

ANDRZEJ NIEWIADOMSKI

PRZESTRZENIE ZYGMUNTA HAUPTA  
(REKONESANS)

Jednym z pierwszych i podstawowych pewników krytycznych i badawczych dotyczących prozy Zygmunta Haupta jest jej głęboki związek z pracą pamięci i dyskursem memoratywnym. Zwracali na to uwagę już pierwsi recenzenci *Pierścienia z papieru*<sup>1</sup>, a chyba najpełniej na tego typu dyspozycje pisarskie Haupta wskazał Marek Zaleski w *Formach pamięci*<sup>2</sup>. Łączy się ów pewnik z często artykułowanym przekonaniem, że podstawowym punktem odniesienia i „paliwem” tej twórczości jest jej – zakorzeniony w biografii pisarza – stosunek do utraconej „kresowej” rzeczywistości stron rodzinnych i imponderabiliów społeczno-obyczajowych epoki sprzed września 1939 r. W tym kontekście nostalgia i melancholia<sup>3</sup> jawią się jako fundamentalne właściwości świata mentalnego bohatera tej prozy rzutujące na kształt świata przedstawionego. Można nawet powiedzieć, że przyglądając się wspomnianej twórczości, nie sposób ani pominąć tych elementów, ani zaprzeczyć twierdzeniom o ich istotnej roli.

---

Dr hab. ANDRZEJ NIEWIADOMSKI – Zakład Literatury XX i XXI wieku, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie; e-mail: and.niewiad@poczta.umcs.lublin.pl

<sup>1</sup> Zob. J. BIELATOWICZ, *Nowy talent emigracyjny*, „Wiadomości” 1963, nr 31; J. CZAPSKI, *O Hauptcie*, „Kultura” 1963, nr 10.

<sup>2</sup> M. ZALESKI, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, cz. *Świat powtórzony*.

<sup>3</sup> Najobszerniej na temat relacji pomiędzy nostalgią i melancholią w prozie Haupta zob. J. WIERZEJSKA, *Retoryczna interpretacja autobiograficzna pisarstwa Zygmunta Haupta*, [w:] TAŻ, *Retoryczna interpretacja autobiograficzna na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*, Warszawa 2012.

Taki punkt widzenia sytuowałyby doskonale prozę Haupta na tle wyrazistego nurtu „poszukiwania tożsamości” w prozie polskiej XX wieku i kazałyby poszukiwać jej wartości literackiej i oryginalności jedynie w niesłuchanie bogatej i „dewiacyjnej” warstwie językowej opowiadań pisarza. Wydaje się jednak, że Haupt nie traktował „pracy pamięci” jako nadrzędnego celu własnej działalności twórczej i punktu dojścia. Czapski, wskazując na pokrewieństwa *Pierścienia z papieru* z dziełem Prousta, zapewne miał wiele racji, i może warto – idąc tropem tejże paraleli – zauważyć, że kategorią, która odgrywa istotną rolę w procesie lektury *W poszukiwaniu straconego czasu*, jest kategoria przestrzeni, co ponad pół wieku temu wykazał finezyjnie Georges Poulet<sup>4</sup>. Zaryzykowałbym tezę, że w przypadku pisarstwa Haupta przestrzeń odgrywa rolę wiodącą, a jej związek z uwarunkowaniami temporalnymi ma charakter bardziej skomplikowany niż zwykle się sądzić. Żeby te relacje stały się bardziej wyraziste, należy przede wszystkim skonstruować swoisty zarys pojmowania przestrzeni w dziele Haupta i sporządzić prowizoryczną choćby taksonomię konstrukcji przestrzennych, innymi słowy: zobaczyć tę prozę w kontekście kategorii, jakimi operuje geopoetyka.

Zacznijmy jednak od „szkolnego” zestawienia, które – na poziomie opisu miejsc „akcji” opowiadań Haupta – pozwoli uświadomić sobie, że sama zasada nostalgicznego oglądu rzeczywistości ulega w praktyce pisarskiej swoistej redukcji, ponieważ ignoruje własne podstawy. Oznacza to, że autor *Lutni* rezygnuje z takiego zakreszenia granic przestrzeni rodzimej, które mogłoby stać się pożywką mityzującego ujęcia, innymi słowy: nie tylko rezygnuje z wyznaczenia jakiegoś centralnego i ściśle ograniczonego punktu czy miejsca, będącego stałym punktem odniesienia dla wspomnień i powtórzeń, nie tylko niemal rezygnuje z epifanicznych ujęć rzeczywistości<sup>5</sup>, ale też horyzont przestrzenny tego, co „kiedyś”, „wczoraj”, „dawniej” istniało lub działo się, jest horyzontem przestrzeni „rozproszonych”, których wspólnej granicy nie da się opisać ani w kategoriach jednostkowego miejsca, ani też w kategoriach powszechnie znanych i akceptowanych terminów geograficznych (czy pojęć geografii historycznej). Jeśli *Lutnia* miała być częścią nigdy niezrealizowanego cyklu *Geografia Polski*, swoistym przewodnikiem, o czym świadczył podtytuł opowiadania w jego pierwotnej, drukowanej

<sup>4</sup> Zob. G. POULET, *Czas i przestrzeń Prousta*, przeł. J. i W. Błoński, [w:] *Proust w oczach krytyki światowej*, wybór, red. i przedmowa J. Błoński, Warszawa 1970.

<sup>5</sup> W monografii tego pisarstwa (*Jeden jest zawsze ostrzem. Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*, Lublin 2015) sugerowałem kluczowy, centralny charakter przestrzeni Żółkwi, ale też podkreślałem, że nie da się jej potraktować w podobny sposób, co centralne punkty zmityzowanych przestrzeni kresowych w literaturze polskiej XX wieku. Żółkwi dotyczy też jedyny *quasi*-epifaniczny fragment tych próz, z opowiadania *Entropia*.

w „Kulturze”, wersji, to trzeba przyznać, że – biorąc pod uwagę znane nam utwory Haupta – dość specyficznie, czytając: wybiórczo, pojmował pisarz przestrzeń „polskości”, ale też owa wybiórczość nie jest sprowadzona do wymiaru konkretnego regionu czy krainy geograficznej. Co nie znaczy – a takich paradoksów jest u Haupta mnóstwo – że nie możemy precyzyjnie nakreślić mapy z granicami interesującego go obszaru, a zatem opisać owo terytorium w kategoriach kartograficznych. Okazałoby się wówczas, że „kresy” Haupta nie tylko nie ograniczają się do rzeczywistości Galicji Wschodniej, ale również nie dają się definiować wyłącznie w kategoriach „kresowości”. Sama Galicja Wschodnia to u Haupta zresztą wiele pojawiających się w opowiadaniach miejsc, związanych zarówno z krótkim, podolskim dzieciństwem (Kopczyńce, Ułaszowce), jak i późniejszymi losami autora *Szpicy*, a więc zarówno Lwowskie i Bełskie (Lwów, Żółkiew, Rawa Ruska, Zaborze), jak i górskie, podgórskie czy leżące w dorzeczu Dniestru rejony dawnej Ziemi Przemyskiej i wschodnich Karpat (Gorgany, Drohobycz, Stryj, Rachów), ale też bohater Haupta podróżuje po Galicji, wędrując znacznie dalej na zachód wzdłuż północnych stoków Karpat i sięgając Gorlickiego, czy też – incydentalnie – Zakopanego i Tatr. Drugi z obszarów wędrówek leży bardziej na północ i można go określić jako przestrzeń mniej więcej historycznego Wołynia i Ziemi Chełmskiej (Żytomierz, Krzemieniec, Włodzimierz Wołyński, Powursk, poligon nad Bugiem)<sup>6</sup>.

Łatwo zatem – jak powiedziałem – zakreślić granice interesującego pisarza obszaru, który posiadałby kształt mniej więcej równoległoboku (zatem niemal kwadratowa mapa uległaby „dziwnemu” wykoślawieniu), zaś w jego rogach położone byłyby: pasmo Karpat w okolicy Gorlic i Rachowa na południu, a na północy miasta Chełm i Żytomierz. Ramy Hauptowskiej mapy tylko pozornie są przypadkowe. Ich boki wyznaczają bowiem z obu stron granice nienazwanego obszaru, południowo-wschodniej części dawnej Rzeczypospolitej, którego specyfiki nie określa się w tej prozie wprost ani nie ogranicza do „kresowości” („Roksolania” to nie to samo, co „kresy”), a którego zachodnie krańce charakteryzowane są jako obszar

<sup>6</sup> Haupt wyraźnie różnicuje tę rzeczywistość z galicyjskimi kontekstami, jak choćby w opowiadaniu *Lili Marleen*, pisząc o świecie Chłądu/Chełma: „Żydzi tamtejsi byli inni od naszych, galicyjskich, bo nasi chasydzi byli aż straszni, a ci tamtejsi – tacy litwaccy, nie widziało się tu chałatów, tylko nosili takie ich zgrabne czapeczki z daszkiem” (BD, s. 269). Wszystkie cytaty prozy Haupta przytaczam dalej za wydaniem: Z. HAUPT, *Baskijski diabeł*, zebrał, oprac. i posłowiem opatrzył A. Madyda, Warszawa 2007; Z. HAUPT, *Z Roksolanii. Szkice, opowiadania, recenzje, warianty*, zebrał, oprac. bibliografią i posłowiem opatrzył A. Madyda, Toruń 2009 – oznaczając je odpowiednio skrótami BD i ZR oraz numerami stron.

pogranicza językowo-kulturowego, a za wschodnimi – znajduje się rzeczywistość barbarzyńska, świat krańców cywilizacji europejskiej<sup>7</sup>.

W kręgu polskości pozostaje bohater Haupta – wzięwszy pod uwagę jego dojrzałą twórczość – wyprawiając się jedynie do dwóch miejsc leżących poza zasięgiem mapy wspomnianego obszaru, niejako na przedłużeniu linii wybiegających z jej zachodnich rogów: są to Zakopane i Warszawa, a warto wspomnieć, że w obu wypadkach podróże te stanowią (także) dialog z twórcami, dla których były prymarnym tworzywem literackim, z Micińskim i Prusem. Całkiem niemal nierzeczywiste, a jednak wykreowane, wydają się miejsca położone poza wschodnimi rogami tejże mapy. Białokamienna czyli Moskwa i ziemie leżące na wschód od Podola, o których Haupt pisze, iż przodkom współczesnych Polaków jawiły się one (podobnie zresztą egzotyczne jak Moskwa dla jej polskich zdobywców w *Lutni*) jako „*kres orbis terrarum*” (ZR, s. 7). Zatem świat położony na zachód od Roksolanii – to powiązana z nią rzeczywistość tradycji kulturowej, pozwalającej umieścić własną wrażliwość pomiędzy rodzimymi realizacjami zachodnioeuropejskiej myśli i literatury a światem barbarii, do którego rzadko przenikają forpocztzy cywilizacji.

Stosunkowo łatwo jest też nakreślić kształt drugiej z map Hauptowskich przestrzeni, związanej z emigracyjnymi perypetiami pisarza i ich konsekwencjami literackimi. W tym wypadku mielibyśmy do czynienia z obszarem zamykającym się w kształcie trójkąta, którego podstawa prowadziłaby od Luizjany przez Atlantyckie pasmo Pirenejów, do południowej Francji, zaś pozostałe boki tworzyłyby linie przebiegające od Luizjany przez Waszyngton i wschodnie wybrzeże USA do Szkocji i od Szkocji do południowej Francji.

Podobną figurę, trójkąta o wydłużonych podstawie i jednym z boków stanowiłaby wspólna mapa obu przestrzeni: dla porządku powiedzmy, że owa podstawa to linia biegnąca raz jeszcze od Luizjany, przez Atlantyckie Pireneje, południową Francję, północne Włochy, Węgry, leżący u południowych stóp Karpat Rachów

---

<sup>7</sup> Warto podkreślić, że w opowiadaniach, których „akcja” rozgrywa się w Chełmie/Chładzie i w Gorlickiem, pisarz w bardzo podobny sposób charakteryzuje rzeczywistość językową: „(zwróćmy uwagę na to, że ziemia chładowska to teren pogranicza etnicznego, że tu gdzieś, jakimś meandrem przebiega granica między Polakami i Rusinami i że tu, jak zawsze na etnicznym styku, jakoś ostrzej, wyraźniej, dosadniej zaznacza się polszczyzna czy ruszczyzna i że właśnie pogranicze sprawia, że mówią tu bardzo czystą, poprawną polszczyzną, jak w Szczepreszyńskim, bez zaśpiewów, akcentów, mazurzeń gniazd i skupisk dialektycznych, mówią po prostu prawie że «literacką» polszczyzną)” (BD, s. 272); „To było w Gorlickiem, ale już pośród gór. To tam, gdzie język etnograficzny łemkowski zachodzi aż po Beskid Wyspowy. Nazywało się to Szymbark, a ściślej Szymbark-Bystrzyca. Sam Szymbark był polski, a nawet bardzo polski. Mówili tam, jak zawsze na pograniczu etnograficznym, polszczyzną prawie literacką” (BD, s. 71).

– miejsce internowania po przekroczeniu granicy wraz z oddziałem we wrześniu 1939 r., południowo-wschodnie krańce Podola, Latyczów do Żytomierza. Ów krótszy bok to z kolei linia biegnąca od Żytomierza przez Wołyń i poligon w okolicy Brześcia w kierunku Warszawy i dalej, aż do Szkocji. I kolejny: wspomniana oś Szkocja–Luizjana.

W obrębie tego terytorium znalazłyby się wszystkie miejsca obecne w prozie Haupta (także tej sprzed wojny), czy to przywołane bezpośrednio, czy to przez wyraźny związek z nimi jej bohaterów, włącznie z tymi, które albo pojawiają się incydentalnie i nie są w jakikolwiek sposób nacechowane, albo też uzupełniają domniemany inwentarz topograficzny o rzeczywistość biografii autora (podróże pociągami przez Niemcy, wojenna wyprawa z Węgier do Francji, Bretania, Śląsk, Chesapeake Bay w Ameryce). Jak nietrudno się zorientować, rzeczywistość prozy Haupta jest rzeczywistością cywilizacji i kultury zachodniej w różnych jej odmianach i przejawach: „kresowej”, polskiej, niemieckiej, francuskiej i anglosaskiej (w wersji wyspiarskiej i amerykańskiej). Innymi słowy, choć przecież nie czyni tego programowo, Haupt diagnozuje stan tej cywilizacji poprzez wspomniane miejsca, niejako z mikroobserwacji wyprowadzając wnioski natury ogólnej, czy też raczej sugerując te wnioski. Nie oznacza to, że wyobraźnia pisarza nie sięga ku obszarom leżącym poza światem Zachodu.

To właśnie owa wyobraźnia jest źródłem zasadniczego pęknięcia w rozumieniu przestrzeni przez Haupta. Po jednej stronie znajdują się obszary dotykalne, obszary poświęcone prawdą własnego „bycia”, po drugiej zaś – terytoria egzotyczne, niegdyś, w przedwojennych pierwocinach literackich, funkcjonujące jako przedmiot fascynacji, pasji, zdobywczych, eksploratorskich tęsknot, później zaś jako zwierciadło Innego, w którym przegląda się mentalność człowieka Zachodu, ale przede wszystkim będące swojego rodzaju narzędziem uniezwyklenia świata, w jakim żyje człowiek nowoczesny, wskazania na „egzotykę” i „dziwność” tego, co na pozór banalne i codzienne. Dlatego właśnie dach lwowskiej kamienicy może okazać się Wyspami Galapagos, „egzotyka wiszarów Amazonki, Orinoko i Rio Negro” może nadpłynąć nad „południowy kurz ulic miasteczka” (BD, s. 17) leżącego na polskiej prowincji, a ruska wieś w dzień Bożego Narodzenia jawi się „jak dalekie ognie na Tierra del Fuego” (BD, s. 115).

W prozie Haupta, w której często terytoria znane i „dotknięte” przesycone zostały duchem egzotyki, niemal nie pojawiają się światy od początku do końca wykreowane. Nawet Dolina Bez Wyjścia z *Baskijskiego diabła* odsyła nas do rzeczywistości sugerowanej w tytule opowiadania. Jedynym wyjątkiem jest tajemniczy świat doliny głuchych, odizolowanego ludu żyjącego w nienazwanych, górskich okolicach ze *Złotej Hramoty*, gdzie zresztą Haupt wskazuje

pierwotny konwencji tej prozy odsyłając do kilku tekstów literackich. Biegun czystej kreacji jest więc bardziej hipotetycznym punktem odniesienia niż stałą rzeczywistością warsztatu twórczego autora *Pierścienia z papieru*. Co ciekawe, sfera zmyślenia czy fantastyki pojawia się tu w związku z dawno minioną przeszłością, jak w wypadku postaci ksieni w cyklu o Nietocie, czy żandarma von Elsterau i polskiego oficera we wspomnianej *Zołotej Hramocie*. Przestrzeń poddana zostaje w takim wypadku licznym zabiegom, które ustanawiają jej dynamiczną postać – jako równoległego dziania się różnych zjawisk, spraw i procesów należących do odległych od siebie epok. Warto jednak przy tym wspomnieć, że Haupt – jakby zachowując równowagę pomiędzy skrajnościami – nie pozwala sobie nigdy (jeśli weźmiemy pod uwagę całość poszczególnych utworów) na fotograficzne odtwarzanie rzeczywistości ani nawet na formułę obiektywizacji świata przedstawionego. Składając hołd Bolesławowi Prusowi w eseju-liście, pokazuje jednocześnie, czym jest nowoczesna formuła pisarstwa, polegająca między innymi na grze tym, co realne i sferą odniesień literackich i eksponująca typ wrażliwości fragmentarycznej.

Stają formułą tego pisarstwa jest – zawieszona pomiędzy skrajnymi biegunami konwencji realistycznej i kreacjonizmu – zasada (rzadziej) konstrukcji i zasada (zazwyczaj) re-konstrukcji przestrzeni. Temu – między innymi – służy sięganie do egzotyki oraz mieszanie porządków temporalnych. Haupt bowiem sprowadza właściwości różnych światów mentalnych i rzeczy do wspólnego mianownika zakreślonej dość precyzyjnie przestrzeni. Innymi słowy, nie istnieje dlań rozdział obszaru literatury i obszaru rzeczywistego. To, co widziane, jest jednocześnie tym, co zapisane, bo widzenie jest dla Haupta też aktem reinterpretacji<sup>8</sup>. Doskonale obrazuje to końcowy fragment *Lutni*, gdzie zawieszona pomiędzy XVI i XX wiekiem Żółkiew jest przedmiotem takich właśnie działań. Tu także przenika egzotyka innej cywilizacji, sowiecki wariant dawnej Moskwy, porównywalny z rzeczywistością, na którą natrafiali dawni odkrywcy; nie na darmo w opowiadaniu porównuje się polskich żołnierzy do konkwistadorów, zaś Białokamienna, choć mowa o urbanistyce, w niczym nie różni się od Ziemi Ognistej czy Wysp Galapagos. Wszystko, o czym tu mowa, rozgrywa się na płaszczyźnie mapy (map), która nie tyle odzwierciedla jakiś stan rzeczywisty, ile dynamikę przesunięć i dziwność związaną z tą dynamiką; jedno miejsce mieści w sobie wiele porządków i epizodów:

<sup>8</sup> Przy czym Hauptowskie akty reinterpretacji czy też rekonstrukcji nie są tożsame z performatywnymi działaniami o podłożu ideologicznym, nie zakładają też – jak pisze jedna z badaczek – „performatywności wszelkiego przedstawienia”, a geopoetyka Haupta mimo „dźwiękowej bliskości wobec geopolityki” nie projektuje – poza formułą uwolnienia od ideologicznych zależności – żadnych wykluczeń (M. MARSZAŁEK, *Rosyjska Północ jako punkt widzenia*, „Rocznik Komparatystyczny” 2011, nr 2, s. 101).

Na starych mapach, posiatkowanych różami wiatrów i rumbów żeglarskich, ukazujących kontynenty, przylądki, archipelagi, żyłkowania rzek i sopki łańcuchów górskich, pełno zawsze wszelkich ozdobników, zwłaszcza wśród wełniących się fal mórz i oceanów. Trytony, nereidy, lewiatany i syreny. Mniej ich tam, gdzie nostalgiczne obszary białych plam, miejsc jeszcze nie odkrytych. Kartografowie dawniejsi, by je jakoś kompozycyjnie wypełnić, dawali tam zwykle objaśnienie, że są to miejsca „UBI LEONES”.

Na nowych mapach tamte puste miejsca znikły, a w innych znowuż dykasteriach pojawiły się nowe białe plamy. Jedną z rzadkich tam nazw chciałem rozszyfrować.

(BD, s. 267, podkr. – A.N.)

Pisarz staje się więc kartografem, który potrafi doskonale połączyć zarówno osiągnięcia twórców map dawniejszych, jak i – będących na usługach maszyny historii – kreślarzy nowoczesności. Jego „ozdobnikami” stają się pospołu nieprzyjające pozornie do siebie światy. „Stare” piękno i piękno nostalgii nowoczesnej. Litery i kształty. Znaczenia i kompozycje. Dlatego sowiecka/rosyjska nazwa Niestierow znaczy mniej więcej tyle samo, co „ubi leones”, ale Haupt-kartograf nie poprzestaje na prostym skojarzeniu. Idzie dalej w oswojaniu nieprzyjemnej historii: nazwisko rosyjskiego lotnika/awiatora zderzone zostało z „podniebnym bytem – bojowaniem” Sępa Szarzyńskiego i katastrofą Franka Wójcickiego z Żółkwi, który został lotnikiem<sup>9</sup> – z innego, „żółkiewskiego” opowiadania, a także z pojawiającym się tamże awiariem. Tworzenie mapy będącej swoistą kontaminacją starych i nowych dzieł kartograficznych jest też próbą neutralizacji historii w jej XX-wiecznym wcieleniu. Jeśli zawiodą „ozdobniki”, jeśli „kompozycyjne wypełnianie” nie da zadowalającego efektu, pozostaje jeszcze „rozszyfrowywanie”, mapa ma zatem także swoją głębię, kryjącą się za nazwą Niestierow, która w tajemniczy sposób – jakby wbrew intencjom sowieckich pomysłodawców – ujawnia wciąż trwającego „ducha” miejsca – Żółkwi na przestrzeni wieków (i ta zleksykalizowana metafora pada tu nie przypadkiem). Tym samym przestrzenne nastawienie poznawcze pozwala stworzyć wrażenie, że to nie burzliwe dzieje żonglują losami ludzkimi i miejscami, lecz pisarz – mocą aktu re-konstrukcji – żongluje dziejami, niejako panując nad tym, by „białe plamy” nie pozostawały nigdy bez twórczego komentarza<sup>10</sup>. Jest

<sup>9</sup> W tym wypadku mamy do czynienia z przywołaniem postaci rzeczywiście istniejącej. Podporucznik Franciszek Wójciki zginął w wypadku samolotowym we wrześniu 1931 r. Zob. *Ku czci poległych lotników. Księga pamiątkowa*, red. mjr dypl. pilot M. Romeyko, Warszawa 1933.

<sup>10</sup> „Pisarz, podobnie jak twórca map, projektuje przestrzenną organizację terytorium, dokonując selekcji, zakładając określoną skalę, ustalając granice obszaru, podkreślając znaczenie pewnych punktów topograficznych, tworzy więc mapę narracyjną” (E. RYBICKA, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i badaniach literackich*, Kraków 2014, s. 152).

to też mechanizm umożliwiający uważnemu czytelnikowi proces konstruowania dzieła równoznaczny z kreśleniem mapy terytorium. Haupt pokazuje, jak podobne znaki można przesuwac pomiędzy poszczególnymi arkuszami i jak piętno „egzotyki” (zarówno tej przyjaznej, jak i nieprzyjaznej) odciska się na zwykłości czy powszedniości, a ta z kolei wkracza na obszary do tej pory nierozpoznane.

Co więcej, w prozie Haupta znajdziemy fragmenty, w których niemal wprost odsłania on mechanizmy rządzące procesem poznania. Punktem wyjścia niemal zawsze jest przestrzeń doświadczona, zweryfikowana i obiektywnie istniejąca także dla osób trzecich, co nie znaczy, że Hauptowska drobiazgowość ma coś wspólnego z obsesją odzwierciedlania rzeczywistości czy nastawieniem czysto realistycznym. Sięgnijmy w tym kontekście do opowiadania z planowanego przez pisarza w 1946 r., debiutanckiego tomu, a zatem do jednego z utworów otwierających dojrzały etap twórczości i przyjrzyjmy się dokładnie dłuższemu fragmentowi *Sur le pont d'Avignon*:

Lapalud leżało jakieś pięć kilometrów od Rodanu, w misie, jaką rzeka wyłobila w ciągu wielu setek tysięcy lat swego pędu do morza. Gorąca w pierwszych dniach swego pobytu nie czułem jakoś – zawsze mnie nowe strony denerwiają i wyważają z równowagi. Za to zieleń i soczystość całej krainy w czerwcowym słońcu oszołomiły mnie w niesłychany sposób, tak że nie obeszła mnie, zapowiadana jeszcze przed moim przyjazdem, pustka i wymarłość miasteczka. To znany i banalny truizm na temat wyludniania się prowincji francuskiej, exodusu do miast, i tam dalej. Potem zainteresowałem się tym w znaczniejszym stopniu. Na razie cieszyłem się niespodziewanymi wakacjami, jakie mi nagle przypadły w udziale.

Ogarnęła mnie z miejsca znana mi pasja zapoznawania się z topografią mego otoczenia. Robię te sprawy jak pod wpływem jakiegoś wyższego nakazu, jak pod wpływem instynktu i dotąd nie mogę spocząć, dopóki nie przemierzę i nie przeoglądam okolicy w promieniu dwudziestu kilometrów, potem napełniam się spokojem i już nic nie sprawia mi utrapień.

Zacząłem się od hotelu. [...]

Nurzałem się w samotności własnego pokoju, własnej przestrzeni wśród zielono-srebrnych łąk nad rwistym Rodanem i pustaci smutnych wzgórz Bari. Tak dalekie to wszystko od jarmarku wojny.

Tu nawiedzały mnie wspomnienia. Potem zacząłem coś pisać.

(BD, s. 543-544<sup>11</sup>)

Co prawda, to od Żółkwi miałyby się zaczynać *Geografia Polski*, ale już znacznie wcześniej pisarz zdefiniował mechanizmy rządzące własnym doświadczeniem

<sup>11</sup> Na inicjacyjny charakter tego fragmentu wskazałem w przywołanej już książce (*Jeden jest zawsze ostrzem...*, s. 193. Zob. też inną uwagę: tamże, s. 342-343).



przestrzeni. To, że ów zabieg dokonał się w obliczu rzeczywistości obcej, nie odgrywa istotnej roli: zarówno w Żółkwi, jak i w Lapalud bohater tej prozy jest przybyszem, przybyszem jest wszędzie i nawet „latający” dom wczesnego, podolskiego dzieciństwa nie jest postrzegany jako przestrzeń do końca oswojona, bezpieczna i opisana (istnieje tylko we „fragmentach”, jak w tytule jednego z opowiadań mu poświęconych). Francuskie miasteczko, leżące w Beckettowskim Vaucluse, staje się dla Haupta – paradoksalnie – początkiem pisarskiej drogi. Zauważmy, że uwarunkowania temporalne („nawiedzające” wspomnienia) zostały tu niejako wyprowadzone z przestrzennych, będących prymarnym bodźcem i przez nie zdeterminowane. A raczej zdeterminowane przez mechanizm poznania bohatera-narratora tej opowieści, nazywany wręcz instynktem czy „wyższym nakazem” (a przecież – co ważne – są to biegunowo różne impulsy, istnieje więc być może paralela pomiędzy nimi i czynnościami „komponowania” oraz „rozszyfrowywania”). Spokój jest uwarunkowany przez wzrokowe i mentalne opanowanie nowej rzeczywistości, skonfrontowanie jej ze stereotypami, wpisanie w system odniesień historycznych i literackich. Promień dwudziestu kilometrów, o jakim się tu wspomina, wyznacza granice obszaru mieszczącego się w zasięgu jednostki, można nawet zaryzykować twierdzenie, że „akcja” przytłaczającej większości próz Haupta rozgrywa się w miejscach ograniczonych takim horyzontem przestrzennym, zarówno w „partykularzach”, jak i metropoliach. Ale „pasja” poznawcza, której istnienie poświadcza pisarz w cytowanym fragmencie, nigdy nie służy wyłącznie sobie samej; przywołane tu nazwy miejscowe, topograficzne i opis konfiguracji terenu, co łatwo sprawdzić, pozostają w zgodzie z rzeczywistością, ale dopiero w konfrontacji z inną przestrzenią, intymną, dają rezultat w postaci przestrzeni utworu literackiego, wypełnianej rekwizytami niedostępnymi oku. „Samotność własnego pokoju” nigdy bowiem nie jest samotnością absolutną, spokój jest wychnieniem od „jarmarku wojny”, ale nie od traumy wspomnień, przy czym „wspomnienie” należy rozumieć tu szeroko, także jako zasób pamięci kulturowej, pozwalającej zaadoptować pozornie obce strony do warunków własnego postrzegania świata<sup>12</sup>. I w tym kontekście pojawiają się zabiegi kreacyjne – po konstatacji: „Potem zacząłem pisać”, dalsza część tekstu ujęta została w cudzysłów, zaś jej bohaterem staje się fikcyjna postać, *alter ego* pisarza, Cyryl. Później, poza jednym wyjątkiem, Haupt nie posłuży się już takim zabiegiem, ale wprowadzenie tego rodzaju rozwiązania u progu doj-

<sup>12</sup> Motyw samotności w pokoju, pomieszczeniu bądź schronieniu, będącym jednocześnie punktem obserwacyjnym – pełnym narzędzi wymierzonych zarówno w to, co zewnętrzne, jak i to, co wewnętrzne, powraca w prozie Haupta często, na przykład w opowiadaniach *Poker w Gorganach*, *Madrygal dla Anusi*, *Więzień z Isle of Ely*, *Appendicitis*, *Nuda*.

rzalego pisarstwa doskonale ilustruje typ dyspozycji poznawczych autora *Szpicy*. Opowiadanie nosi tytuł *Sur le pont d'Avignon*, mimo że Avinion nie mieści się w obrębie wspomnianego promienia dwudziestu kilometrów. Zarówno skojarzenie z francuską piosenką, jak i postać spotkanego Matuzalema, czy ruiny rzymskiego miasta na wzgórzach Bari, czy też przywołanie pisarstwa Flauberta – wszystko to pozwala sprowadzić do wspólnego mianownika przestrzeń zewnętrzną, obcą, zrazu – jak pisze Haupt – „wyważającą z równowagi” – i nie do końca własną, nieustabilizowaną przestrzeń wewnętrzną, szarpaną przez ciągły niepokój wojennej i miłosnej traumy. Przy czym można wysunąć przypuszczenie, że zmiana, jaka dokonała się w kolejnych utworach, czyli rezygnacja z demonstracyjnego wprowadzenia fikcji, jest świadectwem tego, że pisarz nie próbuje już przechodzić od „prawdy” do „zmyślenia” czy „konstrukcji”, tylko stale prowadzi grę między autentyzmem, re-konstrukcją i zmyśleniem.

Cyryla nie ma bowiem w późniejszym utworze wykorzystującym pejzaże prowansalskie – *Barbarzyńcy patrzą w krajobraz podbitego kraju*, jest „ja” i są konteksty biografii Haupta; rozbudowaniu listy szczegółów opartych o te same dane topograficzne i nazwy miejscowe towarzyszy już nie zespół odniesień literackich, ale na plan pierwszy zostały wysunięte postaci tytułowe, uosabiające obecność prawdziwie obcego punktu widzenia. O ile bowiem na początku lat czterdziestych Haupt mierzy się ze światem katastrofy Zachodu i próbuje tę katastrofę oswoić „budując” przestrzeń odsyłającą nas do rekwizytów, jakie ufundowały pewną wspólnotę cywilizacyjną, o tyle pod koniec tej dekady pisze z dystansu o czystości innego spojrzenia, do którego nie mamy dostępu, czystości spojrzenia barbarzyńcy. Dwaj senegalscy żołnierze spotkani przypadkiem widzą południową Francję „bez metafizycznego sentymentu, jak my patrzymy w obcy krajobraz; bez asocjacji i stowarzyszeń literackich ani geograficznych, ani historycznych” (BD, s. 195). Ich obecność w tym pejzażu jest też możliwością uświadomienia sobie własnych ograniczeń, uświadomienia swojego rodzaju mechaniczności władz poznawczych, zawsze produkujących sieć skojarzeń, mapę rzeczywistości. I nawet w opisie owych „obcych” Haupt takich skojarzeń się nie pozbywa, raz to przywołując mitologiczne postacie, raz to zderzając wojenny koniec Francji z klęską świata rzymskiego („patrzyli barbarzyńsko, zimno i nieodgadnienie, jak oksydowane na fioletowo posągi ze spiżu, podobni do siebie bliźniaczo, jak *Gemini*, swą przystojnością innej rasy i innego kontynentu, zimni i obojętni jak naoliwione części działa, pewni siebie i obojętni wpośród tego świata i ruin tego innego świata”, BD, s. 195).

Jednak to uwięzienie (znów!) zarówno w metafizyce, jak i asocjacji, jest dla bohatera Hauptowskiego także dobrodziejstwem. W ten sposób, sygnalizując inny punkt widzenia, ujawnia on także nieprzydatność takiej perspektywy; jej istnienie

o tyle wydaje się pożyteczne, o ile nakazuje dystans w stosunku do szaleństw historii. Wzrok „barbarzyńców” to swojego rodzaju lustro, w którym przegląda się wzrok Hauptowskiego bohatera. To innego rodzaju możliwość, niewykorzystana do końca, bo obciążona ryzykiem popadnięcia w *horror vacui*. A tego ów bohater pragnie ustrzec się za wszelką cenę, wypełniając na mapach białe plamy i ustanawiając porządek biografii związanej z konkretnymi, opisanymi i oswojonymi terytoriami. Co więcej, ta bio-grafia rekonstruowana jest przecież na podstawie konkretnych, dość ściśle zakreślonych obszarów, wyprowadzana z nich; wystarczy przyjrzeć się wielu inicjalnym fragmentom opowiadań, by stało się to oczywiste (można zaryzykować twierdzenie, że lektura jednej trzeciej „kanonicznych” opowiadań Haupta jest zdeterminowana przez dominantę przestrzenno-topograficzną wprowadzaną w początkowych partiach tekstu, a tylko trzy lub cztery z nich zostały zupełnie pozbawione takich odniesień).

Jeżeli trudno zneutralizować historię, a tylko częściowo zadowolające wydaje się sprowadzenie jej na płaszczyznę rzeczy, rekwizytów czy pejzażu, to – równie trudne – ocalenie własnej egzystencji może dokonać się przez zyskanie dystansu do samego siebie. Dlatego w prozie Haupta, na pierwszy rzut oka drobiazgowo odtwarzającej rzeczywistość, mamy do czynienia z działaniem bardziej zaawansowanym i bardziej skomplikowanym. Tak jak obojętny wzrok „barbarzyńców” pozwala widzieć w innym wymiarze dzieje, tak też konfrontacja przestrzeni intymnej z tym, co na zewnątrz, prowadząca aż do utożsamienia tych dwóch światów, stanowi „sposób” na alienacyjne problemy nowoczesnej jednostki. Stałą pisarską taktyką kreowania postaci bohatera-narratora jest dynamiczne widzenie jego relacji ze wszystkim, co go otacza: „Raz będę jednością z całością, innym razem będę sam, zupełnie sam, nic innego nie będzie się liczyć, tylko ja sam. Będzie mi tak, jakby świat to był ja, a ja to świat. Kiedy mnie nie ma, nie ma świata. To mam w sobie wszystkie bóle i wszystkie szczęścia świata” (BD, s. 248). Pisarz, nazywając siebie magikiem, widząc własne zabiegi jako „nakręcanie zabawek”, układanie zdarzeń, „praktykowanie czarnoksięskich sztuk”, zakłada jednocześnie akt oddania się światu, unicestwiania się „na korzyść, na dobro zewnętrzności” (BD, s. 43)<sup>13</sup>. Innymi słowy, konstruując mapę-utwór literacki, czy raczej rekon-

<sup>13</sup> Zob. cały fragment opowiadania: „Ale przecież ja potrafię wzbudzić w sobie pokorę. Przecież pomimo wszystko potrafię myśleć o tamtych czasach tak, jakby jednak istniały one tylko dla siebie, potrafię nagiąć się i powiedzieć sobie, że beze mnie także by tam było. Potrafię skazać się na nicość po to tylko, ażeby dać oddech i życie tamtemu. Potrafię zrezygnować i rozdać się, wyzbyć się wszelkiego dobra, ażeby zapewnić tamtemu życie. (Bo czyż nie rozdawałem się, czy nie unicestwiałem się za tamtych czasów? Jak szedłem na przykład wieczorem na głupi spacer podmiejski, jak zapatrzyłem się w mokre pola, w chmury ciężko kładące się o zachodzie, w wierzby rozczapierzone i pokręcone

struując ją za pomocą „ułamków”, sam staje się jej częścią. Jeszcze inaczej rzecz ujmując, pisarz próbuje dokonać niemożliwego, czyli stworzyć język rzeczy, a raczej język wszystkiego, co nie należy do jego świadomości, i wprowadzić ten język w obręb tejże świadomości. Tu tkwi także tajemnica „hermetyczności” tego pisarstwa; dialog z tym, co zewnętrzne, może odbywać się tylko bez świadków, jak w *Pokerze w Gorganach*, gdzie karciana rozrywka jest tylko pretekstem dla o wiele ważniejszej rozgrywki: „A jeżeli znajdę na to radę, jeśli, co jest zupełnie nieprawdopodobne, jeżeli wymyślę aż matematyczny pewnik, że to, co jest wśród mnie, jest tylko fantastycznym tłem trafnego poznania, to i tak będę sam” (BD, s. 70). Oczywiście, jak często bywa w wypadku tej twórczości, mamy też w kwestii przestrzeni do czynienia ze sprzecznymi impulsami. Z jednej strony bowiem „odzyskać samego siebie” można dzięki anonimowemu uczestnictwu, z drugiej – „uchwycić istotę rzeczy” da się tylko w oderwaniu od zewnętrznych uwarunkowań: „Trzeba oddzielić się od przestrzeni, jak by to nie było trudne i niemożliwe, powiedzieć sobie: tu jest tu, a tam jest tam. Być sobie takim panem, który jest obiektywnym panem” (*Warianty*, BD, s. 371).

Jednak takie „oderwanie się” jest w prozie Haupta rzeczywiście bardzo trudne, a „istota rzeczy” pozostaje niewyartykułowana, skrywa się za znakami-rzeczami, za nagromadzeniem rekwizytów i danych topograficznych. Tajemnica rzeczywistości – sugeruje często Haupt – mieści się być może w obrębie przestrzeni wyobrażonych, nie w samym jednostkowym myśleniu, które musi być „cienkie, filigranowe”. Ta finezyjność jest trudna do osiągnięcia, więc niejako „zamiast” widzimy działalność kompozycyjną; istota tkwi w istnieniu, rozpościerającym się na płaszczyźnie kartki utworu-mapy. Sięganie do istoty jest wszakże czymś więcej niż re-konstrukcja, toteż dotyczy ono głównie tego niedookreślonego (w sensie bycia jednego miejsca) – paradoksalnie – topograficznego punktu wyjścia świadomości pisarza, związanego z latami dzieciństwa i młodości. Dlatego właśnie przestrzeń Żółtkwi ma ulec także „rozszyfrowaniu”, dlatego też bohater pragnie do tamtej rzeczywistości powrócić w sposób cudowny, ze świata egzotycznej doliny głuchych, a to coś więcej niż powrót będący wyłącznie fizyczną obecnością. Wikła się przy tym w nierozwiązywalną sprzeczność: bez ponawianych aktów indywiduacji nie

---

nad miedzami i w kolor rudy, czerwony, lisi, fioletowoczerwony, marchewkowy, asfaltowy jesieni – mogłoby się wydawać, że wchłaniałem to w siebie samolubnie. To odwróćmy ten proces – przecież to ja oddawałem się temu jesiennemu krajobrazowi, rozstrzeliwałem się w horyzont jak śrut z wyrzuczonego ładunku. W jednym mgnieniu oka unicestwiałem się na korzyść, na dobro zewnętrzności).

Więc jeżeli teraz najskwapliwiej i najzachłanniej zbieram ułamki z tamtych czasów i składam je na nowo, to mam pełne prawo, prawdziwy serwitut na owych czasach: odbieram, co moje, odbieram i odzyskuję ułamki samego siebie”.

istnieje metafizyczny udział w tejże rzeczywistości, bez rozproszenia i unicestwienia własnej świadomości w różnych danych miejsca/miejsc nie istnieje miejsce, takie, jakiego chciałoby się „bezpośrednio” doświadczać.

Warto też pamiętać, że Hauptowskie przestrzenie wyobrażone, ku którym zmierza najpóźniejsza twórczość, są – jak już sygnalizowałem – czymś jakościowo różnym od obszarów egzotycznych i nieznanych. Mamy do czynienia z wyraźną gradacją: niemal nieobecna przestrzeń bezdyskusyjnie „własna” – przestrzeń doświadczona i oswojona bliższa (polska) – przestrzeń doświadczona obca (nieustannie konfrontowana z rodzimością) – przestrzeń egzotyczna (obszar wiedzy zapośredniczonej i działania wyobraźni) – niemal nieobecna przestrzeń wyobrażona (wykreowana). Istota tej gradacji polega na tym, że egzotyka jest czymś realnie istniejącym, jej wprowadzenie jako komplikacji estetyzuje codzienność. Haupt pisze bowiem o przestrzeniach, w których „nigdy nie był” i „nigdy nie będzie”: mogą one przybrać kształt Moskwy, mogą być przestrzenią odległego lądu, mogą też być lwowskim placem Teodora – i za każdym razem, niezależnie od tego kształtu, uruchamiają one wyobraźnię tworzącą feerię motywów i domniemanych zdarzeń, „koloryzujących” doświadczenie. Jednocześnie owe przestrzenie wyobrażone stanowią akt zdrady tego, co dla bohatera jest najważniejsze – świata, w którym się porusza. W znamienny sposób Haupt sygnalizuje to na marginesie historii miłosnej: z jednej strony – przywołując wyspy Galapagos – mówi o scenariuszu filmowym („jak wycięta z banalnego melodramatu filmowego”) i zdarzeniach jak z „barokowej tragedii” (BD, s. 509), a zatem próbując definiować charakter związku, paradoksalnie wskazuje na sztuczność konwencji, które raczej fałszują przekaz, z drugiej – przywołując młodzieńcze wyobrażenia Mount Everestu mówi właśnie o formie sprzeniewierzenia się przestrzeni bliskiej: „Kiedy przychodziły na mnie chwile prostracji, zawodu lub przesytu, miałem swój teren, na który przenosiłem się samolubnie i, powiedzmy, dosyć łatwo. To jest jeden z grzechów głównych, jakie popełniałem w czasie trwania naszej miłości”, BD, s. 514). Przy czym wartość tych młodzieńczych marzeń wskrzeszanych po raz kolejny podawana jest w wątpliwość („Myślałem, marzyłem o takim absurdzie jak zdobycie tego szczytu”, BD, s. 513).

Tym samym przestrzeń egzotyczna staje się czymś w rodzaju pustego „ozdobnika”, pokrywającego powierzchnię mapy i zdarzeń, jak „trytony, nereidy, lewiatany i syreny”, nie mówi natomiast nic o istocie rzeczywistości, nie deszyfruje jej. Dopiero zwrócenie uwagi na mechanizmy, jakie nakazują kojarzyć ją z tym, co naocznie/zmysłowo doświadczone, tajemnicze przenikanie się światów, takie jak w cytowanym fragmencie z *Lutni*, pozwalają docenić potencjał egzotyki; w przeciwnym razie jej obecność można postrzegać jako samozwrotny zabieg. Inaczej należy

natomiast potraktować obraz Doliny Bez Wyjścia, ponieważ wyraźnie zachowuje ona związek z realiami geograficznymi Pirenejów. Jest to świat nieco inny niż „absurdalne” obszary dalekich łądów; przestrzeń ta jest „zadana” po to, by można było zyskać dystans do własnej biografii i móc ją ponownie skomponować, tym razem w kontekście konwencji subtelniejszych niż „melodramat” czy „barokowa tragedia”. W dojrzałej twórczości Haupta mamy do czynienia ze strategią eliminowania skrajnych ujęć: działanie czysto kreacyjne sygnalizowane jest niemal wyłącznie jako możliwość, tak jak wyłącznie możliwością jest „fotograficzne” odtwarzanie miejsc. Pisarz prowadzi grę w przestrzeni pomiędzy „było/jest” a „byłoby/mogłoby być”, co doskonale charakteryzuje w opowiadaniu *O Stefci...*:

Jak by to było? „Byłoby” zamiast „było”, inne aniżeli „było”, aniżeli „bywało”, aniżeli „byłe” i „odbyłe”. Byłoby i spodziewanie, i niespodziewanie. Byłoby tak, że ani to było, ani ostało się, bo byłoby – warunkowość tego odgranicza mnie od tego, co było, i pozwala na tchórzliwe niebranie odpowiedzialności, za rzeczy, które były naprawdę (BD, s. 50).

Wprawdzie mówi się tu także o odpowiedzialności za fikcję, ale owa fikcja została w cytowanej prozie ujęta w nawias, istnieje jako potencjalność, jako hiperbolizacja kontekstów relacji dwojga osób, a także jako możliwość opisu literackiego, sprawności warsztatu, tak jakby Haupt wskazywał, że azjańskość formy, czy po prostu kunszt rzemiosła nie są mu obce, lecz nie najistotniejsze. Stąd właśnie obecność elementu gry, to prowadzenie Stefci przez „froterowane firmamenty posadzek, fornirowane floresy mebli, fryturę faszerowań kuchennych, fioritury fryzur modnych, fatamorgany firanek sypialnianych” (BD, s. 50). Tu rzeczywiście przestrzeń jest wykreowana i językowo przesycona szeregiem aliteracyjnym, podczas gdy poza nią istnieje coś, co pozwala sprowadzić przypomnienie na płaszczyznę przestrzeni bezpośrednio doświadczanej, „prawdziwej”: „I inne – odkładają się, przetasowują raz jeszcze, raz jeszcze; co zaczepić oko o jakiś szczegół, to tak jakby się go samemu stworzyło: ni stad ni zowąd powstaje na nowo, ten sam, a wymarzony” (BD, s. 44). Wystarczą zatem przypomnienia lub przetworzenie, „przetasowanie” terażniejszości, dlatego właśnie mówimy o re-konstrukcji. Świat Haupta tak jak w zwierciadle egzotyki przegląda się również w lustrze zmyślenia i zabiegów kreacyjnych, bo przecież rzeczywistość doświadczona mieści w sobie i takie możliwości.

Na innej płaszczyźnie owo myślenie o przestrzeni można zilustrować przyglądając się grze, jaką prowadzi Haupt między tym, co lokalne, a tym, co uniwersalne. Także tam, gdzie lokalizacja przestrzenna jest w tej prozie niesprecyzowa-

na<sup>14</sup>, gdzie mówi się o kwestiach natury ogólnej, żongluje się abstrakcją i filozoficznym namysłem, pisarz przemycza zespół odniesień pozwalających postrzegać tę prozę jako pozostającą w tajemniczym związku z tym, co namacalne. Mamy tu do czynienia z podwójnym kodowaniem przestrzeni: z jednej strony – jak w opowiadaniu *Deszcz* – uwaga jest zwrócona ku fenomenologicznemu ujęciu zjawiska: „[...] co byśmy nie przeżywali, to w obrębie spraw nie liczy się to i że pozostaje tylko deszcz” (BD, s. 91), z drugiej zaś – widzimy możliwe scenariusze zachowania bohatera-narratora, które, odniesione do biografii Haupta (ale też innych jego próz), sugerują domniemane miejsce akcji. Zarówno scenariusz kłopotów materialnych („Może szukałem tam za kimś, kto obiecał mi pieniądze?”, BD, s. 90), jak i przygód miłosnych („A może to była ta dziewczyna, co powiedziała mi miesiąc przedtem, że to już ostatni raz i powinniśmy przejść z powrotem na »pan« i »pani«”, BD, s. 90), czy też kryminalno-politycznych („A może wysłali mnie, ażebym zabił człowieka?”, BD, s. 90), doskonale mieszczą się w zakreślonej jednej z map Haupta, w świecie międzywojennych galicyjsko-wołyńskich doświadczeń. Zatem przybycie do małej miejscowości mogłoby być w pierwszym z przypadków przyjazdem do jakiegoś konkretnego, lecz nienazwanego miasteczka na Kresach, w drugim – zostać skojarzone z postacią Panny i przestrzenią krzemieniecką (podobny kontekst rozstania, rozwinięty na przykład w *Dziwnie było bardzo, bo...*), trzecim zaś – z uzdrowskim światem Truskawca, w którym Haupt bywał (ofiara wychodząca „z furtki pensjonatu”)<sup>15</sup>. Te dyskretne sygnały niejako równoważą poszukiwanie „istoty” obserwowanego świata, który jednak pod okiem bohatera zawsze rozrasta się przede wszystkim „wszerz”, ponieważ nie można poznać go „w głąb”. Pozostaje tylko deszcz, ale i to zjawisko uwikłane jest w chwytły językowe, w tym przypadku koncentrację powtórzeń, zatem konkret ratuje przed swojego rodzaju fałszem. Opowiadanie to można widzieć w kontekście znanego fragmentu innej prozy z *Pierścienia z papieru*, gdzie mowa o Vaihingerowskiej regule *Als Ob*: „[...] nauczyłem się żyć abstrakcjami i wymysłami, i kiedy ten świat przychodzi mi widzieć własnymi oczami, a nie przez wymyślone i fikcyjne podstawienia, to ani rusz nie mogę tego świata zobaczyć takim, jaki jest” (BD, s. 216-217).

<sup>14</sup> Trzeba podkreślić, że spośród wszystkich opowiadań Haupta tylko dwa pozostają bez żadnych topograficznych odniesień, zaś świat przedstawiony sześciu pozostaje niedookreślony w sensie topograficznym, choć pojawiają się w nich pewne tropy pozwalające utożsamiać tę rzeczywistość z konkretnymi miejscami.

<sup>15</sup> Tak zaaranżowane zabójstwo („wysłali mnie”, a zatem nie ma tu mowy o prywatnych porachunkach) budzi skojarzenia z morderstwem dokonanym na Tadeuszu Hołowce, polityku PPS i BBWR, zastrzelonym 29 sierpnia 1931 r. w pensjonacie w Truskawcu przez ukraińskich nacjonalistów.

Jeśli więc próby odkrycia „istoty” nie przynoszą pożądanych efektów, Hauptowski bohater ucieka w sferę topograficznego konkretności. Świat widziany z góry, a zatem w pewnym sensie kartograficznie, odsłania jednak swoje niezmiernie bogactwo, stanowi wyzwanie dla władz poznawczych jednostki, sam staje się – jak niebo – przestworem:

Jeżeli przerwę swoje kontemplacje nad głębią i obrócę wzrok przed siebie, to, i owszem, leży przede mną horyzont i nad nim chmury gęścieją w normalny sztafaż, tyle że jest więcej do ogarnięcia wzrokiem, że bogactwo przestworu. A powrócę do swej prawie że naukowej kontemplacji przepaści pode mną, to znowu odrywa mnie to od rzeczywistości. Skóra: poszarpany jaszczur, deseń nieziemski, błady przestwór. Staram się doszukiwać znajomych szczegółów i znajduję je bez trudu. Tu jest Fort Pike, dobrze, z góry zostaje tylko zarys gwiazdzistych robót i obudowań ziemnych: ostróg i bankietów, kiedy to sobie inżynierowie wojskowi owych czasów fantazjowali i komponowali gwiazdy i rozety, jakby sztuka inżynierska miała więcej do czynienia z proporcjami i układaniem monogramów i wzorów aniżeli samo sedno rzeczy na celu. Ale niby zawieszeni jesteśmy w jednym miejscu, a już nam Fort Pike podpłynął pod koła i jest cieśnina Chef Menteur, którą jest dostęp od zatoki do jeziora Pontchartrain. Ale niechbym nie wiem jak przymuszał się do poznawania i odnajdywania rzeczy, nie mogę sobie dać rady z proporcjami i uparcie widzę tę skórę jaszczura

(BD, s. 216).

Fragment ów doskonale oddaje specyfikę Hauptowskiej gry pomiędzy konkretem i „proporcjami”. Pisarz doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że nie ma możliwości przedstawienia świata w skali 1:1. Ruch świadomości jest nieustannym przesuwaniem uwagi od topograficznego szczegółu do metaforycznego (co ciekawe, nazwanego tu „prawie naukowym”; nasuwa się tu pokrewieństwo z Schulzowskim myśleniem o mityzacji języka nauki) ujęcia. Jeśli byśmy trzymali się architektonicznych koneksji, często pojawiających się w tej prozie, to należałoby zwrócić uwagę na charakterystyczny chwyt: sama rzeczywistość konkretności (w tym wypadku wojskowego fortu) zdradza skłonności (jest w końcu ukształtowana ręką człowieka) do kompozycyjnych „udziwnień”, które – przedstawione na mapie – bardziej przypominałyby symboliczne abstrakty, czy – znów – ozdobniki tak hołubione przez dawnych kartografów niż „samo sedno rzeczy”. Sam świat kusi zatem, by przedstawiać jego przestrzenie jako schematy, pamiętając jednak, że nie można posunąć się ani do zbyt daleko idących uproszczeń, ani do zbyt daleko idących fantazji.

Innymi słowy: stałą regułą postępowania Haupta-prozaika jest oscylowanie pomiędzy prawdą przestrzeni a właściwościami mapy-języka, która ją ukazuje. Dokładniej rzecz biorąc, wskazuje się w tej prozie nie tyle na samą topografię czy



kulisy poznania i przedstawienia, ile na relację pomiędzy nimi, tak jakby Haupt chciał uchwycić moment przejścia jednej rzeczywistości w drugą i – być może – w owym „pomiędzy” uchwycić wszystkie możliwe dane, prowadzące zarówno ku czysto zmysłowemu jakościom, jak i ku „nadbudowie” sztuki, nauki, abstrakcyjnego myślenia ingerującego w przestrzeń. Haupt „wypierając się” ich, działa podobnie jak inżynierowie wojskowi<sup>16</sup>: utylitarnie, czyli na rzecz własnej nostalgii za tym, co doświadczone, a co domaga się drobiazgowego przedstawienia i zupełnie bezinteresownie, na rzecz innych, którym to nie było dane, uatrakcyjniając rzeczywistość minionego. Jeszcze inaczej: bez schematyzujących działań i „ozdobników” nie byłoby możliwe przejście od lokalności przestrzeni do uniwersalności związanej z nią ludzkiego poznania. Przy czym w wielu miejscach Hauptowskich opowiadań znajdujemy sygnały dystansowania się od wyboru jednej z tych strategii, zatem pisarz deklaruje: „nie umiem opowiedzieć nawet jednej rzeczy”, „nie ma we mnie materiału na Szeherazadę” (BD, s. 426), ale też mówi: „nie było we mnie materiału na poszukiwacza, obserwatora, odkrywcę, kronikarza, Plutarcha nawet prymitywnego gatunku” (BD, s. 356).

W kontekście pojmowania przestrzeni i opisanego tu mechanizmu warto też wspomnieć o roli czasu przeszłego; Hauptowski świat należy bowiem pozornie do epoki minionej i tylko w nielicznych opowiadaniach amerykańskich mamy do czynienia z dominacją perspektywy czasu teraźniejszego. Jeśli więc pisarz chce nakreślić „mapę” jakiegoś miejsca, to niemal nigdy nie odsyła nas do „miejsca obserwowanego”, natomiast pojawia się w tej prozie niemal cała paleta miejsc związanych z biografią autora *Szpicy*, jej migracyjnym charakterem: miejsca wspomniane, przesunięte i dotknięte<sup>17</sup>.

Napisałem o epoce pozornie minionej, bo szkicowanie map przez Haupta, jak w *Lutni*, ma charakter uobecniania przeszłości. Wszystkie te miejsca w intencji autorskiej powinny wciąż istnieć nie tyle w niezmienionej postaci, ile w postaci będącej częścią mapy, ujmującej również współczesne zjawiska i rzeczy. Stałą regułą jest w tej twórczości również konfrontowanie miejsc ze sobą, nakładanie ich na siebie – na podłożu pamięci kulturowej, której zasób rekwizytów ma ruchomy charakter, te same pojawiają się w obrębie różnych obszarów. Kartograf-Haupt swobodnie dysponuje zasobem „ozdobników”, zawsze jednak w ten sposób, by nie tylko tworzyć złudzenie obecności, ale tę obecność stwarzać, re-konstruować,

<sup>16</sup> Por. na przykład opis fortalicji nieba w opowiadaniu *Z Łaczczyzny*.

<sup>17</sup> Typy miejsc wskazuję za: M. CZERMIŃSKA, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopeytyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5. W twórczości Haupta trudno odnaleźć inny typ miejsca przywołany przez badaczkę, miejsce wybrane.

przypomnijmy: „co zaczepić oko, o jakiś szczegół, to tak jakby się go samemu stworzyło”.

Nie można więc mówić o monopolu nostalgicznych nut w pisarstwie Haupta, choć on sam używa także słowa „tęsknota”. Ale też świat jego opowiadań nie ma charakteru kreacji, nie jest, jak u de Mana, procesem *de-facement*<sup>18</sup>, nie niknie w grach językowych. Istotą Hauptowskiego myślenia o przestrzeni wydaje się nieustanne oscylowanie pomiędzy zamknięciem, pomiędzy miejscem ograniczonym do promienia dwudziestu kilometrów i przestworem świata. Co ciekawe, ów przestwór najczęściej wyrasta z określonego topograficznie obszaru albo ze zderzenia kilku miejsc ściśle zakreślonych. Miejsca niejako ilustrują możliwości poznawcze człowieka nowoczesności, rozczarowanego jednak do zbyt ambitnych planów, ilustrują ambiwalencję tych możliwości, niejako w naturalny i przednowoczesny sposób ciężących ku lokalnościom, a jednocześnie nastawionych na generalizacje, które – skoro zawodzą – należałoby oswoić dzięki grom językowym, sugerującym obecność istoty rzeczy w obrębie nich samych. Myślenie przestrzenne Haupta mieści się w ledwo widocznej szczelinie pomiędzy takimi ujęciami, czy też raczej uruchamia wszystkie możliwości potraktowania (jeszcze) przestrzeni na serio. To jest stałego konfrontowania jej konkretnych części, tak jakby arkusze map-opowiadań miały tworzyć jakąś hipotetyczną całość, arkusz nadrzędny, niezatracający szczegółów obecnych na pomniejszych terytoriach. Bohater opowiadania *To ja sam jestem Emmą Bovary* przyjeżdża na praktyki miernicze do małego kresowego miasteczka i konstatuje: „Kiedy tam na tych swoich pomiarach posiedziałem dobrych parę tygodni, to nauczyłem się tego miejsca na pamięć” (BD, s. 280). Pamięć pozwala zatem wyliczać nazwy, nazwiska, szczegóły, drobiazgi, całą powierzchnię okolicy decydującą o jej swoistości. W tym samym utworze świat miasteczka jest skonfrontowany z rzeczywistością amerykańską. Także domagając się swojego konterfektu. Ale wówczas przychodzi myśl o istocie rzeczy: „Chciałoby się napisać coś na sposób uniwersalny, by oddzwoniło to w uchu każdego, by miało to obiektywną wartość. Nazbiera się w sobie szczegółów, autentyków, śmiecia egzotyki w pocie czoła zabiera do pisania, i zaraz skrada się ku temu sztampa, coś samo wodzi ręką, by napisać tak, a nie inaczej, i co z tego wszystkiego wychodzi?” (BD, s. 291). Żadne z rozwiązań nie jest zadowalające, muszą one ze sobą współgrać, realizowane choćby połowicznie. Zatem, mimo ich niedoskonałości, Haupt nie ma innego wyjścia. W poincie opowiadania mowa o ziemi niczyjej, na której „rządzi” obłąkany murzyński kaznodzieja. Unikając zbyt wyrazistych deklaracji, Haupt

<sup>18</sup> Zob. P. DE MAN, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000.

wkłada w jego usta przesłanie o nieuleganiu chaosowi; ten, który traci kontrolę nad nim, powraca w ciemność. A ciemności nie da się w żaden sposób zdefiniować używając kategorii przestrzennych.

Haupt mierniczy, kartograf, pisarz zaprasza czytelnika do uczestnictwa w akcie re-konstrukcji, w procesie uobecniania przestrzeni, która nie może przestać być, niezależnie od nostalgicznego nastawienia, będącego z kolei tylko punktem wyjścia dla wszelkiego rodzaju zabiegów, jakie mogłyby zneutralizować czas. W mapie-opowiadaniu zapełniają się wszystkie białe plamy skazane przez historię na nicość. Czytelnik zaś ma czuć się zaproszony do uczestnictwa w tym akcie re-konstrukcji, ma odczytać również zachętę do tworzenia będącego od-twarzaniem własnych obszarów, kreślenia własnych map, zawierających jednocześnie bogactwo płaskiego arkusza i jego niedocieczoną głębię.

#### BIBLIOGRAFIA

- BIELATOWICZ Jan, Nowy talent emigracyjny, „Wiadomości” 1963, nr 31.  
CZAPSKI Józef, O Haupcie, „Kultura” 1963, nr 10.  
CZERMIŃSKA Małgorzata, Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.  
DE MAN Paul, Autobiografia jako od-twarzanie, przeł. M.B. Fedewicz, [w:] Dekonstrukcja w badaniach literackich, red. Ryszard Nycz, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2000.  
NIEWIADOMSKI Andrzej, Jeden jest zawsze ostrzem. Inna nowoczesność Zygmunta Haupta, Lublin: Wydawnictwo UMCS 2015.  
POULET Georges, Czas i przestrzeń Prousta, przeł. J. i W. Błoński, [w:] Proust w oczach krytyki światowej, wybór, redakcja i przedmowa Jan Błoński, Warszawa: PIW 1970.  
RYBICKA Elżbieta, Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich, Kraków: IBL PAN 2014.  
WIERZEJSKA Jagoda, Retoryczna interpretacja autobiograficzna na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego, Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa 2012  
ZALESKI Marek, Formy pamięci, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2004.

#### PRZESTRZENIE ZYGMUNTA HAUPTA (REKONESANS)

##### Streszczenie

Artykuł jest rekonesansem badawczym, który próbuje rozpoznać zagadnienie przestrzeni w prozie Zygmunta Haupta. Polemizuje on z tezą o dominującym charakterze kategorii temporalnych w obrębie tego pisarstwa i kreśli ramy kartografii literackiej opartej na charakteryzowanych tu mechanizmach postrzegania przestrzeni. Kartografia ta operuje ciągłym napięciem pomiędzy terytoriami doświadczonymi i egzotycznymi, pomiędzy fizycznością miejsca i geografiją wyobrażoną, pomiędzy świadomością będącą zewnętrznym narzędziem poznania a samounicestwianiem się „ja” na rzecz

przestrzeni. Kartograficzna działalność Haupta koncentruje się przede wszystkim na trzech rodzajach miejsc autobiograficznych, projektujących, po doświadczeniu wielkich zamierzeń literackich modernizmu, przestrzeń kameralną, dostosowaną do możliwości poznawczych i kreatywnych jednostki.

**Słowa kluczowe:** geopoetyka; miejsca autobiograficzne; przestrzeń w literaturze; mapy literackie; pamięć.

THE SPACES OF ZYGMUNT HAUPT  
(A RECONNAISSANCE)

S u m m a r y

The article is a research reconnaissance that attempts to address the problem of space in Zygmunt Haupt's prose. It polemicalizes with the thesis of the dominant character of temporal categories in this writing and draws the frame of literary cartography based on the mechanisms of space perception that are described here. This cartography operates with a constant tension between the experienced and the exotic territories, between the physicality of the place and the imagined geography, between consciousness that is an external tool of cognition and the self-annihilation of the "I" for space. Haupt's cartographic activity focuses primarily on three types of autobiographical places, which, after experiencing the great literary goals of modernism, delimit a cosy space adapted to the cognitive and creative capabilities of an individual.

**Key words:** geopoetics; autobiographical places; space in literature; literary maps; memory.

*Translated by Rafał Augustyn*