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 emblemacie 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 śnieżycy 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, nieważność 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 wprowadzić, 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 dziełach Walsera i Haupta: nieokreśloność rzeczywistości i poczucie znalezienia się poza (zrozumiałym/uporządkowanym) światem. Zwłaszcza temu pierwszemu doznaniu przyznałbym w obu opowiadaniach rolę pierwszorzędą.

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, posłowie 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 arcydzielnich 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 umożliwiała 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, urzeczenie, 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 stało – 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 przyzwyczailem 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 zamyśloną 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 trwożniej 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* obywatela 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 tegoż: *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, „Przewycięzenie 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 lawą 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. „Przezwyjęcie 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. „Beztroska 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. „Mdłość 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 proz.* *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.
- Zajac, 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 tyleż 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.

Zegarmistrz-dynamitard. Z archiwum *Gałęzi zachodniej**

Jan Zieliński

ORCID: 0000-0002-0765-3536

*Niniejszy tekst został wiernie przepisany z jedynego zachowanego w domowym archiwum egzemplarza wydruku komputerowego *Gałęzi zachodniej* (Warszawa 1990, s. 190–199), tomu moich esejów o literaturze emigracyjnej, który miał się ukazać jako jedenasty tom Wydawnictwa Res Publica. Wydawnictwo zbankrutowało po wydaniu dziesięciu książek.

Rzecz o Hauptcie nie była, o ile mnie pamięć nie myli, nigdzie drukowana, a w każdym razie nie funkcjonuje w hauptologii. Niektóre poruszone w tym szkicu wątki były później rozwijane w literaturze przedmiotu, tu wskazuję jedynie kilka wybranych, najważniejszych pozycji, których jednak nie cytuję, aby zachować autentyczność tego archiwalnego tekstu.

Dwie okoliczności wymagają na wstępie wyjaśnienia i pokwitowania. Lekturę Haupta zawdzięczam Konstantemu Jeleńskiemu, który, w liście do Romana Zimanda, obdarzył go mianem „najlepszego artysty prozy emigracyjnej”¹; zawdzięczam ją też Józefowi Czapskiemu, który w eseju *O Hauptcie* zdał sprawę z szoku, jakiego doznał był przy tej lekturze, szoku z zewnątrz, co otwiera w nas zagubione pokłady wrażliwości². Niniejszy szkic opiera się jedynie na opowiadaniach zawartych w tomie *Pierścień z papieru* (1963), czytałem bowiem Haupta w choro-

¹ Roman Zimand, „Zagajenie”, w: *Literatura, źle obecna (rekonesans)* (Londyn: Polonia, 1984), 7. Obszerniejszy fragment tego listu Jeleńskiego cytuje Krzysztof Rutkowski, „W stronę Haupta”, *Teksty Drugie* 1–2 (1991): 115.

² Józef Czapski, „O Hauptcie”, w: *Czytając* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1990), 403–413.

bie, leżąc w łóżku. Nie znam zatem rzeczy późniejszych, drukowanych na łamach „Kultury”, nie znam szkiców krytycznych i przekładów, prócz czytanego kiedyś w „Nowej Polsce” szkicu Arthura Koestlera o inteligencji (rok 1944!)³. Jeśli jednak zdecydowałem się podjąć próbę scharakteryzowania pisarstwa Haupta na materiale jednej książki, to także dlatego, że stan choroby sprzyja lekturze Zygmunta Haupta. Kiedy nie można zmusić mózgu do przeczytania długiej partii trudnego tekstu, kiedy trzeba tę gęstą prozę poetycką łykać powolutku, małymi porcjami, łącniej uwolnić wyobraźnię, łącniej pozwolić sobie na czysto estetyczną rozkosz smakowania okresów i słów. A potem można już starać się wrażenia te przemysleć, sproblematyzować.

Wrażenie pierwsze: malarskość i muzyczność tej prozy. Widoczne już choćby w tytułach: *Pejzaż ze wschodem słońca i obiektami ze stali*, *Madrygał dla Anusi*. Dalej, w aluzjach: „rowlandsonowskie wnętrze”⁴, „Bona szczerzy swą trupią głowę i jej suknia ze sztywnej lamy leży bardzo po velásquezowsku (wydział miejski próbuje zalesić jej stoki sosną – nie wychodzi to bardzo, ale dodaje lamie sukni bardzo szlachetnego deseni)” (BD 329) – to oczywiście o krzemienieckiej Górze Królowej Bony; „veronese’owskie ciała” (BD 433) itd. Następnie – malarskość w opisach, muzyczność w rytmie. Nie tylko w poszczególnych fragmentach; całe opowiadania mają swój odrębny rytm, swoją muzykę – raz zadyszana, natłoczona szybko rzucanymi szczegółami, raz powolną, nawracającą, cyzelowaną. Chętnie usłyszałbym zdanie muzykologa na temat *Madrygału dla Anusi* albo *Meine liebe Mutter, sei stolz, ich trage die Fahne*.

Wrażenie drugie: podwójność narracji. Weźmy opowiadanie *Co nowego w kinie?* (pierwotny tytuł: *Elektra*). Rzecz jest na pierwszy rzut oka rozbudowanym wspomnieniem kuzynki narratora, obdarzonej mitycznym imieniem Elektra. Na pozór mamy do czynienia z opisem pewnego upalnego dnia w kresowym domu. Ale ten obrazek pulsuje podskórnym pożądaniem, a zarazem przeszycony jest przeczuciem śmierci. Przy tym śmierć, zwłaszcza ona, otrzymała tu bogatą oprawę kulturową. Obie sfery – erotyzm i śmierć – wciąż się łączą, przeplatają.

„Siedzieliśmy pod baldachimem zielonych liści, czytałem Carlyle’a *Bohaterów*, ale właściwie: nie czytałem tylko znad kartek książki rzucałem szybkie spojrzenia na jej piersi” (BD 203). Potem rozmawiają, a on na zamszowym oszyciu swych spodni kluczem wyciska jakiś deseń. Rozmowa wciąż oscyluje od śmierci (pod wpływem zgonu psa, zastrzelonego przez ojca narratora) do erotyki. „Śmierć, to straszne jest – śmierć...” „Czy wiesz, jak życie jest przypadkowe?” (BD 205). Spermatozoony. Obłóczyny – „śmierć za życia”. Rozmowy panien w przyklasztornym internacie: „z zasady o chłopcach. Aż mi czasem wstyd...” (BD 206). A potem Elektra, jakby wracając do wcześniejszej, napadającej ją lękiem rozmowy o „tsantsas”, indiańskich preparowanych głowach, prosi chłopca, żeby opowiedział jej coś jeszcze o Indianach. I on opowiada o filmie Eisensteina o Meksyku – o tym, jak Meksykanie radośnie, euforycznie wręcz przeżywają fenomen śmierci. A równocześnie na ścieżce pojawia się kot, który w upalnym powietrzu urasta do rozmiarów lamparta:

³ Artur Koestler, „Inteligencja”, tłum. Zygmunt Haupt, *Nowa Polska*, z. 1 (1944), 753–762.

⁴ Cytaty z *Pierścienia z papieru* zostały zweryfikowane i ujednolicone przez redakcję według wydania: Zygmunt Haupt, *Baskijski diabeł*, zebrał i oprac. Aleksander Madyda (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016), tu: 213. Wszystkie cytaty z tej edycji oznaczone są skrótem BD.

Strzeż się lamparta plamistego! To symbol wyuzdania, trucizny pożądania. Patrz! w jego ruchach cynicznych jest tyle lubieżności, patrz! w miękkim, drapieżnym położeniu łapy, w gotowości przyczajonej do skoku, w migocie sierści, gdy skóra pokrywa grę mięśni, jest skok nagły i koci. Czy w tym plamistym lamparcie, symbolu złego pożądania, czy we mnie samym? We mnie samym drzemał ten symbol w zdradzieckim węźle gordyjskim i oto powstał, i pręży lędźwie, i gotuje się do skoku (BD 207).

W geście identyfikacji narrator kluczem rysuje na zamszu swych spodni cętki lamparcie. „Jak łatwo je było zetrzeć jednym przetarciem dłoni...” (BD 207).

To połączenie opowieści o egzotycznym pojmowaniu śmierci z obecnością lamparta-symbolu powoduje omdlenie Elektry. Lekarz mówi: „panieńskie historie”, ale napomyka też o specjalistce piersiowym. Nim wszakże przyszedł lekarz, fałdy mokrej koszuli na ciele cuconej dziewczyny dały narratorowi pochop do dygresji o greckich rzeźbiarzach (że swe modelki drapowali w mokre płótna) i do zdania, które spina podwójną narrację: „Elektra w omdleniu, jak grecki posąg, z mokrymi fałdami zbiegającymi się u jej stóp i jej różowe piersi prześwieślały się przez muślin jak marmur i okrągły brzuch, i uda, i w rozrzuceniu złotych włosów była jak grecki posąg z chryzelefantyny” (BD 209).

Wiwisekcja opowiadania – dokonana w ogromnym skrócie, z wypreparowaniem najważniejszych jeno wątków – jest zabiegiem, który może jedynie pokazać kunszt przeplotów, który ledwie napomyka o miejscach przemilczanych, nabrzmiałych mikro zdarzeniami psychofizjologicznymi. O tych drgnieniach i śladach, które tak łatwo zetrzeć jednym przetarciem dłoni⁵.

Co nowego w kinie? można by zaliczyć do opowiadań autobiograficznych⁶. Sugestia autobiografii została bardzo wyraźnie wpisana w tekst, od pierwszej plastycznej inwokacji: „To już wiele lat, kiedy ona była. Już tyle uleciało mi z pamięci i w rozpacz, i gorączkowo ścigam przeszłość, żeby ją wydobyć z tego zapomnienia. Gdzieżeś to Elektro! Elektro, och Elektro!” (BD 197). I zapewne, u podstaw tego opowiadania leżeć mogło rzeczywiste przeżycie z młodych lat autora. To rzecz niepodlegająca dziś sprawdzeniu. Można natomiast sprawdzić nadbudowę, pokazać, do jakiego stopnia to opowiadanie zostało „zrobione”. Podejrzana wydaje mi się autentyczność imienia Elektra. Istotnie, dziwne imiona, zwłaszcza z mitologii greckiej czerpane, były w modzie na Kresach gdzieś od czasów Oświecenia. Tu jednak trochę za bardzo to wszystko do siebie pasuje. Czy nie jest to raczej transpozycja z trylogii Eugene’a O’Neilla *Żałoba przystoi Elektrze* (1929–1931), ewentualnie z późniejszej *Elektry* Jeana Giraudoux (1937)? Podobnie jak pisany przez narratora wiersz pod tytułem *0,005 cyjankali* odsyła do głośnej sztuki Friedricha Wolfa *Cyjankali* (1929). W tym samym okresie, w latach 1931–1932, powstawał film Sergieja Eisensteina o Meksyku. Ale narrator nie mógł go oglądać w przedwojennej Polsce – z materiału filmowego dopiero po śmierci reżysera (1948) zmontowano cztery filmy. Nawiasem mówiąc, nie zapamiętałem wątku eisensteinowskiego z lektury *Elektry* w „Nowej Polsce” (1944)⁷. Dla pewności wszakże trzeba to będzie sprawdzić.

⁵ Warsztatowi pisarskiemu i w ogóle estetyce prozy Haupta wiele uwagi poświęca Andrzej Niewiadomski, „*Jeden jest zawsze ostrzem*”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2015).

⁶ Na temat problematyki autobiograficznej w prozie Haupta por.: Aleksander Madyda, *Haupt. Monografia* (Toruń: Wydawnictwo UMK, 2012) oraz Paweł Panas, *Zagubiony wśród obcych. Zygmunt Haupt – pisarz, wygnaniec, outsider* (Bielsko-Biała – Kraków: Wydawnictwo Naukowe ATH, Instytut Literatury, 2019).

⁷ Zygmunt Haupt, „Elektra”, *Nowa Polska*, 8 (1944): 524–531.

(Dopisek późniejszy: A jednak widział! Sprawdziłem w „Nowej Polsce” i to miejsce tam jest. Dokładny opis całej sceny z filmu, niewątpliwie z autopsji, a nie ze słyszenia. Któż więc pobłądził? *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, której pochopnie zaufałem. Włoska encyklopedia filmowa podaje, że z materiałów, nakręconych przez Eisensteina do *¡Qué viva México!* w latach 1933–1934 Sol Lesser zmontował trzy filmy: *Thunder in Mexico*, *Eisenstein in Mexico* oraz *Death Day*. W roku 1939 Maria Seton i Roger Burnford przygotowali *Time in the Sun*, a w roku 1941 wytwórnia z Chicago [„Bell & Howell”] montowała pięcioczęściową *Mexican Symphony*. Najprawdopodobniej – wnosząc z treści rozmowy narratora z Elektrą – Haupt widział trzeci z filmów Lessera, *Dzień śmierci*)⁸.

Nie zamierzam rzecz prosta do podważania wiarygodności opowiadania Haupta: to nie suchy, urzędowy życiorys, to utwór literacki, w którym nawet przyjęcie i podkreślanie przez narratora perspektywy autobiograficznej nie zmusza autora do pełnej wierności faktom. Zabiegi weryfikacyjne były mi potrzebne (a może i komu innemu się przydadzą) do otrząśnięcia z siebie czadu autobiograficzności, do zrelatywizowania opowieści, tak kunsztownie w pewien wzór ułożonych.

Właśnie, jaki to wzór? Teksty zebrane w tomie *Pierścień z papieru* są jakby momentami wyjętymi ze stacyj żywota Zygmunta Haupta. Od dzieciństwa na Podolu i na Wołyniu, przez lata młodości, okres „wchodzenia w życie” (z wyodrębnionym cyklem myśliwskim), przez doświadczenia Września, dalej tułaczkę wojskowego (Francja, Szkocja), aż po emigrację do Ameryki (stan Luizjana). Ostatnią część, kłamrę spinającą z najistotniejszym źródłem przeżyć Haupta, z krainą dzieciństwa, stanowią *nostoi* – powroty do tamtych stron, do okolic miasteczka Ułaskowce nad Seretem, gdzie narrator przyszedł na świat, do tamtych terenów, które wówczas (przed pierwszą wojną) były krańcem Galicji Wschodniej, a które w czasie wojny znalazły się po stronie rosyjskiej („Ale tamten kraj pozostał tamtym krajem, a tutaj to było tutaj”, BD 427).

Najbardziej nośnym elementem tego krajobrazu dzieciństwa jest step. Płaskie połacie Wołynia i pagórki Podola stają się pomostem do wypraw w głąb, w przeszłość („krajobraz historyczny”, pojęcie tak bliskie malarzowi Konstantinowi Bogajewskiemu) oraz w dal, w egzotykę miłą sercu każdego młodego czytelnika książek przygodowych. W opowiadaniu *O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach* dokonuje się misterium uwznioślającej identyfikacji drogiej narratorowi topielicy, panny Stefci, z księżniczką scytyjską, spoczywającą w kurhanie na stoku wzgórza. „Czy zapomnieć mi o królownie scytyjskiej, czy zagłuszyć jej wspomnienie w zgiełku wielkiej i pustej ptaszarni, *aviarium*, jakim jest moja niespokojna świadomość?...” (BD 237). Analogiczne próby odtworzenia mitycznej genealogii i nawiązania kontaktu z antenatką z królewskiego rodu podejmował w późnych wierszach Aleksander Wat (*Czemu mówiono, że umarła?..., Hymn z Ciemnego świecidla*, 1968).

Do podobnej kategorii zdają się należeć zdania z *Fragmentów*, z „powrotowej” części książki: „Mówię sobie: wysil się, przypomnij sobie. I przypominam sobie, ale oderwane fragmenciki,

⁸ Na temat fascynacji Haupta kinem zob.: Rafał Szerbakiewicz, „Haupt idzie do kina”, w: *„Jestem bardzo niefortunnym wyborem”. Studia i szkice o twórczości Zygmunta Haupta*, redakcja naukowa Andrzej Niewiadomski, Paweł Panas (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2018).

jakbym przebierał w palcach paru ocalonymi kosteczkami mozaiki znalezionymi na miejscu dawnego rzymskiego, i z tego nie uda mi się odbudować obrazu” (BD 427). Resztki rzymskiego domu gdzieś nad Seretem? Nie, to porównanie zaczerpnął narrator z innego doświadczenia, z obozu wojskowego w Lapalud nad Rodanem, w ostatnich dniach przed kapitulacją Francji (opowiadanie *Barbarzyńcy patrzą w krajobraz podbitego kraju*). Krajobraz, jak przystało, jest tu podwójny, widziany i wspominany: „a dalej wzgórza. W stronę Awinionu przybiegają do szosy i sterczą na nich ruiny zamków i warowni, jak u nas na Podolu, regularnie wzdłuż linii, jak u nas Trembowla, Czortków, Jagielnica, Skała” (BD 375). W takim pejzażu narrator natyka się na ruiny domu rzymskiego. Bierze kilka kamyczków na pamiątkę i takie między innymi snuje rozważania:

Więc jak to? Naprzód było coś skałą, gnejsem, piaskowcem, alabastrem, masą nieprzeliczoną i tępą natury, calizną, blokiem, i odłupane cierpliwie, i obrobione skrzętnie, i zlepione, i ułożone, przesiane przez mózg ludzki jak przez sito, dobrane, wyspekulowane, wygładzone i wyszlifowane, kiedy zbiegło się w obraz, kiedy pobłogosławione i wyświęcone do zaszczytu, do wzruszenia sztuki, dzieła sztuki, to po to tylko, ażeby przyszedł czas i rozdmuchał to znowu w chaos, w mnogość, czyli w nicość? (BD 385).

Pozwoliłem sobie na tak długi cytat, bo raz był mi potrzebny teraz, do pokazania tak ważnej dla Haupta (i dla Stanisława Vincenza, i dla Jerzego Stempowskiego) strukturalnej ciągłości między kresowym krajobrazem lat dziecińczych i młodości a krajobrazem, w którym zakorzeniła się kultura śródziemnomorska, dwa będzie mi potrzebny później, dzięki tkwiącej w nim dialektyce ładu i chaosu, precyzyjnego budowania i bezlitosnego niszczenia.

Ale step, jako się rzekło, służy także młodości. Opowiadanie kresowe Haupta pokryte są całą siatką odwołań do sfery przygodowych powieści młodzieżowych – do książek o piratach, o Indianach, o kapitanie Jamesie Cooku, o wielorybnikach z Nantucket, o Kanadyjskiej Królewskiej Konnej i o wyrzutkach społeczeństwa.

Już wtedy zaczytywałem się w literaturze, opisach, relacjach i peregrynacjach, które obejmuje się jednym słowem: „egzotyka”. Ta egzotyka, dziś z autopsji tak nijaka i nie zaskakująca, odkrywana wśród przewracanych kart książek, owe „llanosy” i „pampasy”, „veldt” południowo-afrykański, „bush” australijski, prerie, tundry, sawanny zaczynały się u horyzontu naszego podolskiego stepu (BD 420).

To ostatnie zdanie, jak się to czasem u Haupta zdarza, nie ma gramatycznie uzgodnionego z początkiem końca. Ale może tak musi być? Przeskok z podolskiego stepu w stepy egzotyczne nie dokonuje się chyba tak zupełnie bezboleśnie...

Tym pokątnym lekturom młodości towarzyszy – oczywiście – także poważna erudycja. Uderzają przy tym dwie jej cechy: zamierzona niepewność oraz duży rozrzut. Jest przy tym erudycja Haupta żywiołowa, tkwi w pamięci, nie sprawdza cytatów. Niepewność wyraża się w ciągłym zapytywaniu, tym: „gdzie to? Czy nie u Homera?” (BD 417), albo: „jak to gdzie? jak to grają w „pelotę” o mury kościołów w kraju Basków?” (BD 420). Ta niepewność erudycji jest oczywiście chwytem stylistycznym, właściwym gawędzie, służy zmniejszeniu dystansu mię-

dzy autorem a czytelnikiem, ale też głosi, gdzie leży ciężar tej narracji: nie w uczonych wtę-
tach, lecz w akcie wspomniania, z wszelkimi niuansami i podtekstami, z brakiem pewności
i ostateczności.

Przyjrzyjmy się wszakże rozrzutowi erudycji. Najbardziej eksponowane są wątki angielskie
i francuskie. U autora wywodzącego się z kresowej rodziny inteligenckiej nie powinno to dzi-
wić. I tak obok wspomnianej wzmianki o rzadko przywoływanej (choć tłumaczonej w XIX
wieku na język polski) książce Thomasa Carlyle’a mamy plastyczną reminiscencję *The Ancient
Mariner* („na fantazję także sobie mogę pozwolić, kiedy wolno było tamtędy przebierać się
starożytnemu flisowi Coleridge’a, żeby nawet miał ściągnąć na swą głowę los, ustrzelając za-
głoskrzydłego albatrosa”, BD 290). Aluzje organicznie tkwią w prozie Haupta, człon przywo-
ływany, napomykany, stanowi domyślną część narracji. Przeczytawszy na przykład zdanie:
„Przecież kiedy to do mnie tylko doszło – do mnie, który przejrzał wszystkie sytuacje, naprzy-
słuchiwał się najbardziej wyszukany rytmem, baudelaire’owsko-huysmanowskim – to nie
umiałem sobie tego zmieścić” (BD 233) – trzeba zaraz przywołać sobie dwa tytuły, *Anywhere
out of the world* pierwszego i *Là-bas* drugiego, żeby w pełni zrozumieć zdanie następne: „Mia-
łem i podziw i czułem żal i gniew za to, że panna Stefcia chciała mi zabrać tamtejsze życie, tak
jakby unosiła je z zeszytami i książkami w objęciach, kiedy szła na drugą stronę” (BD 233).
Dopiero wówczas to „na drugą stronę” z zakończonego wypadkiem przejścia przez ulicę stanie
się także dobitnym aktem ucieczki „z tego świata”.

Podobnie rzecz się ma z literaturą polską. W opowiadaniu *W Paryżu i w Arkadii* narrator, doro-
sły, powraca do krainy dzieciństwa i wszystko zdaje mu się pomniejszone. Następujący czte-
rowiersz:

Oto mój dom ubogi,
Też bielone ściany,
Też okna różnoszybe,
Piec nie polewany...

jest niedokładną (z pamięci) cytata z *Powrotu z Warszawy na wieś* Franciszka Karpińskiego.
Rzecz kończy się tu trzykropkiem, ale tak naprawdę chodzi właśnie o ten ciąg dalszy:

i niska strzecha moja!... wszystko tak, jak było,
tylko się ku starości więcej pochyliło!⁹

Od erudycji jawnej znacznie ciekawsza, więcej o autorze mówiąca jest ta ukryta. W przypadku
Haupta wchodzi tu w grę przede wszystkim dwie literatury, z których czerpanie w różnych
okresach i w różnych środowiskach niezbyt dobrze bywało i bywa w Polsce widziane. Nie

⁹ Franciszek Karpiński, „Powrót z Warszawy na wieś”, w tegoż: *Wiersze zebrane*, cz. 1, wydał Tomasz Chachulski
(Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2005), 189. Przywołane fragmenty w tej edycji krytycznej brzmią
następująco:

„Otóż mój dom ubogi: też lepione ściany,
też okna różnoszybe, piec niepolewany
i niska strzecha moja!... wszystko, tak jak było,
tylko się ku starości więcej pochyliło!”

podejrzewam autora o świadome manipulowanie resentymentami czytelnicznymi, dość, że ilość bezpośrednich napomknień i odwołań do literatury rosyjskiej bądź niemieckiej jest niewspółmiernie mała wobec rzeczywistej ich znajomości. Owszem, pojawiają się trzy wzmianki o Antonie Czechowie, z tego dwie – o dziwo! – w powtórzonym w dwu różnych opowiadaniach ustępie o strasznym życiu na wsi, „niedużej komuny, na niedużym terenie” (BD 281), „nie-wielkiej komuny, na niedużym terenie” (BD 309). To powtórzenie tego samego tekstu, z drobnymi odmianami stylistycznymi, jakby był to dwakroć przetłumaczony tekst innego autora, ma swą freudowską wymowę. Choć i tu tropy zmylono podwójnie: nie o Czechowa chodzi, lecz o Iwana Turgieniewa, któremu „myśliwski” cykl Haupta sporo zawdzięcza (mówię o atmosferze, budowaniu narracji, niektórych rozwiązaniach formalnych, broń Boże o plagiacie).

Najciekawszego wszakże przykładu erudycji ukrytej dostarcza opowiadanie, którego tytuł na razie przemilczę. Rzecz jest właściwie wspomnieniem pewnej wieczornej rozmowy w zaprzyjaźnionym domu w Szymbarku, które to wspomnienie tak się kończy:

Zanim pożegnam Szymbark [...] zrobię szybko rachunek sumienia, cofnę się w siebie. Cała sprawa jest tak prosta i nieskomplikowana, [że] we wspomnieniu będzie wyglądać jak sznurek ideogramów, jak deseń. Że były raz trzy siostry (a może cztery?), że dom, drzewa, garby i plecy wzgórz, że spokój i wzruszenia ludzi żyjących osobno [...]. Można zapomnieć wszystko, zachować tylko jeden szczegół, próbkę do sprawdzenia, szyfr katalogowy, kontramarkę, którą wystarczy pokazać w kontramarkarni ażeby wydany mi został cały bagaż, skład pozostawiony w niepamięci (BD 261).

Tą kontramarką jest postać szesnastoletniego syna gospodarzy, skojarzona natychmiast z widzianym na cmentarzysku pierwszej wojny światowej w pobliskich Gorlicach grobem: „Było tam że D.O.M. czy «*Ci gît*», że spoczywa w pokoju Fähnrich taki i taki, było arystokratyczne nazwisko z «von und zu» i że miał lat siedemnaście” (BD 261).

Następny akapit stanowi ujęta w serię pytań medytacja o tym, co może się zmieścić w siedemnastoletnim życiu, medytacja zamknięta takim oto podsumowaniem: „Tyle tylko czasu było, ażeby zawołać, naznaczyć słowem, ażeby odróżnić tym słowem od innych, przywiązać do tego słowa odległe znaczenie, dać mu to słowo w dłoń, jak lancę z proporcem, i nazwać go chorążym, wywołać go z chaosu i czasu” (BD 262). I wreszcie ostatni akapit opowiadania, ujawniający osobiste zaangażowanie narratora, przyczynę jego kilkakrotnych powrotów do grobowca „cudzego dziecka”: „Wydawało mi się, że tym kamieniem została na zawsze i niepowrotnie przykryta moja młodość” (BD 262).

Pora teraz ujawnić tytuł opowiadania: *Meine liebe Mutter, sei stoltz, ich trage die Fahne*. Jest to nieco zniekształcony (z pamięci) cytat z *Pieśni o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilke* Rainera Marii Rilkego. Jeśli ktoś nie rozpozna cytatu, umknie kunsztowna parafraza. Zwróćmy uwagę, jak bardzo pozacierane zostały ślady. Słowo „kornet” nie pada w opowiadaniu Haupta ni razu – w medytacji jest „chorąży”, na grobowcu „*Fähnrich*”. A przecież to właśnie słowo jest „bohaterem” cytowanego powyżej zdania z medytacji. U Rilkego: „Da sagt Spork, der grosse General: «Cornet». Und da ist viel” („I rzecz Spork, wielki generał: Kornet. A to już wiele”)¹⁰.

¹⁰Rainer Maria Rilke, *Werke*. Band III: 1 *Prosa* (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1980), 98. Przekład własny.

Podobnie końcowe wyznanie jest echem zdania o dzieciństwie, co wraz z szatą spływa korzetowi z ramion. Dla pełni obrazu dodajmy, że omawiane opowiadanie strukturą rytmiczną, krótką, urywaną frazą z licznymi powtórzeniami słów, odbiega zdecydowanie od pozostałych opowiadań Haupta, zbliżając się do niepowtarzalnego rytmu książeczki Rilkego.

Taka czy inna erudycja, cały balast użytych środków literackich, nie są w prozie Haupta celem samym w sobie. To pisanie służy – służy rozpoznaniu siebie, swego miejsca w świecie. Tego typu samowiedza, fundamentalna dla autora, może też służyć duchom pokrewnym. Z myślą o nich chciałbym dokonać jeszcze jednego zabiegu: preparacji wątku pewnego rozdzielenia wewnętrznego.

Jeden element już znamy, z rozważań narratora o rzymskiej mozaice, najpierw precyzyjnie układanej, a potem bezlitośnie zniszczonej przez czas i wojny. W opowiadaniu *Z kroniki o latającym domu* narrator, napotkawszy (zapewne w Luizjanie) nadmorski dom, poważnie uszkodzony przez huragan, zastanawia się przez chwilę nad możliwością uratowania budynku, z pobudek moralnych zresztą („naprawić zło, oddalić zło, pokonać idące z nim opuszczenie i bezdomność”, BD 421). Rychło wszakże porzuca ten plan, zastępując go innym, diametralnie przeciwnym: unicestwienia rudery. Tu ogarnia go autentyczna pasja, niszczycielski szal:

Ażeby i śladu nie zostało, rozwłóczyć te bele, krokwie, płatwie, zemleć tynk na nowo w piasek i posiać go na wszystkie cztery strony świata, strzępy firanek podrzeć z pasją na wstążki, szkło zakopać w ziemię, pooblupywaną wannę potrząsać w skorupy, rury powyginać w nic nie mówiący kształt, a miejsce zaorać, zryć, wygrabić, zrównać, ażeby zarosło palczastymi liśćmi „palmetto”, bambusu i dzikiego banana (BD 421).

Opowiadanie kończy się tą sceną „uniesienia i rozpacz”. Chyłkiem „odfajkowany” akt moralny (budowanie), a potem upust namiętności (niszczenie). Zapewne chodzi o zemstę za to, że – ewokowany w środkowej części opowiadania – dom rodzinny został bezpowrotnie utracony. A może nie tylko, może zetknęliśmy się tutaj z zasadniczą cechą właściwego Hauptowi sposobu przeżywania świata?

W *Jeźdźcu bez głowy* narrator mówi o „swej skłóconej, protestującej myśli” (BD 348); w *Dziwnie bardzo było, bo...* kolega nazywa go leniem, co „nie pasuje do życia społecznego” (BD 334), lumpenproletariuszem; w opowiadaniu *Barbarzyńcy patrzą w krajobraz podbitego kraju* sytemowi, zabezpieczonemu życiu napotkanej w pałacu papieskim w Awinionie pary burżujów narrator przeciwstawia własny model życia: „wolę, żeby tam nie wiem co, swoją zgrają, swój nieporządek, wałęsaninę i włóczęgostwo, i niepokój” (BD 381); we *Fragmentach* wyznaje: „Niechbym nie wiem jak przylegał do innych, kupił się i wpierał w stado, nic mi to nie pomoże i zawsze zostanę sam, będę patrzył wzdłuż swego nosa” (BD 430). To ostatnie wyznanie, obok buntu, zawiera sugestię innego wyboru. Owo rozdzielenie zabrzmi dobitnie w zakończeniu tychże *Fragmentów*: „Będę się buntować stada i będę mu się oddawać, cisnąć się pośród jego ciżby” (BD 440). Wcześniej nieco czytamy z kolei: „Jestem stronnikiem historykiem, Plutarchem własnego autoramentu, kronikarzem i syntetyzującym panegirystą samego siebie. Dlaczego tak się dzieje? Pewnie ażeby zachować siebie w kupie, nie zanarchizować się samemu i nie stracić na rozmieszane ziarno i roztarty piasek prawdy” (BD 430).

W tych niewątpliwie autobiograficznych i autotematycznych wyznaniach Haupt daje wykładnię swej duszy i egzegezę dzieła. Pragnienie buntu, niezależności, protestu oraz lęk przed „zanarchizowaniem się”, przed zatraceniem i rozmiękaniem na drobne. Kiedy myślę o nim w ten sposób, nie mogę się oprzeć porównaniu z Andrzejem Bobkowskim. Ich pisarstwo różni się tym chociażby, że Haupt był – używając określenia Jeleńskiego – artystą prozy, że jego opowiadania są wyczelowane, precyzyjnie skonstruowane, oparte na kilku niekiedy piętrach przemilczeń, podczas gdy Bobkowski pisał bardziej „na wierzchu”, wykładając racje i emocje. Ale są punkty wspólne – w biografii i w ideologii. Gwatemala i Luizjana należą do tej samej strefy klimatycznej, do tego samego regionu geograficznego – basenu Morza Karaibskiego i Zatoki Meksykańskiej. Tu miało się wyładowywać właściwe obu pragnienie przygody i egzotyki, a także żądza wolności. Być może obu przygnało tu zatrucie chłopięcymi lekturami – zatrucie, które zazwyczaj mija w wieku dojrzałym, ginąc śmiercią naturalną bądź ulegając niesprzyjającym okolicznościom. Trzeba mieć wiele siły woli, wiele inicjatywy, może i dziecięcego uporu, żeby takie – wspólne wszystkim chłopcom – marzenia kultywować i kiedyś tam zrealizować.

Józef Czapski w eseju o Bobkowskim (*Querido Bob*) pytał:

Kto prześledzi rozwój jego myśli od szlachetnego, męskiego anarchizmu Polaka [...] aż po myśli ostatnie, o tyle dojrzałe, kto przemyśli tę walkę ze „zmurszałymi ideologiami”, walkę o „człowieka z krwi i kości”, człowieka pełnego, którego wolność nie byłaby zasłoną złości ani pustym frazesem¹¹.

Pytanie Czapskiego jest nadal aktualne. Można obok niego postawić analogiczne pytanie o anarchizującą myśl Haupta. Jest bowiem anarchistą ten, kto o polskim orle takimi wyraża się słowy: „nie było już nawet mieszczańskiego entuzjazmu dla posrebrzonego ptaszka siedzącego na barokowym kartuszu czy, jak inni chcą, na klasycznym obuchu rzymskiego topora” (*W Paryżu i w arkadii*, BD 219). Tym, którzy chcieliby w ten sposób spojrzeć na ukrytą w pisarstwie Haupta ideologię, czy, mówiąc ładniej, postawę wobec świata, autor podsuwa nawet antecedensy historyczne. W *Białym mazurze* pisze o rzemieślnikach, że ci, „co własnymi rękami urabiają odpowiedzialnie jedną harmonijną całość”, ci sami „najbardziej skłonni są potem do anarchii, stąd ten anarchiczny szewski poniedziałek, który upił się po niedzieli jak szewc, dlatego najzręczniejszymi dynamitardami i ciskaczami bomb, pocziwych staroświeckich bomb zeszłego stulecia, jak to się mówi, to byli właśnie zegarmistrze” (BD 292–293).

Takim też pisarzem był Zygmunt Haupt. Precyzję opisów, starannie dobrane słownictwo, drobiazgowość pamięci łączył z twórczą swobodą, z nieprzewidywalnością, ze śmiałymi skokami wolnej myśli. Zegarmistrz-dynamitard.

¹¹Józef Czapski, „Querido Bob”, w: *Czytając* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1990), 394.

Bibliografia

- Czapski, Józef. *Czytając*. Kraków: Wydawnictwo Znak: 1990.
- Haupt, Zygmunt. *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*. Red. Aleksander Madyda. Wstęp Andrzej Stasiuk. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016.
- — —. „Elektra”, *Nowa Polska* 8 (1944): 524–531.
- Karpiński, Franciszek. „Powrót z Warszawy na wieś”. W tegoż: *Wiersze zebrane*. Cz. 1. Wydał Tomasz Chachulski. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2005.
- Madyda, Aleksander. *Haupt. Monografia*. Toruń: Wydawnictwo UMK, 2012.
- Niewiadomski, Andrzej. „Jeden jest zawsze ostrzem”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2015.
- Panas, Paweł. *Zagubiony wśród obcych. Zygmunt Haupt – pisarz, wygnaniec, outsider*. Bielsko-Biała – Kraków: Wydawnictwo Naukowe ATH, Instytut Literatury, 2019.
- Rilke, Rainer Maria. *Werke*. Band III: 1 *Prosa*. Frankfurt am Main: Insel Verlag: 1980.
- Rutkowski, Krzysztof. „W stronę Haupta”. *Teksty Drugie* 1-2 (1991): 109–125.
- Szczerbakiewicz, Rafał. „Haupt idzie do kina”. W: „*Jestem bardzo niefortunnym wyborem*”. *Studia i szkice o twórczości Zygmunta Haupta*. Red. nauk. Andrzej Niewiadomski, Paweł Panas. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2018.
- Zimand, Roman, „Zagajenie”. W: *Literatura, źle obecna (rekonesans)*. Londyn: Polonia: 1984.

SŁOWA KLUCZOWE:

anarchizm w literaturze

Andrzej Bobkowski

technika filmowa

ABSTRAKT:

Hauptowskie *ineditum* z archiwum autora: rozdział z gotowej do druku w roku 1990, ale nigdy nie wydanej książki o polskiej literaturze emigracyjnej zatytułowanej *Gałąź zachodnia*. Próba pokazania odrębności pisarstwa Zygmunta Haupta poprzez takie cechy, jak malarskość i muzyczność, podwójność narracji, sugestia (złudna) autobiograficzności, ukryta erudycja, krajo-braz historyczny, technika filmowa, łączenie tematyki kresowej z kulturą śródziemnomorską, odwołania do powieści młodzieżowych. Porównanie z twórczością Andrzeja Bobkowskiego prowadzi do sformułowania, ujętej już w tytule, podskórnej sprzeczności między tendencjami anarchistycznymi w dziele Haupta a właściwym mu jako artyście dążeniu do precyzji.

Rainer Maria Rilke

KRESOWOŚĆ

kultura śródziemnomorska

NOTA O AUTORZE:

Jan Zieliński – historyk literatury i krytyk sztuki, b. wieloletni wykładowca literatury i kultury polskiej na Uniwersytecie we Fryburgu (Szwajcaria), b. profesor literatury powszechnej na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Autor wielu książek (ostatnio: *Magiczne Oświecenie*, Wydawnictwo Naukowe UKSW: Warszawa: 2022), organizator wystaw. W roczniku „Załącznik Kulturoznawczy” ma autorską rubrykę *Chronometr*, w kwartalniku literackim „Wyspa” felieton *Słownik opypski*, a w londyńskim „Pamiętniku Literackim” cykl *Lektury spiralne*.

Pamięć elementarna i jej granice.

Żywioł i szczegóły w prozie Zygmunta Haupta

Christian Zehnder

ORCID: 0000-0003-4442-0093

W stronę pogodzenia faktografii i fikcji.
Uwagi o hauptologii

W pierwszych dekadach recepcji twórczości Zygmunta Haupta zarysowały się dwie dość wyraźne tendencje. W kręgu paryskiej „Kultury”, w którym ranga tego pisarza została doceniona chyba najwcześniej, podkreślano **memoralistyczny** charakter jego prozy. W 1962 roku Jerzy Stempowski pisał do Jerzego Giedroycia: „Szkice Haupta nie są tworem wyobraźni. [...] Są to raczej wspomnienia, szkice memorialisty”¹. Kiedy w tymże roku autorowi *Pierścienia z papieru* przyznano nagrodę „Kultury”, Paweł Hostowiec mówił o „dokładnym przyleganiu do obserwowanej rzeczywistości”². Nieco inne, trudniejsze do sklasyfikowania stanowisko zajął w tym samym czasopiśmie Józef Czapski, z jednej strony kładąc większy nacisk na kulturę emocjonalną, „wewnętrzzną” prozy Haupta, z drugiej zaś patrzył na nią okiem malarza, porównując Hauptowską wizualność z widzeniem „na nowo” Paula Cézanne’a³. Niemniej Czapski nie przeciwstawiał się memorialistycznej – dominującej w środowisku „Kultury” – klasyfikacji sztuki pisarskiej Haupta.

¹ Jerzy Giedroyc, Jerzy Stempowski, *Listy 1946–1969*, oprac. Andrzej St. Kowalczyk, cz. II (Warszawa: Czytelnik, 1998), 214–215 (list z 30 października 1962).

² [Paweł Hostowiec], „Nagroda literacka «Kultury» za r. 1962 – Zygmunt Haupt”, *Kultura* 1-2 (1963): 195.

³ Józef Czapski, „O Haupta”, *Kultura* 10 (1963). Zob. Agnieszka Bielak, „Haupt Czapskiego”, w: „Jestem bardzo niefortunnym wyborem”. *Studia i szkice o twórczości Zygmunta Haupta*, red. Andrzej Niewiadomski, Paweł Panas (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2018).

Zrobił to trochę później Krzysztof Rutkowski, proponując **fikcjonalistyczne** rozumienie prozy Haupta: z częstotliwości występowania konstrukcji „jak gdyby” w tych opowiadaniach, a także z faktu, że w jednym miejscu pisarz powołuje się na neokantystę Hansa Vaihingera, autora *Die Philosophie des Als Ob (Filozofia jak gdyby, 1911)*⁴, Rutkowski wnioskował, że bynajmniej nie jest to literatura o świecie „takim, jaki jest”, czy o tym, „jak było”⁵, tylko właśnie na wskroś, by tak rzec, hipotetyczna. Być może nie jest przypadkiem, że odkrywana w kraju na nowo, na przełomie lat 80. i 90., proza Haupta nie była w pierwszym rzędzie traktowana jako nośnik pamięci o kresowym krajobrazie; rewizja kanonu polskiego modernizmu z punktu widzenia formy stała się w tych latach równie ważną sprawą, jak aspekt kulturowo-historyczny⁶.

Zdaje się, że kolejne podejścia do twórczości Haupta stanowiły wariacje tych dwóch podstawowych ustaleń – memoralistycznego i fikcjonalistycznego. Niby syntetyzując możliwości lektury wyznaczone przez te bieguny, a faktycznie jeszcze przed publikacją Rutkowskiego, Czesław Miłosz mówił w rozmowie z Renatą Gorczyńską w roku 1989 (opublikowaną dopiero w 1999) o biograficznych „wrażeniach” przemieszanych z „epizodami półfikcyjnymi”: „[U] Haupta charakter fikcyjny nie jest zbyt wyraźny. Jego proza ma częściowo charakter wspomnień”⁷. Stąd też Miłosz porównywał ją z egofikcją współczesnego Hauptowi Henry’ego Millera. Ów wywiad nie zaistniał w szczególnie sposób w rozwijającej się wówczas hauptologii. Można to wytłumaczyć faktem, że bardziej znana pozostała początkowa niechęć Miłosza do Haupta, która wiązała się z tym, że skojarzył coś zbyt „literackiego”, jakby bezkrwawego, właśnie „papierowego” z tytułem jego pierwszego zbioru opowiadań i nie uwzględnił go wcale w swojej *Historii polskiej literatury (The History of Polish Literature, 1969, 1983)*⁸. Ciekawe zatem jest, że w przypadku Miłosza (częściowo) memoralistyczne odczytanie pojawiło się dopiero po latach, a nie jako najbardziej oczywiste, jak w przypadku „Kultury”.

Implicytne u Miłosza równoważenie nabrało wyraźniejszych konturów w pracach Aleksandra Madydy, który podkreślał, że „pisarzowi nie chodzi tylko o utrwalanie przeszłości”⁹, i charakteryzował prozę Haupta mianem „autobiografizmu” – obejmującego w odróżnieniu od autobiografii fikcję¹⁰. Nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, że najważniejsze rekonfiguracje hauptologów po 2000 roku dotyczyły kwestii formy artystycznej, czyli konstruowania przestrzeni, fragmentacji czasu oraz tropologii (retoryczność, manieryzm itd.), jak o tym świadczą między innymi prace Moniki Kłosińskiej-Duszczyk, Ewy Wiegandt, Piotra Rambowicza, Doroty Utrackiej, Agnieszki Nęckiej, Jagody Wierzejskiej, Jakuba Lubelskiego oraz Andrzeja

⁴ Chodzi o opowiadanie „Henry Bush i jego samolot” (1948). Zygmunt Haupt, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, oprac. Aleksander Madyda, wstęp Andrzej Stasiuk (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016), 408. Wszystkie cytaty z *Baskijskiego diabła* odnoszą się do tego wydania.

⁵ Krzysztof Rutkowski, „W stronę Haupta”, *Teksty Drugie* 1-2 (1991): 117.

⁶ Formacyjną rolę przy tym powrocie odegrał *Leksykon* Jana Zielińskiego, wydany po raz pierwszy w 1989 r. Zob. Jan Zieliński [pseud. Kowalski], *Leksykon polskiej literatury emigracyjnej*, wydanie II popr. i posz. (Lublin: Wydawnictwo FIS, Wydawnictwo Unipress, 1990), 56–57.

⁷ „[C]hez Haupt le caractère fictif n’est pas poussé très loin. Sa prose a pour une part le caractère de mémoires”. Czesław Miłosz, Renata Gorczyńska, „En guise de préface” [1989], w: Zygmunt Haupt, *Le chardon roulant*, trad. du polonais par Alain Van Crugten et Elisabeth Destrée-Van Wilder (Montricher: Noir sur Blanc, 1999), 12–13 (tłumaczenie robocze Ch.Z.).

⁸ Miłosz, Gorczyńska, 8.

⁹ Aleksander Madyda, „Posłowie”, w: Zygmunt Haupt, *Baskijski diabeł*, oprac. Aleksander Madyda (Warszawa: Czytelnik, 2007), 682.

¹⁰ Aleksander Madyda, *Haupt. Monografia* (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012), 9–31.

Niewiadomskiego¹¹. Pamięć przestała być w tych pracach procesem związanym bezpośrednio z zapisem, gdyż wątek fikcyjny zajął w nich stałe miejsce, choć – zdaje się – nie tak centralne, jak u Rutkowskiego. Ustalenia przedstawicieli paryskiej „Kultury” pozostają może do dzisiaj bardziej wpływowe, niż mogło się wydawać, co ilustruje niedawna praca Macieja Nowaka. Z jednej strony, badacz otwarcie przeciwstawia się tezie memorialistycznej; zapamiętany „materiał” Haupta – pisze Nowak – zostaje „wykorzystywany do eksploracji całej gamy zagadnień, daleko wykraczających poza granice literatury wspomnieniowej”¹². Haupta miało zajmować przede wszystkim „przemijanie czasu”, można też powiedzieć, czasowość jako taka – co jednak znaczy, że mimo polemicznej intencji Nowak kontynuuje w zasadzie orientację memorialistyczną, motywując ją nie kulturowo-historyczno-regionalistycznie, tylko „egzystencjalistycznie”.

Propozycja zawarta w niniejszym szkicu umiejscawia się między wyznaczonymi nurtami recepcji. Silniej podkreślam natomiast ich wzajemną zależność. Nawiązywać będę zwłaszcza do obserwacji Miłosza, który zwracał uwagę na znaczenie szczegółów jako swoistych kamieni do budowy Hauptowskiego pisarstwa. Autor *Doliny Issy* mówił o „tym darze zupełnie niesamowitym wywoływania szczegółów” (*ce don d'évocation tout à fait invraisemblable des détails*) czy też po prostu o „niesłychanej ilości szczegółów” (*une quantité inouïe de détails*) w tych opowiadaniach¹³. Miłosz wiąże to bogactwo z pochodzeniem ich autora z Kresów wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. Według poety Haupt utrwalił świat, którego specyfika polegała właśnie na cudownym nadmiarze szczegółów. A przez wojnę, Zagładę, sowietyzację oraz przesiedlenia ta rzeczywistość została zastąpiona przez „niesamowitą szarość” (*une énorme grisaille*), pozbawioną prawdziwych, żywych szczegółów. Wysoce technologiczne społeczeństwo Ameryki drugiej połowy XX wieku okazuje się dla Miłosza na swój sposób nie mniej „bezszczególne” – ze względu na swój „abstrakcyjny” stosunek do przyrody. W tym kontekście pojawiają się ciekawe perspektywy porównawcze z emigrantem Hauptem, a ponadto, jeśli chodzi o wrażenia krajobrazowe „nieuleczalnych Europejczyków” (Miłosz) w Ameryce, także z emigrantem takim jak Theodor W. Adorno. Miłosz przyznaje zresztą, że jego spojrzenie niesie ze sobą ryzyko idealizowania Kresów wschodnich, a zwłaszcza mityzacji Galicji¹⁴. To jednak osobna dyskusja, którą pomijam. Skupię się na roli szczegółów w świecie Haupta. O swoistym

¹¹Zob. Monika Kłosińska-Duszczyk, „Funkcjonalizacja przestrzeni w prozie Zygmunta Haupta i Czesława Miłosza: Kresy – Ameryka”, *Przegląd Humanistyczny* 3 (1998); Ewa Wiegandt, „Wszystko-nic Zygmunta Haupta”, w tejże: *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku* (Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2010); Piotr Rambowicz, „«Potrafię skazać się na nicość». Kreacje przestrzeni w prozie Zygmunta Haupta”, w: *Paryż – Londyn – Monachium – Nowy Jork. Powrześnieowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej*, red. Violetta Wejs-Milewska, Ewa Rogalewska (Białystok: Oddział Instytutu Pamięci Narodowej, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, 2009); Dorota Utracka, *Strzaskana mozaika. Studium warsztatu pisarskiego Zygmunta Haupta* (Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2011); Agnieszka Nęcka, „W pogoni za fantazmatem miłości: na marginesie wybranych opowiadań Zygmunta Haupta”, *Tematy i Konteksty* 1 (2011); Jagoda Wierzejska, *Retoryczna interpretacja autobiograficzna na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego* (Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2012), 245–364; Jakub Lubelski, „Zygmunta Haupta porzucanie literackości”, w tegoż: *Ssanie. Głód sacrum w literaturze polskiej* (Warszawa: Teologia Polityczna, 2015), 182; Andrzej Niewiadomski, „Jeden jest zawsze ostrzem”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2015); Andrzej Niewiadomski, *Przeciw entropii, przeciw Arkadii. O pisarstwie Zygmunta Haupta* (Kraków: Instytut Literatury, 2021).

¹²Maciej Nowak, „Uporczywa bezsilność sztuki, czyli Haupt i granice literatury”, *Roczniki Humanistyczne* z. 1 (2018), 83.

¹³Miłosz, *Gorczyńska*, 10, 13. Podobnie, ale specyficznie o Kresach tamże, 15–16. „Szczegół” to kluczowe pojęcie dla samego Miłosza. Wróć do tego wątku w końcowej części niniejszego artykułu.

¹⁴O „konstrukcji mitu Kresów” zob. Przemysław Czapliński, „Shifting Sands: History of Polish Prose, 1945–2015”, w: *Being Poland: A New History of Polish Literature and Culture since 1918*, ed. by Tamara Trojanowska, Joanna Niżyńska, and Przemysław Czapliński, with the assistance of Agnieszka Polakowska (Toronto: University of Toronto Press, 2018), 373–375. Czapliński: „nostalgic conjuring of the eastern Borderlands as an alternative to nationalistic Europe” (tamże, 380).

wędrowaniu „wątków, obrazów, motywów, postaci, zdarzeń” pomiędzy Hauptowskimi tekstami różnych gatunków i w związku z tym – co niezwykle ważne w naszym przypadku – o „dylemacie «szczegółowości»” pisał Andrzej Niewiadomski¹⁵. Badacz stara się ustalić, jakie systemowe odniesienia są obecne w „gąszczu owych szczegółów”¹⁶. Co ważne – ani Miłosz, ani Niewiadomski o tym nie mówią – sam leksem „szczegóły” pojawia się u Haupta jako wędrujące pojęcie metaliterackie. Niemniej będę go używać jako pojęcia operatywnego, czyli ujmując w nawias aksjologiczne skojarzenie, obecne w wypowiedzi Miłosza, a zarazem zakładając, że w kontekście, w którym go wprowadzę, sam Haupt – by tak rzec – nie wyczerpał go analitycznie.

Oczywiste jest, w jaki sposób owo spostrzeżenie łączy się z memorialistycznym nurtem recepcji twórczości Haupta – szczegóły mają swoje źródło w doświadczeniu biograficzno-historycznym. Natomiast jaki jest jego stosunek do modelu fikcjonalistycznego? Najprościej mówiąc, widzę go tak: narrator Haupta przedstawia „szczegóły” z utraconego czasu nie jako fakty, tylko raczej jako potencjalności, jako zjawiska niekonieczne. To jednak nie oznacza, że są one fikcyjne, że użyte zostały w trybie „jak gdyby”. Bogactwo przywoływanego świata polega na tym, że szczegóły nie mają charakteru faktów, lecz możliwych, niekoniecznych epifanii. To Marek Zaleski jako pierwszy używał pojęcia epifanii w tym kontekście. Powołując się na motyw „chwili” w opowiadaniu *Szpica* (1951), Zaleski zauważa: „Z opisu Haupta niedwuznacznie wynika, że owa chwila jest nieprzewidywalna: jest epifanią. Ale przecież narracje Hauptowskie są próbą ponowienia takiego doświadczenia, wywołania go powtórnie z przeszłości, z pomocą współdziałającej z pamięcią wyobraźni eidetycznej”¹⁷. Widocznie takie połączenie perspektywy doświadczenia i wyobraźni wpisuje się w opisane powyżej nurty memorialistyczny i fikcjonalistyczny, rozwijając je w kierunku fenomenologii, w stronę Prousta. Sądzę, że epifaniczna interpretacja pamięci Haupta – zawieszona między mimowolnością a wysiłkiem – zaproponowana przez Zaleskiego jest nadal aktualna. Zabrakło w niej jednak mniej podmiotowego czy świadomościowego wymiaru przestrzeni, czyli odniesienia doświadczenia czasu do żywiołu, który już u Prousta odgrywa rolę nie do przecenienia¹⁸, a u Haupta niewątpliwie staje się integralną częścią projektu pisarskiego. Odpowiadając na pytanie, jak ta poniekąd oddolna epifania wiąże pamięć z wyobraźnią, odwołam się do niedawnej propozycji Doroty Utrackiej. Pisała ona – przypominając fikcjonalizm Rutkowskiego – o „wariantywności” prozy Haupta jako „strategii gry”¹⁹. Rzeczywiście Hauptowskie epifanie pojawiają się często jako równouprawnione scenariusze fabuły, które zawieszają jej tok. Poszerzając mnemopoetykę o perspektywę geopoetyki, możemy jednak dodać, że ta otwartość jest czymś więcej niż grą. Stanowi ona elementarną strukturę poetyckiego świata Haupta²⁰.

¹⁵Niewiadomski, „Jeden jest zawsze ostrzem”, 192, 205.

¹⁶Niewiadomski, „Jeden jest zawsze ostrzem”, 205.

¹⁷Marek Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawieniu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej* (Warszawa: IBL, 1996), 51–52 (szerzej 50–66).

¹⁸O wymiarze ziemskim w *W poszukiwaniu utraconego czasu* zob. Ernst Robert Curtius, *Marcel Proust* [1925] (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1961), 91–95 (rozdział „Die menschliche Flora”).

¹⁹Dorota Utracka, „Teksty-nomady? Wariantywność jako strategia gry w prozie Zygmunta Haupta”, w: „*Jestem bardzo niefortunnym wyborem*”. *Studia i szkice o twórczości Zygmunta Haupta*, red. Andrzej Niewiadomski, Paweł Panas (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2018).

²⁰Pojęcie geopoetyki rozumiem tu dosłownie jako sposób pisania o ziemi czy bardziej ogólnie o żywiole. Zob. systematyczną refleksję nad geopoetyką jako niedookreśloną poddyscypliną literaturoznawstwa Andrzej Niewiadomski, „Czym jest, czym (jeszcze) mogłaby być «geopoetyka»?”, *Teksty Drugie* 5 (2018). Za Edwardem Kasperskim można by mówić o „immanentnej geopoetyce” Haupta czy też – za Elżbietą Rybicką – o geopoetyce jako „cesze twórczości”, która jednocześnie ma się odzwierciedlać w specyficznej „metodzie interpretacyjnej” pod tą samą nazwą (zob. tam że, 91–92).

Figura pamięci „niczego tylko” i pojawianie się szczegółów

Podstawowe dla Hauptowskiego trybu pamiętania okazuje się tło, co prowadzi do zjawiska, które nazwałbym mianem pamięci elementarnej. Szczegóły zdają się wyrastać z elementarnego gruntu jako swoisty produkt uboczny anamnezy konkretnego żywiołu – to jest na poziomie immanentnym tekstów ich najbardziej ogólny „punkt odniesienia” czy „szkielet konstrukcyjny”²¹, sproblematyzowany przez Niewiadomskiego i uwytatniony przezeń w szeregu doniosłych mikrointerpretacji. Mnie interesuje sytuacja w pewnym sensie odwrotna. Pytam mniej o związek szczegółów z (płynnym) systemem, a bardziej o ich pochodzenie właśnie z pamięci elementarnej. To powracająca sytuacja w szeregu najbardziej znanych opowiadań. Intymny związek pomiędzy szczegółami i żywiołem potwierdzają też rozproszone teksty pisarza, niektóre z nich opublikowane niedawno po raz pierwszy, jak choćby fragment utworu *Zabawa w „zielone”* (wersja pierwsza, 1950). Zaczniemy od niego. Leżący w trawie narrator zastanawia się nad rolą żywiołu w narodzinach prozy artystycznej:

Wystarczy, ażeby zagubiona rzęsa z powieki upadła na tę powierzchnię nicości [„zielone” – Ch.Z.] krzywym łuczkiem, cienkim przecinkiem, ażeby naokoło tego odbudować sobie świat.

Nie bać się tego, pozwolić sobie na to, przymusić się, kiedy potrzeba, odważyć się – eksperyment, który mi się opłaci.

Więc kiedy **leżę pośród traw i nic**, że szaleję koło mnie, bodiaki, że srebrzy się piołun, jaskry jak płomyki, macierzanka, powój, a powój kręci się, dziki owies jest, jak włóczęga, wesoły i zadzierzasty [...] żółte i tłuste kaczeńce [...] ²².

Mówiący dokonuje radykalnej redukcji świata do żywiołu. Skutkiem tego skupienia się na jego rzekomej „nicości” staje się – co ciekawe – zróżnicowanie, pewna detaliczność ujęcia świata. Jest to więc jak najbardziej epifania, tyle że bardzo „niska”. Opisana scena dzieje się w czasie teraźniejszym, czy też – z powodu fragmentarycznej syntaksy – poza czasem. Krystalizujący się model ma w prozie Haupta niemalże uniwersalne znaczenie. Typowym sygnałem anamnezy w wielu jego utworach okazuje się „nic tylko”: narrator wielokrotnie podkreśla, że nie pamięta **nic oprócz** jednego całościowego żywiołu. Wówczas „nic tylko” w mgnieniu oka zamienia się w przestrzeń wzbijających się potencjalności. Świadomość jest niewątpliwie zaangażowana w ten proces²³. Łączy to elementarną pamięć z epifanią klasyczno-modernistyczną. Rola „fenomenologicznej” świadomości zostaje jednak zrelatywizowana i transsubiektywnie przekroczona przez figurę pozornie wadliwego „nic tylko”. Wszystko wskazuje na to, że ta względna niezależność od podmiotu jest niezbędna dla osiągnięcia efektu niekonieczności.

Miłosz w swoich rozważaniach nie wypowiadał się na temat elementarnej pamięci. Inny pisarz w tym kontekście wykonał ważną pracę wstępną, mianowicie Andrzej Stasiuk. Autor *Opowieści galicyjskich* określał Hauptowską narrację jako „ogień pożaru”, w którym wszystko, co opowiadane – a więc szcze-

²¹Niewiadomski, „Jeden jest zawsze ostrzem”, 205.

²²Zygmunt Haupt, *Z Roksolanii. Opowiadania, eseje, reportaże, publicystyka, warianty, fragmenty (1935–1975)*, oprac. Aleksander Madyda (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018), 274. Wszystkie podkreślenia w cytatach są moje, Ch.Z.

²³Zob., w nieco innym kontekście, Rambowicz, 800–804 (rozdział „Przestrzeń jako sceneria aktywizująca świadomość”).

góry galicyjskiego życia – staje się „unicestwieniem”, a więc sferą jego „zbawienia”²⁴. Elementarny ruch pamięci spala według tej metafory rzeczy zapamiętane, wprowadza je w inny stan. Stasiuk nie wyjaśnia, co to za stan. W mojej perspektywie interpretacyjnej chodzi właśnie o stan niekonieczności.

Jako widoczny przykład nasuwa się tutaj opowiadanie *Deszcz* (1953), chyba najczęściej komentowany utwór Haupta, z którego ten właśnie model w najbardziej oczywisty sposób daje się ekstrapolować. Jednakże – co zaskakujące – nigdy do takiej ekstrapolacji nie doszło. W literaturze przedmiotu *Deszcz* opisywano jako utwór charakterystyczny dla twórczości Haupta, lecz sposób przywoływania w nim przeszłości nie został ściślej zestawiony z podobnymi zabiegami w innych opowiadaniach. W *Deszczu* trzy szczegółowe scenariusze tego, co bohater-narrator mógł robić w prowincjonalnym miasteczku, wyłaniają się z pamięci **niczego tylko** deszczu, szarugi i mokrej zieloności podczas jednodniowej wizyty. Oto trzy scenariusze, które są tutaj sugerowane: mógł udać się na ostatnie spotkanie z ukochaną dziewczyną; mógł tam pojechać w interesach finansowych, opiewających na stosunkowo błahą sumę, którą ktoś mu obiecał; mógł wreszcie pojawić się tam jako płatny zabójca i strzelić komuś w plecy, nie zobaczywszy jego twarzy. Ponieważ nie może wykluczyć żadnego z tych trzech scenariuszy, na końcu – kiedy, niby na ekranie, widzimy już mnóstwo historii – narrator stwierdza jedynie, że z całą pewnością pamięta **tylko deszcz**²⁵.

Nie sposób przeoczyć tropu autotematycznego, który poprzedza tę konkluzję. W formie pytania mówiący przedstawia taką autointerpretację: sens niniejszego krótkiego „dzieła” ma polegać na tym, że zawiera ono wszystkie „możliwości i wariacje” i że jest jednocześnie dziełem otwartym, którego dalszą część „odbiorca” dopowie sobie w trakcie lektury. Co więcej, według narratora *deszcz* okazuje się przypowieścią na temat daremności wszelkich rzeczy ludzkich: wszystko w życiu zostanie prędzej czy później – dosłownie – zmyte przez czas.

Może te tropy autointerpretacyjne – dzieło otwarte oraz tryb paraboli – naprawdę zawierają artystyczno-filozoficzną puentę utworu. Powinniśmy jednak zapytać: w jakim stopniu owe trzy scenariusze są oznaczone jako wspomnienia, a w jakim – jako fikcje? Błędem byłoby w tym miejscu ujęcie dychotomiczne: pamięć *versus* fikcja. Wobec elementarnej pamięci *deszczu* owe trzy incydenty sprawiają wrażenie wymyślonych. Niemniej każdy z nich ma swój stopień realności: pierwszy scenariusz (koniec miłości) wydaje się najbardziej wiarygodny choćby dlatego, że przypomina koniec miłosnej historii w opowiadaniu *Madrygał dla Anusi* (1949). Drugi scenariusz (handel) wydaje się nieco komiczny i niestosowny, gdyż chodzi jednak o nieznaczną sumę pieniędzy, niemniej ma chyba autobiograficzną podstawę, gdyż Haupt miał notoryczne problemy z pieniędzmi i ciągle popadał w długi²⁶. Wreszcie trzeci (morderstwo na zlecenie) w swej brutalności wydaje się umyślnie przesadzony czy wręcz niewiarygodny w świecie Haupta, którego poznajemy za sprawą pierwszoosobowego narratora. W świetle tego scenariusza tekst oczywiście przekracza granice memoralistyczne. Odnoszę wrażenie, że mamy do czynienia z aspektem ekfrastycznym, a mianowicie z internalizowaną ekfrazą filmu kryminalnego. Intensywne opady stałyby się w ten sposób „żywołem kina” (Robert Bird²⁷),

²⁴Andrzej Stasiuk, „Odwrócona ciemność”, w: Zygmunt Haupt, *Baskijski diabeł*, oprac. Aleksander Madyda (Warszawa: Czytelnik, 2007), 15.

²⁵Haupt, *Baskijski diabeł*, 275–278.

²⁶Dziękuję Andrzejowi Niewiadomskiemu za tę wskazówkę.

²⁷Robert Bird, *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema* (London: Reaktion Books, 2008). Bird rekonstruuje kinematografię Tarkowskiego, biorąc jako kategorie analityczne żywioły (ziemia, ogień, woda, powietrze).

naturalnym obrazem celuloide, na którym wyłaniają się szczegóły. Deszcz wówczas okazałby się alegorią medialną (dobrze pasuje do tego sformułowanie, że szczegóły pojawiają się „przez ten deszcz”²⁸). Jest to niesprawdzona hipoteza. Ale zdaje się, że trop kinematograficzny może uzupełnić paralelę pisarstwa Haupta z malarstwem, która powraca w literaturze przedmiotu od czasów Czap-skiego. Aby wzmocnić tę hipotezę, można wspomnieć choćby opowiadanie *Szpica*, w którym narrator mówi o swojej zdolności widzenia samego siebie jako postaci filmowej²⁹.

Zarazem wypada zauważyć, że jeśli drugi, a tym bardziej trzeci scenariusz *Deszczu* z mnemo-poetyki zdają się przechodzić w wymiar fikcji popularnej – *pulp fiction*, by tak powiedzieć – to niemniej nie mamy do czynienia z czystą fikcją. Kino popularne przecież należy do materiału utraconego świata w nie mniejszym stopniu niż to, czego „autobiograficznie” doświadczył narrator³⁰. Rzeczywistość życiowa i kultura popularna zatem mogą się odbijać w elementarnej pamięci i na chwilę wybić na pierwszy plan. Co więcej, wprowadzenie behawioralnego wątku z kultury popularnej bynajmniej nie oznacza, że utwór jest pozbawiony pewnego moralnego niepokoju. Możliwe bowiem jest takie odczytanie, które odnajduje w scenariuszach *Deszczu* hierarchiczną amplifikację, to znaczy przyznanie się do winy, w toku którego stopniowo ujawniona zostaje prawda i trzeci scenariusz okazuje się ostatecznie jedynym godnym wzięcia pod uwagę. To, co pozostaje problematyczne w takim odczytaniu, to fakt, że kłóci się ono z literą samej narracji – narrator przecież nie daje pierwszeństwa scenariuszowi morderstwa (nawet jeśli wydaje się to podpowiadać pozycja w kolejności). Nie formułuje także wyraźnych sugestii, że dwa pierwsze scenariusze należy odczytywać jako uniki i kroki prowadzące do przyznania się do winy, ponieważ trzeci scenariusz, owszem, też zachowuje status wersji potencjalnej, niepotwierdzonej. Jak pisze narrator o pamiętaniu – przez wiatr – utraconej miłości w poniekąd spokrewnionym *Jak wiosna przyjechała* (1951): „[...] wszystko to się dzieje jakby bez podstaw, jakby na słowo, bo skądże znowu ta pewność? z niczego: nie zawarowana, nie zabezpieczona układem, kontraktem”³¹.

Głos narratora w opowiadaniach Haupta nie zawsze daje się przypisywać bezpośrednio doświadczającemu „ja”. W niektórych przypadkach można go opisać jako wypowiedź podchwytyjącego i komentującego słuchacza. Otóż w opowiadaniu *Coup de grâce* (1950) narrator przedstawia zdarzenia z życia innych, choć dość bliskich mu ludzi³². Pisząc o lapidarno-tragicznej historii, zauważa: „[...] opowiadano mi to, jak to się opowiada, ale sobie można odbudować to w jakiś sposób do ostatecznej granicy realiów”³³. Przez takie „odbudowywanie” dokonuje on bowiem tego, co w *Deszczu* ma dopowiadać „odbiorca”. Pojawia się jednak pytanie, jak należy rozumieć formułę „do ostatecznej granicy realiów”. Prowadzi ona w sam środek naszego problemu – obfitych możliwych szczegółów. Nie jestem pewien, czy to jest uzasadnione w konkretnym przypadku pochodzącym z *Coup de grâce*, ale z pewnym dystansem rozumiałbym ową formułę tak, że to sam żywioł wyznacza ostateczną granicę realiów jako warunek konieczny pojawiania się szczegółów.

²⁸Haupt, *Baskijski diabeł*, 275.

²⁹Haupt, *Baskijski diabeł*, 596.

³⁰O Hauptcie i kinie w szerszej perspektywie zob. Rafał Szczerbakiewicz, „Haupt idzie do kina”, w: „Jestem bardzo niefortunnym wyborem”. *Studia i szkice o twórczości Zygmunta Haupta*, red. Andrzej Niewiadomski, Paweł Panas (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2018).

³¹Haupt, *Baskijski diabeł*, 316.

³²Haupt, *Baskijski diabeł*, 210.

³³Haupt, *Baskijski diabeł*, 210.

Hauptowski żywioł nie stanowi *tabula rasa*. Nie jest to monochrom, co wyraźnie pokazuje *Szpica*. Narrator tego opowiadania o służbie wojskowej przedstawia się jako „fortunny wybór” do awangardy, bo umie „wżyć się w otaczający przestwór”. Zarazem zdolność ta okazuje się wielką wadą, jako że pochłania ona całą jego uwagę, podczas gdy czujność szpicy „powinna być aż bezosobowa, zupełnie płaska, bo wtedy na jej powierzchni każdy szczegół, każdy znak ma odbić się i krzyczeć w szalonym spazmie alarmu”³⁴. By ująć to abstrakcyjnie: w tej koncepcji przestrzeni nie chodzi o czarno-biały model potencjalności i aktualności, tylko o pewien udział w żywiole, który ma umożliwiać swobodne pojawianie się szczegółów.

Taki ożywiony element jest, jak sądzę, kluczowy dla Hauptowskiej poetyki pamięci. Przyjrzyjmy się temu na innym przykładzie. W *Balonie* (1970) porównuje się pamięć i retrospekcję do patrzenia w lusterko wsteczne przy pełnej prędkości. Jest to więc znowu model płaszczyzny, tym razem sztucznej, na której pojawiają się szczegóły życia. Szczegóły, które docierają do kierowcy dzięki krajobrazowi, w następnej chwili uykają w lusterku, „pomniejszają się, zatracają kształt”, ale przeciwko tej natychmiastowej stracie, zauważa narrator, „dopomaga nam pamięć”³⁵. *Balon* przedstawia wówczas taki model pamięci, która potrafi w nieoczekiwanych zwrotach nadmuchać najbardziej drobiazgowo szczegóły do „surrealistycznych” rozmiarów, a więc w pewnym sensie model groteskowej, ale też ocalającej deformacji przestrzeni. Nie możemy jednak uogólniać tego obrazu lusterka, nie okazuje się on najbardziej typowy w twórczości Haupta. Liczniejsze są bowiem utwory, w których pamięć wymaga bezwzględnego osadzenia w żywiole.

Podam zatem kilka przykładów, z których dokładniej daje się wyczytać model elementarnej pamięci i możliwych szczegółów. Zacznę od *Czuwania i stypy*, pierwotnej i dłuższej wersji opowiadania *Stypa* ze zbioru *Pierścień z papieru*³⁶. Widzimy typowy Hauptowski opis śniegu jako żywiołu dynamicznego, czynnego. W interesującym mnie kontekście decydujący jest moment, w którym pojawia się formuła „nic tylko”. Czytamy:

[Z]aczyna padać i padać uporczywie, nieskończenie, i jak się przytula twarz do zimnej szyby to widać **nic tylko** kurzawę i rojowisko płatków, kapryśnych, kręcących się tam, tu, ówdzie, traci się poczucie czy lecą one z nieba na ziemię czy z dołu do góry, traci się wrażenie przestrzeni, czy ja jestem tu? czy ja jestem tam? gdzie te dalsze? mijają się, jedne białe drugie czarne, zarysy przedmiotów, drzew, domów zacierają się [...].

Zacierają się wszelkie zarysy, rośnie chaos. Jednak przerwane w powyższym cytacie zdanie kontynuuje w następujący sposób, wprowadzający nową szczegółowość:

[...] ludzie za nimi przemykają się ulicą jak konspiratorzy, ale nie umkną temu, bo naznacza i piętnuje ich i siada im na ramionach i garbach, zarzuca ich płaszczem i delią komicznej godności, zawisa im roztopioną kroplą u nosa, rozgwieżdża im się na rzęsach umacza im wąsy w niesłodkich lodach śniegowych i zdziwionym, kiedy znajdują się w domu ukazuje na rękawie topniejącą gwiazdę kalejdoskopową, a każda inna i przemyślnie skryształizowana i niedościgła w swej nietrwałości topniejącej³⁷.

³⁴Haupt, *Baskijski diabeł*, 596.

³⁵Haupt, *Baskijski diabeł*, 549.

³⁶Haupt, *Baskijski diabeł*, 191–196.

³⁷Zygmunt Haupt, „Czuwanie i stypa”, *Kultura* 2-3 (1950), 128.

Opis płynnie przechodzi od chaotycznego żywiołu do krystalicznych szczegółów: rzes, wąsów, sztywnych od mrozu rękawów. Być może ten przeskok z płaszczyzny elementu na poziom detali reprezentuje właśnie ten rodzaj „surrealistycznego” narastania szczegółów, o którym później napisze Haupt w *Balonie*. Jednak w *Czuwaniu i stypie*, co ważne, nie wyłaniają się one ze sztucznego lustra – może rozplywającego się, jak gdyby w malarstwie Salvadora Dalí – lecz z pamięci przytłaczającego żywiołu.

Z kolei w *W Paryżu i w arkadii* (1945) opisuje – za pomocą typowego dla tej prozy chwytu enumeracji – oddziały niemieckie w czasie pierwszej wojny światowej, a więc w okresie dzieciństwa narratora. Po przywołaniu mnóstwa szczegółów wojennych na przestrzeni około połowy strony zauważa: „Ale wszystko to przesłaniał kurz wzbijany przez przeciągającą piechotę”³⁸. W ten sposób kurz – żywioł w postaci bardzo zmiennej, ulotnej – dołącza do szczegółów *post festum* i sprawia, że bogaty drobiazgowy opis okazuje się, ściśle rzecz biorąc, niemożliwy, ponieważ szczegóły powinny być niewidzialne, skoro są zasłonięte przez kurz. Ale takie naruszenie logiki tym bardziej wspiera hipotezę o podstawowej roli żywiołu: ważniejsze jest to, że szczegóły pojawiają się w jakimś związku z żywiołem, niż to, czy zostały faktycznie zaobserwowane. W podobny sposób w *Polowaniu z Maupassantem* (1943) „biel śniegu” każe narratorowi „spodziewać się szeregu możliwości mniej lub więcej fantastycznych” i w trakcie pamiętania utraconego czasu „powstają nowe kręgi i nowe skojarzenia”³⁹. W *Gołębiach z placu Teodora* [II] (1944) tytułowy plac w mieście ulega przekształceniu z faktycznego miejsca w „obraz własnej wyobraźni”, gdyż szczegóły zdają się istnieć jedynie jako swobodnie wyobrażone⁴⁰.

W pewnym sensie fantastyczność jest tu raczej formalną niż tematyczną kategorią. „Fantastyczny” okazuje się sam tryb wyłaniania się szczegółów, czyli narodziny nieobciążonej przez konieczność rzeczywistości. Podobną, faktycznie niemożliwą widzialność obserwujemy w opowiadaniu *Biały mazur*. Narrator opisuje pełzające po ziemi mrówki, podczas gdy chce mu się „wywrócić białka oczu do wnętrza”⁴¹. Im wyraźniej widać pojedyncze mrówki, tym bardziej problematyczny staje się sam akt widzenia. Metaforyczny wariant modelu spotykamy w utworze *O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach* (1953), gdzie pamięć – tutaj wyraźnie straumatyzowana poczuciem winy w obliczu Zagłady galicyjskich Żydów⁴² – to kłopotliwy połów w „wielkiej wodzie aż czarnej”⁴³. O melancholijnym typie można mówić w przypadku *Meine liebe Mutter, sei stolz, ich trage die Fahne* (1951), gdzie zieleń cmentarzy okazuje się jedynym wiarygodnym „pomnikiem” poległych na wojnie („**nic** nie zostało im na pomnik, **tylko** ta zieloność wiosenna”)⁴⁴; nietrwała kwitnąca trawa staje się miejscem pamięciowej inskrypcji, a nie głazy nagrobków.

³⁸Haupt, *Baskijski diabeł*, 223.

³⁹Haupt, *Baskijski diabeł*, 279.

⁴⁰Haupt, *Baskijski diabeł*, 319.

⁴¹Haupt, *Baskijski diabeł*, 288.

⁴²Zob. Marek Wilczyński, „Zapowiedź rzeczy przyszłych. Szyfr zagłady w galicyjskich opowiadaniach Zygmunta Haupta” oraz Antoni Zajac, „«Nie gość, nie intruz, nie mieszkanić, jestem jak duch...». Psychotopografie pamięci w twórczości Zygmunta Haupta” – obydwa teksty w niniejszym numerze „Forum Poetyki”.

⁴³Haupt, *Baskijski diabeł*, 235.

⁴⁴Haupt, *Baskijski diabeł*, 257.

W *Madrygale dla Anusi* piasek stanowi motyw przewodni i może być uznany za jednego z protagonistów opowiadania. W utworze kilka razy powraca motyw sceny pierwotnej, w której ubóstwiana Anusia zasypała narratora piaskiem na plaży⁴⁵. Pod koniec zauważa on, że wszystko między Anusią a nim zbudowane było na „lotnym piasku”⁴⁶. Przywodzi to na myśl topos *vanitas* z *Deszczu*. Nie sposób lekceważyć znaczenia tych charakterystycznych, czasami jak gdyby zbyt otwartych metaliterackich wyjaśnień. Ów komentarz zapewne nie zawiera całej prawdy o piasku w *Madrygale dla Anusi*. Otóż piasek to więcej niż obraz kruchości. Jednocześnie stanowi on warunek niezwyklej, konkretnej zmysłowości narracji. Miłość bohaterów zbudowana jest na piasku, czyli „nie ma przyszłości”. Owszem, ale poetyka tego madrygału również zbudowana jest na piasku, osiągając niezwykle plastyczną zmysłowość. Piasek staje się rozszerzonym obrazem dotyku⁴⁷.

Granice pamięci elementarnej: kulturalizm, emigracja

Jak usiłowałem pokazać, pamięć i fikcja u Haupta nie tylko nie wykluczają się wzajemnie, ale są też od siebie zależne – jeśli przyglądamy się bliżej pojawianiu się szczegółów jako potencjalności pamięci elementarnej. Mam nadzieję, że ten model na podstawie omówionych przykładów stał się czytelny. Chciałbym teraz zaproponować refleksję nad przebiegiem granic tego modelu w pisarstwie Haupta. Wydaje się, że istnieje przynajmniej jeden poważny czynnik ograniczający – dość uporczywy, niemniej łatwy do przeoczenia. Myślę o tym, co Andrzej Mencwel nazywał „polskim kulturalizmem”, czyli o postawie – doprowadzonej do skrajności przez Stanisława Brzozowskiego – widzącej w przyrodzie przede wszystkim chaos, a więc wyzwanie do uporządkowania i wytwarzania ludzkich wartości⁴⁸. Kulturalizm rozumiem tu nie w wąskim sensie jako postawę lewicy, która z konieczności zmierza do immanentnie uzasadnionej sprawiedliwości i postępu społecznego⁴⁹. Hauptowi bowiem musiały być obce przede wszystkim prometejskie implikacje tej postawy. Chodzi mi raczej o ogólny lęk przed światem „pozaludzkim”, o którym z taką mocą pisał Brzozowski (zresztą to właśnie za sprawą motywu „walki” z pozaludzkim światem autor *Legandy Młodej Polskiej* wpływał również na międzywojenną prawicę, która widziała w niej ważną przesłankę do procesu odbudowy silnego państwa narodowego). Już we wczesnych opowiadaniach Haupta można odnaleźć – w takim rozumieniu – kulturalistyczne wzmianki o obcym, niezgłębionym i wrogim człowiekowi żywiole. Wystarczy wspomnieć *Polowanie z Maupassantem*, gdzie narratorowi jawi się „roślinność człowieczeństwa w dzikim, chaotycznym świecie, który nie jest jeszcze światem”⁵⁰. W tym kontekście Hauptowską pamięć elementarną cechuje nieoczywista ambiwalencja. Pisarz zachowuje aksjologiczno-kulturową rezerwę, aby „zabezpieczyć” swój niebezpieczny udział w świętowa-

⁴⁵Haupt, *Baskijski diabeł*, 263, 264, 265, 274.

⁴⁶Haupt, *Baskijski diabeł*, 265.

⁴⁷„Moja Anusia sypie na mnie leżącego piasek z różowych dłoni jak z klepsydry i zakopuje mnie w tym białym piasku. Kiedy leżę, to widzę ją z dołu przyklekłą na piasku, jej uda w zgięciu kolan zgrubiałe i twarde i kolana, aż na nich skóra pobieliała, i strój kąpielowy obcisnął się na jej brzuchu, i jest cudowne wgłębienie pomiędzy piersiami, jak obietnica, i śmieje się, a kiedy odchyli głowę od rozpylonego piasku, to policzek zbiega ku brodzie i włosy, najnieporządniej spięte, tną jej kark i szyję.” Haupt, *Baskijski diabeł*, 263.

⁴⁸Andrzej Mencwel, *Etos lewicy. Esej o narodzinach polskiego kulturalizmu* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2009), zwłaszcza posłowie pt. „Etos, lewica, kulturalizm”, 255–261.

⁴⁹Zob. Mencwel, 257–258.

⁵⁰Mencwel, 281.

niu zwolnionego żywiołu. Po bliższym przyjrzeniu się pisarz od początku zabezpiecza swoje świętowanie zwolnionego żywiołu aksjologiczno-kulturową rezerwą. Istnieje zatem punkt styczności między zbyt „obnażoną”, niesamowitą naturą a „entropią” pozostawioną przez cywilizację techniczną, co Haupt projektował już w 1943 roku, a także rozwijał – przynajmniej w sposób ukryty – w późniejszej twórczości⁵¹. Uderzająca jest pod tym względem analogia z innym europejskim emigrantem na kontynent amerykański, Theodorem W. Adorno, który – co prawda za pomocą zupełnie innej dykcji i bez odwołań do naukowej metafory entropii – poszukiwał w „krajobrazie kulturowym” (*Kulturlandschaft*) trzeciej drogi pomiędzy zbyt uporządkowaną, opanowaną z jednej strony a przedkulturową, dziką przyrodą z drugiej⁵².

Z czynnikiem kulturalistycznym ściśle spleciony jest melancholijny stosunek emigrantów do przyrody. W opowiadaniach Haupta rozgrywających się w Ameryce żywioł staje się kategorią w dużym stopniu groźną. W *Cyklonie* (1948) mówi się o „grozie żywiołu”⁵³. Później, w utworze *Z kroniki o latającym domu* (1959), widzimy piaszczystą plażę po sztormie – miejsce wyraźnie brzydkie, a co najważniejsze, w tym miejscu szczegóły tracą dla obserwatora wszelki sens:

Piasek biały miałki, tak jakby był z tłuczonego szkła. Jest biały, aż tu nagle brudny jakiś, zamoczony, brunatny. I na nim muszla, nie zaraz jakaś wymyślna morska koncha, dziwacznie pokręcona, nakrapiana czy fantazyjnie umalowana, ale właśnie płytka łódeczka brunatna, wyłożona tylko od wewnątrz mieniącą się macicą perłową, podobna do naszej szczeżui. Potem patyk, potem spróchniały pantofel tenisowy, potem nic, znów tylko piasek.

A podnieść oczy ponad piasek, to woda płaska brudnozielona i dopiero jak oczy pobiegną do horyzontu, to szmaragdowa, zielona, bardzo zielona. Nad nią chmury.

Więc to tak? Woda, piasek, śmiecie na piasku, niebo. To aż tu? A tak niezaskakująco⁵⁴.

Szczegóły, niewątpliwie wysoce „entropijne” – zwłaszcza pantofel tenisowy – wydają się przypadkowe, ale zarazem nie zwolnione od konieczności, jak w najsłynniejszych opowiadaniach Haupta. Cięży nad nimi faktyczność. Może skutkiem tego zniewolenia jest fakt, że szczegóły nie dają się integrować w żadną całość, jak to się działo – pomimo wielu oporów – z żywiołem w opowiadaniach galicyjskich: deszczem, wiatrem, śniegiem, trawą, kurzem, pisakiem. W *Entropii* – jeszcze podczas wojny – Haupt nakreślił przerażającą wizję grozy takiego systemu ekologicznego, który zostanie zniwelowany do jednolitej pory roku bez żadnego zróżnicowania i w ten sposób pozbawi osadzone w niej szczegóły ich żywego źródła. Przeciwwstawiał tej wizji jako swoistą inkantację zdanie: „Mój kraj jest krajem czterech pór roku” – tyle że przerwane ponadpółstronicową apozycją po „Mój kraj”, a więc wtrętem, który ikonicznie uwydatniał pojawianie się szczegółów zależnych od czterech sezonów⁵⁵.

⁵¹Mencwel, 21–32.

⁵²Zob. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [1970], oprac. Gretel Adorno, Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012), 106–107: „Wie sehr die Vulgäranthèse von Technik und Natur irrt, liegt darin zutage, daß gerade die von menschlicher Pflege ungesäufte Natur, über die keine Hand fuhr, alpine Moränen und Geröllhalden, den industriellen Abfallhaufen gleichen, vor denen das gesellschaftlich approbierte ästhetische Naturbedürfnis flüchtet. Wie industriell es im anorganischen Weltraum aussieht, wird einmal sich weisen. Der stets noch idyllische Naturbegriff bliebe auch in seiner tellurischen Expansion, dem Abdruck totaler Technik, der Provinzialismus einer winzigen Insel”.

⁵³Haupt, *Baskijski diabeł*, 721.

⁵⁴Haupt, *Baskijski diabeł*, 415.

⁵⁵Haupt, *Baskijski diabeł*, 21–22.

W opowiadaniu *Z kroniki o latającym domu* dewastacja kraju, który nie jest „jego”, budzi współczucie w narratorze. Staje się ono może bardziej zrozumiałe z perspektywy owego świadomego, dumnego, lekko ironicznego prowincjonalizmu, poniekąd charakterystycznego dla literatury małych ojczyzn⁵⁶. Widok zniszczenia wywołuje w europejskim obserwatorze pragnienie odbudowy – niejako odwrócenia entropii:

Chciałoby się ratować ten dom na dalekim, obcym wybrzeżu. Postawić go znowu na pion, naciągnąć na dziurawy bezwstydnie dach gałęzi, liścia, poszyć go bodaj słomą, okryć tę nagość, pomóc jej, uczynić to znowu schronieniem przed żywiołami, naprawić zło, oddalić zło, pokonać idące z nim opuszczenie i bezdomność⁵⁷.

Nie jest zaskakujące, że to pragnienie ochrony – *notabene* nie przede wszystkim siebie samego – zadziała niczym lustrzane odbicie enumeracji rozproszonych na plaży szczegółów. Obcość żywiołu wody podkreśla się też w – wydawałoby się – bardziej spokojnych sceneriach, jak w *Lui-zjanie* (1948), a więc najwcześniejszym utworze z amerykańskiego okresu w twórczości pisarza:

A rzeka idzie przed nami wielką taflą i łaskocze dyle tratwy. Jest wielka i milcząca. Wypływa gdzieś z dalekiego świata jak z jaskini i że niby jest to dzień jasny i szeroko nad nami jest otwarte niebo, nieznaność i niezgłębioność jej wielkości, jej ciężkiej siły, obcość jej mokrego żywiołu nam, nawiąły do suszy i solidności stąpanej i tratowanej ziemi, robi ją właśnie taką jaskiniową i obcą, i niezrozumiałą⁵⁸.

Nie sposób nie zauważyć, że z żywiołem wody wiąże się w tym półreporterskim opowiadaniu (podanym w czasie teraźniejszym) coś całkiem „klasycznie” wzniosłego, skoro podczas wycieczki ojciec próbuje pokazać synowi Missisipi w jej przytłaczającej rozciągłości. Zależy mu na tej wspólnej podróży, ponieważ, jak powiada, „dobrze jest, jeżeli się ma okazję obcować z wielkością”; i w pełni zgodnie z klasyczną logiką wzniosłości dodaje, iż to „może dla paradoksu, że niby jesteśmy tacy mali wobec czegoś tak ogromnego”⁵⁹. Niemniej obraz groźnego wkroczenia wody na ląd, który ostatecznie nie podnosi podmiotu na duchu, powraca choćby w *Kawalerze z morskiej pianki* (1950):

Tylko obce morze ryczy i szumi w dole. Tylko żelazne morze idzie i tłucze się o skały lądu. Mam tu stać i patrzeć, jak nie znany żywioł szoruje się o ląd, jak łuszczy z niego żwir i pluje weń pianą słoną. Tylko obca woda, niezrozumiała i obojętna, tłucze się bezpamiętnie i pożera ziemię – ostatnie to, co mi zostało pod nogami⁶⁰.

Podobnie jak z brakiem wymiany między żywiołem i szczegółami na zniszczonej plaży, mamy tu do czynienia z zaburzeniem „ekonomii” między wodą a lądem. W tej dysfunkcjonalności można ujrzyć alegorię doświadczenia wygnania w ogóle, a być może zwłaszcza europejskich

⁵⁶Zob. Czapliński, 375.

⁵⁷Haupt, *Baskijski diabeł*, 420–421.

⁵⁸Haupt, *Baskijski diabeł*, 691.

⁵⁹Haupt, *Baskijski diabeł*, 687.

⁶⁰Haupt, *Baskijski diabeł*, 394.

emigrantów w Ameryce. W taki sposób obcość przyrody, narastająca w tym okresie twórczości Haupta, ma nieoczekiwanie wiele wspólnego z dobitnie „europejskim” czy „środkowoeuropejskim” stosunkiem do przyrody uwydatnionym w Miłoszowskich *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* (1969):

[...] jest coś takiego jak duch kontynentu i że on to złośliwie rozpruwa cokolwiek próbuje się dokoła siebie namotać. Olbrzymiość gwałconego a zawsze zwycięskiego obszaru, pofałdowana skóra ziemi pomniejszająca nasze błędy i zasługi. Wobec sosen przy Feather River czy na skalistych cyplach obrzygiwanych wybuchami oceanicznej bieli, dokąd wiatr przynosi ryki lwów morskich, czy na zboczach góry Tamalpais, skąd poszarpany w przylądki kres lądu i morza jest pierwszym dniem stworzenia, stoję odarty, pozbawiony. Nie osiągnąłem nic, nie uczestniczyłem w żadnej ewolucji czy rewolucji, nie mogę poszczycić się niczym, bo upada cała zbiorowa zabawa wywyższać się i poniżeń. Obcość, obojętność, wiecznotrwałość kamienna czy kamiennopodobna i ja, w porównaniu z nią błysk ułamka sekundy, tkanki, nerwy, pompa serca, poddane, co najgorsza, tej samej niepojętej zasadzie, która rządzi tym co przede mną i co jest dla mnie tylko samowystarczalnym przeciwsensem⁶¹.

Jednak to, co u Haupta grozi ograniczeniem, paraliżem swobody twórczej i rozwinięcia pamięci – choć budzi też jego żywą sympatię⁶² – u Miłosza ma ewidentnie inny wydźwięk. Widok obcej, poszarpanej przyrody staje się w *Widzeniach...* lekcją pokory. Krajobraz jak najbardziej jawi się – jak u Haupta wielka rzeka – jako coś wzniosłego, tyle że nie wywołuje żadnego subiektywnego uniesienia w obserwatorze (jak klasyczna wzniosłość), lecz pozostaje jedynie „samowystarczalnym przeciwsensem” – i właśnie w stanie zupełnego rozczarowania dokonuje się proces dojrzenia środkowoeuropejskiego poety. Przez tę paralelę wracamy do wątku polskiego kulturalizmu na gruncie amerykańskim – jak wiadomo, Miłosz kilka lat wcześniej napisał w Berkeley na wskroś kulturalistyczną książkę o Brzozowskim (*Człowiek wśród skorpionów*, 1962).

W tym miejscu można zauważyć odkrywczy kontrast z wizją Adorna. W swoich uwagach o pejzażu kalifornijskim w *Minima Moralia* (1951) filozof podkreśla – podobnie jak Miłosz – pewną niezłagodzoną dzikość przyrody niedotkniętej ręką człowieka⁶³. W przeciwieństwie jednak do wciąż sceptycznego Miłosza Adorno nie pozostawia miejsca na wątpliwości. Z otwartą pogardą podchodzi do tego, co postrzega jako przedkulturową brzydotę amerykańskiej przyrody. Co ciekawe, podobnie jak u Haupta, głównym problemem okazują się dla Adorna brak równowagi, pewnej wzajemnej relacji. Nowoczesna autostrada pozostaje jakby ciałem obcym, nie

⁶¹Czesław Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco* (Paryż: Instytut Kultury, 1969), 12.

⁶²Haupt eksplicitnie wypowiadał się na ten temat: „Niezależnie jednak od nacisku, jaki kładę na punkt wygnania, nie czuję się odseparowanym od życia amerykańskiego”. Zygmunt Haupt, „Pisarz polski osiedlający się w Nowym świecie. Odpowiedź na ankietę «The Pacific Spectator»” [pierwsza wersja, 1949], w tegoż: *Z Roksolanii*, 167. O nietypowo poważnym literackim zmaganiu się Haupta z amerykańską rzeczywistością zob. Rafał Szczerbakiewicz, „Ameryka Haupta. Próby literackie (Luizjana, W barze Harry’ego, Zamierzchte echa, Oak Alley nad Missisipi, Cyklon)”, referat wygłoszony na konferencji „Zygmunt Haupt. Warsztat pisarski – inspiracje – konteksty”, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu, 20–21 września 2021. Bardziej ogólnie oraz na postawie nowych źródeł o emigracji Haupta pisze Paweł Panas, *Zagubiony wśród obcych. Zygmunt Haupt – pisarz, wygnaniec, outsider* (Bielsko-Biała – Kraków: Wydawnictwo Naukowe ATH, Instytut Literatury, 2019).

⁶³Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Refleksje z poharatanego życia*, tłum. i przypisy Małgorzata Łukasiewicz, postłowie Marek J. Siemek (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999), 50 (*Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* [Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1951], 54–55).

wpisuje się w krajobraz. O amerykańskich drogach Adorno pisze bowiem: „Ostro włamują się w krajobraz, a im gładziej i szerszej, tym wyraźniej błyszcząca wstęga zaznacza swoją obcość i przemoc w stosunku do dziko zarośniętego otoczenia”⁶⁴. Wypada natomiast zauważyć, że jazda samochodem przez rozległy krajobraz stanowi dla Haupta właśnie wartościowy środek, za pomocą którego udaje mu się rozpoznać krajobraz amerykański. W ten sposób jego reporterskie „ja” w *Luizjanie* opisuje podróż z synem nad Missisipi: „Jedziemy i to jest dla nas esencją życia w tej chwili”⁶⁵. Adorno twierdził, iż „śpieszne oko nie może zatrzymać tego, co dostrzegło tylko z samochodu, i krajobraz, w którym nie pozostają żadne ślady, sam przepada bez śladu”⁶⁶. Według Miłosza człowiek w Ameryce, odcięty od „groźnych, spotworniałych widoków” przyrody i od jej szczegółów, był „tylko obserwatorem siedzącym w maszynie”⁶⁷. W wyraźnym kontraście do takiego europejskiego pesymizmu perspektywa uwarunkowana jazdą samochodem pozwala Hauptowi wręcz na nowe, twórcze spojrzenie na uroczy widok rzeki: „Teraz niesie nas westchnienie rzeki. Kiedy popatrzeć w górę jej wód, a potem szybko obrócić się w jej dół, to chwytą się wzrokiem dokładnie różnicę poziomu zwierciadeł wodnych, że to rzeczywiście tam jest góra, a tam jest dół”⁶⁸. W Hauptowskim spojrzeniu na krajobraz możliwe okazuje się więc dokładnie to, co Miłosz kategorycznie wykluczał, pisząc, że „samochód prefabrykuje już to co oglądamy przez szybę”⁶⁹.

* * *

W ostatnich latach Haupt wielokrotnie był przedstawiany jako zjawisko osobne i paradoksalne, czyli – jako reprezentant „dziwnej” nowoczesności⁷⁰, a zatem nowoczesny antymoderlista, anarchizujący tradycjonalista, fikcyjny memoralista, dokumentalny manierysta czy jako „zegarmistrz-dynamitard”⁷¹. Pod tym względem wnioski zawarte w niniejszym szkicu nie rzucają nowego światła na jego twórczość. Mam jednak nadzieję, że udało mi się uwydatnić charakterystyczny dla poetyki Haupta ścisły związek pamięci z żywiołem. Figura „nic tylko” używana w konfrontacji z żywiołem umożliwia pojawianie się szczegółów w sferze niekonieczności. Taki oddolny typ epifanii pozwala za sprawą pamięci doświadczyć niesłychanej wolności.

⁶⁴Adorno, *Minima Moralia. Refleksje z poharatanego życia*, 50 („Diese sind allemal unvermittelt in die Landschaft gesprengt, und je glatter und breiter sie gelungen sind, um so beziehungsloser und gewalttätiger steht ihre schimmernde Bahn gegen die allzu wild verwachsene Umgebung”, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, 54–55).

⁶⁵Haupt, *Baskijski diabeł*, 690.

⁶⁶Adorno, *Minima Moralia. Refleksje z poharatanego życia*, 50 („Denn was das eilende Auge bloß im Auto gesehen hat, kann es nicht behalten, und es versinkt so spurlos, wie ihm selber die Spuren abgehen”, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, 55).

⁶⁷Miłosz, 33. Miłosz pyta retorycznie: „Czyż jestem wyjątkiem potrzebując zmysłowego związku ze szczegółem?”. Ze swojej perspektywy europejskiej mówi (tamże, 34) nawet o „niedostatku szczegółu od dzieciństwa” mieszkańców Ameryki.

⁶⁸Haupt, *Baskijski diabeł*, 691.

⁶⁹Miłosz, 34.

⁷⁰Zob. rozdział „Dziwna” nowoczesność Zygmunta Haupta w: Niewiadomski, „Jeden jest zawsze ostrzem”, 117–168.

⁷¹Jan Zieliński, „Zegarmistrz-dynamitard. Z archiwum *Gałęzi zachodniej*” w niniejszym numerze „Forum Poetyki”. Tytuł ten nawiązuje do zdania z *Białego mazura*: „[N]ajzręczniejszymi dynamitardami i ciskaczami bomb, pocziwych staroświeckich bomb zeszłego stulecia, jak to się mówi, to byli właśnie że zegarmistrze”. Haupt, *Baskijski diabeł*, 293.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Oprac. Gretel Adorno, Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2012.
- – –. *Minima Moralia. Refleksje z poharatanego życia*. Tłum. i przypisy Małgorzata Łukasiewicz, posłowie Marek J. Siemek. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999.
- – –. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1951.
- Bielak, Agnieszka. „Haupt Czapskiego”. W: *„Jestem bardzo niefortunnym wyborem”. Studia i szkice o twórczości Zygmunta Haupta*, red. Andrzej Niewiadomski, Paweł Panas, 193–201. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2018.
- Bird, Robert. *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*. London: Reaktion Books, 2008.
- Curtius, Ernst Robert. *Marcel Proust*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1961.
- Czapliński, Przemysław. „Shifting Sands: History of Polish Prose, 1945–2015”. W: *Being Poland: A New History of Polish Literature and Culture since 1918*, ed. by Tamara Trojanowska, Joanna Niżyńska, and Przemysław Czapliński, with the assistance of Agnieszka Polakowska, 372–406. Toronto: University of Toronto Press, 2018.
- Czapski, Józef. „O Haupcie”. *Kultura* 10 (1963): 138–144.
- Giedroyc, Jerzy, Stempowski, Jerzy. *Listy 1946–1969*. Oprac. Andrzej St. Kowalczyk, cz. II. Warszawa: Czytelnik, 1998.
- Haupt, Zygmunt. *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*. Oprac. Aleksander Madyda, wstęp Andrzej Stasiuk. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016.
- – –. „Czuwanie i stypa”. *Kultura* 2-3 (1950): 119–130. – – –. *Z Roksolanii. Opowiadania, eseje, reportaże, publicystyka, warianty, fragmenty (1935–1975)*. Oprac. Aleksander Madyda. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018.
- [Hostowiec, Paweł]. „Nagroda literacka «Kultury» za r. 1962 – Zygmunt Haupt”. *Kultura* 1-2 (1963): 195–196.
- Kłosińska-Duszczyk, Monika. „Funkcjonalizacja przestrzeni w prozie Zygmunta Haupta i Czesława Miłosza: Kresy – Ameryka”. *Przegląd Humanistyczny* z. 3 (1998): 111–122.
- Lubelski, Jakub. „Zygmunta Haupta porzucanie literackości”. W tegoż: *Ssanie. Głód sacrum w literaturze polskiej*. Warszawa: Teologia Polityczna, 2015. Madyda, Aleksander. *Haupt. Monografia*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012.
- – –. „Posłowie”. W: Zygmunt Haupt. *Baskijski diabeł*, oprac. Aleksander Madyda, 671–697. Warszawa: Czytelnik, 2007.
- Mencwel, Andrzej. *Etos lewicy. Esej o narodzinach polskiego kulturalizmu*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2009.
- Miłosz, Czesław. *Widzenia nad zatoką San Francisco*. Paryż: Instytut Kultury, 1969.
- Miłosz, Czesław, Renata Gorczyńska. „En guise de préface”. W: Zygmunt Haupt. *Le chardon roulant*. Trad. du polonais par Alain Van Crugten et Elisabeth Destrée-Van Wilder, 7–16. Montricher: Noir sur Blanc, 1999.
- Nęcka, Agnieszka. „W pogoni za fantazmatem miłości: na marginesie wybranych opowiadań Zygmunta Haupta”. *Tematy i Konteksty* 1 (2011): 238–247.
- Niewiadomski, Andrzej. „Czym jest, czym (jeszcze) mogłaby być «geopoetyka»?”. *Teksty Drugie* 5 (2018): 88–106.
- – –. „Jeden jest zawsze ostrzem”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2015.
- – –. *Przeciw entropii, przeciw Arkadii. O pisarstwie Zygmunta Haupta*. Kraków: Instytut Literatury, 2021.
- Nowak, Maciej. „Uporczywa bezsilność sztuki, czyli Haupt i granice literatury”. *Roczniki Humanistyczne* z. 1 (2018): 61–85.
- Panas, Paweł. *Zagubiony wśród obcych. Zygmunt Haupt – pisarz, wygnaniec, outsider*. Bielsko-Biała – Kraków: Wydawnictwo Naukowe ATH, Instytut Literatury, 2019.

- Rambowicz, Piotr. „«Potrafię skazać się na nicość». Kreacje przestrzeni w prozie Zygmunta Haupta”. W: *Paryż – Londyn – Monachium – Nowy Jork. Powrzesniowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej*, red. Violetta Wejs-Milewska, Ewa Rogalewska, 793–812. Białystok: Oddział Instytutu Pamięci Narodowej – Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, 2009.
- Rutkowski, Krzysztof. „W stronę Haupta”. *Teksty Drugie* 1-2 (1991): 109–125.
- Stasiuk, Andrzej. „Odwrócona ciemność”. W: Zygmunt Haupt. *Baskijski diabeł*, oprac. Aleksander Madyda, 9–15. Warszawa: Czytelnik, 2007.
- Szczerbakiewicz, Rafał. „Haupt idzie do kina”. W: „Jestem bardzo niefortunnym wyborem”. *Studia i szkice o twórczości Zygmunta Haupta*, red. Andrzej Niewiadomski, Paweł Panas, 219–240. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2018.
- Utracka, Dorota. *Strzaskana mozaika. Studium warsztatu pisarskiego Zygmunta Haupta*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2011.
- – –. „Teksty-nomady? Wariantywność jako strategia gry w prozie Zygmunta Haupta”. W: „Jestem bardzo niefortunnym wyborem”. *Studia i szkice o twórczości Zygmunta Haupta*, red. Andrzej Niewiadomski, Paweł Panas, 63–80. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2018.
- Wiegandt, Ewa. „Wszystko-nic Zygmunta Haupta”. W tejże: *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*, 199–214. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2010.
- Wierzejska, Jagoda. *Retoryczna interpretacja autobiograficzna na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2012.
- Zaleski, Marek. *Formy pamięci. O przedstawieniu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa: IBL, 1996.
- Zieliński, Jan [pseud. Kowalski]. *Leksykon polskiej literatury emigracyjnej*. Wydanie II popr. i posz. Lublin: Wydawnictwo FIS, Wydawnictwo Unipress, 1990.

SŁOWA KLUCZOWE:

ZYGMUNT HAUPT

Czesław Miłosz

ABSTRAKT:

Rekapitułując główne tendencje hauptologii, autor artykułu pyta ponownie o model pamięci w twórczości Zygmunta Haupta i proponuje rozszerzenie ustalonej „epifanicznej” lektury jego prozy o perspektywę geopoetyki. Na materiale licznych opowiadań autora *Pierścienia z papieru* udowadnia, jak wybujałe szczegóły utraconego świata galicyjskiego wyrastają za każdym razem z jedyne go żywiołu pozornie zapamiętanego jako monolityczny i absolutny (deszcz, śnieg, piasek, trawa, powietrze, kurz itd.). W tym wyłanianiu się detali krystalizuje się rodzaj epifanii, która jest skoncentrowana nie tyle na podmiocie, ile na otoczeniu. Poprzez to uzewnętrznienie pamięci – za sprawą żywiołu – szczegóły uzyskują swój specyficzny status niekonieczności, wyrażającej się w typowych dla tego pisarza enumeracjach. Autor artykułu pyta także o granice tego modelu i znajduje je w „polskim kulturalizmie” (Andrzej Mencwel), który w przyrodzie widzi przede wszystkim „świat pozaludzki” i który Haupt w umiarkowanej, apolitycznej formie zdaje się podzielać. Kulturalistyczna postawa Haupta zostaje dookreślona poprzez porównanie niektórych jego opowiadań amerykańskich z negatywnymi opisami krajobrazu Kalifornii przez Czesława Miłosza i Theodora W. Adorno.

p a m i ę ć

geopoetyka

emigracja

NOTA O AUTORZE:

Christian Zehnder – dr hab., obecnie wykłada literaturę polską i rosyjską na Uniwersytetach we Fryburgu, w Bernie oraz Genewie. Specjalizuje się w literaturze i kinie na styku między poetyką, estetyką a historią idei. Autor monografii *Axiome der Dämmerung. Eine Poetik des Lichts bei Boris Pasternak* (*Aksjomaty zmierzchu. Poetyka światła Borysa Pasternaka*, 2015) i *Handlungsspielraum. Neuschreibungen des romantischen Aktivismus in der polnischen Literatur* (*Pole działania i gry. Przepisania aktywizmu romantycznego w polskiej literaturze*, 2022) oraz kilku powieści.

„Nie gość, nie intruz, nie mieszkaniec, jestem jak duch...”.

Psychotopografie pamięci w prozie Zygmunta Haupta

Antoni Zając

ORCID: 0000-0002-8430-5455

Skomplikowane i wielopoziomowe konstrukcje czasoprzestrzenne są charakterystyczne dla prozy Zygmunta Haupta. W ich analizie badacze skupiali się z reguły na wymiarze temporalnym, ale od niedawna – być może przełomowy okazał się artykuł Andrzeja Niewiadomskiego¹ – sięgają również po narzędzia geopoetyki czy geografii humanistycznej, aby zgłębić ważne dla autora *Lutni* przestrzenne dychotomie, często zresztą ujawniające wewnętrzną dialektykę. Swoje i obce, w pełni oswojone i nieznane, monotonna pusta i przepełniona obiektami, ale także statyczne i mobilne – to pary pojęć, które w twórczości Haupta prowadzą ze sobą negocjacje, wpływając na kształt złożonych topografii literackich światów. Można postrzegać je jako przestrzenne palimpsesty złożone z przynajmniej trzech warstw: po pierwsze, przestrzeni zapamiętanych (często w formie odkształconej lub afektywnie naznaczonej), po drugie, przestrzeni aktualnie otaczających Ja, po trzecie wreszcie takich, które kreuje wyobraźnia, pobudzana przez teksty, obrazy i inne kulturowe artefakty.

Zainteresowanie interpretatorów wzbudzały w szczególności literackie kartografie miejsc bliskich pisarzowi, takich jak Żółkiew czy Lwów, w drugiej zaś kolejności badano Hauptowskie próby „obmapywania” nowej rzeczywistości, w której pisarz znalazł się wraz z wojennym wy-

¹ Zob. Andrzej Niewiadomski, „Przestrzenie Zygmunta Haupta (Rekonesans)”, *Roczniki Humanistyczne* LXVI, z. 1 (2018): 159–178.

gnaniem i późniejszą powojenną emigracją do Stanów Zjednoczonych². Na talent Haupta do tworzenia bogatych, plastycznych obrazów miejsc i przestrzeni zwrócił uwagę Jerzy Stempowski, który w pochwalnym liście do autora pisał:

[...] jako malarz o wyobraźni bardziej statycznej wywołuje Pan z pamięci oddzielne obrazy, nie zajmując się układaniem ich w serie ciągłe. Magię tę znał Petrarca. Wszystkie miejsca pobytu opisał jak gdyby w *ćwiczeniach topograficznych*. Jego łacińskie listy zawierają dziesiątki takich dokładnych opisów. [...] Literatura jest dziś wybitnie omfaloskopiczna, brak jej wizji świata zewnętrznego. Dostojewski, który tyle jeździł koleją, nie wspomina nigdzie, aby widział coś z okna wagonu. [...] Przez pół wieku Dostojewski był ulubioną lekturą elity europejskiej i od niego zaczęła się epoka omfaloskopii w literaturze. [...] W tej perspektywie Pańskie opowiadania są rewelacją. Przynoszą ponowne odkrycie magii Petrarki³.

Krzysztof Rutkowski podpowiada, że pisząc o „omfaloskopii” (czyli dosłownie „badaniu pępka”), Stempowski ma na myśli twórczość introspekcyjną i obstającą przy autorefleksji⁴ – jeśli tak, to trudno zgodzić się z autorem *Chimery jako zwierzęcia pociągowe*. Wnikliwy opis topograficzny nie musi być przecież rozłączny z pracą podmiotowej spekulacji; wręcz przeciwnie, to właśnie w tym opisie autofikcjonalnie ukierunkowane Ja rozprzestrzen(n)ia się, umieszczając swoją sygnaturę na literackiej mapie miejsc rzeczywistych i nierzeczywistych. Tym samym zaś uzupełnia geograficzny konkret o to, co stanowi wynik pracy wyobraźni. W *Lutni* czytamy:

O „Białokamiennej”, cóż to ja mogę napisać o „Białokamiennej”? Że tam nigdy nie byłem, że to daleko, gdzieś za światami, że nasi nie nazywali jej po imieniu, bo imię odnosiło się do całych obszarów, ale nazywali ją po prostu „Stolicą”. [...] Toteż jeżeli już chcę ją sobie wyobrazić, to mojej wyobraźni pomoże wyobraźnia innych⁵.

W tym samym opowiadaniu Haupt wspomina również o zamiarze rozszyfrowania białych plam na mapie⁶ – to obszary nieznane czy niepoznane, które stanowią zarazem nieodłączną część jego własnej, wewnątrzpodmiotowej kartografii. Z kolei w toponimicznych wyliczeniach, tak chętnie stosowanych przez autora *Szpicy*, możemy dostrzec rodzaj podmiotowego autozapisu.

² Zob. Stanisław Wawrzyniec Zając, „(Nie)spotkanie Ameryki. Zygmunta Haupta «Podróż do Louisiany», w: *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*, red. Hanna Gosk, Andrzej Stanisław Kowalczyk (Warszawa: Wydawnictwo Elipsa, 2005), 236–252; tegoż, „Inna emigracja Zygmunta Haupta. Przyczynek do biografii”, w: *Powrzesniowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej. Paryż, Londyn, Monachium, Nowy Jork*, red. Violetta Wejs-Milewska, Ewa Rogalewska (Białystok: Trans Humana, 2009), t. 1, 813–827; Paweł Panas, „Zygmunt Haupt – europejski wygnaniec”, *Konteksty Kultury* 16, z. 2 (2019): 221–231. Szczególnie ciekawy materiał dla analizy tych prób stanowią zapisy, w których Haupt bezpośrednio zestawia krajobraz Nowego Orleanu z topografią Wołynia, tak jak dzieje się to w jego liście do Zdzisława Ruszkowskiego: „Miasto jest bardzo rozległe. Z wyglądu przypomina przeciętne nasze wołyńskie miasta, drewniane domy, szerokie ulice, z palisadą słupów telegraficznych”. Cyt. za: Panas, 224.

³ List Jerzego Stempowskiego do Zygmunta Haupta z 11.01.1966, Jerzy Giedroyc, Zygmunt Haupt, *Listy 1947–1975*, oprac. Paweł Panas (Warszawa: Towarzystwo „Więź”, 2022), 272–273. Wyróżnienie – A.Z.

⁴ Krzysztof Rutkowski, „W stronę Haupta”, *Teksty Drugie* 1-2 (1991): 113.

⁵ Zygmunt Haupt, „Lutnia”, w: *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, oprac. Aleksander Madyda (Wołowiec: Czarne, 2016), 447. Dalsze cytaty z tego tomu oznaczam symbolem literowym BD wraz z podaniem numeru strony.

⁶ W *Lutni* taką białą plamą staje się Żółkiew, która w latach 1951–1991 nazywała się Nesterow, pod tą nazwą widniała więc na mapie, gdy pisał o niej Haupt. Zob. Tomasz Gruszczyk, „Ocalenie czy oblężenie? Pod naporem pamięci”, w: *Oblężenie: strategia pisarska – postrzeganie świata – motyw literacki*, red. Małgorzata Krakowiak (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014), 81–82.

Jak zasłuchać się w imiona rzek, dolin, lasów, szczytów górskich, wsi, miasteczek i miast, to jedno swym brzmieniem przywołują całe panoramy światów zagrzebanych na cmentarzyskach pamięci, a znowu inne zaskoczą nie znanym odkryciem, nigdy nie zasłyszonym czemuś echem. Rumienimy się ze wstydu, że jak można tak było zapomnieć, roztrwonić, porzucić albo zagłuszyć w sobie, kiedyś nie przyswoić bogactwa, które dopiero przypadek, dobry los potrafi nam dzisiaj przywrócić⁷.

Wyliczenia u Haupta mają również funkcję mnemotechniczną – służą utrzymaniu w pamięci obrazów przeszłości, które wymykają się ku zapomnieniu⁸. Jak dowodzi Frances Yates, to właśnie mnemotechniki przestrzenne, na czele ze sławnym teatrem pamięci Guida Camilla⁹, cieszyły się (szczególnie w renesansie) największą popularnością – ich głównym elementem było wyobrażenie kompleksu miejsc, *loci*, w których deponowane były słowa i obrazy. To „pamięć widząca miejsca i zmagazynowane w nich wyobrażenia w przenikliwej wewnętrznej wizji, która nasuwa myśli i wyrażające ją w mowie słowa”¹⁰. Dzięki takim środkom, jak przestrzenna enumeracja, utwór literacki może funkcjonować jako pamięć zewnętrzna, protetyczna. Rzeczywiste topografie, pamięciowe uprzedstawienia czasu i opisy miejsc wyobrażonych podlegają w niej anachronicznej czy warstwowej syntezie. Tekst rezonuje tym samym z wewnętrznym krajobrazem Ja – z tym, co dobrze oświetlone i każdorazowo dostępne świadomości, oraz z tym, co sekretne, skryte w zakamarkach. I wewnątrz, i na zewnątrz znajdują się białe plamy: luki, przemilczenia, miejsca nieznane lub już nieznane. Pomiedzy podmiotem twórczym i przestrzenią – mimetycznie odtwarzaną, pamięciowo przetwarzaną, artystycznie wytwarzaną – zachodzą wyobraźniowo-fantazmatyczne transfery. W tekście są one obrazowane przez przenikania, interakcje i współzależności, które kładą kres wyobrażeniu Ja jako suwerennej, odizolowanej instancji. Zakwestionowaniu ulega więc hegemonia podmiotu, rzekomo w pełni odseparowanego od świata. Warto w związku z tym przyjąć, że podmiot u Haupta nie jest rozłączny wobec otaczającego go świata; wręcz przeciwnie, właściwie niezdolny jest do zajęcia pozycji zewnętrznej, zalewany przez słowa, wspomnienia i przedmioty. Relacje między Ja i Nie-Ja opisywane w tej prozie można zatem przedstawić za pomocą znanych psychoanalizie przestrzennych figur podmiotowo-obiektowego zawikłania, takich jak wstęga Moebiusa czy butelka Kleina.

Dwa porządki, których ściśle oddzielenie jest u Haupta kwestionowane, odnoszą się do dwóch znaczeń tego samego słowa – „topografia”. Po pierwsze, mowa o topografii w rozumieniu nauk geograficznych: jako ukształtowaniu, podziale i pomiarze przestrzeni. Drugie znaczenie odсылa zaś do Freudowskiej koncepcji topografii mentalnej, czyli metapsychologicznej struktury aparatu psychicznego, którego złożoność i funkcjonalna segmentacja jest fundamentem psychoanalitycznej koncepcji podmiotu. Sigmund Freud wypracował dwa modele topograficzne – pierwszy składa się z nieświadomości, przedświadomości i świadomości, drugi zaś z Id, Ego oraz Superego. Myśliciel rozważał wprawdzie możliwość ich prezentacji za pomocą metafor

⁷ Zygmunt Haupt, „Inwokacja do powiatu latyczowskiego”, w tegoż: *Z Roksolanii. Opowiadania, eseje, reportaże, publicystyka, warianty, fragmenty*, oprac. Aleksander Madyda (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018), 117.

⁸ Zob. Andrzej Niewiadomski, „Manierystyczny teatr pamięci jako słownik świata w prozie Zygmunta Haupta”, *Acta Humana* 1 (2014): 31.

⁹ Frances Amelia Yates, *Sztuka pamięci*, tłum. Witold Radwański (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977), 165.

¹⁰ Yates, 150.

przestrzennych, ale w *Kulturze jako źródle cierpień* odrzucił wyobrażenie umysłu jako miasta. Do tej spekulacji powrócił jednak w późnych zapiskach z 1938 roku, gdzie zauważył, że „Przestrzeń może być projekcją rozciągłości aparatu psychicznego. Psyche jest rozciągnięta, ale nic o tym nie wie”¹¹.

W sukurs tej intuicji Freuda przychodzą inspirowane psychoanalizą dociekania filozofki Victorii Nelson, która w książce *Sekretne życie lalek* zaproponowała pojęcie psychotopografii:

Chciałabym określić mianem psychotopografii takie wewnętrzne rejony duszy, których projekcję zauważamy w świecie zewnętrznym. Psychotopograf to artysta, który poświęca się opisaniu tych właśnie wewnętrznych obszarów psychiki w miarę odkrywania ich w wyobrażonym świecie zewnętrznym – często nie uświadamiając sobie przy tym prawdziwej natury podejmowanego wysiłku. Czytelnik rozpoczyna swoje zadanie od końca: interpretując ową sumę szczegółów, otrzymuje obraz przedstawiający nie tylko to, co zewnętrzne, ale również to, co wewnętrzne. W sztuce, która posiada wymiar psychotopograficzny, każdy przedmiot, każda chmura na niebie, każdy mebel, a nawet sama ziemia jest skrawkiem duchowej materii, którą dostrzegamy, ale której wydobyć z postaci głównego bohatera czy narratora (a co za tym idzie, ze świadomości lub nieświadomości samego autora) nastrecza nam trudności. Zawartość duszy ulega koncentrycznemu zarzuceniu, niczym siatka, najpierw na najbliższe okolice – meble, pokoje, domy – potem rozszerza się na krajobraz, a wreszcie na całą kulę ziemską¹².

Podmiot nie tylko uwidacznia w tekście siebie jako pojedynczą, spójną osobowość, lecz także dokonuje fragmentarycznego przemieszczenia wewnętrznej topografii w obszar świata przedstawionego tekstu. Może on wówczas prezentować swoje wewnątrzpsychiczne konflikty i niezgodności, świadomie lub nieświadomie przedstawiać te obszary swojego życia, które jemu samemu jawią się jako sekret, *terra incognita*. Mowa również o treściach pochodzących z przeszłości, często niedostępnych w inny sposób niż właśnie za sprawą projektowania ich na przestrzeń tekstu (przestrzeń w tekście). Funkcja psychotopografii wykracza dalece poza rolę przydawaną zwykle takim środkom, jak psychizacja krajobrazu – daje ona szansę na nowe rozumienie niektórych relacji pomiędzy pamięcią (autora, bohatera, narratora) oraz literackimi światami przedstawionymi. Dzięki myśleniu psychotopograficznemu miejsca i przestrzenie znane nam z twórczości Haupta – latający dom, Dolina Bez Wyjścia (z *Baskijskiego diabła*) czy przemyski klasztor z jego celami i kryptami (z cyklu o *Nietocie*) – mogą zacząć jawić się jako rezerwuary zaszyfrowanych podmiotowych sensów. Język przestrzeni jest w tym sensie językiem zniekształconej pamięci – operuje bowiem paramnezją, czyli symultanicznym nałożeniem wyobrazonego i rzeczywistego, przeszłego i teraźniejszego¹³. Na ślady tak scharakteryzowanych pamięciowo-przestrzennych palimpsestów można natrafić w licznych utworach Haupta. Tutaj skupię się na dwóch kontrastowych przykładach: to

¹¹Sigmund Freud, „Findings, Ideas, Problems”, tłum. James Strachey, w: *The Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, t. 23 (London: Vintage, 1973), 300. Cytat w moim przekładzie na podstawie tłumaczenia Stracheya.

¹²Victoria Nelson, *Sekretne życie lalek*, tłum. Anna Kowalcze-Pawlik (Kraków: TAIWPN Universitas, 2009), 126.

¹³Marek Zaleski pisze: „Poczucie integralności świata jawiącego się w kadrze przedstawienia niczym w oknie otwartym na wieczność, iluzja współistnienia przeszłości i teraźniejszości sprzyjają powstawaniu efektu paramnezji, czyli percepcji czasu stapiającej w jedną, nierozróżnialną całość rozróżnialne dotąd sfery przeszłości i teraźniejszości. Paramnezja to sposób przeżywania czasu właściwy dla ludzi, których poczucie czasu uległo zaburzeniu” – Zaleski, *Formy pamięci* (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2004), 52–53.

Gołębie z placu Teodora z grupy wczesnych opowiadań o Pannie i utwór *O Stefcu, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach* z tomu *Pierścień z papieru*.

Plac Teodora, który pojawia się w pierwszym opowiadaniu, rzeczywiście istniał – nazywano go „osobliwością Lwowa”. Odbывał się tam „targ o dużym znaczeniu”¹⁴, na którym tanio sprzedawano drób. Nie dziwi więc, że właśnie tam narrator wraz z Panną chcą kupić gołębie w prezencie dla jej ciotki¹⁵. Ostatecznie jednak nie dochodzi do tego, a sam plac pozostaje jedynie wyobrażeniem, miejscem niemal mitycznym. Choć miejsce to „uciekło w niepoznane”, jego fantazmatyczne przedstawienie, kopia pozbawiona oryginału¹⁶, zachowuje się w pamięci bohatera:

Ten prezent to miał być właśnie z placu Teodora. Więc jeszcze zanim tam wybraliśmy się, stworzyłem ten plac bardzo kunsztownie i precyzyjnie w mojej wyobraźni. [...] Mieliśmy tam pójść i znaleźć ten plac Teodora. Nietrudno przyszedłoby to, bo już z daleka powinno by się go poznać. Wiatr nanosiłby stamtąd posłańce lekkie i widmowo błędzące w powietrzu, wahające się niezdeterminowanie, i białe i kolorowe pióra ptasie [...]. No i zaraz zaszumiałby i zatoczyłby się zaułkami gwar ptasich głosów, wieża Babel rozhovorów i konkurs piękności głosów, i challenge wytrzymałości na czas i wysokość tonów. A gdybyśmy tam doszli, to znaleźlibyśmy się w jarmarku kolorów i dźwięków, jak na tle śpiewającego dywanu. Pewien nawet nie jestem, czy w fantazji swojej nie przywidywałem [sic! – A.Z.] nawet zagubienia się i zatracenia naszego w tym oczekiwanym świecie, najbardziej dopasowanym do naszego ówczesnego świata (BD 103–104).

Niezwykły, sensualnie nasycony obraz placu potencjalnego pozostaje jedynym jego wizerunkiem. Zamiast osobiście kupić na nim gołębie, para prosi o to przypadkowo napotkanego „człowieczka w zniszczonym ubraniu i niewyraźnego” (BD 104), być może drobnego kryminalistę. Zgodnie z umową ma on nazajutrz dostarczyć narratorowi klatkę z ptakami. Ten wątek jednak chwilowo się urywa, zastąpiony przez drobiazgowy opis kamienicy, w której mieszka narrator. Na pierwszy rzut oka jest to przestrzeń opisywana w sposób realistyczny, niepodlegająca subiektywnym deformacjom, jednak ta pewność znika wraz z fragmentem poświęconym siedzibie redakcji pisma „Głos Powszechny”, w której bohater pracuje¹⁷. Choć zajmuje ona zaledwie kilka pokoi, jest to „prawdziwy labirynt, skomplikowany jeszcze przez całe continuum szaf, półek i stosów starych gazet” (BD 106) z różnymi tajnymi przejściami – jedno z nich prowadzi do drukarni, przez którą codziennie przechodzi narrator, gdy wychodzi ze swojego mieszkania i wraca do niego. Z perspektywy przestrzennej to wprawdzie interesująca sekwencja, ale trudno określić jej funkcję w strukturze narracyjnej opowiadania. Czyżby redakcja mieszcząca się w kamienicy, w której mieszka narrator, funkcjonowała jako topograficzna metafora twórczości Haupta, szczególnie że w omawianym fragmencie „nieodpowiedzialne zainteresowania,

¹⁴Jan Gieryński, *Lwów nie znany* (Lwów: Księgarnia A. Krawczyńskiego, 1938), 101. Cyt. za: Aleksander Madyda, *Haupt: monografia* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012), 249.

¹⁵Ciotka Panny odgrywa w tym cyklu opowiadań rolę ważną, ale ponurą – to ona zmusiła Pannę do wykonania aborcji i to przez nią właśnie doszło do zakończenia relacji między Ja i bohaterką. Madyda sugeruje (posiłkując się wspomnieniowymi zapiskami Amelii Łączyńskiej), że pierwowzorem Panny jest Maria Chobrzyńska, której ciotką była Julia Ledóchowska – zob. Madyda, 221.

¹⁶Por. Zaleski, 37, 194–197, szczególnie analizę uwag Jacques’a Derridy o oryginale (lub jego braku) i powtórzeniu.

¹⁷„Głos powszechny” funkcjonuje tu jako kryptonim „Dziennika Polskiego”, którego dziennikarzem rzeczywiście był Haupt – zob. Madyda, 247–248.

nuda i autotematyzm” (BD 106) skłaniają bohatera do całodziennego wertowania czasopism, między innymi o koniach i astronomii (a przecież to ważne motywy opowiadań Haupta)?

W planie fabularnym pewnym łącznikiem między dwiema omówionymi dotychczas sekwencjami jest postać pana Szczepaniaka, jednocześnie znawcy gołębi i zecera w drukarni. Otrzymawszy już ptaki od poznanego wcześniej, „podejrzanego” mężczyzny (wręcza je im z wyraźnym strachem i niepokojem, jak gdyby na placu Teodora wydarzyło się coś złego lub jakby gołębie te ukradł), narrator i Panna zwracają się do Szczepaniaka z prośbą o ich fachową ocenę. Szczepaniak wprawdzie przystaje na to, choć z dużą niechęcią („państwo szukali na placu – tam mają – ale ja tam – panie tego – ja nie chodzę” – BD 108) – mimo to w dalszej części utworu nie dochodzi do oględzin. Zaraz potem zecer w dziwny sposób znika z opowiadania na kilka akapitów, a zamiast niego znów pojawia się dostarczyciel gołębi, by dalej je zachwalać. Jednocześnie zaś wraca sam fantazmatyczno-rzeczywisty Plac, którego wizja nabiera coraz bardziej niesamowitego charakteru: „instynktownie czarował tym Placem i wydawało się, że zamknięty z ptakami w klatce plac Teodora wylewa się przez uchylone drucziane drzwiczki na pokój, wylewa z okien w podwórze kamieniczne i milczącym zgiełkiem przewala się ponad dachy domów” (BD 108).

Plac Teodora całkiem dosłownie pojawia się na podwórzu budynku – w postaci kolejnych klatek z gołębiami przynoszą go handlarze, wzbudzający w bohaterach niejasne poczucie lęku i zagrożenia. Niechęć Szczepaniaka do zadawania się z handlarzami z placu, którzy tworzą chyba coś w rodzaju „gołębiej mafii”, okazuje się uzasadniona. Wraz z ich wizytą w oficynie Szczepaniak – który powraca do opowiadania – doznaje ataku serca. Później zaś jest ukazany w groteskowym umniejszeniu, najwyraźniej strauumatyzowany przez coś, co wydarza się poza tekstem, bez naszej obecności:

Pana Szczepaniaka znalazłem w kącie, dłubiącego w kasztach; na mój widok obrócił pobladłą twarz i powiększone źrenice w czerwonych obwódkach powiek. Był zdekoncertowany [sic! – A.Z.] i szepelił [sic! – A.Z.] coś niewyraźnie, z czego jedynie „panie – tego” zrozumiałem. Nie chciał w końcu ze mną zresztą mówić i wypraszał mnie bezceremonialnymi gestami z zecerni. Co u licha?! Chłopcy z zecerni śmiali się niespokojnie, a ja, nie mogąc nic wydusić ze starego, wróciłem na górę (BD 109).

Szczepaniak przywodzi na myśl postaci znękanych i zdegradowanych mężczyzn z utworów Brunona Schulza¹⁸ – od „ptasiejącego” ojca wyrzuconego przez Adelę ze strychu, na którym królował¹⁹, po zdziwaczałego stryja Hieronima, z uporem powtarzającego słowa tyleż bezsensowne, co będące proroctwem nieokreślonej katastrofy: „Mówią już powszechnie: Di-da”²⁰. Przypomina również bohaterów prozy Franza Kafki, sztywnych od przerażenia i dotkniętych konsekwencjami niewytłumaczalnego losu. Kafka pojawia się tu zresztą zupełnie bezpośrednio, w kolejnym akapicie, który zarazem jako żywo przypomina kluczowe fragmenty Schulzowskich *Ptaków*. Samo opowiadanie Haupta również osiąga w tym miejscu punkt kulminacyjny

¹⁸Porównawczą analizę niektórych aspektów twórczości Haupta i Schulza przeprowadza Andrzej Niewiadomski – tegoż, „*Jeden jest zawsze ostrzem*”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2015), 71–117. Na temat *Gołębi z placu Teodora* zob. 82, przypis 30.

¹⁹Bruno Schulz, *Ptaki*, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/sklepy-cynamonowe-ptaki.pdf>, dostęp 27.02.2022.

²⁰Tegoż, *Dodo*, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/schulz-sanatorium-pod-klepsydra-dodo.pdf>, 5, dostęp 27.02.2022.

– fantazmatyczny Plac Teodora dosłownie eksploduje w mieszkaniu narratora, wciąż oszołomionego wcześniejszymi wydarzeniami:

Mam się za człowieka pozytywnego i oto, jak w powieści Kafki, coś irracjonalnego zaczyna dzieć się koło mnie. Astralna orgia. Panna w obłokach i tęczy skrzydeł gołębic, tęczowe lśnienia promieni słonecznych na szybach, furkot i łopotanie lotek, barokowe i ażurowe klatki i zgrzyt nasion pod obcasami. Przedmioty tracą swe oczywiste wymiary: bliższe, wbrew prawidłom perspektywy, uciekają i maleją jak widziane przez odwróconą lornetkę, inne, dalekie, chorują na elephantiasis i rosną, i mętnieją w swym nienaturalnym przybliżeniu, klasyczna jedność i czasu, i akcji, jakiej podlegamy, gubi się w tym delirium (BD 110).

Ptasi karnawał anomicznych przekształceń, fundowany światu przez wyobraźnię, kończy się jednak szybko i odchodzi w niebyt, tak jakby ta fenomenalnie opisana deformacja nigdy się nie przydarzyła. Mimo to nie pozostaje ona bez wpływu również na kształt utworu, w którym się znalazła – podważa bowiem spójne, linearne porządki diegetycznej organizacji. Być może jest to wręcz jedna ze scen pierwotnych projektu literackiego Haupta. Metafory podmiotowości, które pojawiają się w kolejnych jego utworach, często odnoszą się bowiem do uniwersum hybrydycznego, skontaminowanego *bios*: od roślin, przez eksponaty z muzeów historii naturalnej, aż po mityczne stwory²¹. Dzieje się tak choćby w końcowych zdaniach opowiadania *O Stefcu, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach*, „Czy zapomnieć mi o królownie scytyjskiej, czy zagłuszyć jej wspomnienie w zgiełku wielkiej i pustej ptaszarni, *aviarium*, jakim jest moja niespokojna świadomość?...”²² (BD 237).

Głównym tematem tego utworu jest etyczny wymiar pamiętania i zapominania. Narrator poszukuje szansy na nawrót do utraconego świata w ramach literackiego powtórzenia; obawia się jednak, że za pośrednictwem fikcjonalnej (czyli z zasady niewiernej) narracji trudno będzie oddać przeszłości sprawiedliwość, gdyż ryzykuje się stworzeniem jedynie jej banalnego ersatzu na drodze kuglarskich sztuczek, w jakie może się zamienić pisanie o tym, co już odeszło: „[...] czyż nie łapię się sam na praktykowaniu czarnoksięskich sztuk, wywoływaniu duchów, czyż nie jest to czymś z kategorii jarmarcznego panoptikum i estrady z magikiem i mistrzem autohipnozy na gościnnych występach?” (BD 229). Retrospekcji towarzyszy zarazem nieokreślone poczucie winy, związane być może zarówno z tym, że narrator w przeszłości zranił swoim zachowaniem młodszą o kilka lat Stefcie, jak i z tym, że szczegóły dotyczące dziewczyny zacierają mu się w pamięci lub sprawiają wrażenie, jakby były częścią cudzej, a jedynie zasłyszanej przez Ja opowieści. Właśnie te uczucia skłaniają go do próby nawrócenia w czasie poprzez stworzenie narracji.

Najbardziej intrygujące są jednak te fragmenty opowiadania, w których narrator nie tyle rewizytuje przeszłość, ile raczej fantazjuje o rzeczywistym powrocie do miasta młodości opuszczo-

²¹W *Jeżdźcu bez głowy* dochodzi do spotkania tych dwóch metafor: „Nasza wyobraźnia stworzyła już świat mitologii – stworów nie zredukowanych, ale pomnożonych, złożoną morfologię, tłum gatunków nowych: centaury, harpie, gryfy, chimery – najcudaczniejsze kombinacje tułowi, ogonów, skrzydeł i szponów, jakby prostota i celowość naturalnego wzoru nie wystarczała. [...] Inna mitologia otwiera przed nami perspektywę korytarzy i sal [sic! – A.Z.] muzealnych, gdzie w kurzu piętrzą się garby, pancerze i narośle paleontologicznych wykopalisk, ich palczaste ślady łap pozostawione w piaskowcu i błony skrzydeł zwapniałe w bryłach kamienia tu przydygowanych. Te mitologie pomnażają, kombinują, łączą formy, składają je w mnogości” (BD 347–348).

²²Na temat *aviarium* zob. Niewiadomski, „Jeden jest zawsze ostrzem”, 19–24, 422–423.

nego wraz z wybuchem wojny. Skoro jednak powrót ten nigdy *de facto* nie nastąpił, narrator musi posługiwać się wyobraźnią i działać przy pomocy fikcji²³. Miasto po kilku latach jest odmienione, sprawia wrażenie pustego i pozbawionego życia. Bohater jest teraz żołnierzem – być może ta retrospekcja ma miejsce w trakcie pobytu na froncie, być może zaś jest nałożeniem na siebie dwóch rozbieżnych odcinków przeszłości. Choć przybywa on przede wszystkim po to, by odnaleźć Stefcię, najpierw spotyka żydowskiego sklepikarza Chaima, który przypatra mu się z dziwnym spokojem i zrozumieniem, a przecież narrator jest zwiastunem czy upostaciowieniem tego, co najstraszniejsze – wojny. Świat w tym wyobrażonym wspomnieniu powoli zamienia się w widmo, zainfekowany śmiercią i przez to zubożony:

Może błysk porozumienia w oczach Chaima Immerglücka to złudzenie, a może ma ono skonstruować, powiedzieć, że nic już nie jest ważne. Że ludzie, jakich widzę na rynku: zbieranina tępych twarzy, oddech ich zmieszany z powietrzem – a żebym był nawet zwiastunem złych czy dobrych nowin, to nie ma dla nich apelu. Są bezosobowi jak chrobot, szurgot szczurów za ścianą domu, bezosobowy i martwy chłopot wody [...]. Mimo że jest trochę ludzi tych, to wydaje się pusto. Tych trochę ludzi to tak jak muchy na twarzy osoby umarłej. Podrywają się z brzękiem z kącików ust, z kącików powiek i zaraz potem siadają z powrotem [...] (BD 234).

W tkance dogorywającego miasta uparcie tkwią ludzie-muchy, usiłując przetrwać kolejny dzień. Ten przerażający *passus* opisuje moment zawieszenia, jakby chwilę przed ostateczną katastrofą, ale już, jak pisze Marek Wilczyński, „ze świadomością jej pełnych konsekwencji”²⁴. Imię i nazwisko sprzedawcy metalu staje się mimowolnym, ponuro ironicznym, emblematem – Chaim Immerglück, czyli w wolnym tłumaczeniu z hebrajskiego i z jidysz „życie (*chaim*) zawsze szczęśliwe (*immerglück*)”. Nie jest to jedyny fragment, w którym Haupt nawiązuje do Zagłady: choćby w opowiadaniach z cyklu o *Nietocie* natrafiamy na obraz pociągów jadących do obozów koncentracyjnych, a w *Lili Marleen* mowa o zdewastowanym przez hitlerowców żydowskim cmentarzu (BD 471). A jednak właśnie aluzyjna groza z opowiadania *O Stefci...* wydaje się najbardziej dojmująca. Nie mamy tu do czynienia z bujnym anarchizmem wyobraźniowej anomii, jak w *Gołębiach z placu Teodora*; to raczej nawiedzająca podmiot wizja upiornego stanu wyjątkowego z jego „siną topografią”²⁵, o którym z równie niepokojącą dyskrecją i lakonicznością (nie) pisał Witold Gombrowicz w *Pornografii*²⁶.

W trakcie swojej wędrówki narrator dociera wreszcie do domu Stefci. Tam jednak nie zastaje dziewczyny. Nie znajduje niczego (czy raczej: znajduje nic) – to przestrzeń pusta, pozostawiona przez uciekinierów (Stefcię i jej rodzinę) w zaskakującym porządku. Uwagę zwraca jednak

²³Jest to zresztą zgodne z biografią Haupta, który „wyznał kiedyś rodzinie, że Polska jego młodości nieodwołalnie przestała istnieć, w związku z czym zwiedzanie kraju w jego obecnym stanie wiązałoby się z przeżyciem wielkiej traumy”. Madyda, 126.

²⁴Marek Wilczyński, „Polska proza galicyjska przed wojną i po wojnie. Bruno Schulz w kontekście literatury katastrofy”, *Schulz/Forum* 5 (2015): 14.

²⁵Witold Gombrowicz, *Pornografia* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012), 17.

²⁶Zob. chociażby fragment, w którym bohaterowie powieści znajdują się w Ostrowcu: „dobiliśmy w końcu do Ostrowca [...], miasteczko było to samo, co dawniej. [...] Tyle tylko, iż jakaś nieobecność stawiała się wyczuwalna, nie było mianowicie Żydów. [...] Jak najprędzej opuściliśmy ten dziwny Ostrowiec” – Gombrowicz, 69. Zob. Piotr Sadzik, „Nawiasem mówiąc. Język anomii i anomia języka w «Pornografii» Witolda Gombrowicza”, w: *Imiona anomii. Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*, red. Piotr Sadzik (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2019), 175–213.

znaleziony w kuchni „świeży papier-lep na muchy, nawet niewiele much się jeszcze złapało...” (BD 234) – biorąc pod uwagę wcześniejsze porównanie ludzi do much oraz zaznaczone trzykropkiem niedopowiedzenie, możemy wnioskować, że mamy do czynienia z metonimiczną prefiguracją straszliwych wydarzeń, które mają dopiero nadejść. Przebywając w niesamowitej, „nieswojskiej”²⁷ przestrzeni, bohater zdaje sobie sprawę z własnego, ontologicznie niepewnego statusu: „[...] chodzę po pokojach – nie gość, nie intruz, nie mieszkaniiec, jestem jak duch nawiedzający stare miejsca, przenikający ściany i zamki” (BD 234). To szczególnie rodzaj Freudowskiego *Unheimlich*²⁸ – nie ten, w którym napotyka się duchy, ale taki, w którym samemu jest się duchem.

Wywołująca traumę pustka jest przestrzenną negatywnością ukochanej osoby. To uobecnienie utraty nie skutkuje zawieszeniem czy końcem opowieści; wręcz przeciwnie, stanowi właściwy punkt jej nowego otwarcia, autofikcjonalnego „wyjścia na spotkanie wymyślonego” (*Warianty*, BD 569). Odmienna strategia przywoływania przeszłości poprzez skontaminowanie jej z literacką spekulacją jest tu anonsowana z pewną nadzieją, szybko jednak ustępuje miejsca lękowi:

A teraz ubiegajmy zdarzenia. A teraz dopiero niech nam będzie danym naprawdę zatchnąć się dziełem tworzenia. Teraz pomyślmy, jak by to było, gdyby było. Z wielką satysfakcją, na przekór wszystkim innym możliwościom i przeciwnościom, kiedy już nam dane jest stanąć nad wielką głębią spraw, ich szans, odmian, przypadków, nad wielką wodą aż czarną od nieprzeniknionej tajemniczości i aż gęstą od skoncentrowanych w niej, zmieszanych w niej i ciężkich od wyroków dzieł się – zarzucmy z zamachem sieć własnych marzeń. Z takim zamachem, z takim wspaniałym gestem! [...] Boję się i rozpaczam nad tym połowem. [...] Pokryty rumieńcem wstydu, zapatruję się w toń, w ocean przypadkowości (BD 235).

Autor przedstawia interesującą metaforę pracy twórczej – to łowienie siecią w oceanie wspomnień i ich alternatywnych wersji, które dostarczane są przez wyobraźnię lub pamięciowe przekształcenia. Podobne motywy akwaticzne mają wymiar psychotopograficzny – są też podstawowym toposem literackiej retoryki pamięci, również w kontekście traumatycznych doświadczeń przeszłości. Wprawdzie występuje taki wariant tego motywu, w którym „woda czysta i przejrzysta” dostarcza możliwości najpierw precyzyjnego oglądu, a następnie mimetycznego odzwierciedlenia pamięciowych treści; częściej jednak napotykamy jego bardziej mroczną, dialektyczną wersję, w której mowa o przyglądaniu się zdeformowanym kształtom w lustrze wody bądź o utraconych, martwych obiektach z przeszłości tkwiących na dnie. Stefcia jest zaś nieumarłą topielicą, wyłowioną z wód pamięci i fantazji. Jej ciało rozkłada się i gnije:

Oto wpatruję się z drżeniem w zdobycz – wodne zielsko, zatchnąłem się zapachem butwiejących w wodzie szczątków. [...] Czyżby ciężąca sieci topielica o spuchłych wargach i oczach wyjedzonych przez żwir rzeczny, o rękach pocętkowanych trądem wodnym, czyżby to była Stefcia? (BD 235–236).

²⁷Por. Anthony Vidler, „Nieswojskie domy”, tłum. Gabriela Świtek, *Konteksty* 3-4 (2004): 21–35.

²⁸Na temat „Niesamowitego” u Haupta zob. Tomasz Mizerkiewicz, „«Ale będę. Ale będę». Proza Zygmunta Haupta a nowoczesna kultura obecności”, w: *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013), 193–195. W kontekście fragmentu o Chaimie por. interesującą koncepcję „Zagładowego niesamowitego” Erica Klingermana – zob. tegoż, „A New Category: the Holocaustal Uncanny”, w: *Sites of the Uncanny: Paul Celan, Specularity and the Visual Arts* (Berlin: de Gruyter, 2007), 23–31.

Opis jest drastyczny i pozbawiony sentymentalnych czy nostalgicznych nut, choć jego przedmiotem jest przecież utracona bliska osoba. Najwyraźniej nie da się jej już dłużej wspominać w sposób niezapśredniczony przez zniekształcające powtórzenie. Takiej deformacji towarzyszy fikcjonalno-fantazmatyczny suplement: oto Stefcia staje się „gniącą panną młodą”:

Weźże tę topielicę za rękę i odprowadź od ołtarza, a ręka ta jeszcze okręcona święconą i ucałowaną stułą. Powiedz ją poprzez próg kościelny, aż niech ugną się resory fiakra, którego chabety przystrojone są w weselne wstążki. [...] Oto następnego dnia, rana małżeńskiego, jest popsuta jak zabawka, jak lalka, w której się coś pokręciło, i już nie mówi więcej: „mama”, a jak ją położyć, to raz na zawsze zamknęła oczy i nie może ich otworzyć (BD 236).

Na pierwszy rzut oka ta scena reprezentuje spełnione pragnienie o podwójnym charakterze – po pierwsze, jest wyobrażeniową wstawką, która tworzy alternatywny tok przeszłości, po drugie zaś, to jedyna szansa na ocalające uobecnienie bohaterki za pomocą opowieści. A jednak wraz ze wschodem słońca Stefcię, ożywioną dzięki mocy fikcji, na powrót opuszcza witalna iskra, przez co zamienia się w lalkę, popsutą zabawkę²⁹. To w pełni już potwierdza wcześniejsze obawy narratora: literacka magia okazuje się jedynie sztuczką, która nie pozwala powołać upadłej materii przeszłości do namiastkowego choćby, ale fortunniejszego życia po życiu.

Na tym jednak fikcjonalna fantazja się nie kończy – zastępuje ją kolejna, jeszcze bardziej melancholijna. Jej centralną figurą jest grobowiec scytyjskiej królowny, który w ostatnim epizodzie utworu nawiedza bohater, znów tym samym niejako przemierzając własne wnętrze:

Na stoku wzgórza [...] jest grób królowny scytyjskiej. [...] Jak było odwiedzić grób królowny scytyjskiej, to nadchodziło się cicho, skradająco, żeby nie zamącić tamtejszego spokoju. Leży tam w swoim scytyjskim diademie [...]. Już dawno zamarło echo tętentu koni po szerokich łąkach nadrzecznych. Bije jeszcze w nas nasze serce, jak echo tamtego tętentu sprzed setek lat. Zakołaczę się w nas i przypomnimy sobie, a potem myśl zaświergocze o czymś nieważnym i już tego tętentu nie słyszymy.

Czy zapomnieć mi o królownie scytyjskiej, czy zagłuszyć jej wspomnienie w zgiełku wielkiej i pustej ptaszarni, *aviarium*, jakim jest moja niespokojna świadomość?... (BD 236–237).

Idąc za ustaleniami Aleksandra Madydy, Andrzej Niewiadomski sugeruje, że inspiracją dla Haupta mogła być historia przypadkowego (!) odkrycia scytyjskiego kurhanu w miejscowości Ryżanówka, w którym pochowano scytyjską księżniczkę wraz z ogromną ilością ozdób

²⁹Figura zabawki może mieć jednak zarazem interesująco dialektyczny charakter, jeśli wziąć pod uwagę autotematyczny fragment z rzadziej komentowanego utworu Haupta, *Dziewczynka z nóżkami na księżycach* (BD 363–374). Jego bohater, żołnierz stacjonujący we Francji, trafia do siedziby oficera służbowego, w której – z niejasnych przyczyn – na jednym ze stołów znajdują się różne dziecięce zabawki, „przemysłne kolorowe, łatwe i koszlawe” (BD 370), nieustannie nakręcane i wprawiane w ruch przez oficera. Niespodziewanie z poziomu opisu świata przedstawionego Ja dokonuje metaleptycznego przeskoku, pokazując tym samym, że zabawa nimi jest podobna do tworzenia fikcji: „Było coś w tej nonszalancji i nieoczekiwaniu zaczepienia się myśli ludzkiej, było w tym coś z fantazji i wielkopańskości, i fanfaronady w dobrym stylu, w tej zabawie w obliczu niebezpieczeństwa czy beznadziejności, jak podziwialiśmy to w skazańcu, który miał pójść na szafot, kiedy znalezionymi na podorędziu nożyczkami obcinał sobie paznokcie, kiedy czytano mu wyrok śmierci. W sekrecie to ja sam zabawiam się takimi mechanicznymi zabawkami. Układam sobie sytuacje, nakręcam je, potem patrzę w ślad tego, jak rozkręcona sprężyna porusza nimi i jak wymyślony mechanizm nimi pokieruje. Już ja sobie przemyślałem porucznika Boczyłę i jego «królowno – kwiecie nenufaru»” (BD 371).

i klejnotów³⁰. Krypta zbudowana w tekście – jest w niej zarówno Księżniczka-Stefcia, jak i Ja z przeszłości – pojawia się jedynie w krótkim przeblysku, by szybko później zaniknąć, przykryta innymi myślami i wspomnieniami niczym grubą warstwą ziemi. Ta krypta jest zarazem częścią zaburzonej topografii podmiotu; on sam staje się jedynym fantazmatycznym grobem dla utraconej dziewczyny. Stara się odczynić jej śmierć, zachować jako nieumarłą, choćby kosztem tego, że będzie on zawsze już nawiedzany przez jej widmo. Skutkiem tych nawiedzeń może być ostateczne przerwanie granic między Ja i Nie-Ja.

W prozie Haupta przestrzenna organizacja świata przedstawionego odzwierciedla skomplikowaną dynamikę podmiotu, kształtowaną przez pamięciowe zniekształcenia czy zaniemówienia, które są suplementowane przez fikcjonalno-fantazmatyczną intruzję – jest ona źródłem odnawiającej się nadziei, ale i rozczarowania. Powinniśmy ze szczególną uwagą przyglądać się przestrzennym paradoksom i zawirowaniom, często bowiem stanowią one efekt psychotopograficznej kontaminacji, która polega na zmieszaniu wytworów wyobraźni, artefaktów zniekształconej pamięci i obiektów niezrealizowanych pragnień. Od miejsc klaustrofobicznych po agorafobiczny bezkres, od strychów i schowków przepastnych domostw po wymarłe miasteczka – literackie Ja rozprzestrzenia się i rozpisuje tam, gdzie pozornie wydaje się nieobecne.

³⁰Niewiadomski, „Jeden jest zawsze ostrzem”, 262, przypis 62. Zob. Jan Chochorowski, „Scytyjski książę z Ryżanówki”, *Alma Mater* 99 (2008): 185–195.

Bibliografia

- Chochorowski, Jan. „Scytyjski książę z Ryżanówki”. *Alma Mater* 99 (2008): 185–195.
- Freud, Sigmund. „Findings, Ideas, Problems”. W: *The Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, t. 23, tłum. James Strachey, 299–300. London: Vintage, 1973.
- Giedroyc, Jerzy i Haupt Zygmunt. *Listy 1947–1975*. Oprac. Paweł Panas. Warszawa: Towarzystwo „Wież”, 2022.
- Gieryński, Jan. *Lwów nie znany*. Lwów: Księgarnia A. Krawczyńskiego, 1938.
- Gombrowicz, Witold. *Pornografia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012.
- Gruszczyk, Tomasz. „Ocalenie czy obłężenie? Pod naporem pamięci”. W: *Oblężenie: strategia pisarska – postrzeganie świata – motyw literacki*, red. Małgorzata Krakowiak, 69–112. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.
- Haupt, Zygmunt. *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*. Oprac. Aleksander Madyda. Wołowiec: Czarne, 2016.
- – – „Inwokacja do powiatu latyczowskiego”. W: *Z Roksolanii. Opowiadania, eseje, reportaże, publicystyka, warianty, fragmenty*. Oprac. Aleksander Madyda, 116–124. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018.
- Klinger, Eric. „A New Category: the Holocaustal Uncanny”. W: *Sites of the Uncanny: Paul Celan, Specularity and the Visual Arts*, 23–31. Berlin: de Gruyter 2007.
- Madyda, Aleksander. *Haupt: monografia*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012.

- Mizerkiewicz, Tomasz. „Ale będę. Ale będę”. Proza Zygmunta Haupta a nowoczesna kultura obecności”. W: *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności*, 177–213. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.
- Nelson, Victoria. *Sekretne życie lalek*. Tłum. Anna Kowalcze-Pawlik. Kraków: TAIWPN Universitas, 2009.
- Niewiadomski, Andrzej. „Manierystyczny teatr pamięci jako słownik świata w prozie Zygmunta Haupta”. *Acta Humana* 1 (2014): 26–36.
- – –. „Jeden jest zawsze ostrzem”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2015.
- – –. „Przestrzenie Zygmunta Haupta (Rekonesans)”. *Roczniki Humanistyczne* LXVI, z. 1 (2018): 159–178.
- Panas, Paweł. „Zygmunt Haupt – europejski wygnaniec”. *Konteksty Kultury* 16, z. 2 (2019): 221–231.
- Rutkowski Krzysztof, „W stronę Haupta”. *Teksty Drugie* 1-2 (1991): 109–125.
- Sadzik, Piotr. „Nawiasem mówiąc. Język anomii i anomia języka w «Pornografii» Witolda Gombrowicza”. W: *Imiona anomii. Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*, red. Piotr Sadzik, 175–213. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2019.
- Schulz, Bruno. *Dodo*. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/schulz-sanatorium-pod-klepsydra-dodo.pdf>. Dostęp 27.02.2022.
- – –. *Ptaki*. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/sklepy-cynamonowe-ptaki.pdf>. Dostęp 27.02.2022.
- Vidler, Anthony. „Nieswojskie domy”. Tłum. Gabriela Świtek. *Konteksty* 3-4 (2004): 21–35.
- Wilczyński, Marek. „Polska proza galicyjska przed wojną i po wojnie. Bruno Schulz w kontekście literatury katastrofy”. *Schulz/Forum* 5 (2015): 5–17.
- Yates, Frances Amelia. *Sztuka pamięci*. Tłum. Witold Radwański. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.
- Zając, Stanisław Wawrzyniec. „(Nie)spotkanie Ameryki. Zygmunta Haupta «Podróż do Louisiany»”. W: *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*, red. Hanna Gosk, Andrzej Stanisław Kowalczyk, 236–252. Warszawa: Wydawnictwo Elipsa, 2005.
- – –. „Inna emigracja Zygmunta Haupta. Przyczynek do biografii”. W: *Powrzesniowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej. Paryż, Londyn, Monachium, Nowy Jork*, red. Violetta Wejs-Milewska, Ewa Rogalewska, 813–827. Białystok: Wydawnictwo Naukowe Trans Humana, 2009, t. 1.
- Zaleski, Marek. *Formy pamięci*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2004.

SŁOWA KLUCZOWE:

pamięć

PSYCHOANALIZA

ABSTRAKT:

Celem artykułu jest analiza stosunków między przestrzenią i podmiotem (czyli konfiguracją złożoną z Ja narratora, Ja bohatera i Ja narratora) w dwóch opowiadaniach Zygmunta Haupta – *Gołębie z placu Teodora* i *O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach*. Przewodnim pojęciem tekstu, zaczerpniętym z myśli Victorii Nelson, jest psychotopografia – dynamiczna projekcja podmiotowych doświadczeń, wspomnień i fantazji na przestrzeń świata przedstawionego, a zarazem układ wpływów i interakcji, które łączą podmiot literacki z przestrzenią zewnętrzną. Metafory psychotopograficzne często odwołują się do tego, co traumatyczne, wyparte lub niedostępne pamięci w trybie świadomej anamnezy.

Z y g m u n t H a u p t

PSYCHOTOPOGRAFIA

zwrot przestrzenny

NOTA O AUTORZE:

Antoni Zając (ur. 1996) – mgr, doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW. Realizuje projekt poświęcony twórczości Leo Lipskiego w ramach programu Diamentowy Grant. Jego zainteresowania koncentrują się na literaturze polskiej XX i XXI wieku, psychoanalitycznych badaniach nad literaturą i literaturoznawczych studiach nad pamięcią. Współredaktor (wraz z Maciejem Libichem i Janem Potkańskim) tomu zbiorowego *Języki literatury współczesnej* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2022).

Zapowiedź rzeczy przyszłych.

Szyfr zagłady w galicyjskich opowiadaniach Zygmunta Haupta

Marek Wilczyński

ORCID: 0000-0002-6486-6001

Każdy rodzaj badania określonej formy epickiej ma do czynienia ze stosunkiem, w jakim ta forma pozostaje do historiografii.

Walter Benjamin

Jak wiemy, niemal cała proza artystyczna Zygmunta Haupta odnosi się do przeszłości, czy to poprzedzającej wybuch drugiej wojny światowej, czy wojennej, a niekiedy nawet znacznie dalej. Czytelnik szybko zauważa, że zwłaszcza w opowiadaniach i fragmentach, które nawiązują do wspomnień z okresu poprzedzającego wymuszoną przez wojnę emigrację pisarza, często pojawiają się długie wyliczenia rzeczowników. Zadaniem takich nagromadzeń, nierzadko o charakterze metonimicznym, jest przywoływanie rzeczy – przedmiotów bądź nazw własnych zachowanych w pamięci. Mają one zapewne tworzyć tekstową namiastkę rzeczywistości odległej w czasie i przestrzeni, służyć jako narzędzie pamiętania i zarazem zapomnienia: pamiętania o tym, co było, i zapomnienia choćby na chwilę o tym, co jest. Najbardziej pod tym względem charakterystyczne jest opowiadanie tytułowe zbioru *Pierścień z papieru*, które składa się z trzech powiązanych ze sobą rzeczownikowych serii dotyczących różnych ras i maści koni oraz elementów uprzęży, w znacznej mierze już dzisiaj nieznanych ogromnej większości odbiorców¹.

¹ Zygmunt Haupt, *Baskijski diabeł*, zebrał i oprac. Aleksander Madyda (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016), 422–426. Wszystkie cytaty z tej edycji oznaczone są skrótem BD.

Ostentacyjna rzeczowość Hauptowskiego opisu zdaje się sugerować realistyczną konwencję przedstawieniową, ale jest to sugestia fałszywa. Nad mimesis wyraźnie panuje diegesis, akt wypowiedzania. Co rusz ujawnia się ze swoimi dylematami narrator, niezbyt pewny, czy pamiętać mu dopisuje i czy on sam nie dopisuje do opowieści czegoś, co odbyło się inaczej lub, co gorsza, nie miało miejsca w ogóle. W ten sposób tekstowe wyspy rzeczownikowej rzeczy/wistości tracą złudną materialność, jaką obdarza je dyskurs realistyczny, i prezentują swoją ewidentnie znakową naturę. (Przypomnijmy w skrócie słynną formułę *l'effet de réel* zaproponowaną przez Rolanda Barthes'a: „Semiotycznie rzecz biorąc, «konkretny szczegół» tworzy się przez bezpośrednie nałożenie przedmiotu odniesienia i znaczącego; znaczone wygnane jest ze znaku, a wraz z nim, rzecz jasna, możliwość rozwinięcia f o r m y z n a c z o n e g o, czyli samej narracyjnej struktury. [...] Oto co moglibyśmy nazwać r e f e r e n c j a l n y m z ł u d z e n i e m ”²). U Haupta rozbudowane szeregi przedmiotów jednocześnie narrację uzupełniają i spowalniają. Nasycone afektem, są źródłem krótkotrwałej radości wspominającego „ja”, namiastką bycia w świecie, do którego nie ma już dostępu.

Jest też jednak w galicyjskich opowiadaniach autora *Lutni* inny sposób przejawiania się ukrytego: zjawisk i wydarzeń nienależących do głównej płaszczyzny dziania się, do podstawowego porządku narracji. W sposób zawoalowany, metaforyczny został on zasygnalizowany pod koniec późnego szkicu *Z Łaczczyzny* w opisie gry światła wśród różnokształtnych chmur na niebie. Rezultaty tej gry układają się w wielki, fantasmagoryczny obraz, z całą pewnością nieistniejący fizycznie w atmosferze:

Wieczór ciągnął się długo. Nad nim pionowo w górę wznosiły się zamki z chmur postawione jeden na drugim. Pomiedzy ich różowymi blankami przedzierało się niebo błękitne i fioletowe w górę, a nad nim nowe kondygnacje murów, fos, przypór i baszt chmurowych. Pomiedzy zamkami otwierały się dalekie krajobrazy w głąb i w górę i cieniowały się liliowo. Były wpośród nich drogi wijące się stokami wzgórz, urwiska, skarpy i przepaście. Pomiedzy murami wznoszącymi się na tych stokach wykwitwały nowe widoki: dalekie i wysokie zbiorowiska chmur jak szranki wojsk uszykowanych do szarży. Wymieniały się pomiedzy tymi widokami tęcze, mosty, łuki, fantastyczne akwedukty, gaje, fontanny, szpalery i perspektywy. I nagle wystrzelała ponad nimi w górę masa wieży aż czarnej od cienia, ażeby przez okna jej ukazać niebo tym różowsze i tym błękitniejsze. Pomiedzy tymi krajobrazami wojny i zawieruchy bitewnej jak strzały z armat i moździerzy oblężniczych wymieniały się błyskawice pozostałe po burzy. Te dreszcze błyskawic rozświećlały na mgnienie oka partie murów w cieniu i ukazywały ukryte dotąd dla oczu nowe krajobrazy i widoki (BD 633).

Opis ten, niczym palimpsest, ma dwie warstwy, czy też drugie dno, którego trudno się domyślić, skupiając uwagę tylko na warstwie wierzchniej. Tę ostatnią stanowi bogata powłoka chmur obserwowana w dzień w całej gamie kolorów przywodzącej na myśl włoskie malarstwo manierystyczne, barok bądź rokoko: róż, błękit, fiolet, liliowy i oczywiście biel. Z drugiej strony rzutowana na chmury rozległa architektura wyimaginowanych zamków połączonych „tęczami, mostami, łukami, fantastycznymi akweduktami” każe dopatrywać się w tej panoramie inspiracji Piranesiego, ale czerni właściwej *carceri d'invenzione* Rzymianina jest tu niewiele – zaledwie jedna wieża położona w głębokim cieniu. Nagle jednak w tych malowniczych, nieco

² Roland Barthes, „Efekt rzeczywistości”, tłum. Michał Paweł Markowski, *Teksty Drugie* 4 (2012): 124–125.

teatralnych dekoracjach pojawiają się stojące w ordynku wojska i zaczyna się bitwa znaczo-
na zygzakami błyskawic. Wspomniane armaty wraz z moździerzami obłędnymi pozwalają
przypuszczać, że nie jest to wojna XX-wieczna, raczej zmagania z wieku XVII, jakieś oblężenie
Zbaraża, Chocimia albo Kamieńca Podolskiego. Tak czy inaczej, początkowy obraz bliski
idylli ujawnia warstwę dotąd ukrytą, na którą składają się groza, niebezpieczeństwo, prze-
moc i śmierć. Realizowane podobnie raptowne objawienie – apokalipsę – upadku czy rozpadu
świata znaleźć można u Haupta również w innych tekstach. Miewa ona bliższą nam w czasie
konkretyzację historyczną, nieznaną wprawdzie pisarzowi z doświadczenia, niemniej pozna-
ną przez niego dostatecznie dobrze dzięki historiografii, świadectwom osobistym ocalałych
i literaturze. W scenerii krajobrazów i wnętrza pamiętanych apokalipsa będzie dawać znać
o strasznych rzeczach przyszłych – nieuchronnemu przeznaczeniu Roksolanii. Wspominający
przeszłość podmiot, najczęściej ulokowany w konkretnej przestrzeni i czasie minionym, zyska
migawkowy dostęp do zdarzeń mających dopiero nastąpić, przez co straci tożsamość właściwą
prozatorskiemu realizmowi. Jak zauważa Frank Kermode: „Najwyraźniej warunkiem myślenia
o przyszłości jest przyjęcie, iż łączy ją z naszym własnym czasem jakiś szczególny związek.
Czas nie jest wolny – jest niewolnikiem mitycznego końca. Uznajemy nasz własny kryzys za
poważniejszy, bardziej niepokojący, ba, ciekawszy niż inne”³. Kryzys Haupta to koniec świata
takiego, jaki znał, w tym kres polskiej obecności w Galicji i na Podolu.

Ułożony przez Aleksandra Madydę tom zatytułowany *Baskijski diabeł* otwiera opowiadanie
Entropia, opublikowane w roku 1944. Jego pierwszy akapit przynosi wyjaśnienie terminu ty-
tułowego, konieczne dla czytelników słabo obeznanych z podstawami fizyki: „Kto zajmował
się termodynamiką, natknął się zapewne na pesymistyczną formułę powiadającą że «entropia
wzrasta do zera». Różne temperatury dążą do wyrównania. Takie samo zjawisko inwolucji za-
chodzi wszędzie, napięcia elektryczne chcą się wyładować, kolory zmieszane dają jeden kolor
szary [...] Kiedy się tak wędruje po świecie, wydaje się, że nawet pory roku tracą swe oczywiste
granice i zlewają się w jedną szarą, gdyby nawet była kalifornijską wiosną, porę roku” (BD 21).
Samo jednak opowiadanie, jeśli nie liczyć teoretycznego wstępu, składa się z pięciu wyod-
rębnionych typograficznie części odnoszących się do czterech różniących się pór roku, co do-
wodzi udanego wysiłku powstrzymywania entropii w obronie zachowanego w pamięci nadal
wyrazistego obrazu przeszłości. Opisy galicyjskiej wsi i otaczającej ją przyrody są, jak zwykle
u Haupta, plastyczne i językowo wysmakowane, w części drugiej pojawia się akapit poświęco-
ny, a jakże, zmiennym kształtom chmur, tu i ówdzie zdarza się także przebłysk rzeczy przy-
szłych, na przykład sokół porównany do myśliwskiego samolotu Hawker Hurricane, o którym
pisarz miał się dowiedzieć dopiero podczas wojny w Wielkiej Brytanii. Część ostatnia kończy
się natomiast wizerunkiem miasta, nieobecnego w partiach poprzedzających:

Miasteczko ze swymi domami, które słoty i ubóstwo poplamiły trądem, było szare i płaskie pod
sklepieniem niebios. [...] Obszerny rynek jest źle zniwelowany i podle zabrukowany, ale dzieje się
to w cieniu wspaniałej kolegiaty o liniach renesansu tak czystych, że doznaje się wprost fizyczne-
go ukojenia. Harmonia gmachu, jego spokój, duma, skończoność dają wrażenie zamkniętej myśli
ludzkiej. To nic, że dzieje się ta architektura na najbardziej ubogim tle, że ubóstwo i pustka jej

³ Frank Kermode, *Znaczenie końca*, tłum. Olga i Wojciech Kubińscy (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu
Gdańskiego, 2010), 78.

towarzyszące, zapomnienie i nieuchronna groźba czasu nad nią zawieszona chciałyby pomniejszyć tę wspaniałość. [...] Różowy marmur jest świeży i rumiany, jakby nim okładano ściany nie trzysta lat temu, ale wczoraj. Ciężkie płótna obrazów Altomontego czernią się kolosalnymi kwadratami na murach naw i u dołu wiszą fałdą jak żagle. Alabaster pomników nagrobkowych ma ciepło skóry kobiecej. Kopuła na transepcie pęka i wpuszcza wodospad światła (BD 31).

Nazwy miasta brak, niemniej każdy, komu zdarzyło się odwiedzić Żółkiew, rozpozna je natychmiast: rynek pozostał właściwie taki sam, chociaż jego poziom podniósł się nieco, a odrestaurowana stosunkowo niedawno przez ekipę konserwatorów z Polski kolegiata jest równie wspaniała jak niegdyś w oczach narratora. Nie ma w niej tylko wielkoformatowych obrazów Martino Altomontego upamiętniających zwycięskie bitwy Jana III Sobieskiego pod Wiedniem i Parkanami ani płócien wcześniejszych uwieczniających tryumf Stanisława Żółkiewskiego pod Kłuszynem i zwycięstwo Sobieskiego pod Chocimiem. (Dzieła Altomontego zawisną w niedalekiej przyszłości w centralnej części restaurowanego zamku Sobieskich). W opowiadaniu widok Żółkwi odśladania niedostatki rynku i otaczającej go zabudowy, a ulubiony zamek Jana III nie został nawet wspomniany, lecz idealne miasto, które powstało z woli Hetmana Wielkiego Koronnego, trzyma się na osi swej najpiękniejszej chyba budowli – kolegiaty św. Wawrzyńca. Jej architektoniczny majestat narzuca otoczeniu pewien porządek wbrew chaosowi biednego sztetla – kościół dzieli od wielkiej, obronnej synagogi, innego kluczowego punktu urbanistycznej siatki, mniej więcej dwieście metrów. Traf zrządził, że wizyta narratora i Panny w mieście przypadła akurat w żydowskie święto Purim, nazwane w tekście osobliwie „świętem Hamana”, tak jakby to krwiożerczy urzędnik perskiego króla z Księgi Estery, przecież za karę powieszony, zatryumfował i pognebił niedoszłe ofiary. Na ulicach natknąć się można na „dziecięcoapokaliptyczne pochodny”, kojarzące się raczej z niesławnej pamięci dziecięcą krucjatą z drugiej dekady XIII wieku niż z coroczną radością Izraelitów. Skąd to odwrócenie? Odpowiedzi trzeba szukać poza *Entropią*.

Pierwsza z nich pada w opowiadaniu *O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach* (1953) włączonym do *Pierścienia z papieru*. Narrator, tym razem bez wątplenia dający się utożsamić z autorem, trafia do Żółkwi we wrześniu 1939, krótko przed opuszczeniem kraju wraz z wycofującą się na Węgry 10. Brygadą Pancerno-Motorową:

Liczę na palcach, ileż to: dwa? trzy lata, jak tu byłem? Rynek, na rynku ta sama studnia ze statua Matki Boskiej i z podstawy jej biją dwie szpryce wody ze źródeł na wzgórzach sprowadzanej, i wybrukowany plac naokoło, i szczeliny pomiędzy kamieniami zawsze wilgotne, i u studni małowiatosteczki nosiwoda, na pół idiota, z tym samym idiotycznym: „A ga! A ga!” Zamek wystercza ponad akacjowymi drzewami i poza nim wieże kolegiaty i banie cerkwi Bazylianów. Po drugiej stronie, naprzeciw, sklep tytoniowy rozbity i szkło okienne szczerbi się i lśni na chodniku, i puste tekturowe pudełka po papierosach wszędzie porozrzucane (BD 233).

Opis żółkiewskiego rynku został tu potraktowany inaczej, bardziej szczegółowo: przed wejściem do zamku widnieje studnia z małą fontanną i posągami Matki Boskiej, dziś po długiej przerwie ustawionym na nowo, widać również fakturę bruku, a oprócz kolegiaty mamy sąsiadującą z nią cerkiew Bazylianów. Zgadza się. Teraz po drugiej stronie rynku zieją niewypełnione jamy tam, gdzie kiedyś stały trzy kamieniczki. Być może w jednej z nich znajdował się wspomniany sklep tytoniowy, który nie doczekał się remontu. Tymczasem narrator ciągnie dalej:

Na drugim końcu rynku spotkałem Chaima Immerglücka – pamiętam go z dawnych czasów, miał sklep z żelazem i farbami, i narzędziami, sznurami i łańcuchami – i poznał mnie od razu, chociaż to dobrych parę lat, jak tu byłem. Poznał mnie z jakimś błyskiem porozumienia w oczach. To porozumienie akceptujące mnie, zjawiającego się z tą wojną, w pewnej mierze wojnę tę tu ze sobą przywiozłem, byłem jednym z jej współtwórców, jej bogów. [...] Może błysk porozumienia w oczach Chaima Immerglücka to złudzenie, a może ma ono skonstrastować, powiedzieć, że nic już nie jest ważne. Że ludzie, jakich widzę na rynku: zbieranina tępych twarzy, oddech ich zmieszany z powietrzem – a żebym był nawet zwiastunem złych czy dobrych nowin, to nie ma dla nich apelu. Są bezosobowi jak chrobot, szurgot szczurów za ścianą domu, bezosobowy i martwy chlupot wody rozbijającej się o kamienie potoku, skrzyp gałęzi giętych porywem wiatru (BD 233–234).

Krótko przed wybuchem wojny ludność Żółkwi liczyła 11 100 osób, w tym 38% Żydów, czyli nieco ponad 4 tysiące. Chodząc po miasteczku, Haupt natrafił akurat na znajomego Żyda, imiennie wyróżnionego spośród całej populacji. W kolejnym akapicie pojawia się uzupełnienie: „Tych trochę ludzi to tak jak muchy na twarzy osoby umarłej”. Właściwie Żółkwi już nie ma, a żywym znakiem jej zmierzającego ku nieistnieniu szczątkowego bycia jest właśnie Chaim Immerglück, nie Polak ani Ukrainiec. Stąd już bardzo blisko do zupełnie innego tekstu, pisanego w bunkrze w latach 1942–1944 dziennika mieszkanki miasta Clary Kramer, która uratowała się z Zagłady razem z 73 innymi obywatelami narodowości żydowskiej. Któregoś dnia roku 1942 Clara Kramer, wówczas jeszcze Schwarz, zanotowała, co następuje:

W mieście spustoszenie, płacz i lament. Zwożą furami trupy ludzi, których zastrzelili na miejscu (dlatego że uciekali lub podnieśli się z klęczek, gdy gestapowcy kazali klęczeć na rynku), i tych, którzy ciężko ranni ponieśli śmierć, [...], umarli z głodu, albo zostali wydani przez okolicznych chłopów na zagładę. Reli (żona Joska) zabrali matkę, brata i bratową. Bratowa wróciła, tamci nie. Patrontaschowi zastrzelili siostrę Pepkę z dzieckiem (biegła na umówione miejsce do katolicyzki, a ta w krytycznym momencie nie chciała jej wpuścić). Taube opowiadał, że widział ją po drodze, leżącą przy torze we krwi. Chciał ją podnieść, ale ona z powrotem upadła⁴.

Oto ponownie trafiamy na ten sam rynek w Żółkwi, gdzie teraz naprawdę tryumfuje Haman, tak zagadkowo wspomniany w *Entropii*, lecz zarazem dystans między tamtym rynkiem, zaniedbanym i pogrążonym w bezruchu, a scenerią masowego mordu jest ogromny. Między nimi sytuuje się rynek, na którym narrator-podporucznik Haupt natknął się na Chaima Immerglücka. Niby nic się jeszcze wtedy nie stało, ale już jakby wszystko wiadomo. Po mieście przemykają nie ludzie, tylko szczury, latają muchy, jakby spodziewały się obfitości zwłok, a zamiast chóru głosów słyszeć „bezosobowy chlupot wody”. W takiej perspektywie opowiadanie Haupta nabiera charakteru wyraźnie apokaliptycznego – zdaje się zapowiadać to, co się stanie, pomimo że nikt nie potrafił sobie zawczasu wyobrazić Szoa. Oczywiście w roku 1953 sprawa była jasna, niemniej jednoznacznego śladu wiedzy o niewyobrażalnym w opowiadaniu brak. Kończy je, trochę ni stąd, ni zowąd, wzmianka o scytyjskim kurhanie – grobie królowny pochowanej w „diademie ze złotych blaszek”, ze złotymi bransoletkami na przegubach. Żeby nie było wątpliwości, że chodzi o śmierć.

⁴ Clara Kramer, *Tyleśmy już przeszli. Dziennik pisany w bunkrze (Żółkiew 1942–1944)*, red. Anna Wylegała (Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2017), 41–42.

Oczywiście najważniejszym utworem Haupta poświęconym Żółkwi jest zamieszczona w pośmiertnie wydanym zbiorze *Szpica* (1989) *Lutnia*, bezsprzecznie jedno z jego największych literackich osiągnięć. Znakomitej, wieloaspektowej analizy *Lutni* dokonał Andrzej Niewiadomski, wyliczając w jej przedostatniej partii zatytułowanej *Wirtuozeria i horror vacui* wszystkie groby, jakie można w niej znaleźć, a więc nagrobki na żółkiewskim cmentarzu, zapieczętowany pokój podporucznika Sterby, który z nieszczęśliwej miłości popełnił samobójstwo, kryptę w kolegiacie pełną zmurszałych trumien i raz jeszcze kurhan scytyjskiej królowny⁵. Odsłonił też Niewiadomski schemat kompozycyjny opowiadania, oparty na sekwencji „Moskwa-Żółkiew-śmierć-Moskwa-Żółkiew-Moskwa-Żółkiew-śmierć”⁶. Zamiast prosto do Żółkwi na początku czytelnik trafia do Moskwy zhołdowanej przez Tatarów, zredukowanych znacznie później do roli kelnerów przyjmujących napiwki w moskiewskich restauracjach, potem zostaje przeniesiony do Żółkwi okresu międzywojennego i pod Kłuszyn, skąd na krótką chwilę wraca do miasteczka, aby przyjrzeć się „naznaczonemu śmiercią” pocztowi sztandarowemu Szóstego Pułku Strzelców Konnych. Następnie kierowany jest znów do Moskwy, tym razem zdobytej przez Polaków, z których jeden ponosi okrutną karę za zbezczeszczenie ikony Matki Boskiej, i jeszcze raz do idealnego miasta Pana Hetmana, gdzie natrafia na splot informacji o włoskim budowniczym synagogi Battiście di Quadro di Lugano, międzywojennym geniuszu konserwacji zabytków Galicji Antonim Łobosie, strzelcach konnych, których spotkała gwałtowna śmierć, oraz właścicielu majątku Opłytna panu Żarczewskim o rodowym nazwisku Witz. Po raz ostatni droga wiedzie do Moskwy, by towarzyszyć opuszczającemu ją Żółkiewskiemu, i wreszcie – ostatecznie – kończy się w Żółkwi wraz z nadchodzącym załamaniem się jej historii parę dni przed 17 września 1939.

Najpierw ogarnięty poczuciem dziwności narrator zauważa przewróconą do góry kołami słynną luxtorpedę – jednowagonowy spalinowy pociąg kursujący między Lwowem a Zakopanem, Borysławiem, Kołomyją i Tarnopolem. (Zgodnie z faktami było to jednak niemożliwe, ponieważ cztery spośród sześciu pojazdów szynowych tego typu, jakimi dysponowały PKP, uległy zniszczeniu gdzie indziej, a pozostałe dwa nie ucierpiały). W opowiadaniu ma to znaczenie symboliczne: oto kolejowy symbol nowoczesności II Rzeczypospolitej przeistoczył się nagle w „symbol klęski”, końca marzeń o postępie i modernizacji. Bateria Haupta była rozłokowana w pobliżu zamku, mógł on więc – jak się okazało, po raz ostatni – odwiedzić znajomą siedzibę króla-zwycięzcy. Przed wojną w jednym ze skrzydeł mieścił się magistrat i miejskie archiwum, w którym przez niemal trzysta pięćdziesiąt lat gromadzono świadectwa trwania Żółkwi: „tomiska, foliały, szpargały, pracowicie pozszywane kopiariusze, teki, z których wysypuje się zawartość” (BD 459). Panujący tam przez wieki jako tako strzeżony przez urzędników porządek ustąpił nieładowi: „pod sklepieniami, na półkach góry papierzysków: akta, stosy książ, foliałów, fascykułów dzienników podawczych” (BD 458). Wśród tego bałaganu leży lutnia: „wdzięczna jej szyja, gryf i cudowne ciało, sklejone kiedyś z cieniutkich wiórów, drzazg, deszczulek, podbiega do spodu i zbiega się w uchwycie, czerni się jej wewnątrz nabrzmiałem rezonanssem” (BD 461). Zdaniem narratora piękny stary instrument dobrze współbrzmi z książkami, zwłaszcza autorstwa poetów, w tym cytowanego Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, lecz poryw wyobraźni trwa tylko moment:

⁵ Andrzej Niewiadomski, „Jeden jest zawsze ostrzem”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2015), 67.

⁶ Niewiadomski, 41.

Wdzięczy się ta lutnia, ale brakło młodej ręki, by z niej głos wydobyć. Śliczne drzewo, dźwięczne struny, ale jest w nim martwota, jakby nie była to lutnia, ale trumna, trumienka, pusta kołyska. Brał ją kiedyś ktoś w ręce i wykołysywał słowa, i słowa przebrzmiały, i wargi zniechęcone zwiędły. Tak jak to miasto kiedyś rozbrzmiewające głosami, echem młodych kroków, szumem liści i zgrzytem kry lodowej po wodzie; a dzisiaj po nim pozostał tylko pusty grób – *kenotaph* (BD 461).

Lutnia okazuje się ekwiwalentem, metaforą Żółkwi, również przekształconej w pusty grób samej siebie, w którym żywi jeszcze ludzie są jedynie cieniami dawnych mieszkańców. Haupt, pisząc opowiadanie *post factum*, ponad dwadzieścia lat później, po raz kolejny wydaje się przewidywać rzeczy przyszłe; stwierdza i zarazem antycypuje koniec żółkiewskiego świata – upadek miasta powołanego niegdyś do istnienia wolą fundatora. Ofiarami zagłady w sensie dosłownym stali się przede wszystkim prawie bez wyjątku Żydzi, jednak świat rozpadł się nie tylko im, lecz również wygnanym z miasta Polakom i Ukraińcom, na dziesięciolecia pozbawionym prawa decydowania o swoim kraju. Zabytkowe budowle Żółkwi w większości przetrwały w niezłym stanie: kolegiata, cerkiew Bazylianów, drewniana cerkiew św. Trójcy z początków XVII wieku, dawny kościół dominikanek. Hitlerowcy zniszczyli wprawdzie wnętrze synagogi, jednak mury stoją i przywrócony został dach, zrujnowany zamek czeka kolejna odbudowa, ale ich żywa treść albo całkiem zniknęła, albo ledwie dziś przypomina tę ze wspomnień pisarza.

Lutnię zamyka – tu zgoda z Niewiadomskim – śmierć. Po wojnie, w roku 1951, nawet nazwa Żółkwi została wymazana z mapy i zastąpiona nową, brzmiącą dość obco: Niestierow. Powołując się na *Wielką Encyklopedię Sowiecką*, Haupt informuje, że jest to nazwisko „carskiego awiatora”, który na początku pierwszej wojny światowej, w sierpniu 1914 roku, strącony został przez przeciwnika w pobliżu miasta (BD 462). Nasuwa się w związku z tym pytanie, na które nie ma miarodajnej odpowiedzi: dlaczego sowieccy władcy Ukraińskiej Republiki Socjalistycznej, zamiast poszukać stosownego bohatera Związku Radzieckiego, wybrali na patrona spuścizny Stanisława Żółkiewskiego postać z epoki przedrewolucyjnej? To zagadka, podobnie jak pozostawienie w spokoju kolegiaty, gdzie znajduje się przecież epitafium okupanta Kremla. Niestierow mieści się jednak dobrze w wewnętrznej logice opowiadania: zaczyna się ono od Moskwy i na Moskwie – carskiej, imperialnej – kończy. W ten sposób stolica Rosji tryumfuje nad Żółkwią: wymazując jej własną nazwę, symbolicznie mści się za XVII-wieczną zniewagę tak, aby po polskim zdobywcy nie pozostał onomastyczny ślad. Powrót do nazwy historycznej w odrodzonym państwie ukraińskim jest więc także do pewnego stopnia aktem wskrzeszenia pamięci o Hetmanie Wielkim Koronnym, który szanował Rusinów, mówił po rusku, a dowódcą chorągwi stanowiącej jego osobistą ochronę był ojciec Bohdana Chmielnickiego, poległy pod Cecorą.

Motywy profetyczne występują również w dwóch opowiadaniach z cyklu powiązanych imieniem Nietoty, dziewczyny z dobrego domu, która uczyła się na pensji w klasztorze Panien Benedyktynek w Przemyślu. Pierwsze z nich to *Perekotypołe*, opowiadanie o ukraińskim tytule zapożyczonym rzekomo z zielnika Nietoty – jeszcze jednej okazji dla pisarza, by sporządzić długi, polsko-łaciński spis tym razem lokalnych galicyjskich roślin. Panna objaśnia:

A to? To? To *perekotypołe*. *Perekotypołe*? No tak, ze ślazowatych. *Salsola pestifer*. Tu nie jego miejsce, bo to zielnik roślin leczniczych, ale zabłąkał się. Bo wiesz, błąka się, nie czepia miejsca, toczy się kulą po ziemi, czepia płotów i krzaków, wiatr niesie nim, sam widziałeś, nie? *Perekotypołe*... (BD 514).

Osobliwą kulę określić by można mianem rośliny-migrantki, która nie potrafi nigdzie zagrzać miejsca i skazana jest na ustawiczną tułaczkę po równinie, po stepie, gnana wiatrem w suchym stepowym pyle. Ma ona jednak również osobliwą funkcję wewnątrztekstową, gdyż niejako „napędza” fabułę, czy też raczej zmianę scenerii, zespołu skojarzeń od Salomei Wiśniowieckiej i jej licznych posiadłości w powiecie krzemienieckim, poprzez Fryderyka Barbarosę, migawki z dzieciństwa, gry karciane, lata pierwszej wojny i następujący po niej okres chaosu, kiedy Wołyn i Galicja wielokrotnie przechodziły z rąk do rąk, aż po wzmiankę o medycznych studiach Nietoty i jej pokoju w sanatorium, dokąd trafiła być może na skutek zaburzeń nerwowych. Przez to wszystko przewija się motyw strachu, który bierze początek od ducha ksieni przemyskiego klasztoru, podobno ukazującego się uczennicom z pensji. Narrator poświęca strachowi cały analityczny akapit:

No bo oczywiście strachy. Jest coś niesamowitego w trwodze, zmorze, drzeniu i dygocie przed sprawami strasznymi, a zarazem czemuś one pociągają i wabią, choć dojmują i wstrząsają, i za tym wstrząsem, dreszczem coś ciągnie porywa, tak jak pociąga nas ostrze opartej o ścianę siekiery, błękitnej zastygłej w grozie stali, albo kiedy nieuniknienie ciągnie urwa, przepaść, obryw skalny, czy przerębł w lodzie, czy toń bezdena wody, czeluść klatki schodowej w wielopiętrowym domu, gzymsowanie na wieży zapraszające do przejścia się pomiędzy niebem i ziemią (BD 507–508).

Od tych i dalszych podobnych dywagacji płynne przejście wiedzie ku wspomnieniu z czasów pierwszej wojny światowej, związanemu z oczekiwaniem na jakiejś stacji węzłowej na „pociąg uciekinierski”, który najpewniej zawieźć miał rodzinę (Hauptów?) w bezpieczne miejsce, dostatecznie daleko od przesuwającego się w głąb Austro-Węgier frontu. W fikcję wdziera się nagle przeżyta historia, sugerując chwilowo zwrot w kierunku autobiografii, a więc pewnej formie ciągłości, zaraz jednak ponownie zerwanej. Rozważając cechy dyskursu biograficznego w jego relacji z historiografią, Karlheinz Stierle zauważa: „Jeśli przedmiotem biografii są nadrzędne związki całego życia, a przez to kontinuum życia, to tej formie narracyjnej przeciwstawia się inna forma, której chyba najlepszymi ekwiwalentami w dziedzinie literatury są dramat i nowela, i którą za J. G. Droysenem można określić mianem «historiografii katastroficznej». Historiografia katastroficzna uwydatnia zdarzeniowe momenty nadrzędnego kontekstu historycznego, czyniąc je przedmiotem historii”⁷.

O ile w odniesieniu do galicyjskich opowiadań autora *Perekotypołe* można mówić o ich sporadycznych bądź nawet zasadniczo głębokich związkach z historiografią, to jest to właśnie owa „historiografia katastroficzna”, po Benjaminowsku kładąca nacisk na szczególnie wymowne „momenty zdarzeniowe”, które rzucają ostre światło na pewien dający się wyodrębnić oraz nazwać proces. Obraz ewakuacji, przebiegającej zapewne późnym latem lub wczesną jesienią roku 1914, zapisał się w pamięci narratora uderzająco plastycznie, lecz co ważniejsze, ma on potencjał, aby przenieść czytelnika w dosyć odległą przyszłość, dla Haupta w chwili pisania znaną nie z autopsji, lecz jedynie z literatury przedmiotu, niekiedy też ze świadectw ocalałych:

Przed nami czeluść towarowego wagonu. Odsunięte na rolkach ciężkie drzwi, brudnoceglana wypełzła od słońca i pluch barwa desek oszalowujących ściany, szczeliny wąskich okienek, znaczone

⁷ Karlheinz Stierle, „Doświadczenie i forma narracyjna. Uwagi na temat ich związku w fikcji i historiografii”, tłum. Jerzy Kałużny, w: *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretyczno-historycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, red. Jerzy Kałużny (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2003), 381.

białą farbą hieroglify metryki wagonowej, cyfry, zrudziałe żelazo okuć, sztab, śrub. Przed tłoczącą się ciżbą ludzką rozdziawiona straszliwa paszczęka drzwi wagonu towarowego. W lata potem miał wyglądać tak samo, tyle że szczeliny okienek oplatał drut kolczasty, a za siatką ramki deszczerskiej widnieją kartki cedułów frachtowych i destynacji dla tych, co na torach rozrządowych zestawiają eszelony, [kartki] pedantycznie informujące o miejscach przeznaczenia: Birkenau, Bełżec, Sobibór, Theresienstadt, Dalstroj, Wostok, Gułag... (BD 509).

W tym fragmencie obraz rzeczy przyszłych, osnuty wokół kolei, obejmuje wyjątkowo obydwa totalitaryzmy i obydwa kierunki likwidacji czy to „niższej rasy”, czy „wrogów ludu i władzy radzieckiej”. Przewożeni do obozów zagłady i łagrów ludzie traktowani są jak towar, rzeczy już z góry martwe, fracht opatrzone zgodnie z przepisami stosowną dokumentacją. Straszna, znacznie bardziej precyzyjna wizja pociągu transportującego ofiary przypuszczalnie do obozu zagłady w Bełżcu, dokąd wywieziono na śmierć większość Żydów z Galicji, w tym i ze Lwowa, pojawia się również w opowiadaniu *El Pelele*, pochodzącym z tego samego okresu co *Perekotypołe*:

I oto nagle wydaje mi się, że wagon jest w ruchu. Najwyraźniej słyszę stuk jego obręczy kół na spojeniach szyn, przez szczeliny w deskach widzę migające drzewa, na krzywiźnie toru podłoga wagonu chyli się i chwieje i daleko, daleko, gdzieś na początku wielkiego zestawu wagonów pociągu wyje lokomotywa, i głos jej miesza się z wyciem, rykiem tłumu, pochlipywaniem dzieci, bezsilnym tępym łomotem pięści ludzkich tłukących w deski oszalowania wagonów, i straszny chóralny krzyk: „Gewaaalt!” zwierzęcy, bezsilny strachu i rozpacz ludzkiej ludzi stojących po kostki w gruzowisku wapna, jakim podłogi wagonów wysypano precyzyjnie dla dezynfekcji. A potem już, po wyładowaniu ciżby ludzkiej, wagony już puste i lekkie, w stukocie, w metalicznym stuku zderzaków przebiegającym jak dreszcz zestawami eszelonów rozrządzanych, przestawianych i szczepianych na torach, dobrze wydezynfekowane wagony odchodzą po nowy i nowy ładunek ludzki (BD 522).

I znów dokumentalne potwierdzenie tej wizji znajdujemy w dzienniku Clary Kramer z 1942 roku, w zapisie sporządzonym zapewne późną jesienią, zanim diarystka wraz z rodziną trafiła do kryjówki u państwa Becków. Wówczas jeszcze nadal pozostawała w kontakcie z innymi bezpośrednio zagrożonymi mieszkańcami Żółkwi i wiedziała, co się wokoło dzieje:

W mieście strach i panika. Żydzi budują schrony, czyli różnego rodzaju lochy podziemne, jak i schronienia u aryjczyków, inni znów załamują ręce i rozpaczają po stracie bliskich. Powodem tego są codzienne transporty Żydów, przejeżdżające przez stację miejską do Bełżca. Wożą ich po kilka tysięcy ludzi, w kilkudziesięciu wagonach (zamkniętych), po 100-150 ludzi w jednym wagonie. Okolice Bełżca stanowią rozległe lasy, w których zabijają tych ludzi. Jakiego rodzaju jest śmierć ich, nie wiadomo. Jedni mówią, że trują ich gazem, inni twierdzą, że zabijają ich prądem elektrycznym, palą lub rozstrzelują. Wiadomo jest tylko jedno, że powrotu stamtąd nie ma⁸.

Nieporównywalny horror Zagłady naznaczył prozę Haupta szczególnie drastycznie, niemniej opisany rozpad jego domowego świata nie ogranicza się do Żydów, lecz obejmuje również inne galicyjskie nacje, dwójako scharakteryzowane w opowiadaniu *To ja sam jestem Emmą Bovary* (1969). Żydzi pojawiają się w nim jako pierwsi:

⁸ Kramer, 39.

Nazywali się: Ajzyk, Aszkenazy, Mordka, Szmul, Judka, Symche, Kimmel, Brajtszwancowa, Sobel, Grünbaum, Tennenbaum, Eck, Wassermann, Glück, Bickels, Szlome, Icyk, Mejir, Mendel, Mendelson, Zwiebel, Brillant, Jojne, Cukier, dzieci ich nazywały się pieszczotliwie: Sara, Sarusia, Jankiel, Mojsze, Izio [...], z całego żydowskiego folkloru małomiasteczkowego dochodziło nas: „pod chajrem”, „chazoka”, „cheder”, „makagiga”, „puryc”, „majufes”, „myszygene”, „mazel tow”, „szabes goj”, „Hamanowe ucho”, na drzwiach niskich domów były skośnie przybite w blaszanej oprawie „przykazania” [...] (BD 476).

Rekonstruujać mozaikę ludnościową Żółkwi, na którą składały się trzy żyjące razem, a przecież jednocześnie osobno społeczności wyznające trzy różne religie i kultywujące odmienne obyczaje, Haupt wybiera metodę swoiście pointylistyczną. Najpierw przywołuje bez zasady porządkującej charakterystyczne imiona i nazwiska, co w przypadku Żydów jest szczególnie przejmujące, ponieważ niemal wszystkie zniknęły bezpowrotnie razem z ich nosicielami, zatem samo ich wyliczenie brzmi jak apel poległych. Za Jean-François Lyotardem powiedzieć można, iż w ten sposób uratowany zostaje przynajmniej „honor imienia”⁹ postaci włączonych do bezimiennego tłumu ofiar masowych egzekucji i komór gazowych. Dołączone do imion ułamki hebrajszczyzny słyszanej o czasie do czasu uchem goja są niczym kamienie położone na zbiorowym grobie, którego nie ma na żółkiewskim cmentarzu.

W drugiej kolejności zjawiają się Ukraińcy, czy też raczej Rusini, najczęściej niezamożni, przeważnie zamieszkujący wioski wokół Żółkwi i odwiedzający miasto w sprawach urzędowych, w poszukiwaniu pomocy medycznej lub po to, aby nabyć tam tylko dostępne towary przemysłowe. Ich język również rozbrzmiewa w pamięci pisarza:

Wieś podchodziła pod miasteczko i tu nazywali się: Hrycaj, Kołcan, Onufrej, Kłym, Hilko, Wołodyszyn, Wasyl, Petro, Matwij, Czmoła, Pajuk, Kłymowycz, Zazula, Krywyj, Ostafij, czyli Eustachy, Panas, czyli Atanazy, Kołymyszyn, Stup, Werbowyj, Bajan, Mykoła, Naum, Palij, Maksym, [...] Kowalczuk, Borowyj, Jewka [...] Mówią: „Onufreju, tela zariż... Poobidały taj piszły w połe żaty... Widczyzny dweri...”, chwałą Boga: „Sława Isusu Chrystu... Nawiky-wikiw... Maty Preczystaja...”, wspominają: „Ne tak buło za cisara... Buwało, horiwka za try krej Cary i miszok jaczmieniu za piwtora rynskoho... Pojichały na praznyk na Światoju Pokrowu...” [...] (BD 477–478).

Ukraińcy zjawiają się w prozie Haupta rzadko, czasem neutralnie, niekiedy jako wrogowie Polaków, choć i tacy potrafią wspominać z nostalgią służbę w polskim wojsku pod dowództwem rotmistrza, który traktował podkomendnych po ludzku, a nawet zdarzało mu się być „i ojcem i matką w jednej osobie dla swoich konnych strzelców” (BD 455). Inny zacięty nacjonalista, napotykaný w Paryżu rozbitek ocalały z Ukraińskiej Republiki Ludowej, na koniec sprzeczeki prosi o „siedemdziesiąt centymów na metro” (BD 214) i otrzymuje je, bo to jednak przecież

⁹ W ostatnim akapicie znanego tekstu *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmoderna?* Lyotard pisze: „Wiek XIX i XX obdarowały nas terrorem w całej pełni. Zapłaciliśmy dość za tęsknotą za całością i za jednym, za pojednaniem pojęcia i tego, co zmysłowe, za doświadczeniem przejrzystym i komunikowalnym. [...] Odpowiedzią jest wypowiedzenie wojny całości; zaświadczamy o nieprzedstawialnym, [...], ocalmy honor imienia”. „Odpowiedź na pytanie, co to jest postmoderna?”, tłum. Maria Gołębiewska, w: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. Stanisław Czerniak i Andrzej Szahaj (Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1996), 43. Słowa „całość” i „nieprzedstawialne” nabierają w kontekście prozy Haupta nieoczekiwanego znaczenia.

krajan, mimo iż jednoznacznie grozi polskim mieszkańcom „Zachodniej Ukrainy” śmiercią. Bywa i tak, jak w *Pokerze w Gorganach*, że narrator natrafia tylko na wymowny ukraiński ślad – napis cyrylicą w wagoniku górskiej kolejki: „*Proklatyje Lachy...*” (BD 242). Z jednej strony pisarz nie pokrywa etnicznego konfliktu milczeniem, ale z drugiej „Rusini” są dla niego naturalnym elementem społecznego pejzażu, obecnym w sposób oczywisty w jego opowiadaniach choćby za sprawą echa ich języka.

Trzecią, usytuowaną najwyżej składową żółkiewskiej populacji są, jak można się spodziewać, Polacy: rzemieślnicy, drobni przedsiębiorcy, sklepikarze, funkcjonariusze aparatu sprawiedliwości i policji, lekarze, aptekarze, adwokaci, urzędnicy, wojskowi, duchowni – bez wyjątku „panowie”, „panie” albo „panny”:

A przedmieście to pan Lenartowicz (zakład ślusarski), pan Domerecki, pan Sadłowski (betoniarnia i studnie artezyjskie), pan Kwaszczyszyn [zapewne spolszczony Rusin – M.W.], pan Turczaniewicz (sklep kolonialny i pokój do śniadań [...]), pan Nowaczek, pan Wysocki, pan Kozorys, pan Smalaski (plenipotent folwarku radziwiłłowskiego [...]), pan Gwóźdź, Hawrysz, Machan, Motowidło, Salewicz, Zuber, Sadowski, Wantuła, pan Roszlakowski i pan Pierdziel (legionista-inwalida – miał kiosk koło izby skarbowej: papierosy i gazety [...]) Tytułowali się: sędzia Baryński, radca Kudlicki, radca Steinberger, aplikant Słomka, dependent adwokacki Szmurło, pan mecenas Czesny, dyrektor Ferdynand Ślepowron-Wierzbicki, komendant Wołoszyn, naczelnik Braun i doktor Owocowicz, i sekretarz Aleksander Bułka, kontroler Bazyli Skowroda, doktor Pfau, doktor Gegenwarten, profesor Konstanty Leliwa-Podhajski, inspektor Weltschmertz, magister Podsoński [...], ksiądz dziekan Paweł Suchecki i ksiądz katecheta Browniak, kapitan Trznadel, podkomisarz Wijun, doktor Umański i doktor Eisennagel [...] (BD 479–480).

Większość nazwisk to nazwiska typowo polskie. Niewielu tylko: lekarze, jeden radca, komendant i kontroler, być może inspektor, to etniczni Żydzi lub Ukraińcy, którzy dostąpili awansu z uwagi na wykształcenie, zmianę wyznania bądź inne szczególne okoliczności. Widać wszakże wyraźnie, że to Polacy stanowią małomiasteczkową elitę: piastują stanowiska, czuwają nad przestrzeganiem prawa, leczą, sprawują pieczę nad krzewieniem rzymskokatolickiej religii. Ich język odpowiada wykonywanym zawodom i wykształceniu, stanowi posiadania, aspiracjom i sytuacjom, w jakich mogą się znaleźć i znajdują:

Mówią: „grzech”, „przylepka”, „oścież”, brytfanna”, „kataster”, „onyks”, mówią: „kolastra”, „krzywa Queteleta”, „płonica”, „okrężne”, mówią: „a szlag by to trafił”, „sen kataleptyczny”, mówią: „ni w pięć, ni w dziewięć”, mówią: „cud”, „zalecać” i „przedrzeźniać”, mówią: „na ukos”, „wzdęcie”, „szablon”, „anachronizm”, „baju, baju”, „orli nos”. Mówią, mówią – słowa, słowa (BD 480).

Naszkicowany znajomą metodą wyliczenia potrójny portret ze słów, przywołujący na myśl Bachtinowskie rozważania o języku Dostojewskiego – literacką socjologię mowy – ukazuje hierarchię widzianą w tamtym czasie adekwatnie w perspektywie Haupta-Polaka, który jednocześnie ironicznie się od niej dystansuje. („Słowa, słowa” to przecież połowiczny cytat z *Hamleta*, podający w wątpliwość ich wpływ na rzeczywistość). Bogata panorama nazwisk, zawodów, zajęć, rang, tytułów i stanowisk w połączeniu z właściwą im różnorodną leksyką, tyleż

charakterystyczną, co dobraną dość przypadkowo, składa się w sumie na sporą masę żywego świata, który wypełniał sobą zarys granic miasta Żółkwi, wywołując złudne, jak się okazało, wrażenie trwałości, odporności na zniszczenie. *Perekotypołe* przynosi obraz złudzenie to rozwiewający. Przed wojną Nietota zabrała narratora do prosektorium, gdzie pokazała mu zwłoki starej kobiety: „wymoczone w formalinie ciało koloru mahoni z wydatnym nawet u staruszki wzgórkiem Wenery” (BD 514). Znacznie później wspomnienie tego widoku nabrało za sprawą wydarzeń historycznych dodatkowego sensu:

I znowu po latach przyszło to nawrotem, kiedy na świadectwo czasom pogardy ukazano nam setki, tysiące fotografii stosów ludzkich trupów w obozach śmierci czy u rozkopanych dołów masowych egzekucji. Wyszłe i kanciaste od kości obciągniętych skórą, straszliwy teatr lalek, manekinów, żebra, piszczele, miednice, wyszczerzone zęby i golone czaszki, spiczaste kolana i stawy łokciowe, skóra napięta na kościach policzkowych, wpadłe w oczodoły, zagasłe oczy – i w tym ciała kobiece bezwstydne w ich nagości, ukazujące właśnie ów sterczący wzgórek Wenery. Widoki jakby z obrazu jakiegoś mistrza z quattrocenta, góry zwłok jakby w ruchu, jakby podnoszących się z ziemi, powstających z martwych, by pójść tłumem, zdążyć długim wijącym się węzem ku dolinie sądu ostatecznego (BD 514–515).

Przywołanie „jakiegoś mistrza z quattrocenta” każe myśleć na przykład o znajdującym się w Muzeum Narodowym w Gdańsku tryptyku Hansa Memlinga *Sąd Ostateczny*, namalowanym na przełomie lat 60. i 70. XV wieku. W jego części centralnej dokonuje się zmartwychwstanie, po czym archanioł Michał waży ciała i dusze, by skierować zbawionych na prawo (ze swojej perspektywy) do nieba lub na lewo do piekła. Tam potępionymi zajmują się na różne sposoby groteskowe diabły, nie szczędząc im mąk. Podobnie jak w *Boskiej Komedii*, w piekle Memlinga dzieje się znacznie więcej niż w kolejce do wrót niebieskich, gdzie św. Piotr, nie spiesząc się zbyt, wita przybyłych. Ciał jest na płótnie bardzo dużo – szczęśliwych, nieszczęśliwych i owładniętych niepokojem o wynik ważenia – lecz są to jednak ciała kompletne, nienaruszone, więc daleko im do obrazu Haupta.

Bliżej mu raczej do zdjęć zrobionych przez fotografów armii amerykańskiej tuż po wyzwoleniu obozu koncentracyjnego Buchenwald koło Weimaru w kwietniu 1945 roku. Istnieje znaczne prawdopodobieństwo, że pisarz je widział, gdyż obieżyły one kroniki filmowe i prasę państw alianckich jako ikoniczne świadectwa nazistowskiego bestialstwa. Z czasem pojawiało się takich i podobnych fotografii coraz więcej – jak się okazało, wiele z nich wykonali członkowie *Einsatzgruppen* masowo rozstrzeliwujących Żydów również na przedwojennych terenach Polski okupowanych po 17 września 1939 przez ZSRS. Ofiarami byli w ogromnej większości członkowie pierwszej ze wspomnianych w *To ja jestem Emmą Bovary* społeczności, ale zwłoki tak przerażająco plastycznie opisane w opowiadaniu nie mają narodowości, można zatem przyjąć, iż przynajmniej część z nich to zabici przez Niemców lub przez NKWD Ukraińcy oraz Polacy, także ci zesłani do łagrów bądź skazani na przymusowe osiedlenie w Kazachstanie czy na Syberii. Hauptowski obraz trupów jest więc czymś w rodzaju zbiorowego epitafium żywej niegdyś Żółkwi – świata, który zniknął bezpowrotnie niemal bez śladu.

Niemal, bo ślad pozostał jednak w jednostkowej pamięci narratora *O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach, Lutni i El Pelele*:

Myśmy tam żyli, współżyli z ludźmi, którzy podobnie, ale inaczej mówili, inaczej żyli, pazurami z tej ziemi wydzielali sobie byt, kochali, umierali... Mówili podobnie, ale inaczej: z przydechem, *aspiré*, od nich przychodziło wiele do nas, do lwowszczyzny, do tej szlacheckiej, mieszczańskiej, inteligenckiej polszczyzny, przydając jej prowincjonalizmy, prowincjonalny rozpoznawczy akcent. I owszem, dumki, zaśpiewy ruskie, bo mówiło się u nas „ruski”, „Rusini”, mówiło się: „greckokatolicki”, a nie jak Kongresowiacy, co to mówili: „rusiński”, „unicki” (BD 526).

W tym miejscu uwaga wspominającego koncentruje się z jednej strony na relacjach pomiędzy galicyjską wsią, przeważnie „ruską”, a miastem, przeważnie polskim, i ogólniej, między Polakami a Ukraińcami. Żydów w polu widzenia brakuje, zapewne dlatego, że wymiana językowa żydowsko-polska czy żydowsko-ukraińska i na odwrót zachodziła na znacznie mniejszą skalę. Do dziś w galicyjskiej odmianie ukraińskiego trwają niezrozumiałe w innych regionach kraju dość liczne polonizmy, obecne zwłaszcza w mowie mieszkańców Lwowa, traktujących polskie zapożyczenia jako coś oczywistego (np. filizanka, fotel, kalafior, kieliszek, kredens, marynarka, parter, rower). Znacznie mniej jest natomiast zapożyczeń ukraińskich w dzisiejszej polszczyźnie, po części ze względu na słabą obecność polską na obszarze dawnych województw południowo-wschodnich. Pozostały one, wraz z osobliwościami fonetycznymi, praktycznie tylko w językowej pamięci osób w przedwojennej Galicji urodzonych i wychowanych.

W szkicu *Fragmenty* o charakterze szczególnie osobistym, wyraźnie autobiograficznym, w którym Haupt obok innych miejscowości wymienia podolskie „Ułaskowce, gdzie się urodziłem” (BD 427) i swoją domową rzekę Seret, porusza on również temat ulotnej fragmentaryczności wspomnień, z czasem coraz bardziej zatracających spójność:

Gont na dachu, gont poczerniały na sinoszaro, wyszurane chodnikowe płyty miasta, bańka wydęta z poślaczanego szkła w mieszczańskim ogródku, zapocony kołnierz marynarki, zapocony na czarno u tragarza przepasanego sznurami, łydki dziewczyny służącej trzepiącej dywan na gale-ryjce balkonu, suchotniczy kelner w restauracji ścierający nieschludną serwetą plamy z piwa po poprzednim gościu (po poprzednim gościu – po człowieku, po królu stworzenia, po bliźnim – zostały tylko plamy z piwa i połamane wykałaczki w solniczce; jak Boga kocham, to prawdziwa tragedia zniknięcia!). To to tak więc powraca do nas dawne życie? To tyle zostało z tamtego świata? Tylko tyle? (BD 429).

Trudno jednoznacznie zdecydować, czy wzmianka o „poprzednim gościu” jest żartobliwa, czy poważna. Ostatecznie wydaje się on nieistotny, nie ma czego aż tak spektakularnie żałować, ale co, jeżeli to właśnie plamy z piwa po nim, w połączeniu z „nieschludną serwetą” chorego kelnera, współtworzą rzednącą substancję zapamiętanego i nie ma wyboru? Jeśli tak jest, to zapominanie, choć niezawinione, może być potraktowane jako swoisty współudział w eksterminacji niegdysiejszych znajomych, sąsiadów i obcych mijanych na ulicach Lwowa lub Żółkwi przed wojną, która ich rzeczywiście zmiotła – pozbawiła życia bądź zmusiła do zmiany adresu? W końcu termin „tragedia zniknięcia” pasuje do różnych kontekstów, od zagłady Żydów, poprzez wywózki politycznie aktywnych Ukraińców na Syberię i wypędzenia Polaków na zachód, aż po to, co mimowolnie zawsze dzieje się z ludzką pamięcią. Wspólnym mianownikiem tych sytuacji jest bezwzględna przemiana bytu w niebyt, obecność zastąpiona nieobecnością, jakkolwiek dosłowne porównywanie losów żydowskiej i nieżydowskiej społeczności Galicji nie wchodzi naturalnie w grę.

Bibliografia

- Barthes, Roland. „Efekt rzeczywistości”. Tłum. Michał Paweł Markowski. *Teksty Drugie* 4 (2012): 119–126.
- Haupt, Zygmunt. *Baskijski diabeł*. Zebrane i opracowane przez Aleksander Madyda. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016.
- Kermode, Frank. *Znaczenie końca*. Tłum. Olga i Wojciech Kubińscy. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2010.
- Kramer, Clara. *Tyleśmy już przeszli. Dziennik pisany w bunkrze (Żółkiew 1942–1944)*. Red. Anna Wylegała. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2017.
- Lyotard, Jean-François. „Odpowiedź na pytanie, co to jest postmoderna?”. Tłum. Maria Gołębiewska. W: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. Stanisław Czerniak, Andrzej Szahaj, 29–43. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1996.
- Niewiadomski, Andrzej. „Jeden jest zawsze ostrzem”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2015.
- Stierle, Karlheinz. „Doświadczenie i forma narracyjna. Uwagi na temat ich związku w fikcji i historiografii”. Tłum. Jerzy Kałużny. W: *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretyczno-historycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, red. Jerzy Kałużny, 363–393. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2003.

SŁOWA KLUCZOWE:

GALICJA

ŻÓŁKIEW

zagłada

ABSTRAKT:

Tematem artykułu jest swoiście zaszyfrowana w galicyjskich opowiadaniach Zygmunta Haupta, zamieszczonych w tomie *Baskijski diabeł*, zagłada istniejącej przez setki lat zróżnicowanej etnicznie, religijnie i językowo społeczności Galicji i Podola. Pisarz przedstawił ten proces, zapoczątkowany wybuchem drugiej wojny światowej, za pomocą metody wspomnieniowego palimpsestu, często umieszczając wydarzenia w Żółkwi – galicyjskim miasteczku, z którym łączyła go szczególna osobista więź. Jedynym instrumentem oporu przez zapomnienie o zaginionym świecie jest pamięć, z upływem czasu coraz bardziej ułomna, opierająca się na fragmentarycznych skojarzeniach i działającej wstecz wyobraźni.

ś m i e r ć

PALIMPSEST

p a m i ę ć

NOTA O AUTORZE:

Marek Wilczyński (ur. 1960) – prof. dr hab., pracownik Ośrodka Studiów Amerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania polonistyczne obejmują romantyzm polski w perspektywie porównawczej, prozę polską XX wieku oraz polską literaturę galicyjską. Wybrane publikacje polonistyczne: „Zasypie wszystko, zawieje...? Pisanie kresów Włodzimierza Odojewskiego”, w: *Kresy – dekonstrukcja*, red. Krzysztof Trybuś, Jerzy Kałużny, Radosław Okulicz-Kozaryn (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2007), 277–288; „Najmniej słów. Doświadczenie Zagłady w prozie Idy Fink”. w: *Wojna i postpamięć*, red. Zbigniew Majchrowski, Wojciech Owczarski (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2011), 133–141; „Szyfr masochizmu. Amerykańskie konteksty prozy Brunona Schulza”, *Schulz/Forum* 1 (2012): 47–61; „Emigranci 2. Jak jest zrobione Polowanie na karaluchy”, w: *Dramaturgia Janusza Głowackiego – trochę teatru*, red. Jan Ciechowicz (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2013), 179–184; „Psychoanaliza ognia. Księga ognia Stefana Grabińskiego”, w: *Światło i ciemność V. Podróż inicjacyjna, podróż metafizyczna, podróż metaforyczna*, red. Diana Oboleńska, Monika Rzeczycka (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2014), 227–246; „Redeemer Nations: Polish and American Romantic Rhetoric of Mission”, w: *Affinities. Essays in Honour of Professor Tadeusz Rachwał*, red. Agnieszka Pantuchowicz, Sławomir Masłoń (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014), 191–200; „Polska proza galicyjska przed wojną i po wojnie. Bruno Schulz w kontekście literatury katastrofy”, *Schulz/Forum* 5 (2015): 5–17; „Ciągłość szyn, ciągłość rynków i ogrodów. Wspólne przestrzenie Romana Jaworskiego, Stefana Grabińskiego i Brunona Schulza”, *Schulz/Forum* 8 (2016): 31–42; „Powtórzenie. Haupta Kierkegaardem raz jeszcze”, w: *Jestem bardzo niefortunnym wyborem. Studia i szkice o twórczości Zygmunta Haupta*, red. Andrzej Niewiadomski, Paweł Panas (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2018), 49–59.

Zawieszenie niewiary i poetycka wiara w prozie Zygmunta Haupta

Tomasz Garbol

ORCID: 0000-0001-5411-0780

Zawieszenie niewiary

W siódmym rozdziale monografii „*Jeden jest zawsze ostrzem*”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta* Andrzeja Niewiadomskiego mowa jest – jak to zapowiada autor we *Wstępie* – o pisarzu, który „dotyka zagadnień eschatologicznych, metafizycznych, ontologicznych”, a wtedy „enigmatyczność dzieła osiąga swój punkt szczytowy”¹. Najwyraźniej uwidocznia się to w utworach cechujących się nasyceniem „refleksją filozoficzno-światopoglądową”, a zarazem „zawierają[cych] najwięcej elementów metatekstowych”². Z kolei jedną z bardzo ważnych cech dookreślających ową metatekstowość jest jakość estetyczna, której rozumienie objaśnia Haupt, powołując się na sformułowanie pochodzące z dzieła *Biographia literaria*: „Piszący ma prawo oczekiwać od czytelnika takiego rodzaju współpracy, który Coleridge nazywał «a willing suspension of disbelief», by gotów był wziąć wymyślone przez autora sprawy za prawdziwe, by wyzbył się niewiary, by

¹ Andrzej Niewiadomski, „*Jeden jest zawsze ostrzem*”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2015), 17.

² Niewiadomski, 395.

pozwoił ufnie przenieść się w relacjonowany świat. Rozszerzy to jeszcze, pozwalając mu przez niedopowiedzenia na domysły, współudział w tworzeniu. To bardzo wdzięczny chwyt, daje czytającemu wiele satysfakcji, nastraja go. Ale trzeba czytającemu zostawić na to miejsce”³.

Bezpośrednim kontekstem przywołań przez Haupta owego Coleridge’owskiego „zawieszenia niewiary” są kwestie poetyki – takiego ukształtowania materii literackiej, aby czytelnik zechciał wejść w jej świat i zaakceptować jego reguły. Tak jest w cytowanym liście do Jerzego Giedroycia, ale również w opowiadaniu *Nietota*, w którym dobrowolne stłumienie w sobie niewiary przez czytelnika okazuje się uprawnionym oczekiwaniem pisarza⁴, czy w *Perekypole*, gdzie w uwagi dotyczące lęku dającego estetyczną satysfakcję wpleciona zostaje myśl będąca parafrazą sformułowania Coleridge’a: „sami ściszamy w sobie niewiarę, byle osiągnąć tę chwilę doprowadzającego do zawrotu głowy strachu i strachu” (BD 508). Dzięki „zawieszeniu niewiary” przez odbiorcę artysta może swobodnie posłużyć się konwencją dopuszczającą przesadę albo niedopowiedzenie w prezentowaniu osób i zdarzeń, a sam czytelnik otrzymuje przywilej wstępu do wykreowanego świata.

Recepcja uwagi Coleridge’a o „zawieszeniu niewiary”, pojawiającej się w obszernym dziele jeden raz – właściwie na prawach dygresji – nie sprowadza się w kulturze bynajmniej ani do kwestii komunikacyjnego porozumienia pomiędzy pisarzem i czytelnikiem, ani nawet do pytania o model mimetyczności literatury, na które naprowadza sam Haupt, zwracając uwagę na zagadnienie imitacji artystycznej omówione w *Poetyce* Arystotelesa. Warto przypomnieć, że w *Biographiae literariae* Coleridge’a to słynne sformułowanie pojawia się w kontekście znacznie szerszym niż tylko poetologiczny. W otwierającym tom drugi rozdziale XIV, naświetlającym okoliczności powstania *Ballad lirycznych*, Coleridge wyjaśnia, że z ich współautorem zamierzali „ułożyć cykl wierszy dwóch rodzajów”⁵: „zgodziliśmy się [...], że ja będę starał się pisać o osobach i zdarzeniach nadnaturalnych albo przynajmniej romantycznych, czerpiąc jednak dla nich z wewnętrznej naszej natury ludzkie właściwości i dostateczny pozór prawdy, aby owe cienie wyobraźni mogły na chwilę pozyskać u czytelnika takie zawieszenie niewiary, jakie stanowi wiarę poetycką. Z kolei pan Wordsworth postawił sobie za cel nadać urok nowości sprawom codziennym i rozniecić uczucie analogiczne do wzruszenia nadnaturalnością, budząc umysł z letargiczności obyczaju i otwierając go ku piękności i dziwności roztaczającego się przed nami świata [...]. Są to bowiem niewyczerpane skarby, lecz w wyniku pokrycia ich warstwą swojskości i egoistycznych trosk mamy oczy, ale nie widzimy, mamy uszy, ale nie słyszymy, mamy serce, ale nie czujemy ani nie rozumiemy [por. Iz 6, 10]”⁶.

Chodzi tutaj zatem o poznanie, które byłoby możliwie pełne. Język poezji pozwalałby dostrzeżać, słyszeć i odczuwać to, co jest zamysłem Stwórcy. Coleridge przywołuje fragment *Księgi Izajasza* wielokrotnie powracający również w pismach Nowego Testamentu – jako formułę opisującą zdolność odkrywania istoty świata. O tym, że namysł nad tą kwestią jest dla niego

³ Jerzy Giedroyc, Zygmunt Haupt, *Listy 1947–1975*, red. Paweł Panas (Warszawa: Towarzystwo „Więzi”, 2022), 179.

⁴ Zob. Zygmunt Haupt, „Nietota”, w: *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, red. Aleksander Madyda (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016), 504. W dalszym ciągu cytaty z tego tomu opowiadań oznaczane skrótem BD.

⁵ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia literaria*, tłum. Bartosz Działoszyński (Warszawa: PWN, 2019), 248.

⁶ Coleridge, 249.

ważny, wymownie świadczy zakończenie jego dzieła: przywołane w greckim brzmieniu ΘΕΩΙ ΜΟΝΩΙ ΔΟΞΑ⁷ (Theôi Monôi Dôxa) wezwanie: „Chwała Bogu Jedynemu”. Podsumowuje ono rozważanie, którego sens jest podobny do owej słynnej uwagi o *Balladach lirycznych*. Deklarację przywiązania do prawd wiary nauczanych przez Kościół (anglikański) – niepojętych dla rozumu, ale zgodnych z nim – dopełnia obraz wpatrywania się w gwiazdziste niebo. Rozum, dotarłszy do kresu swych możliwości, oddaje pierwszeństwo wierze. Ona zaś jest podobna do zanurzenia w ciemność nocy rozświetlanej „punkcikami” gwiazd. Tak zobrazowana postawa wiary stanowi dla Coleridge’a akt „wewnętrznej adoracji wielkiego JAM JEST oraz potwierdzającego je na wieki wieków Synowskiego SŁOWA, którego chóralnym echem jest Wszechświat”⁸. Żarliwość tego zakończenia dotyczy nie tylko uczuć religijnych, ale i w równie dużym stopniu pasji poznawczej. Ciągłe słysząc tutaj echo słów z Izajasza przywołanych w związku z uwagą o „zawieszeniu niewiary” – tak ważne dla każdego pisarza w epoce romantyzmu i później pytanie: co widzimy, słyszymy i czujemy?

Biographia literaria to dzieło z roku 1817. Kilkanaście lat później ukazała się inna książka ważna dla zrozumienia klimatu intelektualnego i duchowego tej epoki – Thomasa Carlyle’a *Sartor Resartus*. Do tego drugiego utworu odwołał się Meyer H. Abrams, aby opisać złożoną przemianę modelu świata dokonującą się w dziełach romantyków. Zawarta w tytule jego słynnej pracy⁹ formuła ma dwa spolszczenia: Sygurda Wiśniowskiego „Przyrodzona Nadprzyrodzoność”¹⁰ oraz Zdzisława Łapińskiego „naturalny supranaturalizm”¹¹. Coleridge, wyznaczający sobie rolę pisania o „osobach i zdarzeniach nadnaturalnych”, a Wordsworthowi przeznaczający zadanie rozniecenia uczucia „analogicznego do wzruszenia nadnaturalnością”, posłużył się w oryginale słowem „supernatural”¹². Mowa zatem o tym samym kręgu problemów, które przykuły uwagę Abramsa. W jego rozumieniu sztuki romantycznej odnajdujemy sposób identyfikacji jej tożsamości podobny do tego, który ponad dwie dekady wcześniej zaprezentował Earl Wasserman w książce *The Subtler Language*, wskazując na zaistniałą w romantyzmie zmianę modelu poezji z mimetycznego na „kreatywny”, na uznaną przez romantyków konieczność wyartykułowania w poezji własnego doświadczenia zamiast posłużenia się gotowymi schematami postrzegania natury¹³. *Ballady liryczne* są dla Abramsa wdzięcznym polem obserwacji tego procesu. Bliższe doprecyzowanie jego charakteru polega na wskazaniu, że generalną tendencją epoki romantyzmu było „naturalizować to, co nadprzyrodzone i ucłowieczać to, co boskie”¹⁴. W ramach tej tendencji poszukiwano narzędzi pozwalających dostrzegać „wyżyny i głębie ludzkich spraw”¹⁵.

⁷ Coleridge, 448.

⁸ Coleridge, 448.

⁹ Meyer Howard Abrams, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature* (New York – London: W. W. Norton, 1973).

¹⁰ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus. Życie i zdania pana Teufelsdröckha w trzech księgach*, tłum. Sygurd Wiśniowski (Warszawa: Nakład i druk S. Lewentala, 1882), 193–201.

¹¹ Zdzisław Łapiński, „Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś”, *Teksty Drugie* 5-6 (1994): 84.

¹² Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions* (New York: Leavitt, Lord & Co., Boston: Crocker & Brewster, 1834), 176. Oryginalne sformułowanie brzmi: „to excite a feeling analogous to the supernatural”.

¹³ Zob. Earl Wasserman, *The Subtler Language. Critical Readings of Neoclassic and Romantic Poems* (Michigan: Johns Hopkins Press, 1959), 10–11.

¹⁴ Abrams, 68

¹⁵ Abrams, 69. Zob. Wallace Stevens, „Chocorua to its Neighbor”, w: *The Collected Poems of Wallace Stevens*, red. John N. Serio, Chris Beyers (New York: Vintage Books, 2015), 316.

To ostatnie sformułowanie pochodzi z poezji XX-wiecznego już Wallace'a Stevensa¹⁶, podobnie jak inna ważna dla Abramsa fraza: „znajdować, ile wystarczy”¹⁷. Abrams dostrzegał jej sens reinterpretacyjny w stosunku do religijnej tradycji, którą poezja nowoczesna miała przeformułować tak, by odnaleźć motywację artystyczną – „wystarczającą” bez religijnej wiary. „Znajdować, ile wystarczy” to poetycko testować „naturalną nadnaturalność”, a więc kreować sytuację podobną do tej, którą Coleridge określił jako rozniecanie uczucia analogicznego do wzruszenia nadnaturalnością.

Poetyckie formuły Stevensa pomagają Abramsowi uchwycić długie trwanie procesu polegającego na utrwalaniu się w literaturze zmiany, której efektem jest jakość opisywalna za pomocą formuły „naturalny nadnaturalizm”¹⁸. W innym miejscu Stevens zauważył: „Główną poetycką ideą na świecie była i jest idea Boga. Jednym z najbardziej widocznych ruchów nowoczesnej wyobraźni jest ruch odwrotu od idei Boga. Poezja, która stworzyła tę ideę, zaadaptuje ją do naszej odmiennej inteligencji albo stworzy jej substytut albo też uczyni ją niepotrzebną. Te alternatywy prawdopodobnie oznaczają to samo”¹⁹. Wrażliwość na tak opisaną zmianę łączy Stevensa z romantykami. Abrams – wnikliwy ich czytelnik²⁰ – w poezji Amerykanina odnalazł kontynuację linii poezji romantycznej. Odwołanie się do naturalnej nadnaturalności – wyznaczającej kierunek poszukiwań po „zawieszeniu niewiary” – ma ośmielać do odważnego myślenia o ludzkiej dojrzałości w dziedzinie ducha, do samodzielności względem autorytetu transcendentnego. Stevens, okazując się bardziej radykalny w ocenie relacji pomiędzy kulturą i religią niż Coleridge i Wordsworth – obydwaj nierezygnujący z poszukiwania inspiracji w chrześcijaństwie – powie nawet: „po odrzuceniu wiary w Boga poezja jest esencją zajmującą boskie miejsce jako odkupienie życia”²¹.

Podsumowując omówienie jedynie zasygnalizowanego tutaj związku pomiędzy Coleridge'em i Abramsem kreującym na podstawie poezji Wordswortha nowy model interpretacji obecności problematyki wiary i niewiary w literaturze, warto skonstatować, powracając do Haupta, że oddychał on – kulturowo, artystycznie – podobnym powietrzem, co Abrams i Stevens. Nie chodzi tylko o wspólnotę biografii; był o kilka lat starszy od Abramsa, a debiutował wtedy, gdy i Stevens na dobre wchodził do literatury. Ważniejsze dla niniejszych rozważań, że przywołania Coleridge'a przez Haupta wykraczają poza kwestie ściśle poetologiczne. Unaoczniając bliskość estetyki autora *Szpicy* z intuicjami autora „biografii literackiej”, można zauważyć, że tak ważne dla Haupta zawieszenie niewiary jest u niego równocześnie budzeniem umysłu z letargiczności obyczaju. Ma to pomóc otworzyć wyobraźnię na możliwość uznania nowych światów – będących efektem raczej kreacji niż naśladowania sprawdzonych wzorów.

¹⁶Zob. Abrams.

¹⁷Zob. Abrams. Zob. też przekład wiersza Stevensa *Of Modern Poetry* autorstwa Czesława Miłosza – Wallace Stevens, „O nowoczesnej poezji”, w: Czesław Miłosz, *Przekłady poetyckie*, zebrała red. Magdalena Heydel (Kraków: Znak, 2005), 283–284.

¹⁸W takim wariancie – skoro polski przekład Coleridge'a „supernatural” spolszcza jako „nadnaturalny”.

¹⁹Wallace Stevens, „To Henry Church, October 15, 1940”, w: *Letters of Wallace Stevens*, red. Holy Stevens (London: Faber and Faber, 1966), 378.

²⁰W ramach dyskusji o książce *Natural Supernaturalism* Abrams wyjaśniał, że jego wybór Wordswortha jako *exemplum* został podyktowany tym, iż jego *Prospectus* najlepiej wyrażał sprawy, na których unaocznieniu Abramsowi zależało. Zob. Meyer Howard Abrams, „Rationality and Imagination in Cultural History: A Reply to Wayne Booth”, *Critical Inquiry* 2, 3 (1976): 460.

²¹Wallace Stevens, *Opus Posthumous*, red. Samuel French Morse (New York: Alfred A. Knopf, 1957), 158.

Po kładeczce

Andrzej Niewiadomski w uwagach wprowadzających do rozdziału VII swojej monografii wskazuje opowiadania: *Światy*, *Warianty*, *Zabawa w „zielone”* i *Szpica* jako „najbardziej nasycone refleksją filozoficzno-światopoglądową”²². Przyjrzyjmy się *Wariantom*, pytając, jak u Haupta może wybrzmiewać owa poetycka wiara będąca konsekwencją zawieszenia niewiary.

Tematem tego opowiadania jest niepowtarzalność ludzkiego doświadczenia – nawet gdy wielokrotnie obcujemy z tym samym przedmiotem, za każdym razem zmieniają się okoliczności, a przede wszystkim sam człowiek, którego zdolności percepcyjne są uzależnione od najmniejszych nawet bodźców zewnętrznych i emocji. Druga część opowiadania przedstawia inny wariant tej samej obserwacji – jest ilustracją tezy, że sprawy nie zawsze się mają tak, jak wydają z pozoru, w swym zewnętrznym kształcie, „po wierzchu” (BD 573). Zestawił tutaj Haupt doświadczenia kilku przywołanych z pamięci dni. Ostatnim z nich jest pewna niedziela, wspomnienie uczestnictwa w liturgicznym obrzędzie, prawdopodobnie w parafialnej sumie. „Uczestnictwo” nie jest tutaj może adekwatnym określeniem – narrator mówi o „nudzie długiej nabożeństwa” (BD 574). Charakterystyczna jest refleksja rodząca się po zakończeniu celebracji:

Po wyjściu z kościoła ma się taki straszny ucisk i próżnię równocześnie serca, jakby wina za to, że brało się porcję wiary jak komunię i świętokradczo, kiedy nie można było wzbudzić w sobie prawdziwej wiary, i stał tegi barczysty dzień jak klucznik więzienia (BD 575).

Sposób, w jaki Haupt opisuje całą sytuację, to właśnie spojrzenie nie tylko „po wierzchu”. Dopowiedzenie do tego wyrażenia przyimkowego „powiedzmy szczerze, dla uprzedzonych” (BD 573) pojawia się jako komentarz falsyfikujący przekonanie, że świat wszędzie dookoła jest bardziej malowniczy oraz interesujący niż rodzinne strony pisarza. Uwaga – pozornie drugorzędna z punktu widzenia sensu całości utworu – o nudnej peryferyjności okolic nazywanych przez austriackich oficerów pogardliwie i wulgarnie „Arschhöle” została jednak poprzedzona zdaniem wprowadzającym perspektywę metafizyczną: „Wydawałoby się, że tak może wyglądać nicość” (BD 573). To wyraźny sygnał, że narrator wkracza na grunt rozważań o większym ciężarze gatunkowym niż nostalgiczne retrospekcje. Metafizyczny sens opowieści skutecznie unikającej powierzchowności ujęcia wyraźnie wybrzmiewa we wspomnieniu niedzielnej Mszy. Nie jest to bowiem jeszcze jedna literacka konstatacja niewiary, jakiś wyraz rozczarowania nieskutecznością obrzędu, który okazuje się bezproduktywny, jeżeli chodzi o wzrost wiary. Haupt przywołuje to doświadczenie, żeby nie poddać się rozczarowaniu i poszukiwać wiary gdzie indziej – „poetyckiej wiary”. To dążenie jest wyraźne w zakończeniu opowiadania:

Bardzo trzeba się odseparować, odkroić, odlepić, odessać od cycka wiadomości, łona rzeczy omówionych i grubych. Myślenie musi być cienkie, filigranowe, kruche kruchością wyciągniętego na gorąco szkła. Trzeba sobie z tym dać radę.

Trzeba oddzielić się od przestrzeni, jak by to nie było trudne i niemożliwe, powiedzieć sobie: tu jest tu, a tam jest tam. Być sobie takim panem, który jest obiektywnym panem. Posegregować sobie, ale nie systematycznie, bo w całej systematyce można zagubić się dla dobra samej systematyki, ale podzielić sobie i powiedzieć, że jest inaczej.

²²Niewiadomski, 395.

Nie dlatego, że powiedziano nam co ino o względności i porządku rzeczy zależnym od kondycji, instrumentu, jakim mierzę, od tego, gdzie przypadkowo się znalazłem.

Tylko nie być zaraz trąbą jerychońską (BD 575).

Cztery ostatnie akapity opowiadania rozpoczyna przysłówek „bardzo”, który wyraźnie sygnalizuje wzmocnienie perswazyjności wypowiedzi – nawet jeżeli jest to jedynie autoperswazja, przeprowadzone na własny użytek dochodzenie w sprawie zasygnalizowanej w pytaniu poprzedzającym ów swego rodzaju dezyderat złożony z czterech elementów: dwukrotnego „trzeba” oraz „nie dlatego” i „nie być”. Wybrzmiewa tutaj pasja poznawcza, przekonanie, że należy uwolnić się od stanu scharakteryzowanego w opowiadaniu jako duszne więzienie nie-wiary. Wyszedłszy z kościoła, czując presję osobistej porażki, która tam się dokonała, wzmocnionej fizycznym doświadczeniem udręki gorącego południa, a także irytującego widoku głupich twarzy, „nie-wierzący” z mocnym przekonaniem pyta:

Jak tu uchwycić istotę rzeczy, jak sobie zadać ten worek, którędy pomacać za futryną drzwi? Z wielkim przecuciem, z naiwnym rozmysłem macam nogą kładkę, kładeczkę prowadzącą na właściwą stronę. Pewnie, że się będę mylił, ale najważniejsza jest w takim wypadku decyzja; jedno, co pozostaje, zdecydować się ostro (BD 575).

Pytanie to okazuje się łącznikiem pomiędzy opisem doświadczenia próżni serca i nakazem odrzucenia bezpiecznych pewników. Dezyderaty okazują się ucieczką przed próżnią serca, przed naporem nicości.

Język, którym posłużył się Haupt w *Wariantach*, wyraża sposób myślenia podobny do odnalezionego przez Abramsa u romantyków i takich „naturalnych nadnaturalistów”, jak Stevens. Wspólne jest dla nich przekonanie, że należy się wyzwolić z „letargiczności obyczaju”, „odessać od cycka wiadomości, łona rzeczy omówionych i grubych” – zrezygnować z utrwalonych w tradycji sprawdzonych wzorców poznawania rzeczywistości, poszukiwać istoty rzeczy na własny rachunek. Inne obrazy, którymi posłużył się Haupt w *Wariantach*, potwierdzają postawę nieufności w stosunku do prawd uznanych za pewne i sprawdzone. Tak jest z opisem Mszy: „Nuda długa nabożeństwa, kiedy organy dudnią i złoci się promień słońca wbiegły przez okno, i stacje męki pańskiej, i zacheuszki na ścianach kościelnych, które są twarde i sterczące do góry jak dogmat” (BD 574). Zestawienie widoku lichtarzy umieszczonych w dwunastu miejscach konsekracji ścian świątyni z dogmatami – podobnie sztywnymi, rażącymi w odczuciu uczestnika celebracji swoją twardością – potwierdza, że to, co pewne i uświęcone tradycją, okazuje się tutaj podejrzanym. Dlaczego owe twardość i sztywność miałyby być wadą, wyjaśnia dezyderat, według którego ideałem jest cienkość, filigranowość i kruchość wyciągniętego na gorąco szkła, a więc przeciwieństwo cech zacheuszek-dogmatów. To, co w obyczajach związanych z celebracją mszalną sprawia wrażenie ociążałości, nudy i bezmyślnej repetycji – nie tylko sztuczne kwiaty, ale i „głupie twarze” – sytuuje się po stronie próżni, beznadziei, entropii, przerażającego przestworu wszechświatowej otchłani, w końcu – nicości.

To, że rozprawa z niewiarą rodzącą się podczas niedzielnej Mszy jest obroną przed naporem nicości, potwierdzają dwa inne obrazy przywołane z pamięci, poprzedzające opis nabożeństwa. Pierwszy z nich – to pochwała obfitości owoców czereśni i pełnego ekstatycznej radości

ich zbierania przez chłopców. Zaraz po opisie „Arschhöle”, w celu zaprzeczenia, że „tak może wyglądać nicość”, wprowadzony zostaje przeciwstawnym spójnikiem „ale” opis drzew czereśniowych w pełni lata: „Ale popatrzeć po drzewach, powiedzmy, w lecie, po czereśniach, które stały tęgimi gajami Hesperyd – olbrzymie drzewa czereśniowe, olbrzymie jak sekwoje kalifornijskie, pieniające się czarnym albo czerwonym jak minia owocem” (BD 573). Powierzchowne wrażenie panowania nicości okazuje się fałszywe – wystarczy spojrzeć w korony drzew, aby dostrzec obfitość istnienia w dojrzałych czereśniach. Zachwyt wywołany tym widokiem staje się jeszcze bardziej intensywny dzięki zaprezentowaniu zbieraczy wiśni – chłopców traktujących swoje zajęcie jako okazję do zarobku, a zarazem szczerze cieszących się, że mogą całe dni spędzać na drzewach. Ich pokrzykiwania wyrażające prawdziwą radość z udanego owocobrania są w opowiadaniu przywołane jako wspomnienie: „do teraz słyszę ich nawoływania do siebie, kiedy olśnieni, otępieni mnogością, ilością tego wspaniałego dobra, zawieszeni pośród zielonych kul drzew nawoływali do siebie słowami: «Massa jagód, massa!»” (BD 573). Promienne, radosne wspomnienie zostało włączone w metafizyczną refleksję dotyczącą obrony przed naporem nicości. Zakończenie opisu zbioru czereśni subtelnie przypomina o tym zagrożeniu:

Dotąd słyszę to „massa” prawie że aż monotonne jak śpiew i nawoływania wilg, „massa” chłopców ptaków zawieszonych wpośród przestworu głowami w dół (mam na myśli: jak wszystko inne zawieszone głowami w dół – drzewa, domy – w dół niebieskiego przestworu, przepaści strasznej i rozkosznej) (BD 573–574).

Powtórzone wielokrotnie zawołanie „massa” okazuje się przechowanym w pamięci antidotum na pokusę lęku przed otchłanią. Nagła zmiana punktu widzenia, pozwalająca z perspektywy bycia zawieszonym na drzewie głową w dół spojrzeć w przestwór nieba, sprawia, że przypominiana zostaje ciągła obecność „przepaści strasznej”. Ten prosty chwyt literacki włącza w obawę przed nicością cały świat, „wszystko inne” – nie tylko bowiem domy i drzewa można sobie wyobrazić jako zorientowane tak samo jak wiszący na drzewach zbieracze owoców. Odwrócona perspektywa – „głową w dół” – odsłania widok straszny, ale równocześnie rozkoszny. Zasadą jest tutaj najwyraźniej przekonanie, że powierzchowny ogląd świata grozi poddaniem się lękowi, uważne zaś przyjrzenie się szczegółom odsłania „rozkoszną” stronę rzeczywistości.

Jeszcze mocniej pustka nicości daje się we znaki bohaterom epizodu *Wariantów* dziejącego się na kwaśnych łąkach Popławów. Podczas sianozęci odbywającej się w słotny, pochmurny dzień dwaj chłopcy chronią się przed deszczem, kładąc się pod wozem. Obserwacja świata z tej perspektywy pozwala im odkryć intensywny napór nicości:

było najstraszliwiej pusto i beznadziejnie: nic, tylko brudna zieleń traw, woda i wilgoć, ciurki deszczu spływające po wszystkim, i deszcz niesiony pochyło i zapylający i zawiewający świat do najbeznadziejniejszej pustki, i zgrzyt brzękliwy kos po trawach, i kamień osełki toczący kosę, i ten sam garb horyzontu, i ten sam deszcz, i niebo szare jak woda w akwarium (BD 574).

Główną przyczyną wrażenia, że pustka opanowuje cały świat, jest aura tego konkretnego dnia. Nie ma tutaj mowy o jakimś bezwzględny zwycięstwie nicości, ale o trwającym przez pewien czas wrażeniu: „Wydawało się pod mokrymi batami deszczu, że świat już dosięgnął zapowiedzianego błogostanu wyrównania entropii [...]” (BD 574). Opis łąk w deszczu kończy

jednak zdanie rozpoczynające się spójnikiem „tylko”, ograniczającym zakres panowania pustki: „Tylko trawy leżały pod deszczem gęste i otulające w swym uścisku ziemię i tchu, zdawało się, braknie, kontemplując tę beznadziejność łąk” (BD 574). Bujne trawy gotowe do sianozęci przełamują wszechwładzę słotnej beznadziei, co może być jednak dostrzeżone dzięki wnikliwemu spojrzeniu. Powierzchnowy ogląd spraw budzi rezygnację i poczucie beznadziei. Haupt postępuje zaś tak, jakby pamiętał o radach Coleridge’a: nie poddawaj się letargiczności obyczaju, nie poprzestawaj na tym, co oczywiste, co odczuwają wszyscy, ulegając stereotypowym reakcjom, ale popatrz na świat w taki sposób, byś dał się poruszyć rzeczom zwyczajnym, pozwól w sobie „rozniecić uczucie analogiczne do wzruszenia nadnaturalnością”. Dzięki praktykowaniu tak pojętej „wiary poetyckiej” starcie z beznadzieją nicości nie kończy się porażką.

Negatywnym punktem odniesienia stale pozostaje tutaj metafizyczne doświadczenie nicości, nie zaś konkretna tradycja religijna. W twórczości Haupta odnajdujemy kilka mocnych dowodów jego kultury religijnej. Warto przypomnieć felieton radiowy ogłoszony potem drukiem – poświęcony waszyngtońskiej świątyni pod wezwaniem Niepokalanego Poczęcia Matki Bożej²³. Świadczy on o dużej wiedzy pisarza w zakresie chrześcijańskiej symboliki religijnej oraz o jego dobrej orientacji w dziedzinie architektury i sztuki sakralnej. Również epizod liturgiczny w opowiadaniu *Warianty* potwierdza znajomość tego dziedzictwa – narrator opowiadania to ktoś zaznajomiony z kształtem i sensem rzymskiej liturgii mszalnej.

Dziedzictwo religijne nie pełni w opowiadaniach Haupta funkcji zasadniczej przeszkody na drodze do osiągnięcia poetyckiej wiary. Zarazem jednak należące do niego obrzędy nie pozwalają się od nicości uwolnić, pośrednio stymulując do poszukiwania innych sposobów uchwycenia istoty rzeczy, jak to zostało ujęte w *Wariantach*. Potwierdzeniem takiego postrzegania tradycji religijnej jest scena spowiedzi w opowiadaniu *Appendicitis*. Jego tytuł odnosi się do operacji wyrostka robaczkowego, któremu ma się poddać Panna. Nakłania ona swego ukochanego do odbycia spowiedzi, traktując ją nieco przesądnie jako warunek powodzenia zabiegu. Klękając u krtek konfesjonu bezpośrednio po Pannie, bohater opowiadania otwarcie nie tylko przyznaje się do braku wiary w łaskę sakramentu, ale i rezygnuje z wyznania grzechów, zastępując je szczerym ujawnieniem swojej motywacji:

Proszę księdza, bardzo mi przykro, że w tym miejscu i czasie znajduję się niewłaściwie. Robię to dlatego, że przyniesie to spokój dziewczynie, którą czekają ciężkie chwile. Nie mogę powiedzieć, czy jestem wierzący, i to nawet nie przez jakikolwiek rodzaj indyferentyzmu, tylko są to sprawy dla mnie zbyt skomplikowane, ażeby je móc samemu sobie rozstrzygnąć. Nie czuję tego, co się nazywa darem łaski, co pomaga może innym w tych sprawach. Proszę nie brać mi za złe, że nie dla siebie w takiej mierze, jak dla kogo innego, stwarzam tę... tę sytuację, a i tak jest to dla mnie ciężkie i nie dzieje się dla mnie bez trudności, i jest to... jest to dla mnie ciężkie. Bardzo księdza przepraszam i odwołuję się do jego ludzkich uczuć. Jestem przy tym śmiertelnie niespokojny i dostatecznie w tej chwili nieszczęśliwy, żeby zapomnieć o tym, że to, co mówię i robię, może być przykrym do słuchania i pojęcia dla kogo innego. Tyle... (BD 98).

²³Zob. Zygmunt Haupt, „Symbol i kamień. Narodowa Świątynia Niepokalanego Poczęcia w Waszyngtonie [Audycja radiowa]”, w: *Z Roksolanii. Opowiadania, eseje, reportaże, publicystyka, warianty, fragmenty (1935–1975)*, red. Aleksander Madyda (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018), 214–218, oraz wersję tego tekstu opublikowaną kilka lat później w piśmie „Ameryka”, Haupt, 276–281.

Chociaż, formalnie rzecz ujmując, rozgrzeszenie zostaje udzielone, penitent nie odczuwa żadnej łaski pojednania. Rodzi się w nim raczej poczucie zmieszania, zakłopotania, a niepokój o Pannę wzmagają się, mimo że spowiedź została odbyta wyłącznie po to, by ją uspokoić. Podczas gdy Panna dzięki wizycie w kościele nabiera optymizmu, bohaterowi opowiadania udział w obrzędzie religijnym przynosi jedynie rozczarowanie, zażenowanie, smutek i zaniepokojenie. Dopiero po opuszczeniu szpitala, w którym miała się odbyć operacja, bohater doznaje swego rodzaju konsolacji: „[...] schodziłem sam z góry i niebo granatowe nad miastem rozpękło się w kawały nad moją rozpaczą i samotnością” (BD 98). Nie obrzęd religijny, lecz widok wieczornego nieba przynosi namiastkę pocieszenia, że nie jest się całkowicie osamotnionym w udręce, ale być może włączonym w jakąś większą całość, skoro na nieboskłonnie udaje się odnaleźć znak współczucia, a może tylko współudziału w trudnym doświadczeniu.

Znaczące jest wyróżnienie medycznego terminu *appendicitis* w tytule opowiadania. Zabieg medyczny, któremu poddaje się Panna, został w utworze zaprezentowany jako „wynalazek amerykańskich doktorów, mający uszczęśliwić ludzkość, a im napełnić kieszenie” (BD 94), a więc coś niekoniecznego, swego rodzaju kaprys nowoczesności. W podobnym kontekście pojawia się to słowo w opowiadaniu *Sprawa Wilsona. Biuletyn z gór* – mowa tutaj o próbie „wmuszenia” w jednego z bohaterów „wiary w konieczność operacji *appendicitis* tylko z nieufności dla jakichś niedomagań wewnętrznych”²⁴. W obydwu utworach ta niekonieczna procedura usunięcia czegoś, co jest w nomenklaturze medycznej traktowane jako dodatkowe, pozbawione walu niezbędności, została wspomniana przy okazji rozważania doświadczeń trudnych, nawet granicznych: lęku o życie ukochanej oraz śmierci współuczestników wyprawy himalaistycznej. W opowiadaniu *Appendicitis* wymuszona kaprysem mody operacja staje się pretekstem do rozmyślania o sprawach życia i śmierci – nie tylko z obawy przed niepomyślnym rezultatem zabiegu medycznego, ale i na płaszczyźnie swobodnych asocjacji, włączających w rozmyślanie śmierć niemieckich żołnierzy atakujących Lwów podczas kampanii wrześniowej 1939 roku: „w parę lat potem wyszłę śmierć zamkniętą w skorupach setek granatów na przywarte do ziemi tułowie niemieckiej piechoty” (BD 101). W opowiadaniu o himalaistach dygresja o *appendicitis* subtelnie przygotowuje refleksję pojawiającą się w dramatycznym momencie śmiertelnej wspinaczki. Hasło tej wyprawy – *Rush up!* (Nagły wypad!) – okazuje się przekleństwem jej uczestników. Narrator przedstawia tę sytuację jako fatalną uległość wobec swego rodzaju magii słów – pierwotnego żywiołu języka nieokiełznanego, wypowiedzi rodzących się w stanie rozemocjonowania, a potem wymykających się spod kontroli i przejmujących władzę nad ludźmi: „Jedno słowo mogło być tak wspańiałe, że o mocy zdolnej dźwignąć człowieka na napięty łuk tęczy szczęścia, inne, okrutne – rzucić w loch i w studnię hańby i śmierci [...]”²⁵. Otchłań śmierci jest ciągłym zagrożeniem – można w nią wpaść niespodziewanie, ulegając zwodniczemu impulsowi albo modzie.

Z kolei również ratunek przed nicością ujawnia się jako zaskoczenie. W *Sprawie Wilsona* mogłoby to być jedno słowo zdolne odwrócić fatalizm wezwania *Rush up!*; w *Appendicitis* – ze stanu znerwicowanego lęku przed śmiercią Panny wytrąca bohatera najpierw rozpęknięte w kawały

²⁴Zygmunt Haupt, „Sprawa Wilsona. Biuletyn z gór”, w: *Z Roksolanii. Opowiadania, eseje, reportaże, publicystyka, warianty, fragmenty (1935–1975)*, 45.

²⁵Haupt, „Sprawa Wilsona” 48.

granatowe niebo, a potem wpatrywanie się w krajobraz okolic lwowskiego dworca kolejowego Podzamcze. Tramwajem wjeżdża on prawdopodobnie na szczyt Wysokiego Zamku, na którego zboczach znajduje się szpital, stamtąd obserwując horyzont z dworcem na wprost i Borkami Dominikańskimi po lewej stronie. W zdaniu podsumowującym tę sekwencję opowiadania subtelnie łączą się: punkt widzenia uczestnika zdarzeń w przedwojennym Lwowie i żołnierza wspominającego obronę miasta we wrześniu 1939 roku: „Przestałem zupełnie myśleć” (BD 101). Wzrok udręczonego obserwatora wędruje aż po horyzont, a nerwowe oczekiwanie na wiadomości ze szpitala włączone we wspomnienie wojenne znajduje kres w myśli zamierającej w stanie zawieszenia gdzieś ponad czasem. To zaś przynosi swego rodzaju ukojenie, odwraca uwagę od niepokojących przewidywań i spekulacji. Całość tego doświadczenia – rodzącego się w wyniku przejść od poczucia bliskości śmierci i beznadziejnej pustki do kojącego widoku obfitości istnienia, a potem swego rodzaju apatii wyciszającej lęk przed nicością – daje wgląd w tajemnicę rzeczywistości. Myśl skoncentrowana na zabiegu medycznym modeluje ogląd świata. Widoczne to jest w przywołaniu śmierci niemieckich żołnierzy – sprowokowanym nie tylko przypatrywaniem się krajobrazowi Lwowa, w którym toczyły się walki, ale i lękiem przed nieszczęśliwym rezultatem operacji. Również opis linii tramwajowej na Wysoki Zamek staje się wyrazem pozostawania wyobraźni we władzy strachu przed śmiercią: „Potem był już ostatni szczytowy przystanek, gdzie te szyny urywały się ostro i donikąd już nie można było jechać” (BD 101). Same szyny układają się na kształt swego rodzaju *appendicitis*, wywołując podobne obawy jak te rodzące się z intensywnego myślenia o tym, co się będzie działo z Panną. Błaha operacja pozwala więc uruchomić wyobraźnię odkrywającą tajemnicę rzeczywistości – przeżywaną gdzieś na granicy nicości oraz istnienia.

W utworze *Zabawa w „zielone”* znajdujemy zapis podobnej pracy wyobraźni – ulegającej zawieszeniu w nieokreślonej czasoprzestrzeni: „Pomyśleć, ale innym zestawem myśli, / że nie ma tu ani początku, ani końca” (BD 584). W serii czternastu sekwencji zawarł Haupt możliwy przepis na pochwycenie tajemnicy rzeczywistości i poddał go próbie. Chodziłoby o to, żeby leżąc na łące, wpatrywać się w zielen traw i bujność roślin, nie ulegając narzucającym się skojarzeniom, ale dążąc do osiągnięcia stanu określonego słowami: „Wypolerować sobie myśl jak srebrne zwierciadło” (BD 585). Osiągnięty dzięki temu swego rodzaju „letarg” (BD 585) pozwala na nowo doświadczyć świata. Warto skonstatować, że oczyszczenie percepcji, o którym tutaj mowa, stwarza warunki dla doświadczenia przypominającego sposób obcowania z rzeczywistością zapowiedziany w *Balladach lirycznych* przez Coleridge’a. Podobną postawę artystyczną odnajdujemy w poezji Wallace’a Stevensa; na przykład jego *Studium dwóch gruszek*²⁶ – to poetyckie świadectwo próby opisanie przedmiotu w sposób nieuprzedzony, wolny od poznawczych stereotypów. U Haupta ów oczyszczający letarg pozwala dostrzec w mnogości form istnienia ukryty sens: „kod niesamowity, który mam odczytać” (BD 587). Nie jest on jednoznaczny – raz jawi się jako przesłanie rozzarowujące banalnością, innym zaś razem zachwyca bogactwem znaczeń. Zakończenie tego utworu potwierdza stałość uwrażliwienia na groźbę śmierci i nicości – napięcie pomiędzy grozą unicestwienia oraz doświadczeniem zachwycającej obfitości istnienia modeluje poznanie sensu świata.

²⁶Zob. Wallace Stevens, „Studium dwóch gruszek”, tłum. C. Miłosz, cyt. za: Czesław Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych* (Kraków: Znak, 2000), 85–86.

Nieco zaskakujące zakończenie opowiadania *Warianty*: „Tylko nie być zaraz trąbą jerychońską” (BD 575) – to nie tylko ironiczne rozładowanie pewnej solenności sformułowań, ale i ważne dookreślenie, czym ma być realizacja dezyderatu: „Bardzo trzeba się odseparować, odkroić, odlepić, odessać od cycka wiadomości, łona rzeczy omówionych i grubych”. Chodzi bowiem o rezygnację z nastawienia destrukcyjnego, burzycielskiego. Podążając za metaforycznymi obrazami z tego opowiadania, można powiedzieć, że chodzi nie tyle o to, żeby zburzyć mury więzienia, ile umknąć z niego po kładeczce. Aby przeniknąć tajemnicę świata – aby spełniło się pragnienie wyrażone w pierwszym zdaniu *Światów*: „Odkryj się, świecie [...]” (BD 565) – proponuje przecież Haupt, by pozwolić rzeczywistości odbić się w cienkiej błonie utworzonej przez poślinioną kluczkę z traw²⁷. Podobną subtelnością momentu²⁸ uchwycenia sensu rzeczywistości cechuje się zakończenie *Szpicy*, w którym pojawia się obraz śpiewu skowronka w letni poranek – piramida jego głosu okazuje się w metaforycznym obrazie oparta o zielone trawy. Quasi-epifanijne „to już! to już!” (BD 597) rodzi się w cichym skrzypnięciu siodła ułana, w „cieniutkim” kurzu spod końskich kopyt. Cały obraz jest jedynie projekcją możliwości – sygnalizowanej poprzez posłużenie się czasem przyszłym – oczekiwania na moment dotknięcia tajemnicy.

Droga do poetyckiej wiary wiedzie w utworach Haupta nie po szerokim trakcie burzycielskiego sprzeciwu wobec krępujących dogmatów i tradycji²⁹, ale „po kładeczce”, poprzez oczekiwanie, że spełni się pragnienie dotknięcia tajemnicy rzeczywistości. Tak jak proponował Coleridge, Haupt testuje możliwość takiego widzenia, słyszenia, czucia i rozumienia rzeczy tego świata, ich piękna i dziwności, aby dzięki nim – ciągle kwestionując wystarczalność narzędzi uznanych za pewne i bezpieczne, usystematyzowane sposoby docierania do prawdy, a zarazem ciągle ich potrzebując jako punktu odniesienia stymulującego do uważnych poszukiwań – wzbudzić w sobie prawdziwą wiarę. Prawdziwą – to nie znaczy jedynie wolną od pozoru i swego rodzaju świętokradztwa, ale przede wszystkim dającą obronę przed naporem nicości.

²⁷Zob. BD 568.

²⁸Na temat nagłości w rozumieniu K.H. Bohrera zob. T. Mizerkiewicz, „«Ale będę. Ale będę». Proza Zygmunta Haupta a nowoczesna kultura obecności”, w: *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013), 180–181, 198–199.

²⁹Niewiadomski omawia wnikliwie na przykładzie *Szpicy* problem ciągłego napięcia zachodzącego u Haupta pomiędzy inwencją oraz zasadami. Zob. Niewiadomski, 413–414.

Bibliografia

- Abrams, Meyer Howard. *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York – London: W. W. Norton, 1973.
- – –. „Rationality and Imagination in Cultural History: A Reply to Wayne Booth”. *Critical Inquiry* 2, 3 (1976): 447–464.
- Carlyle, Thomas. *Sartor Resartus. Życie i zdania pana Teufelsdröckha w trzech księgach*. Tłum. Sygurd Wiśniowski. Warszawa: Nakład i druk S. Lewentala, 1882.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia literaria*. Tłum. Bartosz Działoszyński. Warszawa: PWN, 2019.
- – –. *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. New York: Leavitt, Lord & Co., Boston: Crocker & Brewster, 1834.
- Giedroyc, Jerzy, Zygmunt Haupt. *Listy 1947–1975*. Red. Paweł Panas. Warszawa: Towarzystwo „Więź”, 2022.
- Haupt, Zygmunt. *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*. Red. Aleksander Madyda. Wstęp Andrzej Stasiuk. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016.
- – –. *Z Roksolanii. Opowiadania, eseje, reportaże, publicystyka, warianty, fragmenty (1935–1975)*. Red. Aleksander Madyda. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018.
- Łapiński, Zdzisław. „Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś”. *Teksty Drugie* 5–6 (1994): 79–87.
- Mizerkiewicz, Tomasz. „«Ale będę. Ale będę». Proza Zygmunta Haupta a nowoczesna kultura obecności”. W: *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności*, 177–232. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.
- Niewiadomski, Andrzej. „Jeden jest zawsze ostrzem”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2015.
- Stevens, Wallace. „O nowoczesnej poezji”. Tłum. Czesław Miłosz. W: Miłosz, Czesław. *Przekłady poetyckie*, red. Magdalena Heydel, 283–284. Kraków: Znak, 2005.
- – –. *Opus Posthumous*. Red. Samuel French Morse. New York: Alfred A. Knopf, 1957.
- – –. „Studium dwóch gruszek”. Tłum. Czesław Miłosz. W: Miłosz, Czesław. *Wypisy z ksiąg użytecznych*, 85–86. Kraków: Znak, 2000.
- – –. *The Collected Poems of Wallace Stevens*. Red. John N. Serio, Chris Beyers. New York: Vintage Books, 2015.
- – –. „To Henry Church, October 15, 1940”. W: *Letters of Wallace Stevens*, red. Holy Stevens, 376–378. London: Faber and Faber, 1966.
- Wasserman, Earl. *The Subtler Language. Critical Readings of Neoclassic and Romantic Poems*. Michigan: Johns Hopkins Press, 1959.

SŁOWA KLUCZOWE:

Samuel Taylor Coleridge

Zygmunt Haupt

NATURAL SUPERNATURALISM

ABSTRAKT:

Punktem wyjścia artykułu jest przypomnienie znaczenia, jakie przywiązywał Zygmunt Haupt do „chętnego zawieszenia niewiary” przez czytelnika, a przedmiotem namysłu – wykraczające poza kontekst ściśle poetologiczny znaczenie tej formuły Coleridge’a. Zawieszenie niewiary i dopełniająca sens tego określenia poetycka wiara – to w historii literatury hasła wywoławcze dla głębokiego namysłu nad odejściem w kulturze od wyznaniowej wiary religijnej na rzecz „wiary poetyckiej”, której treścią jest jakość doświadczenia artystycznego, określana przez M.H. Abramsa jako „naturalny supranaturalizm”. Artykuł wskazuje, że z tym eksplorowanym przez modernistów doświadczeniem mamy do czynienia w dziele Haupta.

willing suspension of disbelief

MEYER HOWARD ABRAMS

Wallace Stevens

ROMANTYZM

NOTA O AUTORZE:

Tomasz Garbol – dr hab., literaturoznawca na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Główne obszary badań: literatura a religia, poezja współczesna. Publikacje książkowe: *Chrzest ziemi. Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta* (2006); *Po Upadku. O Twórczości Czesława Miłosz* (2013; wydanie angielskojęzyczne *After the Fall. On the Writings of Czesław Miłosz*, 2020); *Miłosz. Los* (2018); *Literatura a religia w stanie podejrzenia* (2019).