

Secondary Publication



Zehnder, Christian

Pamięć elementarna i jej granice : Żywioł i szczegóły w prozie Zygmunta Haupta

Date of secondary publication: 18.06.2026

Version of Record (Published Version), Article

Persistent identifier: urn:nbn:de:bvb:473-irb-110522x

Primary publication

Zehnder, Christian (2023): Pamięć elementarna i jej granice : Żywioł i szczegóły w prozie Zygmunta Haupta, in: Forum poetyki = Forum of poetics, Poznań: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, No. 31, pp. 80–97, doi: 10.14746/fp.2023.31.38721.

Legal Notice

This work is protected by copyright and/or the indication of a licence. You are free to use this work in any way permitted by the copyright and/or the licence that applies to your usage. For other uses, you must obtain permission from the rights-holders.

This document is made available under a Creative Commons license.



The license information is available online:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

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 tworam 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, „wewnętrzna” 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 Hauptcie”, *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-Duszczyc, 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 przedstawiciele 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 memoralistycznej; zapamiętany „material” 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 memoralistyczną, 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-Duszczak, „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 nicłość». 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 memoralistycznym 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 memoralistyczny 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 wśród traw i nic**, że szaleją 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 krzyknąć 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 umożliwić 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 bezwzględnie 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 Zając, „«Nie gość, nie intruz, nie mieszkaniec, 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 ubóstwiają 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 Vulgäranthese von Technik und Natur irrt, liegt darin zutage, daß gerade die von menschlicher Pflege ungesänftigte 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 obserwatorem 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 *Luzjanie* (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, nawyklą 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 dysfunkcyjności 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 do-koła siebie namotać. Olbrzymość 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 przyładki 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 wywyższa się i poniża. 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 eksplicytnie 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, postawie 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 gładsze i szersze, 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» nowoczesności”⁷⁰, 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 Hauptcie”. *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 nicłość». 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.

pamięć

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.