

MACIEJ NOWAK

## UPORCZYWA BEZSILNOŚĆ SZTUKI, CZYLI HAUPT I GRANICE LITERATURY

Zygmunt Haupt tak organizował swoją prozę, aby jej integralnym składnikiem uczynić refleksję nad mechanizmami jej kreacji<sup>1</sup>. W przyjętym przez niego rozumieniu literatury współwystępowały: nieomal reportażowe zacięcie i skłonność do stylu onirycznego, dbałość o lokalny szczegół i symboliczna wieloznaczność, styl konwersacyjny i wyrafinowana delimitacja tekstu, a wszystkie te elementy spajała postawa autobiograficzna. W tak zaprojektowanym piśmarstwie znalazło się miejsce na przedstawianie wrażeń z lektury innych autorów, a także prezentowanie opinii na temat sztuki w ogóle – trwale obecny, lecz nie rozwlekły, wątek metarefleksyjny<sup>2</sup>. Uzasadnieniem dla jego obecności była koncepcja postaci mówiącej, przedstawionej jako osoba pisząca–układająca opowieść, jednocześnie ujawniająca świadomość odbywającego się procesu, obejmującego zmagania z materią pamięci, regułami języka i kompozycją tekstu. Nie przez przypadek zatem również półprywatna

---

Dr hab. MACIEJ NOWAK – Ośrodek Badań nad Literaturą Religijną, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Nauk Humanistycznych, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II; e-mail: maciej.nowak@kul.lublin.pl

<sup>1</sup> Ryszard Nycz widzi w tego typu postępowaniu zjawisko szersze, uważa je bowiem za jedną z „tendencji współczesnej działalności pisarskiej”, polegającej m.in. na eksponowaniu heterogeniczności tworzywa, czemu towarzyszy „tematyzacja zasad jego organizacji”. R. Nycz, *Sylny współczesne*, wyd. II, Kraków 1996, s. 13.

<sup>2</sup> Wedle Stanisława Zająca wskazywanie na te cechy prozy Haupta sytuuje się na pograniczu krytycznego banału. Jednak kontrowersyjne wnioski, do których dochodzi on w tekście, który zaczyna się właśnie od takiej sugestii, przekonują mnie o sensowności wskazania na te cechy po raz kolejny. Por. S. ZAJĄC, *Zygmunt Haupt: Wstęp do teorii „nowej wiarygodności”*, [w:] *Na boku. Pisarze teoretykami literatury? ...*, red. J. Olejniczak, M. Bogdanowska, Katowice 2007, s. 139.

wypowiedź tego autora zaczyna się autoprezentacją, w której akcentuje on cechy dobrego opowiadacza: „O Żółkwi mogę pisać, jako że nie byłem autochtonem, ale przybyszem tam, a to tylko przybysze mają oko, słuch, wyczuloną uwagę”<sup>3</sup>. Tekst, jak się wydaje, nie był przeznaczony do druku – Aleksander Madyda wydobył go z archiwum Stanford University – a jednak Haupt uznał za stosowne zwrócenie w nim uwagi na pożądane przymioty kompetentnego narratora!

KIEDY BĘDĘ DOROSŁY:  
CZAS – AUTOBIOGRAFIA – ESTETYKA

Haupt swobodnie przekraczał granicę między czynnością opowiadania a refleksją na jej temat. Wymienić można przynajmniej kilka utworów, w których tak właśnie się dzieje. Nawiązując w dalszej części artykułu do nich, za punkt wyjścia wybieram opowiadanie „*Kiedy będę dorosły*”<sup>4</sup>. W zamyśle twórcy w tej wersji i pod tym tytułem miało się ono ukazać w pierwszym autorskim zbiorze jego prozy pt. *Opowiadania*, lecz z różnych przyczyn nigdy się nie ukazało<sup>5</sup>. Wersja pierwotna, czy po prostu pierwsza w kolejności, została opublikowana w wydawnictwie *Wiek kłęski. Almanach historyczno-literacki* („Orbis-Polonia”, Londyn 1946), pod tytułem *Stacja Zielona*. W związku z tym, że różnice między obydwiema wersjami nie ograniczają do odmiennych tytułów, w razie potrzeby będę korzystał z ich obu. Niemniej jednak za zdecydowanie ważniejszą uznaję tę o tytule „*Kiedy będę dorosły*”, późniejszą i – jak podaje edytor – udostępnioną przez niego w postaci, jaką już po pierwodruku nadał jej sam pisarz, planując wspomnianą edycję tomu swoich próz w nowojorskiej oficynie Roy Publishers Mariana Kistera.

Pod koniec tego opowiadania o podróży, odbywanej przez opowiadacza zarówno w przestrzeni realnej (koleją), jak i wyobrażonej (po ścieżkach pamięci), odwraca on wzrok od przeszłości i dzieli się następującą refleksją:

---

<sup>3</sup> Zygmunt Haupt Papers, Department of Special Collection and University Archives Stanford University Libraries, catalog numer M 356, box 5, folder 14. Cyt. za: A. MADYDA, *Posłowie*, [w:] Z. HAUPT, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, oprac. A. Madyda, Warszawa 2007, s. 672.

<sup>4</sup> To druga, nieco odmienna, interpretacja tego tekstu Haupta mojego autorstwa. Pierwszą przedstawiłem w artykule *Właściwe niewypowiedziane Haupta i jego konsekwencje*, [w:] „*Jestem bardzo niefortunnym wyborem*”. *Studia i szkice o twórczości Zygmunta Haupta*, red. A. Niewiadomski, P. Panas, Lublin 2018.

<sup>5</sup> Wszystkie informacje na ten temat referuję za: A. MADYDA, *Posłowie*, [w:] Z. HAUPT, *Baskijski diabeł...*, s. 689.

Martwi mnie i brzydzi nuda wynikająca z konsumowania czy kontemplowania [sztuki]. Niechby to była najprawdziwsza i najgłębsza rzecz na świecie – stać u jej kresu, jej ograniczoności bezsilny i nie zaspokojony i natykam się jakby na ścianę z mlecznego szkła, za którą kryje się właściwe niewypowiedziane, to, co jest skończonością, to, co, jestem pewien, nigdy dla mnie nie będzie do poznania. Wydaje się tuż! („*Kiedy będę dorosły*”, s. 45)<sup>6</sup>.

Nie sądząc bynajmniej, aby przedstawiona refleksja wyczerpywała estetykę Haupta, proponuję jednak wieloaspektową jej interpretację o – żywię taką nadzieję – wnioskach ważnych dla całej jego twórczości. Taki tryb lektury, poprzez wskazanie na wewnętrzne powiązanie różnych elementów i aspektów: estetyki i poetyki, recepcji i wyborów genologicznych, aksjologii autora występującego w roli czytelnika i jego decyzji stylistycznych jako twórcy własnej prozy, pozwoli odślonić spójność dojrzałego okresu twórczości autora *Pierścienia z papieru*. Wydaje się, że to właśnie w opowiadaniu *Stacja Zielona*/ „*Kiedy będę dorosły*” po raz pierwszy w jego pisarstwie tak zdecydowanie i wprost zostaje podjęty temat sztuki, jej zadań i ograniczeń. A że to tekst poniekąd graniczny, bo zamykający pierwszą fazę jego twórczości i otwierający drugą, prawdziwie dojrzałą, to także i z tego powodu warto mu się przyjrzeć uważniej<sup>7</sup>.

Opowieść rozwija się tu wedle konwencji „wędrowki po tematach”, skoordynowanej z przemieszczaniem się bohatera-narratora w realnej przestrzeni wyznaczonej przez linię kolejową. Nie otrzymujemy dokładnych informacji skąd i kiedy pociąg wyruszył (ogólnie: przed wrześniem 1939), natomiast wiemy, że zmierza do

<sup>6</sup> Wszystkie cytaty z tomu: Z. HAUPT, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, oprac. A. Madyda, wyd. II, zmienione i poszerzone, Wołowiec 2016. Po cytacie podaję tytuł tekstu i strony z tego wydania.

<sup>7</sup> W almanachu *Wiek kłęski*, obok opowiadania Haupta, znalazły się jeszcze teksty m.in. Kazimierza Wierzyńskiego, Zygmunta Nowakowskiego, Stanisława Balińskiego, co świadczy o już dość wysokiej pozycji, jaką zajmował Haupt w emigracyjnym środowisku literackim. Dopowiedzmy, że choć w momencie ukazania się almanachu drukiem pisarz nie był już debiutantem, to publikacja w takim gronie na pewno była dla niego nobilitacją. W grudniu 1946 r. Haupt wraz z rodziną przenosi się do Stanów Zjednoczonych, co miało niebagatelny wpływ nie tylko na jego losy osobiste, ale także na uprawianą przez niego twórczość (literacką i plastyczną). Właśnie tam, na południu Stanów, narodził się powtórnie jako pisarz, jak to przedstawił we wspomnieniu: „W Nowym Orleanie przyszło mi po raz pierwszy od lat wojny powrócić do dawnych zamiarów i ambicji zawodowego pisarza. Z wielkim napięciem i konsternacją podjąłem to na nowo, pełen świadomości, że zamiar w zetknięciu z nowym życiem może zagubić się w prostej mechanice przystosowania się albo że może pozostać dziwolągiem, nieprzystosowanym kaleką wśród nowych rzeczy” (Z. HAUPT, *Zapiski autobiograficzne*, [wersja pierwsza], [w:] *Z Roksolanii. Szkice, opowiadania, recenzje, warianty*, oprac. A. Madyda, Toruń 2009, s. 27).

stacji Zielona. Tam bohater wysiądzie, lecz to nie ona będzie celem jego podróży, a nierozszyfrowane „Z.”, do którego na koniec dociera: „dojechałem do Z. Z daleka świeciły okna domu...” („*Kiedy będę dorosły*”, s. 46). Podróż spełnia więc funkcję klasycznej ramy kompozycyjnej. Okazuje się także metaforycznym wzorcem rozwijania narracji, umożliwiając wyprawę „w te i z powrotem”, to znaczy w głąb czasu minionego i na jego powierzchnię, aż do terażniejszości, rozumianej jako moment wypowiedzenia, usytuowany w przedziale czasowym, który nazwać trzeba „powojennym”.

Zajęcie miejsca w „wagonie nie luksusowej edycji Sanockiej Fabryki Wagonów” uwalnia mechanizm pamięci postaci mówiącej, co odsłania przed nami jej osobistą przeszłość. Wprowadzają ją przewidywalne – w tych okolicznościach – formuły słowne: „jazda koleją przypomina mi”, „pamiętam jak przez mgłę ten moment, kiedy”, „zapach spalin węglowych” – „wywołuje u mnie reakcje wspomnień jak smak ciastka u Prousta”. Początkowo wydaje się, że czas wypowiedzenia narracji pokrywa się z czasem podróży, jednak – po formułach wstępnych – przenosimy się w najdalej od terażniejszości, czyli podróży koleją do Zielonej, oddaloną przeszłość. Zostaje to symbolicznie zasugerowane przez wywołaną z pamięci scenę reakcji młodzieńczego bohatera opowiadania na wjeżdżającą na stację lokomotywę: „nie wytrzymałem nerwami tego zjawiska i najprościej w świecie uciekałem w jakieś labiryntowe poczekalnię” („*Kiedy będę dorosły*”, s. 39). Poprzez labirynt, tradycyjną figurę inicjacji, „dostajemy się” do epoki Cesarstwa Austro-Węgierskiego i od tego momentu ruszamy po osi czasu w kierunku współczesności, aż do śmierci Gabriele D’Annunzio, a ściślej: do wspomnienia jego pogrzebu, czyli marca 1938 r.<sup>8</sup> Podróż bohatera do Stacji Zielona odbywa się więc po tym wydarzeniu, a cały okres sprzed wiosny tego roku powinniśmy traktować jako przeszłość w relacji do czasu podróży, który wydaje się umowną terażniejszością. Ostatni segment opowiadania o przeszłości zaznaczony zostaje wyrzuconym w osobny akapit: „To było”, co sygnalizuje powrót do umownego „teraz”, czyli do pozbawionego komfortu przedziału trzeciej klasy Sanockiej Fabryki Wagonów.

Tymczasem wrażenie terażniejszości skoordynowanej z procesem wypowiedzenia zostaje utrzymane tylko na moment, ponieważ pojawienie się Stacji Zielona wywołuje skok w przyszłość. – „Wyobraźnię widzę”, tej formuły używa narrator, aby wprowadzić obraz klęski wrzesniowej, przedstawiony z kolei jako przeszłość w relacji do momentu wypowiedzenia narracji. Co zdradza, iż mamy tu do czynienia ze wspomnieniem drugiego stopnia – opowiadanie zamknięte zostało w in-

---

<sup>8</sup> Ta data nie pojawia się w tekście, ale dzień pogrzebu, jako że było to wydarzenie historyczne, łatwo ustalić na podstawie innych źródeł.

nym wspomnieniu, które ustanawia czas wypowiedzenia na „dziś” historycznego autora, czyli na okres, w którym klęska wrześnieowa okazuje się już zamkniętą przeszłością. Skok w przyszłość kończy, także wyrzucone w osobny akapit, stwierdzenie: „To miało być”. W finale wracamy do czasu teraźniejszego podróży do Stacji Zielona.

Opisane gospodarowanie czasem, powtórzone w wielu późniejszych opowiadaniach Haupta, wskazuje na jego zasadniczo pamiętnikarską postawę narracyjną. Ta konwencja umożliwia opowiadaczowi usytuowanie się w dowolnym miejscu przeszłości i następnie, w zależności od tego, co okazuje się dominującym motywem jego aktywności – temat, emocje, wartości... – swobodne poruszanie się po osi czasu. U Haupta ta oscylacja często przypomina, mówiąc nieco żartobliwie, ruchy konika szachowego. Wybory takiego opowiadacza, choć możemy odsłonić ich racjonalne tło, mają jednak charakter arbitralny, na tej drodze skonstruowana wypowiedź przybiera postać jakby narracyjnej arabeski.

Tak wygląda poddana analizie powierzchnia konstrukcji czasowej tego opowiadania, ale – jak już zauważyłem – pokonywanie trasy kolejowej skoordynowane zostało w nim z odsłanianiem się kolejnych warstw przeszłości osobistej bohatera i narratora utworu w jednej osobie. Składa się na nią przede wszystkim, odtwarzana z sensualną pieczołowitością, „mała” autobiografia intelektualna postaci mówiącej, ograniczona do dziejów jej wtajemniczenia w świat książek. Zaczynają się one od obszernego, jak na tak niewielkich rozmiarów tekst, omówienia tomu *Podróż naokoło ziemi*. Streszczenie wprowadza sporą dawkę „secesyjnej” egzotyki, co jest efektem przywołania najbardziej osobliwych miejsc w nim opisanych. I tak w opowiadanie o podróży pociągiem i towarzyszącej jej podróży w czasie wprowadzona została podróż „naokoło ziemi”: tym samym w intencjonalnie obecną przestrzeń polskich kresów wkraczają egzotyczne obrazy opisywanych w tym dziele miejsc<sup>9</sup>. Od tej chwili rozpoczyna się ścisła już autobiografia bibliofila: „Miałem wtedy niebывałą pasję do książek” („*Kiedy będę dorosły*”, s. 42). Stopień wyrafinowanej kompetencji w tej dziedzinie, jaką osiągnął pasażer podróżujący w „ciasnym wagonie 3. klasy”, doprowadza pod kulminacyjny moment tej części opowiadania:

Na wydawnictwach znałem się i sztukę tego znanstwa doprowadziłem do majsterstwa. Potrafiłem z samego druku i papieru książki odgadnąć firmę, przez którą była wydana, ba, nawet rok i ewentualnie drukarnię („*Kiedy będę dorosły*”, s. 43).

<sup>9</sup> Zestawianie różnych, nietożsamyh, wręcz idiosynkratycznie dobieanych miejsc, stanowi zauważalny chwyt kompozycyjny całej serii tekstów Haupta, na przykład cyklu esejów luizjańskich (tu choćby: *Luizjana*, *Oak Alley nad Missisipi*, *Zamierzchle echa*). Por. A. NIEWIADOMSKI, „*Jeden jest zawsze ostrzem*”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*, Lublin 2015, s. 348-350.

Na etapy wtajemniczenia składają się lektury wzięte z kanonu modernistycznej prozy: *Bohaterowie* Thomasa Carlyle'a, kolejne woluminy tłumaczeń dzieł Fryderyka Nietzschego w przekładzie Wacława Berenta, tomiki klasyków Księgarni Polskiej Bernarda Połonieckiego „z *Kubusiem Fatalistą* Diderota, biskupem Newmanem, Hebblem”, powieści D'Annunzio, a z literatury polskiej m.in. *Wierna rzeka* Żeromskiego, tomy „Chimery” i „Lamusa” („*Kiedy będę dorosły*”, s. 43-45). Wraz ze zbliżaniem się podróży do końca „czytelnicza” autobiografia także znajduje swój finał – wieńczy ją dłuższy fragment poświęcony Gabriele D'Annunzio: „zrobił na mnie wielkie wrażenie”, a we wspomnieniu skojarzony został: „z symbolistami, Maeterlinckiem i całą dekadencją hebrą czasów dobrego króla Edwarda VII” („*Kiedy będę dorosły*”, s. 45).

W tym momencie myśl narratora odrywa się od konkretów i przemieszcza się w bardziej abstrakcyjne rejony, czego zwieńczeniem okazuje się przywołany przeze mnie fragment o estetycznym rozczarowaniu, owocującym budzącą obrzydzenie nudą, przypomnę jego początek: „Martwi mnie i brzydzi nuda wynikająca z konsumowania czy kontemplowania [sztuki]” („*Kiedy będę dorosły*”, s. 45). Tekst czytany zgodnie z jego linearnym przebiegiem wywołuje wrażenie krytycznej refleksji nad modernistycznym kanonem i patronującą mu myślą estetyczną. Niemniej jego znaczenie do tego się nie ogranicza. Cytat stanowi bowiem zwarty, autonomiczny fragment, wydzielony w osobny akapit. Wspominam o tym, gdyż osobliwa delimitacja tekstu stanowi istotną własność całej prozy Haupta, charakteryzującej się, jak mówią krytycy filmowi, montażem ostrym, wywołującym wrażenie mozaikowości. I już ta obserwacja może być punktem wyjścia do interpretacji myśli estetycznej wpisanej w „*Kiedy będę dorosły*”. Właśnie intencja zmiany stanu znudzenia stoi choćby za, kłócącą się z przyzwyczajeniami odbiorczymi, segmentacją tej prozy, gdyż wytrąca czytelnika z płynnej percepcji i kieruje jego uwagę na niefabularne znaczenia tekstu<sup>10</sup>.

Sposoby dzielenia go na odcinki nasuwają pytania o mechanizmy jego spójności. Akurat w tym utworze fragment zawierający impresję estetyczną pozostaje w uchwytnej relacji z poprzedzającym go akapitem, choć nie jest to związek oczywisty, oparty na przykład na związkach składniowych. Wiąże obydwie całości refleksja na temat sztuki, która we wcześniejszej partii tekstu obiera za punkt wyjścia nie tylko twórczość, ale i głośne fakty z życiorysu włoskiego prozaika

---

<sup>10</sup> Na temat naruszania reguł, m.in. komunikacyjnych, powieści realistycznej, w tym delimitacji tekstu, w poetyckim modelu prozy (w dwudziestolecium) zob. W. BOLECKI, *Poetycki model prozy w dwudziestolecium międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, wyd. II, Kraków 1996, s. 36-39.

i dramaturga, Gabriele D'Annunzio. Narrator podaje informację o jego zgonie i okolicznościach pogrzebu, a następnie przechodzi do myśli ogólnej: „Włosi dodali do Fiume jeszcze Sušak<sup>11</sup>, życie idzie naprzód, jedynie sztuka odmienia swe koleje wedle starych, ustalonych porządków” („*Kiedy będę dorosły*”, s. 45). To zdanie zamyka akapit, jednocześnie ostatnie jego słowa podprowadzają do zacytowanego wcześniej fragmentu o konsumpcji sztuki wywołującej znudzenie. Już tutaj natrafiamy na, ukryte również w kolejnej całości, przeciwstawienie sztuki i życia, wzmocnione intertekstem starej łacińskiej sentencji: „Vita brevis, ars longa, tempus praeceps...” Sztuka wymagająca czasu, podlegająca regularnościom poniekąd abstrahującym od zmian historycznych, stoi w opozycji do „życia idącego naprzód”. Uogólniając nieco, wydaje się, że Haupt wprowadza tutaj myśl o anachronizmie zastanej sztuki, której blisko do pustego rytuału. Czy nie stąd wzięła się bowiem wzmianka o oficjalnie faszystowskim pogrzebie D'Annunzio. Autor *Laudi*, jak pisze Haupt, został pochowany „z całą faszystowską pompą” („*Kiedy będę dorosły*”, s. 45). We wcześniejszej wersji tekstu zacytowany fragment przyjął postać bardziej rozbudowaną: „Ale D'Annunzio umarł i pogrzebano go z całą faszystowską pompą i sztyletami; pierogi i haftowane palmy akademickie na piersiach niedawnych futurystów były tam obecne. Życie idzie naprzód [...]”<sup>12</sup>. Właśnie tego rodzaju „okolicznościowa” twórczość traci kontakt z terażniejszością, a jej konsumpcja rozczarowuje, gdyż realizując pewien „oficjalny” wzorzec estetyczny, nosi na sobie „alienującą” skazę<sup>13</sup>. W takim ujęciu rytmy życia i sztuki nieuchronnie się rozmijają, a nawet znoszą. – Życie jest „szybsze”, „gwałtowniejsze”, wreszcie jest „historyczne”<sup>14</sup>, natomiast sztuka w takim zestawieniu wygląda

<sup>11</sup> Autor odwołuje się w tym miejscu do wiedzy na temat wydarzeń z życiorysu D'Annunzio i historii Włoch. Otóż pisarz niezadowolony z niewielkich zdobyczy terytorialnych, jakie stały się udziałem Włoch po zakończeniu I wojny światowej, zorganizował wyprawę zbrojną i zajął port w Fiume (ob. Rijeka). Rząd jednak nie poparł tej akcji. Dopiero Mussolini w roku 1924 podjął pomysł D'Annunzio i już oficjalnie przyłączył Fiume do Włoch, dodając leżący w pobliżu port Sušak.

<sup>12</sup> Z. HAUPT, *Stacja Zielona*, [w:] TENŻE, *Z Roksolanii...*, s. 252.

<sup>13</sup> Niekoniecznie idzie tutaj o jakiś rodzaj totalitarnego „klasycyzmu”, bo akurat reżim faszystowski zrodził się z nowoczesnych pomysłów polityczno-ekonomicznych, a cały ruch wspierany był przez artystów reprezentujących ultranowoczesny nurt sztuki modernistycznej (futuryzm).

<sup>14</sup> Nie „biologiczne”, gdyż w tym fragmencie stanowi właściwie odpowiednik modernistycznie rozumianej „historii”. Ślady takiego jej rozumienia znajdziemy u Henryka Elzenberga, Karola L. Konińskiego, Jerzego Stempowskiego. Por. L. BURSKA, *Kłopotliwe dziedzictwo. Szkice o literaturze i historii*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN 1998, s. 211 n. Por. także: Z. KUDEROWICZ, *Artyści i historia: koncepcje historyzoficzne polskiego modernizmu*, Wrocław 1980; E. WOLICKA, *Historia jako genealogia. Fryderyka Nietzschego projekt przewyżczenia nędzy dziewiętnastowiecznych historyzmów*, [w:] „Już się ma pod koniec starożytnemu światu...”. *Zmierzch, schyłek, upadek w historii sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1999.

na „anachroniczną”, związaną z tradycją, zrekonstruowaną w poprzedniej części tekstu jako dzieje książkowych wtajemniczeń narratora, czyli poddana zasadom oddzielającym ją od „życia”.

Refleksja nad sztuką, ujętą w ten aporetyczny związek, przechodzi do następnego akapitu, w którym mowa o jej konsumpcji wywołującej nudę. Nawet najświetniejsze jej osiągnięcia nie są w stanie tego zmienić, gdyż dotknięte są nieusuwalną skazą ograniczoności. Powtarzające się doświadczenie granic sztuki wywołuje w podmiocie dojmujące poczucie czczości i zniechęcenia. Siłę rozczarowania potęguje ciągle żywy apetyt na twórczość, która dosięgałaby przedmiotu pragnienia – trwale niedostępnej „skończoności”. Przy czym ewentualne wejście w jego posiadanie przedstawione zostało jako zdarzenie o charakterze refleksyjnym: „nigdy dla mnie nie będzie do p o z n a n i a”. Doświadczenie estetyczne byłoby zatem procesem poznawczym, podobnie jak – z drugiej strony – twórczość artystyczna. Stąd np. w *El Pelele* powstawanie dzieła literackiego łączy Haupt z kategorią prawdy (o czym dalej). Bo, uściśnię, Hauptowski narrator wypowiada się w „*Kiedy będę dorosły*” zarówno jako odbiorca sztuki, jak i jej twórca, a przedstawiona refleksja wyraźnie oscyluje między perspektywą konsumenta i wytwórcy sztuki.

Opowiadanie w wersji autorskiej stanowi kunsztowny – dystrybucja czasem! – przykład postawienia problemu i próby jego rozwiązania. Zakładam bowiem, że twórczość Haupta była próbą – przeprowadzaną na różne sposoby – realizowania w praktyce modelu sztuki unikającej pułapki tego rodzaju nudy<sup>15</sup>. W świetle tego opowiadacz-artysta zdaje się tu dokonywać jakiegoś rozrachunku, ważyć racje, a może nawet stawać na rozdrożu, aby wybrać taką odmianę twórczości, która dawałaby szansę na rozbicie mlecznej szyby i – choćby i ułomnie – do „skończoności” by docierała.

### TRZEBA PISAĆ INACZEJ

Idea docierania do „skończoności” wraz z rozczarowaniem do sztuki „dawnej” łączy się z dyskusjami, które po wojnie toczyły się w kraju wokół zagadnienia

---

<sup>15</sup> Jako kontekst dla rozumienia tej kategorii przez autora opowiadania *Nuda*, wskazałbym przede wszystkim na filozofię Arthura Schopenhauera. Skłaniają mnie do tego ślady pozostawione w innych tekstach, w których pojawia się zarówno postać samego filozofa (*Biały mazur*, s. 298), jak i sformułowanie: „schopenhauerowska nuda” w otoczeniu czterokrotnie w tym samym akapicie powtórnego rzeczownika „nuda” (*Dziwnie było bardzo, bo...*, s. 337). Rzecz, oczywiście, nie sprowadza się wyłącznie do frekwencji i wymaga rozwinięcia.



„realizmu”, a na emigracji przybrały postać – raczej prywatnych – refleksji nad wartością produkcji przedwojennej<sup>16</sup>. Potrzeba zmiany w tym zakresie wyrażona została między innymi w przekonaniu, „że po tym co się przeżyło – trzeba pisać inaczej, trzeba samemu sobie skrócić kręgosłup, trzeba się przenieść na jakiś inny punkt obserwacyjny”<sup>17</sup>. Nie miejsce tutaj na omawianie artykułów ogłaszanych w tym czasie w „Kuźnicy” czy „Nowej Kulturze”, ani streszczania toczonych wtedy dyskusji. Przywołajmy tylko konkluzję Jerzego Jarzębskiego, który po latach wydobyl między innymi taki wątek tych dawnych sporów:

Pisana na bieżąco [w latach czterdziestych i pięćdziesiątych – MN] literatura o wojnie w przeważającej mierze wykorzystuje tradycyjne formy narracji wraz z przypisywanym im światopoglądem, z reguły bezsilnym wobec natury zjawisk. Stąd wrażenie, że pomiędzy zdarzeniami a podmiotem kreacji konwencja artystyczna buduje ścianę, ekran przesłaniający „nagą prawdę” doświadczenia<sup>18</sup>.

Tę ścianę najradykałniej i najkonsekwentniej burzył opowiadaniem oświecimskimi Tadeusz Borowski, równocześnie wykładając swoje artystyczne credo w jednej z najgłośniejszych recenzji tego okresu. Pisarz stawiał w niej zarzut Zofii Kossak, autorce *Z otchłani* (1946), iż w relacji z Auschwitz „nie miała odwagi wprowadzić do opowieści i osądzić siebie samą”<sup>19</sup>. Haupta różni od tych dyskutantów między innymi powściągliwe wypowiedzianie się na temat „natury zjawisk” – w końcu mówimy o tekście literackim – u niego przyjęła ona postać lakonicznej „skończoności”. Niemniej chyba bez trudu włączymy do wywołującej znudzenie

<sup>16</sup> Jedną z najbardziej surowych jej ocen sformułował Andrzej Bobkowski: „Teraz, z odległości, po ostatniej wojnie, która jakby ostrym nożem przecięła i odcięła nas od przeszłości, i stworzyła terażniejszość tak bardzo inną, cała epoka między wojnami rysuje się ostro i jasno. Wydaje mi się, że w historii trzeba by ją zaliczyć do jednej z najgłębszych – głębszych niż *fin de siècle* przed pierwszą wojną. Patrząc wstecz i spoglądając na siebie wśród tych lat, odczuwam nieomal wstyd. Prawdopodobnie nie tylko ja, ale i wielu moich rówieśników. Epoka straconego czasu, epoka jakiejś lekkomyślnej płycizny, życia poza rzeczywistością, niewyczuwania tego, co istotne, i zajmowania się w gruncie rzeczy małymi bzdurami” (A. BOBKOWSKI, *Notatnik 1947-1960*, oprac. M. Nowak, Łomianki 2013, s. 128 – zapis z 10 czerwca 1951 r.).

<sup>17</sup> Cz. STRASZEWICZ, „Życie” 1954, nr 14, s. 5. Cytaty z Bobkowskiego i Straszewicza pokazują, iż mylny był sąd Jerzego Jarzębskiego, który dyskusję na temat „jak pisać” ograniczał wyłącznie do sceny krajowej, sprowadzając problematykę pisarzy emigracyjnych do imperatywu pisania „prawdy”. Por. J. JARZĘBSKI, *W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992, s. 83.

<sup>18</sup> J. JARZĘBSKI, *W Polsce czyli wszędzie...*, s. 89.

<sup>19</sup> T. BOROWSKI, *Alicja w krainie czarów* [pierwodruk: „Pokolenie” 1947, nr 1], [w:] TENŻE, *Utworki wybrane*, oprac. A. Werner, Wrocław 1991, s. 496.

sztuki także literaturę eksploatującą – jak pisze Jarzębski – „tradycyjne formy narracji wraz z przypisywanym im światopoglądem”. I u krajowych dyskutantów, i we wspomnianej recenzji Borowskiego, a także w refleksji hauptowskiego narratora pojawia się motyw bezsilności „tradycyjnego” podejścia w konfrontacji ze światem nowych doświadczeń, które domagają się innego, przemyślanego na nowo wysłowienia<sup>20</sup>. Haupt zapewne chętnie by się przyłączył do opinii o nieużyteczności „przestarzałej” konwencji artystycznej, a także spodobałyby mu się metafory ściany czy ekranu, skoro sam sięgnął w „*Kiedy będę dorosły*” po obraz mlecznej szyby, odgradzającej od „skończoności”<sup>21</sup>. Ważny dla argumentacji Borowskiego pozostaje jeszcze inny passus jego recenzji, w którym zarzuca Kossak konsekwentne trzymanie się stylu narracji bezosobowej, czego efektem stało się usunięcie z relacji samej autorki, wedle recenzenta stało się to „wbrew *Pozodze* [...] pamiętnikowi, dzięki któremu weszła [Kossak] do literatury”<sup>22</sup>. W kontekście przemian, jakim uległa polska proza po roku 1945, zwraca uwagę przede wszystkim zarzut „usuwania siebie z relacji”. Ruch odwrotny – „pisanie sobą” – ukształtował przecież poetykę powojennej prozy Grynberga, Herlinga-Grudzińskiego i samego Haupta<sup>23</sup>.

Autor *Marsylianki* najpewniej podzielał zatem opinię Czesława Straszewicza – „trzeba pisać inaczej” – gdyż na drodze indywidualnej ewolucji doszedł w tym okresie do nowej, innej niż ta z lat trzydziestych, formuły uprawianej przez siebie literatury<sup>24</sup>. Było to pisarstwo o wyraźnie osobowym piętynie, gdzie autobiograficzna eksploracja przeszłości łączyła się z ujawnianymi prerogatywami metali-

<sup>20</sup> Podobną refleksję podejmowali również autorzy ambitnych powieści historycznych. Hanna Malewska ujęła to być może najklarowniej, komentując swoją *Przemija postać świata*: „Nie jest to powieść łatwa w lekturze: mało znana epoka i zasięg tematyczny, a może i sama forma, będąca ciągłą walką przeciw »literackości« na korzyść prawdy ludzkiej i przezierającej przez nią prawdy historycznej – wymagają od czytelnika wysiłku” (H. MALEWSKA, *Moja twórczość*, „Biuletyn Rozgłośni »Kraj«” 1956, nr 16, s. 10). Szerzej piszę na ten temat w rozprawie *Przeciw literackości na korzyść prawdy. Powieść historyczna i źródła*, [w:] *Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia*, red. W. Bolecki, J. Madeyski, Warszawa 2010, s. 175-179.

<sup>21</sup> „Haupt doszedł, jak sądzę – pisał Krzysztof Rutkowski – do wniosku, że większość »chwytów literackich« i metod pisarskich zużyła się, postarzała, albo straciła na »poręczności«, dodatkowo zalamując lub kręcąc i tak wystarczająco kapryśne związki między słowem a rzeczą” (K. RUTKOWSKI, *W stronę Haupta*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1-2 (7-8), s. 122).

<sup>22</sup> T. BOROWSKI, *Alicja w krainie czarów*, s. 495.

<sup>23</sup> Tym samym chciałbym przyłączyć się do tezy Pawła Rodaka o centralnym miejscu „doświadczenia czasu wojny” w kształtowaniu się „kultury polskiej XX wieku”. Jak pisał on dalej: „Najważniejsze tropy naszej wyobraźni artystycznej i najtrafniejsze formuły ideowe są wyrazem tamtego doświadczenia” (P. RODAK, *Wizje kultury pokolenia wojennego*, Wrocław 2000, s. 328).

<sup>24</sup> To jedna z zasadniczych tez monografii Andrzeja Niewiadomskiego: „*Jeden jest zawsze ostrzem*”. *Inna nowoczesność...*, zwłaszcza rozdział: „*Dziwna*” *nowoczesność* Zygmunta Haupta.

terackimi opowiadacza. Haupt zrozumiał i usunął napięcie charakterystyczne dla zachowawczego modernizmu – jak nazywa tę formację Zdzisław Łapiński. Wedle niego estetyka tego okresu zdecydowanie rozdzielała „życie” i „twórczość”<sup>25</sup>. Takie formy wypowiedzi jak dziennik i list lokując po stronie życia i prywatności. Natomiast wszelkie formy wypowiedzi wąsko artystycznej sytuując po stronie twórczości i sfery publicznej.

### PRZESZŁOŚĆ JAKO EXTASIS TERAŹNIEJSZOŚCI

Z tych napięć i ich przewyciężeń wziął się odrębny charakter prozy autora *Lutni*: czerpiącej z materiału pamięci i doświadczenia przedstawionego jako osobiste<sup>26</sup>, czemu towarzyszy – powtórzę raz jeszcze – w przemyślany sposób prezentowana metarefleksja. Przy czym otwarte jej wprowadzenie nie służy kwestionowaniu czy podważaniu statusu rzeczywistości przedstawianej, ale bierze się z przekonania, iż ona inaczej niż w splocie z ujawnianą świadomością zasad wysłowienia nie może istnieć. Subtelnie zostało to zasugerowane w opowiadaniu *W Paryżu i w arkadii*, w którym kolejne akapity pierwszej części tekstu rozpoczynają się anaforycznym „albo”, wprowadzając wariantywność samego toku opowiadania, jak i – co ściśle ze sobą powiązane – losu bohatera.

Z przekonaniem o współwystępowaniu opowiadania i reguł nim rządzących Haupt zdaje się zbliżać do myśli Roberta Spaemanna, który medytując nad ludzkim odniesieniem do czasu, zauważał:

przeszłość i przyszłość nie są nigdy dane bezpośrednio, lecz tylko jako »ekstazy« (»ex-stasis«) terażniejszości, jako retencja i protencja. Przypomnienie, które wykracza poza pogłos bezpośrednio minionego, jest wiedzą tylko pośrednią i dlatego może mylić. Jednakże w takim pośrednim przypomnieniu jest mi dane nie coś innego, lecz ja sam z moim położeniem (*Befindlichkeit*), przeżywaniem, myśleniem i chceniem<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Z. ŁAPIŃSKI, *Biografia pisarza w dziełach i poza dziełami*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 126-128.

<sup>26</sup> Aleksander Madyda wielokrotnie w swoich pracach wskazuje na postawę autobiograficzną w prozie Haupta. I dodaje: „Wydaje się, że Haupt po prostu nie umiał pisać inaczej, jak tylko opierając się na tworzywie czerpanym z autopsji” (A. MADYDA, *Postowie*, [w:] Z. HAUPT, *Baskijski diabeł...*, s. 680). Za niefortunne uważam scharakteryzowanie postawy twórczej Haupta w sposób negatywny – „nie umiał pisać inaczej”. Czy Stanisław Lem dlatego pisał powieści s-f, że nie potrafił pisać innych? Obydwaj po prostu świadomie wybrali takie a nie inne sposoby uprawiania literatury.

<sup>27</sup> R. SPAEMANN, *Osoby. O różnicy między czymś a kimś*, przeł. J. Merecki SDS, Warszawa 2001, s. 126.

Teraźniejszość ujawnia się w prozie Haupta właśnie poprzez refleksję skierowaną ku regułom, jakie rządzą pracą pamięci, hauptowski opowiadacz równocześnie medytuje nad zasadami kierującymi wypowiedzią, konstrukcją fabuły, funkcjonowaniem języka. W ten sposób w artystycznych eksploracjach przeszłego objawia się w szerokiej aurze samoświadomość podmiotu – on sam ze swoim umiejscowieniem w przestrzeni, emocjami i refleksją. Ileż to razy opowieść o tym, co minione, okazuje się wypowiedziana z miejsca innego niż to, w którym podmiot tkwi aktualnie. Wyjątkowo wyraźnie widać to w cyklu esejów luizjańskich, a także w opowiadaniach: *To ja sam jestem Emmą Bovary*, *Z kroniki o latającym domu*, jeszcze w inny sposób w tekstach, takich jak *Barbarzyńcy patrzą w krajobraz podbitego kraju*, w których dochodzi do interferencji miejsc i rejestrów pamięci. W nieco żartobliwy sposób pisał o tym Jan Tomkowski: „Haupt był zapewne jedynym człowiekiem, który przemierzając dolinę Rodanu, wykrzykiwał co chwilę: »wszystko jak u nas, na Podolu!«. A pod Awinionem miał wrażenie, że dojeżdża akurat do Trembowli...”<sup>28</sup>.

Spaemannowskie ujęcie eksploracji przeszłości jako ekstazy teraźniejszości rzuca interesujące światło na konstrukcję dużych próz Haupta. Pisałem o architekturze czasowej „*Kiedy będę dorosły*”, podobne obserwacje nasuwa lektura innych opowiadań. Wskażę choćby na *Dziwnie było bardzo, bo...*, także tutaj wejście w głąb czasu zostaje wstrzymane poprzez zwrot ku bliżej nieokreślonej teraźniejszości, kojarzonej przez czytelnika – niesłusznie, jak się okaże – z momentem wypowiedzania. Następuje więc zwrot ku tamtej, wcześniej przywołanej przeszłości, ale już z tego sugerowanego „teraz”. Jednak w epilogu opowiadania obydwie te interwały przeszłości zostają odsunięte w głąb czasu, poprzez ujawnienie momentu wypowiedzania, czyli „dziś” aktu wypowiedzenia. Z kolei w *Czuwaniu i stypie* punkt zerowy narracji sprawia wrażenie przesuwającego się po osi czasu niezależnie od opowiadanej historii, a zgodnie z problemami, jakie rodzą się w głowie opowiadacza, niejako drugim uchem czujnie śledzącego tok wypowiedzi. Haupt burzy w ten sposób konwencję rodzinnego wspomnienia i wydobywa narracyjne okoliczności opowiadania. Ponownie wybija to czytelnika z poczucia pewności, co do momentu, od/z którego dobiega głos opowiadacza.

Koncepcja eksploracji minionego jako ekstazy teraźniejszości posiada swoje konsekwencje także w ujmowaniu zapamiętanego „materiału” jako kolekcji czy zbioru, a co najwyżej cyklu, lecz nie spójnej całości o epickim rozmachu i klasycznej kompozycji. Swoistym *loci communes* badań nad Hauptem stało się wska-

---

<sup>28</sup> J. TOMKOWSKI, *Pokolenie Gombrowicza. Narodziny powieści XX wieku w Polsce*, Warszawa 2001, s. 172-173.

zywanie na osłabioną fabularność jego opowiadań. Sprawiają one wrażenie sekwencji nieomal samodzielnych całości narracyjnych, ich autonomia bywa także podkreślana przez sygnały typograficzne: kolejne segmenty oddzielane są seriami wielu kropek, zdarzają się akapity w całości składające się z wyrazów zapisanych majuskułą, a także – to już obserwacja z innego porządku – trafiają się akapity wypełnione seriami nazw, przedmiotów, imion itp.

Na podstawie tych obserwacji postawić można wniosek, iż wedle Haupta najpewniejszy materiał pamięci, warstwa tego co najbardziej wiarygodne, składa się z kolekcji pojedynczych zdarzeń, osób wraz z aurą, w jakiej je zapamiętano, scen niekiedy klarownie się przedstawiających, innym razem otoczonych aurą nieokreślonej symboliki – jakby zbiór starych klisz fotograficznych, z których jedne naświetlone są w sposób właściwy, a inne prześwietlone lub niedoświetlone. Układanie tych całości w ciągi przyczynowo-skutkowe, ich przekształcanie w opowieść naznaczone bywa arbitralnością i wydaje się „podejrzone”. Haupt nie obnaża fikcjonalnego statusu swych tekstów, gdyż „wcześniej” wskazuje na ich związek z materiałem biograficznym, co odbiera im status „historii zmyślonych”, ale zarazem czujnie obserwuje drogę, jaką przechodzi fragment przeszłości nim stanie się elementem opowiadania. Oto w *Czuwanie i stypę* włączone zostaje krótkie wyjaśnienie etymologii nazwy gminy Batiatycze. Ojciec przedstawia synowi legendę o związku tej nazwy z wydarzeniem, w którym jakoby brał udział król Jan III Sobieski. Na co syn reaguje niezwykłą, jak na jego wiek, refleksją:

Kompozycja i rytm opowiadania bawiły mię, ale zaraz obudziła się we mnie czujna nieufność. To nie jest życie – myślałem. To nieprawda. Życie nie jest ciągłym łańcuchem jakby skomponowanych frazesów, to by było za łatwe i nudne pewnie także, życie nie jest jednym ciągiem przyczyn i skutków, ani też nie jest materiałem do funkcji, ani też – rodzajem nomogramu. No to w takim razie to jest sztuka (*Czuwanie i stypa*, s. 727).

I tutaj uobecnia się, znane już z „*Kiedy będę dorosły*”, założenie aksjologiczne, przeciwstawiające sobie życie i sztukę, w którym wyżej pozycjonuje się to pierwsze. Wśród cech łączonych z tym, co nie jest życiem – zatem, w Hauptowskim sylogizmie, jest sztuką – znowu pojawia się nuda i jej przyczyny: stereotypowość, jednolita przyczynowość, wtórność. Podejrzliwość syna, wsłuchującego się w etymologię przedstawioną przez ojca, budzi zadowolenie, jakie odczuwa się właśnie przy konsumpcji sztuki. Nośnikami „sztuczności” są tradycyjne jakości artystyczne: kompozycja i rytm. One składają się na charakterystykę opowiadania o przeszłości, wypowiedzi wyjaśniającej terażniejszość – etymologię nazwy własnej – która została zdekonspirowana jako fałszywa toponimia. Dopowiedz-

my, że „życia” w tym fragmencie nie należy rozumieć jako terażniejszości, tylko przeszłość, podlegającą procedurze narratywizacji. Takie „życie-przeszłość” to, jak sugeruje pisarz, trudny do systematycznego uporządkowania żywioł, może nie chaos, ale materia wymykająca się łatwym schematom<sup>29</sup>.

Haupt w swej prozie wykorzystuje mechanizm pamięci, wszelako tematem czyni zarówno to „co” zapamiętane, jak i sposób zapamiętania:

Pani Ł. była przewodniczą kół gospodyń wiejskich, z d a j e m i s i ę, na powiat R. Nie bardzo orientuję się w całości poczyniń społecznych tych inicjowanych przez ówczesny rząd stowarzyszeń – m y ś l ę, że i w tym miał cele przenikania w głąb, jak każdy rząd totalizujący [wyróżnienie – MN] (*Wesele u chłopów*, s. 47).

Tak zaczyna się jedno z tużpowojennych opowiadań; umieszczenie czasu akcji w przeszłości, historycznie niedalekiej, łączy się w nim z sygnałami dystansu narratora wobec akurataności podanych informacji. Co sprowadzić można do formuły: „właśnie tak, w ten sposób to zapamiętałem, a snuta przeze mnie opowieść nosi wszelkie tego ślady”. I nie idzie o oczywistą dla prozy tego okresu subiektywizację, ale o sygnał związku narracji z tak a nie inaczej zapamiętanym, co kieruje naszą uwagę na kreacyjne ograniczenia, świadomie przez Haupta akceptowane.

#### WIERNOŚĆ PRAWDZIE: NIEUCHWYTNEJ, WZGLĘDNEJ, NIEPOKOJĄCEJ

Niemniej, przy rezygnacji z wielu prerogatyw tradycyjnego opowiadacza, autor nie wyrzeka się kategorii prawdy. Ba, jej kluczowej roli poświęca ważny fragment jednego z częściej przywoływanych opowiadań. Zaczyna od pytania o cel twórczości, przedstawionej jako praca przede wszystkim konstrukcyjna: przytaczanie anegdot, wynajdywanie paralel, nasączenie opowieści erudycją. Po tym następuje rodzaj estetycznego credo:

Czy [twórczość – MN] ma być dopełnieniem szczerości podjętego zamiaru wierności prawdzie, która to prawda jest tak nieuchwytna, tak względna, tak niepokojąca i tak nie zaspokajająca, 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 (*El Pelele*, s. 528).

<sup>29</sup> Oczywiście tym samym lądujemy w centrum sporów, które toczyły się w naukach historycznych między narratystami (H. White, F. Ankersmit) a obrońcami poznawczego statusu wypowiedzi historycznej. Por. K. PIHLAINEN, *The Moral of the Historical Story: Textual Differences in Fact and Fiction*, „New Literary History” 33(2002), nr 1, s. 39-60.

Jak się wydaje, opisywana w ten sposób prawda przypomina ową najbardziej pożądaną wartość z tekstu „*Kiedy będę dorosły*”. Tam była ona „właściwym niewypowiedzianym”, zatrzymaną na progu ekspresji „skończonością”. Tutaj została bliżej scharakteryzowana, jakkolwiek możemy tę charakterystykę nazwać negatywną: z jednej strony są to jakości „wsobne” prawdy (nieuchwytność, względność), a z drugiej jakości odpowiadające relacji podmiotu do niej (niepokojąca, nie zaspokajająca). Dopowiedzmy – przywołując Spaemanna – że w ten sposób ujawnia się istota przypomnienia, które gdy sięga poza bezpośrednio minione, nieuchronnie „staje się wiedzą tylko pośrednią i dlatego może mylić”<sup>30</sup>. I choć na tej drodze prawda z obydwu stron zostaje wyraźnie osłabiona, to jednak nadal uważana jest przez podmiot za wartość fundamentalną – *condicio sine qua non* istnienia świata, rzeczywistości przez niego kreowanej i wreszcie jego samego. Stanowi zatem kluczowy element tak metafizyki Haupta, jak i jego etyki, a poniekąd dopiero na tym fundamencie rodzi się estetyka tego pisarza, której okrucy stanowią istotny komponent warstwy metaliterackiej jego tekstów.

Prawda stanowi więc ważny element hauptowskiej aksjologii. Jednak jej rozumienie daleko odbiega od konwencjonalnego ujęcia, na przykład jako kategorii, na której opierał się dziewiętnastowieczny realizm. Zwróćmy uwagę na krytykę obrazu Stanów Zjednoczonych w *Listach z Ameryki* Henryka Sienkiewicza, pojawiającą się w ostatniej części opowiadania *To ja sam jestem Emma Bovary*. Krytyka skupia się właściwie na jednej, ale za to zasadniczej kwestii. Autor *Trylogii* zostaje obciążony zarzutem fałszowania obrazu kraju, po którym podróżował, gdyż sprzeniewierzył się prawdzie pozaliterackiej: „Ta Ameryka jego jest taka chateaubriandowska, powycinana z papieru, z ponasadzonymi dekoracyjkami, bardzo ładnie to napisane i z humorem, ale to i tak nieprawda” (*To ja sam...*, s. 487). Jako przyczynę niepowodzenia Sienkiewicza wskazuje Haupt zapośredniczenie jego relacji w wypowiedziach innych pisarzy – a to wiedzie do druzgoczącego wniosku o fałszywym obrazie Ameryki. Problem dochodzenia do „prawdziwego” obrazu leży bowiem w głębokim uwikłaniu w „papier”. Gdy patrzy się przez zadrukowane strony, nieuchronnie staje się uwikłanie we „wczesniej” napisane. Pisarz dotknięty taką przypadłością, skazuje się na błądzenie po labiryncie tego, co „już powiedziane” i – co chyba ważniejsze – „tak a nie inaczej powiedziane”. A co ujawnia swoją tłumiącą siłę także na innych poziomach wypowiedzi, w postaci klisz i schematów „zaśmiecających” język wypowiedzi i odpowiednio go modulujących.

<sup>30</sup> R. SPAEMANN, *Osoby...*, s. 12.

## COŚ SAMO WODZI RĘKĄ

W tym samym opowiadaniu, w którym mowa o powycinanej z papieru Ameryce Sienkiewicza, narrator-twórca zwierza się z trudności, jakie napotyka, zabierając się do pracy:

Nazbiera się sobie szczegółów, autentyków, śmiecia egzotyki i w pocie czoła zabiera do pisania, i zaraz skrada się ku temu sztamper, coś samo wodzi ręką, by napisać tak, a nie inaczej, i co z tego wszystkiego wychodzi? Nieprawda, na której każdy się pozna, wyczuje instynktownie, że to nieprawda. A wystarczyłyby dwa słowa (*To ja sam jestem Emmą Bovary*, s. 487-488).

Warto podkreślić, że Haupt nie sięga tu po fetysz modernistycznej estetyki, nie skupia się na problemie oryginalności<sup>31</sup>, wizji za wszelką cenę własnej i odmiennej od innych – kieruje uwagę, ponownie, na kategorię prawdy. Na przestrzeni dwóch akapitów, z których wyjęty został cytat, jej zaprzeczenie, wyraz „nieprawda” wraz z modyfikacjami pojawia się aż czterokrotnie. Na przeszkodzie staje jej, ponownie, pewien porządek przedustawny – „coś samo wodzi ręką”. Podmiot traci kontrolę nad wypowiedzią, przejmuje ją jakaś transcendentna siła, co wiedzie nas w stronę filozofii krytycznej, szkoły podejrzeń, a także – bliżej literatury – słynnej kwestii wypowiedzianej przez Henryka w Gombrowiczowskim *Ślubie*: „Słowa/Zdradziecko łączą się za plecami/ I to nie my mówimy słowa, lecz słowa nas mówią”<sup>32</sup>. Jednak Haupt w typowy dla swojej prozy sposób kieruje naszą uwagę ku zagadnieniom „mniejszym”:

A taki Henry James odkrywający swoją Amerykę na nowo, po długoletniej w niej nieobecności, opisał lato amerykańskie w dwu słowach – jak szalenie wyraziście! Jak to w gorący dzień letni w hotelu słyszy się na korytarzu hotelowym dzwonienie lodu w szkle z wodą, które niesie posługacz Murzyn (*To ja sam jestem Emmą Bovary*, s. 487).

Nie idzie Hauptowi o tę odmianę prawdy, która bywa nazywana osobistą czy autorską, on myśli o adekwatności. Odpowiednio przez Jamesa dobrane wyrazy, owe „dwa słowa”, budulec powieściowego obrazu, działają jak generator znaczeń

<sup>31</sup> Zob. R. KRAUSS, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011.

<sup>32</sup> W. GOMBROWICZ, *Dramaty*, red. nauk. tekstu J. Błoński, Kraków 1988, s. 163. Por. komentarz do słów z monologu Henryka samego autora – W. GOMBROWICZ, *Byłem pierwszym strukturalistą*, [w:] TENŻE, *Dziela zebrane*, t. X: *Varia*, część III, Paryż 1973, s. 529.



– ewokują pewien stan rzeczy, mających swój odpowiednik poza literaturą, poza „papierem”:

Jest w tym całe lato amerykańskie: straszliwie upalne, duszne, ciężkie, nie ma od niego ucieczki, jedynie w tej bardzo amerykańskiej ucieczce w postaci lodu we wodzie, i jest w tym upał lata, słoneczna sześciorożka, w tym tłuczeniu się lodu w szkle z wodą, roznoszoną przez posługacza Murzyna (*To ja sam jestem Emmą Bovary*, s. 487).

Ewokację amerykańskiego upału umożliwia z jednej strony panowanie nad językiem literatury, m.in. nad jego „ekonomią”, z drugiej, znajomość opisywanej przez pisarza rzeczywistości z autopsji<sup>33</sup>. Z kolei tak wysoka i przeprowadzona w tym kluczu – prawda jako *adecvatio* – ocena deskrypcyjno-ewokacyjnego rzemiosła Jamesa ujawnia postać samego Haupta, który osiadł w Ameryce, pierwsze w niej lata spędzając w upalnej Luizjanie. Znalazł się zatem w okolicznościach umożliwiających bezpośrednią weryfikację literackiego kunsztu autora *The American Scene*.

Nie twierdzę bynajmniej, że na tej drodze Haupt pragnął dojść do nowej formuły realizmu. Zaprzątały go zagadnienia uprzednie wobec stylu, prądu literackiego czy gatunku<sup>34</sup>. Szło mu o nową formułę pisania – nową „dla” niego – opartą na tym, co doświadczone (już znane). Jednocześnie umożliwiającą krytyczną refleksję zarówno nad tym, „co” już powiedziane, jak i nad tym, „jak” to zostało powiedziane<sup>35</sup>. Poszukiwania tego rodzaju zdają się integralnym elementem nowoczesnej prozy, która od swych narodzin zachowując „wierność wobec indywidualnego doświadczenia”, rozwinęła się poszukując kolejnych sposobów na jego wyrażenie<sup>36</sup>. Stąd wzięła się, wspomniana przeze mnie parokrotnie, formuła pisarstwa, uwzględniająca obecność krytycznej metarefleksji. Co wpisuje się w szeroki nurt przemian, którym podlegała nowoczesna literatura polska po obu stronach żelaznej

<sup>33</sup> James był m.in. autorem tomu literackich impresji z podróży po Ameryce, por. Henry JAMES, *The American Scene*, London 1907.

<sup>34</sup> Paweł Panas rekonstruuje postawę Haupta w następujący sposób: „Pisać to tyle, co odrywać się od swoich czasów i środowisk, przekraczać aktualność rozpoznanych konwencji, odkrywać dotąd nieodkryte oraz opisywać do dzisiaj nieopisane. Nie chodzi tutaj jednak o pospolity awangardyzm” (P. PANAS, *Tożsamość wygnança. Uwagi o „Zapiskach autobiograficznych” Zygmunta Haupta*, [w:] *Osoba czy tekst?*, red. A. Bielak, Lublin 2015, s. 127).

<sup>35</sup> A może, jak chce A. Niewiadomski, szło także o coś poważniejszego, o „własną wizję nowoczesności”, o reanant jej obsesji, o modyfikację zespołu „pojęć i chwytów, jakimi się do tej pory posługiwała” (A. NIEWIADOMSKI, *Jeden jest zawsze ostrzem*. *Inna nowoczesność...*, s. 131).

<sup>36</sup> Por. I. WATT, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973, s. 10.

kurtyny. Ich fundamentem było ujmowanie twórczości jako procesu nadawania formy doświadczeniu, przy jednoczesnym „tematyzowaniu warunków sensowności”<sup>37</sup>. W tym kontekście należałoby interpretować wyznanie pisarza: „zaraz skrada się ku temu sztampa, coś samo wodzi ręką, by napisać tak, a nie inaczej” (*To ja sam...*, s. 487). Przypominają one nie tylko przywoływaną kwestię Henryka ze *Ślubu* Gombrowicza, ale także znaną scenę z jego *Dziennika*, w której z podobnych powodów – ciśnienia poprzednich wystowień i ich aksjologii – zostaje sparodiowany młodopolski opis zachodu słońca<sup>38</sup>. Z tym, że wpisana w *To ja sam jestem Emmą Bovary* krytyczna refleksja nad warunkami i okolicznościami literackiej wypowiedzi nie mieści się w trybie parodystycznym. W związku z tym ściślej przylega do myśli Haupta fragment wyjęty ze *Szkiców piórkiem* Andrzeja Bobkowskiego, w którym moment „wtrącania się” do tego, co chce się powiedzieć, przesunięty został nieomal na próg ekspresji i kontaktu myśli z językiem:

Już to, co pisze się nawet natychmiast, jest zawsze trochę kłamstwem, zdeformowaną myślą, źle oddanym prawdziwym dźwiękiem. To [...] zwykle ta sama melodia, lecz napisana na pewno w innej tonacji. Gorzej – często „dur” wypada jak „moll” i odwrotnie. Najlepsze ucho nie pomoże. Może dobre jest tylko to, co wynika z bezpośredniego połączenia między piórem i tym dziwnym światem myśli i odczuć? W iluż wypadkach czuje się, że połączenie nie jest bezpośrednie, że mozolnie przebiega przez różne centrale, w których słyszy się głupie głosy telefonistek. Te głosy [...] można łatwo rozpoznać w rzeczach pisanych. Z jakim wysiłkiem eliminował je ze swojej prozy Flaubert, ile napaplały w Balzacu?<sup>39</sup>

Haupt, Gombrowicz i Bobkowski<sup>40</sup>, każdy w innym sposób, wyrażają artystyczną samoświadomość swoistą dla późnej fazy modernizmu – niepokoi ich uwikłanie głosu twórcy w wypowiedzi innych, a także konwencje i struktury ponadindywidualne, traktowane jako zagrożenie dla swobodnej ekspresji. To świadomość zanurzenia się w kulturze, wchodzącej w stan przesilenia z powodu przesytu tym, co zostało już powiedziane. Dzisiaj powiedzielibyśmy, że widać tu lęk przed tekstową „chmurą”, w której zmagazynowano warianty językowych i ponadjęzy-

<sup>37</sup> R. NYCZ, *Sylwy współczesne*, s. 175.

<sup>38</sup> W. GOMBROWICZ, *Dziennik 1953-1969*, Kraków 2011, s. 368. Interpretację tego fragmentu *Dziennika* przedstawiłem w książce *Na luku elektrycznym. O pisaniu Andrzeja Bobkowskiego*, Warszawa 2014, s. 334-337.

<sup>39</sup> A. BOBKOWSKI, *Szkice piórkiem*, Warszawa 2003 (25 listopada 1940), s. 154.

<sup>40</sup> *Szkice piórkiem* zostały opracowane do druku w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku, nie są więc autentycznym dziennikiem z lat 1940-1944. W oryginalnych zapisach z tych lat brak m.in. przytoczonego wyżej fragmentu, co pozwala na potraktowanie go jako świadectwa refleksji sformułowanej później.

kowych ujęć, co zwiastuje postmodernistyczne „odkrycie” intertekstualności<sup>41</sup>. Mimo to wszyscy trzej autorzy optymistycznie – najmniej tego optymizmu było w Gombrowiczu – zakładali, że można pisać dalej, byle uważnie, z natężoną świadomością istnienia przedustawnego porządku tekstowego<sup>42</sup>. Jak w deklaracji narratora Hauptowskich *Wariantów*, które nie tylko myślowo, ale także poprzez motyw podróży koleją, bliskie są opowiadaniu „*Kiedy będę dorosły*”<sup>43</sup>: „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” (*Warianty*, s. 575). Dlatego twórczość Haupta przenika ruch wycofania, częste operowanie konstrukcją eliptyczną i idea wyrafinowanej dystrybucji słowem połączona z selekcją materiału. – W liście do Stefanii Kossowskiej Haupt wyjaśnia opóźnienie w nadesłaniu obiecanego tekstu tymi słowy: „[...] jeszcze chciałbym nad tym popracować i proszę o zwłokę. Przy pisaniu sam stawiam sobie wielkie wymagania, przepisuję, eliminuję i zwlekam, zanim odważę się z czymś popisać się przed czytającymi” [podk. – MN]<sup>44</sup>.

#### NIE MA WE MNIE MATERIAŁU NA SZEHEREZADĘ

Haupt zaczynał swą przygodę z poważną literaturą od prozy reportażowej w pierwszej osobie<sup>45</sup>, współtworzącej w tym okresie ważny nurt pisarstwa niefikcyjnego, w którym prawdomówna relacja o faktach otrzymywała autobiograficzną rękojmię<sup>46</sup>. W tekstach późniejszych, jeszcze wojennych i tużpowojennych kontynuował ten sposób kreacji, aczkolwiek nawet utworom nazywanym przez

<sup>41</sup> Myślę o takim jej rozumieniu, które Gérard Genette łączy z badaniami Harolda Blooma nad mechanizmami wpływu. Por. G. GENETTE, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 8-9.

<sup>42</sup> A. Niewiadomski, podkreślając wagę cezury wojennej w pisarstwie Haupta, podkreśla, iż przełom nie obejmował „zwątpienia w literaturę”. A. NIEWIADOMSKI, „*Jeden jest zawsze ostrzem*”. *Inna nowoczesność...*, s. 131.

<sup>43</sup> *Warianty*, choć weszły do tzw. Ostatniego zbioru opowiadań z roku 1972, to pierwodruk miały zaledwie cztery lata po „*Kiedy będę dorosły*”/ *Stacja Zielona*, w „Kulturze” w 1950 r. (nr 7-8).

<sup>44</sup> Z. HAUPT, *Listy do redaktorów „Wiadomości”*, oprac. A. Madyda, konsult. edytor. B. Dorosz, Toruń 2014, s. 103-104.

<sup>45</sup> Zaliczam do niej m.in.: *Aspekt Śląska, Krzemieniec, Fluctuat nec mergitur, Wspomnienia z III Zawodów Szybowcowych w Rhön Polski – Ustjanowej*.

<sup>46</sup> R. NYCZ, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 198. Na temat reportażu, jego odmian i tradycji por. Z. ZIĄTEK, *Autentyzm rozpoznaj społecznych*, [w:] *Literatura polska 1918-1975*, t. II: 1933-1944, red. A. Brodzka, S. Żółkiewski, Warszawa 1993, s. 669-701.

niego samego reportażami bliżej do prozy autobiograficznej niż do faktograficznego sprawozdania z wydarzeń.

W tekstach, które miały wejść do pierwszego zbioru opowiadań, postawa autobiograficzna manifestuje się już w całej pełni. Czytelnik nie ma wątpliwości, że autor właśnie w tej konwencji się odnalazł i w niej jego głos brzmi najlepiej. Haupt wprowadzał do opowieści siebie, żeby użyć formuły T. Borowskiego<sup>47</sup>, niemniej jednak jego ambicją nie była bynajmniej „życioliteratura”, jak Michał Chmielowiec kiedyś określił twórczość Andrzeja Bobkowskiego<sup>48</sup>, a co w bardziej profesjonalnych opracowaniach literaturoznawczych zostało uznane za jedno ze znaczących zjawisk całej literatury nowoczesnej, tylko proza zasługująca na miano artystycznej. Choć dla odbiorców nawet tak wytrawnych jak Jerzy Stempowski, na taką nie wyglądała. Otrzymany od Jerzego Giedroycia maszynopis późniejszego *Pierścienia z papieru*, autor *Eseju dla Kasandry* opatrzył komentarzem, w którym zasadniczą wartość przesłanego materiału upatrywał w jego „pamiętnikarskim” charakterze:

Szkice Haupta nie są tworam wyobraźni. Autor widział to, o czym pisze, wykazując niezwykłą spostrzegawczość i talent do oddawania rzeczy widzianych. Opisuje też ludzi żywych, niektórych zapewne pod ich własnymi nazwiskami [...]. Są to raczej wspomnienia, szkice memoralisty<sup>49</sup>.

Te zdania nieco przypominają charakterystykę twórczości Jamesa Agee, którą przedstawił Haupt w artykule poświęconym temu amerykańskiemu pisarzowi<sup>50</sup>. I tu, i tam akcent pada na naoczność oraz towarzyszącą jej umiejętność „odtworzenia” osobiście zobaczonego. W liście Stempowskiego między powściągliwymi komplementami<sup>51</sup> znalazły się przede wszystkim uwagi krytyczne, skupione na brakach w „literackości”<sup>52</sup> tekstów składających się na przygotowywany do druku tom: „Światne jako szkice pamiętnikarza, są wątpliwe jako nowele, nie spełniając

<sup>47</sup> T. BOROWSKI, *Alicja w krainie czarów*, s. 496.

<sup>48</sup> M. SAMBOR [M. Chmielowiec], *Uwagi o prozie beletrystycznej*, [w:] *Literatura polska na obczyźnie 1940-1960*, t. I, red. T. Terlecki, B. Świderski, Londyn 1964, s. 179.

<sup>49</sup> J. GIEDROYC, J. STEMPOWSKI, *Listy 1946-1969*, oprac. A.St. Kowalczyk, cz. II, Warszawa 1998 (list z 30 października 1962), s. 214-215.

<sup>50</sup> Z. HAUPT, *James Agee*, [w:] TENŻE, *Z Roksolanii...*, s. 48-49.

<sup>51</sup> „Szkice Haupta wyróżniają się same przez swą odmiennność od tego, co się dziś pisze, przez swą odległość od modnych manieryzmów. Posiadają samobytność zasługująca na uwagę. W ocenie ich przeszkadza trochę niezdecydowania ich rodzaju literackiego” (tamże, s. 214-215).

<sup>52</sup> Stempowski podnosił także usterki natury językowej (interpunkcja, składnia, pisownia wyrazów obcojęzycznych etc.). Tamże, s. 213.

wymagań tego rodzaju”<sup>53</sup>. Uwagi recenzenta, wyraźnie obniżające wartość czysto literacką prozy Haupta, pozwalają na nieco ogólniejszą refleksję na temat odbioru jego twórczości w kontekście jego myśli estetycznej.

We wczesnej recepcji tej prozy, bardzo słabo udokumentowanej, w edytorskich perypetiach, jakie ją spotykały, wreszcie w stosunku do niej samego pisarza – o czym piszę ostrożnie, bo do tej pory wiemy o tym najmniej – widać pewne znaczące nieporozumienie. Polega ono na znanym z historii literatury konflikcie między horyzontem oczekiwań odbiorców a tym, czym się okazuje dzieło „samo w sobie”. Haupt publikował swe utwory, które w powierzchownej lekturze uchodziły za wspomnieniowe, traktujące o utraconej ojczyźnie, wyjątkowo o Kresach, w czasopiśmie i wydawnictwach, które właśnie tego rodzaju teksty zamieszczały i skierowane były do czytelnika oczekującego na tę odmianę literatury<sup>54</sup>. Przypomnę, że proza „*Kiedy będę dorosły*”, pod tytułem *Stacja Zielona*, ukazała się w almanachu *Wiek klęski* („Orbis-Polonia”, Londyn 1946), opracowanym przez Mieczysława Grydzewskiego<sup>55</sup>, a skierowanym do osiadłych w Anglii emigrantów pojałtańskich. Wielu z nich było mieszkańcami ziem utraconych w latach 1939-1945, i w lekturze koilo żal, zarówno prywatny, jak i ten wywołany rozstrzygnięciami politycznymi. Tymczasem opowiadania Haupta nie mogły spełnić tych oczekiwań, albo spełniały je w niewystarczającym stopniu. Owszem, w wielu z nich przywoływana zostaje utracona przestrzeń z jej znaczącym „wyposażeniem”, lecz ich zasadniczy ton nie mieści się w rejestrze pamiętnikarskiego rozpamiętywania<sup>56</sup>. Są tak introwertyczne i osobne, że myślą tropy i trudno sobie wyobrazić, aby mogły zaspokoić potrzeby tzw. przeciętnych czytelników. Materię tej prozy nie tyle kształtuje postawa rozpamiętywania utraconej przeszłości, a w każdym razie nie w znaczeniu historycznym, ile – zdaje sobie sprawę z powtarzania pewnych

<sup>53</sup> Tamże, s. 214.

<sup>54</sup> W latach 1941-1947 utwory Haupta ukazywały się w następujących pismach: „Dziennik Żołnierza”, „Polska Walcząca”, „Wiadomości Polskie Polityczne i Literackie”, „Nowa Polska”, „Tygodnik Polski”, „Wiadomości”.

<sup>55</sup> Ingerencje Mieczysława Grydzewskiego „uprzystępniające” teksty Haupta czytelnikom „Wiadomości” omawia A. Madyda w artykule: *Nożyczki i czerwony atrament. O praktykach redaktorskich Mieczysława Grydzewskiego (na przykładzie twórczości Zygmunta Haupta z lat 1947-1948)*, [w:] *Polonistyczne drogi. Księga jubileuszowa poświęcona profesorowi Władysławowi Sawryckiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. M. Wróblewski, Toruń 2008.

<sup>56</sup> M. Danielewicz Zielińska, choć w swych *Szkicach o literaturze emigracyjnej szerzej omawia twórczość Haupta w rozdziale Dzienniki intelektualne – eseistyka – felietonistyka*, to widzi dla niej miejsce także w rozdziale *Wśród pamiętników i „wspominków”*, w którym „pejzaże Zygmunta Haupta z *Pierścienia z papieru*” zestawia z myśliwskimi wspomnieniami Franciszka Wysłoucha. M. DANIELEWICZ-ZIELIŃSKA, *Szkice o literaturze emigracyjnej półwiecza 1939-1989*, wyd. II, Wrocław 1999, s. 300.

obserwacji – magia i ból przemijania, doświadczenie kruchości świata, bezpowrotność straty i usytuowanie w tym wszystkim „ja” mówiącego<sup>57</sup>. Chętnie zatem przyznam rację M. Żarskiemu, prawdopodobnemu autorowi listu do Haupta, który został odkryty i opublikowany przez Aleksandra Madydę:

Pan od pierwocin swoich pisarskich nie był tzw. pisarzem „narodowym”, a ogólnoludzkim, nie babrał się Pan w „rozrywaniu ran polskich, aby się nie zabił”, natomiast tematyką Pańską był tylko człowiek i jego otoczenie. Dlatego może Pan był mało rozumiany, niepopularny i trudny. [...] – I dalej autor listu dodawał: – Pan jest na wskroś pisarzem międzynarodowym i nie wydaje mi się, aby mógł Pan zrobić karierę w Polsce. Nie będzie Pan zrozumiany. Będzie Pan tylko dla wybranych, jak był nim Bruno Schulz lub też Gombrowicz. Nie wydaje mi się, aby emigracja nasza mogła się Panem zachwycać. Ich interesują tylko sprawy narodowe oraz tzw. literatura tendencyjna związana z współczesnością<sup>58</sup>.

List stanowi bezcenne świadectwo wczesnej recepcji twórczości, a zarazem zaskakująco wnikliwe rozpoznanie jej walorów i miejsca w historii nowoczesnej literatury polskiej. Gdyby wymienione przez Żarskiego trzy komponenty rekonstruowanej przez niego sytuacji odbioru twórczości autora *Pierścienia z papieru* ułożyć w porządku logicznym, to otrzymalibyśmy następujący ciąg: trudny, zatem: mało rozumiany, a stąd: niepopularny. Specyfika odbioru opowiadań – a autor listu znał zaledwie kilkanaście próz ogłoszonych do roku 1948 – brała się z konfliktowego zderzenia horyzontów oczekiwań, o czym już wspominałem. Widać to jeszcze w przytoczonym wcześniej liście Jerzego Stempowskiego. Wytrawny znawca literatury różnych epok, czytelnik nieuprzedzony i życzliwy, dostrzega walory łatwe do akceptacji dla odbiorcy „emigracyjnego”, wyzutego ze swojej ojczyzny, poszukującego literackich obrazów „utraczonego”<sup>59</sup>. Dlatego wyznacza tej prozie miejsce pośród nurtu emigracyjnej

<sup>57</sup> Por. M. ZALESKI, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 56-58.

<sup>58</sup> List M. Żarskiego do Z. Haupta z 29 kwietnia 1948. Cyt. za: A. MADYDA, *Haupt. Monografia*, Toruń 2012, s. 118.

<sup>59</sup> Według Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, takiego rodzaju pisarstwa oczekiwał Mieczysław Grydzewski, który opublikował na łamach prowadzonych przez siebie pism wiele utworów Haupta. „»Wiadomości« to było pismo w pewien sposób »księżycowe«, w tym szczególnym sensie, że ono nastawione było na przeszłość, na wspomnienia, na pielęgnowanie tego co zabytkowe, muzealne. Wielu dygnitarzy polskich, byłych ministrów, generałów, którzy nagle znaleźli się w Anglii, pisało pamiętniki. Otworzyła się kopalnia wspomnień, w których niegdysiejsi bohaterowie próbowali zatrzymać czas” (G. HERLING-GRUDZIŃSKI, *Butelka wina*, [wywiad przeprowadzony przez M.A. Supruniuka], [w:] „*Wiadomości*” i okolice. *Szkiecy i wspomnienia*, red. M.A. Supruniuk, Toruń 1995, s. 166).

literatury wspomnieniowej, uporczywie zwracając uwagę na „memoralistyczny charakter” tych – jak je nazywa – „szkiców”. Jakaż potężna kolizja z przytoczoną wcześniej opinią Żarskiego! U Stempowskiego Haupt siada na tej samej ławce, co Franciszek Wysłouch, Lew Sapieha i Janina z Puttkamerów Żółtowska, u Żarskiego zajmuje miejsce obok Brunona Schulza, Witolda Gombrowicza i – wymienionego w nie zacytowanej przeze mnie części listu – Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Osobność prozy Haupta bierze się między innymi z rzadko występującego w naszej literaturze połączenia różnie waloryzowanych elementów. Najszybciej zauważalny żywioł wspomnieniowy wyrasta u niego z konwencji reporterskiej, łącząc „tradycyjne” z „nowoczesnym”. Jednak wcale nie służy to prostemu odmalowaniu utraconej przestrzeni! Jak zauważył to Madyda: „pisarzowi nie chodzi tylko o utrwalanie przeszłości”<sup>60</sup>, stanowi ona – niepodlegający podmianie – „materiał”, wykorzystywany do eksploracji całej gamy zagadnień, daleko wykraczających poza granice literatury wspomnieniowej, co także skłania nas do weryfikacji charakteru autobiograficzności tej prozy. Dlatego w opisie doświadczenia estetycznego w „*Kiedy będę dorosły*” na plan pierwszy wysuwa się fundamentalna bezsilność sztuki w zakresie reprezentacji „skończoności”. Sztuka – nawet najprawdziwsza i najgłębsza – posiadałaby więc jakąś zasadniczą skazę, uniemożliwiającą przedstawienie tego stanu rzeczy, czego wielostronnym świadectwem pozostaje całe dzieło autora<sup>61</sup> – przecież już jedna z wczesnych jego próz kończy się dojmującym obrazem fiaska: „Wróciłem do hotelu. Z suchymi oczyma utkwionymi w sufit przeleżałem resztę dnia. W nocy, w stukocie pociągu wróciłem do świata. Nie należy wracać do miejsc” (*Krzemieniec*, s. 650, prwdr. 1937). Po wielu latach, u kresu twórczości, uporczywą bezsilność sztuki w ponawianych próbach docierania do „skończoności” przedstawi Haupt w obrazie niespełnionego ideału najślawniejszej w literaturze światowej narratorki: „No i cóż? Okazuje się, że nie umiem opowiedzieć nawet jednej rzeczy, że nie ma we mnie materiału na Szeherezadę z jej bajkami z tysiąca i jednej nocy” (*Z Łacyzny*, s. 633, prwdr. 1972). Jego dzieło pozostaje dla mnie fascynującym świadectwem paradoksu twórczości opowiadającej o dochodzeniu do własnych granic.

<sup>60</sup> A. MADYDA, *Posłowie*, [w:] Z. HAUPT, *Baskijski diabeł...*, s. 682.

<sup>61</sup> Podobną obserwację znaleźć można w tekście J. Tomkowskiego: „Tymczasem Haupt przyjmuje rolę narratorki, który nie jest w stanie opowiedzieć żadnej historii. Zawsze w finale okazuje się, że brak jakiegoś elementu, który pozwoliłby na scalenie rozwijanej fabuły. Co więcej, ledwie rozpoczęty wątek rozmywa się, rozprasza, niknie w powodzi impresji albo zastępuje go nowy motyw, z poprzednim nie mający zwykle nic wspólnego” (J. TOMKOWSKI, *Pokolenie Gombrowicza...*, s. 161).

## BIBLIOGRAFIA

- BOLECKI Włodzimierz, Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej, wyd. II, Kraków: Universitas 1996.
- DANIELEWICZ-ZIELIŃSKA Maria, Szkice o literaturze emigracyjnej półwiecza 1939-1989, wyd. II, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1999.
- GOMBROWICZ Witold, Dzieła zebrane, t. X, Paryż: Instytut Literacki 1973.
- HAUPT Zygmunt, Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże, oprac. Aleksander Madyda, wyd. II, zmienione i poszerzone, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2016.
- HAUPT Zygmunt, Listy do redaktorów „Wiadomości”, oprac. Aleksander Madyda, konsult. edytor. B. Dorosz, Toruń: Wydawnictwo UMK 2014.
- HAUPT Zygmunt, Z Roksolanii. Szkice, opowiadania, recenzje, warianty, oprac. Aleksander Madyda, Toruń: Księgarnia Studencka 2009.
- JARZĘBSKI Jerzy, W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej, Warszawa: Wydawnictwo PEN 1992.
- NIEWIADOMSKI Andrzej, „Jeden jest zawsze ostrzem”. Inna nowoczesność Zygmunta Haupta, Lublin: Wydawnictwo UMCS 2015.
- NYCZ Ryszard, Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2012.
- NYCZ Ryszard, Sylwy współczesne, wyd. II, Kraków: Universitas 1996.
- RODAK Paweł, Wizje kultury pokolenia wojennego, Wrocław: Funna 2000.
- SPEMANN Robert, Osoby. O różnicy między czymś a kimś, przeł. J. Merecki SDS, Warszawa: Oficyna Naukowa 2001.
- TOMKOWSKI Jan, Pokolenie Gombrowicza. Narodziny powieści XX wieku w Polsce, Warszawa: Czytelnik 2001.
- WATT Ian, Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu, przeł. A. Kreczmar, Warszawa: PIW 1973.
- ZALESKI Marek, Formy pamięci. O przedstawieniu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2004.

UPORCZYWA BEZSILNOŚĆ SZTUKI,  
CZYLI HAUPT I GRANICE LITERATURY

## Streszczenie

Rozprawa poświęcona została autorskiej estetyce Zygmunta Haupta. Pod uwagę wzięto zarówno wątek metarefleksyjny jego prozy, jak i jej właściwości immanentne. Zwrócono uwagę przede wszystkim na koncepcję podmiotu mówiącego. Autor tekstu próbuje wnieść pewne korekty do nadmiernej w dotychczasowych badaniach eksponowanej autobiografizmu prozy Haupta. Zamiast niego badacz jako centrum tej twórczości uznaje koncepcję czasu – przeszłość i przyszłość jako „ekstazy” terażniejszości. Koncepcje Haupta zostały skonfrontowane z nurtem polskiej literatury powojennej, która powstała pod hasłem wielkiej korekty. Pod uwagę wzięto zarówno twórczość pisarzy krajowych, jak i emigracyjnych. Wedle badacza Haupt w swej myśli estetycznej, eksplorując temat granic literatury, zbliża się do twórców późnego modernizmu.

**Słowa kluczowe:** polska literatura nowoczesna; literatura emigracyjna; modernizm; autobiografizm; estetyka twórczości; koncepcja czasu w literaturze.



---

THE PERSISTENT IMPOTENCE OF ART,  
OR HAUPT AND THE BOUNDARIES OF LITERATURE

S u m m a r y

The article discusses the author's aesthetics of Zygmunt Haupt. Both the meta-reflexive thread of his prose and its immanent properties have been taken into account. The main focus has been put on the concept of the speaking subject. The author of the article tries to revise Haupt's autobiographism of prose which the previous studies used to expose excessively. Instead, the researcher recognises the concept of time – the past and the future as the "ecstasy" of the present – to be at the centre of this work. Haupt's ideas have been confronted with the trend of Polish post-war literature, which was created under the slogan of a great revision. Both the works of Polish and emigrant writers have been taken into consideration. According to the researcher, in his aesthetic thought, exploring the boundaries of literature, Haupt is close to the writers of late modernism.

**Key words:** Polish modern literature; emigration literature; modernism; autobiographism; aesthetics of creativity; concept of time in literature.

*Translated by Rafal Augustyn*