

## Literackość i wizualność Paradoksy relacji w prozie Zygmunta Haupta

Kiedy myślimy o meandrycznej i w pewien sposób tajemniczej, mimo wykorzystywania różnych narzędzi badawczych, prozie Zygmunta Haupta, nie możemy pominąć – jako kolejnego klucza interpretacyjnego, jednego z wielu możliwych czy już obowiązujących – jawnie manifestowanych i komentowanych zatrudnień plastycznych pisarza. Co więcej, wszystko wskazuje na to, że inicjacje malarskie były dla Haupta czymś pierwotnym, co poprzedzało literaturę, zatem zagadnienie tego rodzaju inspiracji tym bardziej nie daje się zlekceważyć. Niewiele wiemy o pierwszych próbach literackich pisarza, natomiast informacje o jego próbach malarskich znacznie wyprzedzają moment debiutu prozatorskiego na łamach prasy w roku 1934. Jak odnotowuje Aleksander Madyda, z wciąż fragmentarycznie znanej, przedwojennej biografii autora *Szpicy* wyłania się pierwsza pewna data związana z jego pasjami plastycznymi: rok 1927<sup>1</sup>. Mimo kłopotów ze szczegółową rekonstrukcją kolei egzystencji pisarza, wiemy, że podejmował on całkiem sporo różnego rodzaju prób odnalezienia się w przestrzeni sztuk wizualnych. Istotnymi etapami

<sup>1</sup> Powstaje wówczas akwarelka, własność Kazimierza Haupta, krewnego pisarza, tak opisana przez syna Zygmunta – Arthura: „Przedstawia trzech młodych kuzynów w krótkich spodenkach, stojących na wiejskiej drodze, przed samochodem z lwowską rejestracją na tle płańskiego, zielonego pejzażu, pod niebieskim niebem” (zob. A. Madyda, *Haupt. Monografia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 52).

na drodze jego edukacji w tej sferze były studia politechniczne we Lwowie (kiedy to Haupt – najprawdopodobniej – odkrył w sobie talent rysownika) i roczny pobyt w Paryżu w latach 1931–1932 (studia na urbanistyce), doświadczenia ilustratora czasopism [il. 27] oraz – najpewniej – książek<sup>2</sup>, organizowanie pokazów własnej twórczości malarskiej i graficznej<sup>3</sup>, kontynuowanej przez niego zarówno w latach wojny, jak i później, choć najwyraźniej coraz rzadziej i w coraz mniejszej skali.

Malarstwu towarzyszyły inne prace, najczęściej o charakterze zarobkowym, takie jak wystrój malarski prowincjonalnego kościoła<sup>4</sup> czy zlecenie na częściową przebudowę elementów dworku zaprzyjaźnionej rodziny Łączyńskich z Zaborza pod Rawą Ruską. Także późniejsze teksty literackie Haupta pozostawiły świadectwo zmierzania w kierunku profesji plastycznej: odnotowany w *Krzemieńcu* pobyt na plenerze malarskim wraz ze studentkami Szkoły Sztuk Pięknych z Warszawy czy wykreowana w cyklu opowiadań o Pannie postać artysty – początkującego malarza, który dysponuje naprędce urządzoną przez siebie pracownią na poddaszu lwowskiej kamienicy i miewa, przy sporządzaniu portretów, „deformacyjne skłonności”.

W czasie wojny, szczególnie w okresie pobytu na Wyspach Brytyjskich, Haupt poświęcał sporo uwagi malowaniu. Istotny zapewne wpływ na kształt jego obrazów miała, zawiązana jeszcze w obozie Coëtquidan, przyjaźń ze

<sup>2</sup> Użyłem liczby mnogiej, gdyż można podejrzewać, że odnotowany w „Nowej Książce” (1937, z. 6, s. 360) fakt ilustrowania przez Haupta książki żydowskiej poetki Andy Eker (*Stoneczny świątek. Bajki i wiersze dla dzieci i młodzieży*, Księgarnia A. Krawczyński, Lwów 1937) nie był jednorazowym działaniem. Świadczą o tym chociażby wykonane w latach wojny ilustracje do książki Wojciecha Chełkowskiego *Zakopany sztandar*, opublikowanej dopiero w 1995 roku (zob. W. Chełkowski, *Zakopany sztandar*, przeł. L. Czyżewski, rysunki Z. Haupt, Wydawnictwo Eureka, Kraków 1995). „Kariera” rysownika została odkurzona przez pisarza także u schyłku życia, gdy zaproponował londyńskim „Wiadomościom” rysunki do własnego eseju *Z Roksolanii*.

<sup>3</sup> 10 maja 1936 roku w tygodniku „As” zamieszczono notkę o wystawie Haupta we Lwowie, zorganizowanej, jak można się domyślać, przez samego autora w wynajmowanym mieszkaniu-pracowni w budynku „Słowa Polskiego”. Notka informuje o „licznych studiach z Paryża i Śląska” (zob. A. Madyda, *Haupt...*, s. 77). W prasie międzywojennej odnaleźć można również wiadomości o wystawie malarstwa i grafiki Haupta w Katowicach.

<sup>4</sup> „Według Arthura Haupta, jego ojciec opowiedział mu kiedyś, że dostał zlecenie namalowania stacji męki pańskiej w pewnym kościele; realizując ten projekt, posłużył się praktyką malarzy doby klasycznej, którzy wkładali wiele wysiłku w przedstawienie architektonicznych szczegółów i scenerii życia w tle po to, by po prostu obronić się przed nudą” (tamże, s. 55).

# MUZEUW WOJNY W PARYŻU

TEKST - I - RYSUNKI - ZYGMUNTA - HAUPTA



Najbardziej wiarygodnymi przedstawicielami historii każdego narodu są niemal zawsze pamiętki wojen, prowadzonych przez ten kraj. Gdziekolwiek pojedziemy, wszędzie spotkamy się z pozostałościami różnych epok historycznych w postaci starych armat, chorągwi, mundurów i różnych części ekwipunku armii. Można śmiało powiedzieć, że przeciętny człowiek orientuje się w historii obrazów, to jest łączy pojęcie o pewnej epoce z zewnętrznymi objawami jej w zakresie wojskowości. Jakież charakterystyczne są opisy dla wojny 30-letniej olbrzymie szwedzkie kapełusze, wysokie buty, pasterzające się ku górze i cienkie rapier, noszone w całej środkowej Europie. A kłóś na wspomnienie rpa-

ką kartą sztabu generalnego w otoczeniu licznych aparatów telefonicznych.

Mimo to jednak, a może właśnie dlatego, piękne mundury przeszłości pozostały drogie każdemu narodowi. Pozostały złazone raz na zawsze z epizodami, znanymi nam bardziej z obrazów, jak z opisów. Wzręcznie też powstały liczne muzea wojskowe, ukazujące nam w gablotkach, za szybą, generalnie szlifuj, spłowiałe kapełusze „obszarpane”, lub bermy i czaka. Niema państwa, w którymby takiego muzeum brakło. Zaczęły od warszawskiego muzeum wojskowego, poprzez berliński „Zougenhaus” aż do paryskiego Pałacu Inwalidów, wszędzie zastaniemy zakrzepłą krew, przelaną na polach bitew, czerwie-



Grób Napoleona I. w Pałacu Inwalidów w Paryżu.

pei napoleońskiej w Polsce nie łączy jej z obrazem polskiego szlana z obciążeniem czapkami! Niemniej charakterystyczną cechą Wielkiej Armii Napoleona I są brodati saperzy w obciążonych futrzanych czapkach, lub też dragooni w łaniących kaskach.

Ale przynajmniej trzeba, że obiegły wieki, zwłaszcza w zakresie wojskowości były jakby stworzone dla malarza, lub człowieka lub bujającego się w żywych barwach. Przecież nie śniłaby wtedy pojęcie „feldgrau”, ani też „kaki” i im bardziej kolorowe były mundury, tembardziej ulegały straszcy nieprzyjaciela. Ładnieby wyglądała wojna w dziejniejszych warunkach techniki wojowania i z takimi mundurami! W przeciągu chyba 24 godzin nie zostałyby ani jeden żołnierz na polu walki, gdyż trudno o lepszy cel dla kuli. Wspominając te dawne czasy, nasuwa się automatycznie wspomnienie o wzgórku, z którego wódz kierował bitwą. Na takim punkcie obserwacyjnym widzimy na obrazach zawsze Napoleona I, czy Karola Gusta-



Powysze: Fronton Pałacu Inwalidów.

Poniżej: Gwardziści angielski, sprężycy warte przed pałacem Buckingham w Londynie.

wa, Wallenstein, czy też Baudetky'ego. Ale właśnie czasy tych efektownych mundurów nie są znowu tak bardzo odległe, bo pamiętamy o tem, że wojnę w 1871 r. odbyły wojska w barwnych, pięknych, ale jakże niepraktycznych mundurach. Przecież nawet w r. 1914 zarówno wojska austriackie, rosyjskie, jak i francuskie, wyszły w pole w swoich kolorowych mundurach, stając się świetnym celem dla nieprzyjaciela i dopiero po pewnym czasie wszędzie zapanowała nowa, szara, wojenna barwa.

I tak powoli wojna i wszystko co z nią się łączy, traci na „smalarkość” i atrakcyjność, stając się szarą parłą szachów, rozgrywaną zapomocą coraz bardziej niszczycielskich środków, przyczem wodzowie nie przebywają już, siedząc na rasowych arabskich rumakach na wzgórzach, ale siedzą uad wiat-



Jedno z inkówków, któremi przewieziono pod Marsę wojska francuskie. (Museum Armii.)



4-AS

Il. 27. Strona z artykułem Zygmunta Haupta wraz z reprodukcją rysunku autora, „As” 1937, nr 24

© Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale'a

Zdzisławem Ruszkowskim – malarzem „dyplomowanym”, uczniem Wojciecha Weissa, Józefa Mehoffera, Władysława Jarockiego i Stanisława Kamockiego na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, związanym później z grupą Pryzmat i przebywającym przez dłuższy czas w Paryżu. Zarówno we Francji, jak i pośród pejzaży szkockich czy w Londynie powstała spora grupa obrazów Haupta<sup>5</sup>, z których dziś dysponujemy jedynie pojedynczymi przykładami, wystawianych na bieżąco w kontekście różnych przedsięwzięć organizowanych przez emigracyjne, żołnierskie instytucje kulturalne<sup>6</sup>. Tego rodzaju aktywność starał się on kontynuować już po przeprowadzce do Stanów Zjednoczonych, gdzie podejmował próby wystawiania w prywatnych i ulicznych galeriach Nowego Orleanu, a także miał dwie wystawy indywidualne, w tym w Arts and Crafts, galerii sponsorowanej przez rząd USA; co więcej, udało mu się nawet kilka obrazów sprzedać. Jednakowoż w latach 60. XX wieku jego aktywność na tym polu wyraźnie osłabła. Można zaryzykować twierdzenie, że im bardziej angażował się w twórczość literacką, zauważoną na emigracji i docenioną dzięki Nagrodzie „Kultury” w roku 1963, tym mniej poświęcał uwagi malarstwu. Syn wspominał, że Haupt, prowadząc kwerendy w Bibliotece Kongresu, natknął się kiedyś na fotokopię rysunku przedstawiającego elewację jednego z budynków Liceum Krzemienieckiego, który wykonał on sam w 1926 roku w ramach praktyki studenckiej. Wiadomo też, że w roku 1974, na rok przed śmiercią, podczas podróży po Włoszech sporządził kilka szkiców Wenecji, ale nie był z nich zadowolony<sup>7</sup>.

Katalog tych przygód Haupta z malarstwem i grafiką (ale też innymi sztukami wizualnymi), dość długi i niepełny, tak jak – do dziś – biografia pisarza, nie przekłada się jednak na konkretne diagnozy dotyczące tej sfery jego działalności. Rozproszone obrazy i prace pozwalają jedynie wstępnie zauważyć, że pozosta-

<sup>5</sup> Po ewakuacji wojsk polskich na Wyspy Brytyjskie Haupt, który później nie wziął udziału w inwazji aliantów na Europę, dysponował dużą ilością czasu przeznaczaną m.in. na zatrudnienia artystyczne. Jak wspomina Ruszkowski: „Wobec braku wojennej aktywności i nadmiaru oficerów w Wojsku Polskim zostaliśmy wydelegowani na dwa miesiące do Edynburga na malowanie!” (zob. tamże, s. 103).

<sup>6</sup> Haupt wraz innymi Polakami wystawiał m.in. w Royal Scottish Academy (zob. *Sztuka polska w Szkocji*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1944, nr 8, s. 3), a także był jednym z pięciu malarzy, których twórczość prezentowano na objazdowej wystawie obejranej przez 200 tysięcy Anglików, goszczącej w 18 miastach i prezentującej oleje, akwarele i rysunki głównie o tematyce żołnierskiej (zob. *200 tys. Anglików wiedza wystawę pięciu polskich artystów-żołnierzy*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1944, nr 129, s. 2).

<sup>7</sup> Zob. A. Madyda, *Haupt...*, s. 125–126, 134.

wał on w kręgu szeroko rozumianej sztuki postimpresjonistycznej i koloryzmu, choć można podejrzewać, że były to inspiracje mocno przefiltrowane przez doświadczenie sztuki awangardowej i wspomniane „deformacyjne skłonności”. Haupt, mając pełną świadomość ewolucji sztuk plastycznych w wieku XX, za sprawą własnej edukacji, styczności z dziełami sztuki francuskiej, angielskiej i amerykańskiej, przyjaźni ze Zdzisławem Ruszkowskim, korespondencji z Józefem Czapskim czy Janem Lebensteinem, traktował swoje malarstwo, mimo wszystko, z pewną dezynwolturą, jakby nie wierzył, że – poza trybem zarobkowym – może ono być istotną odpowiedzią na pytania, jakie – o czym wspominał zarówno jego przyjaciel, jak i on sam – stawiał w tekstach literackich. Znamienne pod tym względem wydaje się wspomnienie Ruszkowskiego o Hauptcie:

Był on bardzo uzdolniony i posiadał łatwość wypowiedzenia się w formie i kolorze. Gdyby zagłębił się bardziej w malarstwo, mógłby dojść do pięknych rezultatów. Na razie to, co robił, miało pozory artystyczne, lecz zarazem nieco powierzchowne. Zresztą Zygmunt dłużej niż pół godziny nad żadnym obrazem nie spędził<sup>8</sup>.

To rozpoznanie Haupt zresztą potwierdzał w swego rodzaju autocharakterystyce, w której zarazem wskazywał na własne inspiracje i podkreślał swoją skłonność do ucieczki od mozolnej pracy malarskiej w stronę szkicu i rysunku:

Znasz mój nieodpowiedzialny pośpiech kiedy maluję, coś różnego od Cezannowskiej pilności (przepraszam że bluźnierczo, jednym tchem, pisząc o sobie wymawiam imię mistrza). Co prawda to także absurd Cezanna kiedy malując portret po 90 posiedzeniach powiedział że jest zadowolony na razie z białego trójkąta koszuli nad kamizelką. Trudno mi mieć jakiś stosunek do mej wystawy, tak osobistej sprawy, ale myślę, że kiedy zapa-trzyłem się na Francuzów to siłą faktu jeżeli nie zyskałem na czym innym to całość jest trochę jak u nich „deseché” [...]. Wetuję to sobie jak ty, malując Arturowi ułanów i konie<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Tamże, s. 103.

<sup>9</sup> Zob. list Z. Haupta do Z. Ruszkowskiego z 22.03.1947.

Warto przy tym zauważyć, że malarstwo było dla Haupta tylko pewną częścią szeroko pojmowanych sztuk wizualnych i choć pisarz nie zostawił zbyt wielu świadectw własnej świadomości teoretycznej w tej dziedzinie, to – bez żadnego wahania – należy przyznać, że już przed rokiem 1939 znakomicie orientował się w bieżących tendencjach stylistycznych, modach i manierach. Z roku 1937 pochodzi jego tekst *Biosfera sztuki*, będący zarówno swego rodzaju sprawozdaniem z paryskiej edukacji we wspomnianym obszarze, jak i, nieujęta w ścisłe ramy, definicją własnego rozumienia sztuki. Haupt konfrontuje tu dziedzictwo dawnych wieków z kolejnymi francuskimi rewolucjami artystycznymi, poczynając od impresjonistów, a skończywszy na najnowszych osiągnięciach kina, i, co wymowne, postrzega te zmiany jako – już – dziedzictwo przeszłości, zaliczając do niego właśnie „impresjonizm, futurizm, kubizm, pointylizm, dadaizm, surrealizm, neorealizm, konstrukcjonizm”<sup>10</sup>. Następnie odsyła do wszystkich dziedzin, jakie – w jego ujęciu – składają się na obszar sztuk plastycznych, których Paryż jest „we współczesności jak gdyby emanatorium”<sup>11</sup>, czyli oprócz malarstwa do rzeźby (której szereg przedstawicieli wychodzi tu od Bourdelle’a, a zamyka się nazwiskami Gimonda i Wléricka), architektury (reprezentowanej przez Le Corbusiera), wreszcie..., co ciekawe, teatru, rewii, kabaretu, lunaparku i kina<sup>12</sup>, i obejmuje je pojęciem

<sup>10</sup> Cyt. za: Z. Haupt, *Z Roksolanii. Szkice, opowiadania, recenzje, warianty*, zebrał i oprac. A. Madyda, Księgarnia Studencka, Toruń 2009, s. 14.

<sup>11</sup> Tamże, s. 15.

<sup>12</sup> Do tego szeregu należy dorzucić również sztukę cyrkową, która kilkakrotnie, w ważnej roli, pojawia się w opowiadaniach Haupta jako przejaw niesamowitości. Wspominałem o tym w swojej monografii – zob. A. Niewiadomski, „*Jeden jest zawsze ostrzem*”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015 (zob. szczególnie rozważania na marginesie opowiadań *Cyrk* i *Dziwnie było bardzo, bo...*, s. 130–156). Kwestia cyrku wymagałaby odrębnego rozważenia, szczególnie, jak zobaczymy, w świetle deklaracji Haupta o szerokim rozumieniu sztuk wizualnych i związku z nowoczesnością definiowaną jako „objawianie się” niesamowitego (rozumianego jako kategoria Freudowska), które jest „pokazywane jako obraz odmienności” i „praktyka wystawiania na pokaz osobliwości, »dziwoląga«” (zob. S. Siedlecka, *Wokół pojęcia cyrku*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, red. G. Kondrasiuk, Warsztaty Kultury w Lublinie, Lublin 2017, s. 322). Haupt był tu zresztą spadkobiercą awangardowego sposobu myślenia: Peipera, który pragnął uczynić z cyrku „spektakl – spójną koncepcję plastyczną”, i Pronaszki, którego przywołuje zresztą w jednym z porównań opowiadania *Cyrk*, wskazując na przewrotną realizację przez wojnę awangardowych koncepcji plastycznych (zob. więcej: P. Stangret, *Awangardowa rehabilitacja cyrku*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, s. 135–146).

„biosfery” skojarzonej z jednej strony z materialistyczną wykładnią natury Hippolyte’a Taine’a, a z drugiej – z Bergsonowską *élan vital*<sup>13</sup>.

Hauptowskie zatrudnienia plastyczne nie uszły uwadze komentatorów jego pisarstwa, choć uwagi na ten temat nie znajdziemy wiele. Intrygujące, że takie spostrzeżenia legły u podstaw recepcji twórczości Haupta, potem zaś pojawiały się rzadko i przypadkowo. Pisał Jerzy Stempowski w roku 1963: „Związki między literaturą i malarstwem – od Owidiusza i Boccaccia do naturalistów i abstrakcjonistów – są znane. Rzadko jednak wydają się równie bliskie jak w prozie Haupta”<sup>14</sup>. W podobnym kierunku szła myśl Józefa Czapskiego, który z kolei nie tyle zestawiał prozę autora *Pierścienia z papieru* z malarstwem Cezanne’a i grafikami Bresdina w aspekcie inspiracji, ile podkreślał pokrewieństwo w oryginalności i „niepodobieństwie” do czegokolwiek innego w sztuce<sup>15</sup>. Po latach do tych intuicji, a także do uwag Krzysztofa Rutkowskiego, konstatującego za Stempowskim, iż „metoda Haupta przypomina malarstwo plenerowe, »któremu sam proceder tłumaczenia widzianych zjawisk na mowę farb dostarcza potrzebnego dystansu«”<sup>16</sup>, odwoływał się Jakub Lubelski. Wysunął on tezę, że istota działania pisarskiego autora *Szpicy* zasadza się na odwróceniu analogii, która każe zestawiać „doświadczenie malarskie z gestem pisarskim”<sup>17</sup>. Zdaniem eseisty, proza Haupta jest konsekwentnym wyzbywaniem się literackości fałszującej prawdę doświadczenia na rzecz konwencji; zamiast niej mamy – w myśl tych uwag – nieustanną pracę zamiany „prze czytanego, zasłyszanego, zobaczonego – w zobrazowane”<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Do myśli Bergsona Haupt odwołuje się także w krótkiej notce – recenzji z wystawy karykatur, gdzie szuka także związków z literaturą, pisząc: „Karykatura jest może najbardziej »funkcjonalną« z sztuk plastycznych, najbardziej literacką. Nie w znaczeniu tym kiedy w trudnościach szuka łatwizny, operując literackimi rekwizytami, ale w samej linii i wyrazie, w »rodzajowości« jaką narzuca temat zewnątrz i pasja wewnętrzna artysty” i dodając, że „karykatura jest jakby następną frakcją komizmu w pojęciu Bergsona”. Zob. Z. Haupt, „Gospoda pod Świętym Jerzym” (*Album Karykatur Stanisława Wołkowickiego*), „Dziennik Polski” 1937, nr 128, s. 7.

<sup>14</sup> P.H. [Paweł Hostowiec – pseud.; właśc. Jerzy Stempowski], *Nagroda Literacka „Kultury” za rok 1962 – Zygmunt Haupt*, „Kultura” 1963, nr 1–2, s. 195.

<sup>15</sup> J. Czapski, *O Hauptcie*, „Kultura” 1963, nr 10. Cyt. za: tenże, *Czytając*, Znak, Kraków 1990, s. 404–406.

<sup>16</sup> K. Rutkowski, *W stronę Haupta*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1–2, s. 111.

<sup>17</sup> J. Lubelski, *Zygmunt Haupta porzucanie literackości*, [w:] tenże, *Ssanie. Głód sacrum w literaturze polskiej*, Fundacja Świętego Mikołaja. Redakcja „Teologii Politycznej”, Warszawa 2015, s. 179.

<sup>18</sup> Tamże, s. 182.



Lubelski w charakterze *exemplum* przywołuje opowiadanie *Deszcz*, zestawiając deskrypcyjność tej prozy z gestami malarskimi Jacksona Pollocka. Nawet jeśli – podobnie jak autor tego konceptu – zastrzeżlibyśmy, że zestawienie ma charakter arbitralny<sup>19</sup>, to nie musi być, wbrew pozorom, niczego kontrowersyjnego w przejściu od rozważań nad postimpresjonistycznymi inspiracjami malarskimi Haupta do tasyzmu i abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Natomiast teza o zwrocie pisarza wyłącznie ku „widzeniu” jest i kontrowersyjna, i wymagająca obszerniejszego komentarza, szczególnie w świetle postępującego z biegiem czasu zarzucania prac plastycznych i poświęcania przez niego coraz większej uwagi wypracowywaniu własnej koncepcji literackości. Zarówno malarstwo, jak i inne sztuki wizualne nie powinny być traktowane jako najistotniejsza dominanta, umożliwiająca ostateczne przekroczenie granic niewydolności literatury; można je raczej uznać za wzorce pozwalające lepiej zrozumieć istotę techniki twórczej Haupta-pisarza, której staną się częścią.

Pod tym względem znamienne będzie, że pierwsze w pełni dojrzałe opowiadania Haupta, pisane po doświadczeniu klęski wrześnieowej i wojennej tułaczki, co spowodowało także istotną zmianę w postrzeganiu przez niego różnych aspektów nowoczesności i sztuki awangardowej, wyraźnie sytuują względem siebie obszary twórczych pasji. Malarstwo wydaje się wobec chaosu zdarzeń czymś niewystarczającym i z zajęcia pierwszoplanowego przekształca się (jak i inne sztuki wizualne) w istotną (lecz jedną z wielu) inspiracji pisarstwa. W opowiadaniu *Sur le pont d'Avignon* francuski epizod biografii Haupta widziany jest przez pryzmat dystansu, jaki uzyskać można, skupiając się na poszukiwaniu oryginalnych środków ekspresji. „Stworzona” niejako do pracy malarskiej Prowansja jest postrzegana także i w tych kategoriach, ale stanowi ona przede wszystkim tło pozwalające przepracować w materiale literackim to, co przeszłe:

<sup>19</sup> „Jeślibyśmy mieli sobie wyobrazić, że Haupt opisuje deszcz tak, jakby go malował, to prawdopodobnie jak Jackson Pollock pośpiesznie nanosiłby plamy mieniające się przed oczyma twórcy. [...] Kiedy spojrzymy na obraz Pollocka *Jeden* (nr 31) z 1950 roku, może się okazać, że to właśnie owa szaruga opisywana przez Haupta, którego kluczenie jest jak każdy kolejny gest pędzla plamiący płótno. Próba porównania, przypisania sobie nawzajem obu dzieł może się okazać zabiegiem arbitralnym. Poszukiwania te nie pozostają jednak bez konsekwencji” (tamże, s. 180).



Z kobaltowego nieba Prowansji lał się upał. Metalowe liście platanów zwisały ciężko z kurtyzowanych konarów drzew. Muślinowe lub z nanizanych na sznurek koralu zasłony w drzwiach domów były nie poruszone. Ciszę mąciły krzyki chłopców grających w „*boules*”. Płaskie dachy różowiły się dachówką w pozłocie słońca. Asfalt magistrali przebiegającej Lapałud posoczył się w jego gorącu czarną smołą.

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 161)<sup>20</sup>.

Dlatego też praca malarska staje się częścią szkicowanej fikcji, a jako *alter ego* pisarza występuje postać Cyryla, znajdującego sobie pośród wytchnienia od żołnierskich obowiązków inne zatrudnienia niż dokończenie obrazu – szuka on uczucia i błędzi pośród ruin starej cywilizacji, spotykając Matuzalema, symbol odchodzącego świata. Opowiadanie to, jako jedyne, zawiera także w sobie ekfrastyczne nawiązanie do konkretnego obrazu Haupta, *Ullica w Lapałud* [il. 28], poprzez nie tylko oczywiste przywołanie, ale też wyraźną perspektywę kolorystyczną w postrzeganiu najbliższej okolicy:

Cyryl przewędrował wkrótce okolicę wzdłuż i wszerz. Zielone łąki do Rodanu, kamieniste drogi w stronę Bollène i szosa do Point-St-Esprit. W Point-St-Esprit był burdel z czerwoną latarenką nad drzwiami, w Rodanie kąpiel w lodowatej wodzie rozlewisk odgraniczonych wałem od głównego, szalonego nurtu i w zielonych zaroślach bambusu. W lewo od Bollène martwe i różowe wzgórze Bari.

Boże! wszystko mu się chciało robić, tylko nie malować. Martwa natura wiedła na zakurzonych fałdach draperii, na kawałku płótna różowiły się zaczęte dachy Lapałud. Chodził na szklaneczkę *cap corse*’a do kawiarenki i zaciągał się czarnym tytoniem „*Caporal Bleu*” (BD 162).

<sup>20</sup> Wszystkie cytaty z prozy Haupta podaję za wydaniem: Z. Haupt, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, zebr., oprac. i notą edytorską opatrzył A. Madyda, wstęp A. Stasiuk, wyd. II zmien. i popr., Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, opatrując je skrótem BD i numerem strony.



Il. 28. Zygmunt Haupt, *Ulica w Lapalud*, ok. 1940, olej, płótno, 69x81,5 cm  
National Trust for Scotland, Brodie Castle. © Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale'a

Opowiadanie *Sur le pont d'Avignon* stanowiło punkt wyjścia dla prozy *Barbarzyńcy patrzą w krajobraz podbitego kraju*. Znaczna jego część została wkomponowana w utwór późniejszy i ten chwyt doskonale ilustruje proces zarówno pisarskiego dojrzewania Haupta, jak i bardziej świadomego ekspozowania wizualnego tworzywa własnych tekstów, a także uszczegółowienia ich roli w obrębie konkretnej prozy. Ów malarski kontekst w opowiadaniu powstałym w kilka lat po *Sur le pont d'Avignon* pojawia się w dwóch odsłonach. Kolorystyczna wrażliwość Haupta, mogąca być bodźcem dla pracy twórczej na płótnie, uzupełniona została tu przez dane topograficzne i skonfrontowana ze wspomnieniami rodzimego pejzażu. Zatem rama owego fragmentu, z zaznaczonymi sygnałami wizualności, uważnej obserwacji,

zawiera w sobie elementy porządku dyskursywnego i kontekstu kulturowego niemieszczącego się w prawidłach wypowiedzi plastycznej, a także elementy stylizacji językowej:

No **zobaczmy**. A tu jest miasteczko jak mostek na pudle gitary, struny to srebrna struna Rodanu, czarna struna smołowanej szosy i stalowe struny szyn kolejowych Paris – Lyon – Méditerranée, a dalej wzgórze. W stronę Awinionu przybiegają do szosy i sterczą na nich ruiny zamków i warowni, jak u nas na Podolu, regularnie według linii, jak u nas Trembowla, Czortków, Jagielnica, Skała. Na północ jest Point-St-Esprit, gdzie jest burdel, do którego się jeździ, na południe – Mondragon, Orange, aże potem Awinion. Lapałud ma dwie wieże: jedna kościelna gotycka fioletowa i niebieska, kamienna pośród różowych dachów, druga jakaś nie wiadomo od czego tępa i pomarańczowa jak wieża akademii katowskiej w Bieczu. Na nią można sobie wyjść i **popatrzeć** po dachach miasteczka ku Rodanowi, ku wzgórzom Bari, Bollène (BD 375, podkr. A.N.).

Nie mówi się tu już o konkretnym dziele-obrazie, raczej eksponuje świadomość malarskości pejzażu i tradycji mistrzów pędzla. Haupt przygląda się francuskiemu południu bardziej okiem sceptycznego turysty-historyka sztuki niż artysty-malarza:

Więc to tak? to to jest Południe? niby zgadza się: słońce i jakie! i niebo niebieszczy się, i równo dookoła z taką zielenią i żółcią, i lawendowo, zgadza się, to tu sobie czy bardziej malują, że to jednakowo i murowane światło, Cézanne, Aix, Gauguin, van Gogh, nasz Pankiewicz, te pokręcone oliwki, panie dzieju, i kobaltowe i ugrowe wzgórze, i karakuły chmurek, no, no! (BD 376).

Owo dyskretnie zaznaczone „niby zgadza się” sugeruje, że spojrzenie na tę rzeczywistość może odkrywać zupełnie inne jej walory i właściwości niż odsłonięte przez wprawne oko „klasyka”. I owemu wizerunkowi (także własnemu obrazowi inspirowanemu twórczością znanych malarzy) Haupt przeciwstawia zupełnie inne portrety, a właściwie ich serię, w drugiej części opowiadania.

Jeszcze inaczej rzecz ujmując: stosuje charakterystyczny także dla innych jego próz mechanizm unieruchomienia, o którym wspominał Stempowski. Obraz w tekście ma dla niego wartość esencjonalnego ujęcia. W kontekście klęski Francji rzymskie ruiny na jej południu ewokują świadomość tymczasowości tego, co wydawało się stałe, czyli cywilizacji europejskiej, ale – oczywiście – nie sposób poprzestać wyłącznie na tego rodzaju sensach, widzianych jako „pejzaż”. Trzeba bowiem przywołać kolejne dwa portrety: wspomnianego Matuzalema, umieszczonego tym razem w szerszym kontekście historycznym: roku 1870, 1914 i obecnej wojny, oraz czarnoskórych żołnierzy. Haupt tworzy tu często używaną przez siebie formę, w której „malarskość” ujęcia jest czymś pierwotnym, pozwalającym wyizolować fragment rzeczywistości – i jednocześnie toczy dyskurs wokół stworzonego przez siebie obrazu; dyskurs, który problematyzuje i w jakiś sposób interpretuje ów obraz, stawiając pod znakiem zapytania zarówno możliwości interpretacji, jak i obrazowego ujęcia tego, co niewyraźalne:

Kilkadziesiąt kroków dalej, na drodze biegnącej po skosie góry natknąłem się na dwóch żołnierzy. Byli to dwaj strzelcy z batalionu tirailleurs sénégalais z Orange. [...]. Ci dwaj odbili od swoich. Ale nie bardzo tym byli przejęci. Kiedy tak stali na tej kamiennej drodze, zwróceni twarzami ku sinemu krajobrazowi Rodanu, na zachód w pejzaż daleki, gdzie odkłada się horyzont za horyzontem, **kiedy soczewka oka akomoduje się skokami**, dalej i dalej, aż gdzie odwala się i dochodzi daleko, gdzie odgaduje się Massif Central i Puy de Dôme, patrzyli ku temu krajobrazowi. **Patrzyli bez metafizycznego sentymentu**, jak **patrzymy my** w obcy krajobraz, bez asocjacji i stowarzyszeń literackich ani geograficznych, ani historycznych; stali ci dwaj wyprostowani, wspaniałe chłopcy, Senegalczycy, jakaś udana rasa: wielcy, sześcioręcy, kolor ich skóry prawie fioletowy i migdały oczu wyciągnięte ku skroniom, w oliwkowych hełmach stalowych i, o paradoksie! w pełnych zimowych sukiennych mundurach zapiętych regulaminowo pod szyję, nie porozchelstywani w gorącu Południa, jak my, „jak mamki”, ale pozapinani w swe żółte pasy, podpinkki hełmów pod brodą; [...]. Stali na tej drodze i **patrzyli barbarzyńsko, zimno i nieodgadnieni** jak oksydowane na fioletowo posągi ze spiżu, podobni do siebie bliźniaczo, jak Gemini, swą przystojnością innej rasy i innego kontynentu, zimni i obojętni jak naoli-

wione części działa, pewni siebie i obojętni wpośród tego świata i ruin tego innego świata. I to nic, że utrzymani są w swym rygorze i chciwym zadaniu rentierów, kiedy wyszkolił ich wulgarny i karny koszarowy biały sierżant, to się nie liczy, sierżant katalizator nie liczy się, kiedy barbarzyńca nachodzi nowy świat i staje wobec nowego krajobrazu (BD 386, podkr. A.N.).

Na gruncie tej obserwacji spotykają się trzy mechanizmy uruchamiania wzroku: porządkujące spojrzenie topografa-historyka współgra z wycinkową perspektywą malarza dokonującego selekcji elementów i z eksponowaniem „zwykłego” trybu widzenia postaci, mogących stać się zarówno przedmiotem „neutralnej” obserwacji przekładanej na kategorie intelektualne, jak i esencjonalnego ujęcia plastycznego, przy czym żadna z tych kategorii działania nie zapewnia sukcesu. Postaci żołnierzy pozostają „nieodgadnione”. Tę nieodgadnioność, dostrzeganą w wielu elementach nowoczesnej rzeczywistości i często związaną z prywatnymi i zbiorowymi traumami, Haupt uczyni przedmiotem różnorodnych analiz literackich, dla których punktem wyjścia staną się mechanizmy postrzegania. Już w pierwszym zbiorze opowiadań, z których znaczna część powstała we Francji, pisarz sygnalizował obecność splotu myślenia i widzenia jako impulsu napędzającego jego wysiłki twórcze: „Zastanawia mnie mechanizm myślenia. Jestem pewnie wzrokowcem i myślę prawdopodobnie obrazami. Jeśli powstają w mym mózgu skojarzenia to na podstawie reminiscencji obrazowych” (BD 38). Nie zawsze jednak obrazy Haupta związane są z warsztatem malarskim. Tego rodzaju sygnały uobecniają się przede wszystkim w opowiadaniach wcześniejszych i przybierają postać albo bezpośredniego przekładu potocznej obserwacji na język technik plastycznych czy ujęć kolorystycznych:

Ciężkie obłoki, jak świeżo, na mokro namalowane akwarelą, tłoczą się nad pobliznionymi miedzami polami (BD 38)

Drzewa zielonym różańcem ciągną się wzdłuż drogi i pola w kolorowy indiański deseń dostosowują swoje prostokąty do zakrzywionych miedz i zbiegają się u kalwarii na rozstajach (BD 50),

albo prób zatarcia granicy pomiędzy malarstwem i literaturą przez zabieg specyficznie pojmowanego przekładu intersemiotycznego kojarzącego obie ścieżki

twórcze – jak w opowiadaniu *Dziwnie było bardzo, bo...*, w którym narracja stanowi jednocześnie szkic do obrazu: „No, dosyć tego! Teraz, kiedy już ładnie jest podmalowane tło, sztafaż, drugi plan, kiedy opowiedziałem, jak to tam było i jak zielono pieniały się drzewa w wąwozie miasta...” (BD, s. 335) – albo też sugestii ujęcia ekfrastycznego zawartej już w tytule utworu (*Pejzaż armorykański; Pejzaż ze wschodem słońca i obiektami ze stali*).

Oddzielnego komentarza wymagałaby natomiast skryta (lecz czytelna) auto-refleksja Haupta dotycząca istoty zabiegów usytuowania w tekście dominanty wizualnej. Co ciekawe, jest ona związana z początkiem w pełni świadomej drogi twórczej, otwiera pierwsze z opowiadań w projektowanym, debiutanckim zbiorze. Oko sprawia, że pisarz może się wypowiadać jako zwolennik różnorodności przeciwstawionej standaryzacji i unifikacji proponowanej przez nowoczesność. To prymarna rola, w jakiej występują u Haupta sztuki wizualne – świadczenie kolorem na rzecz zmienności, dynamiki i różnorodności świata:

Kto zajmował się termodynamiką, natknął się zapewne na pesymistyczną formułę, powiadającą, że „entropia wzrasta do zera”. Różne temperatury dążą do wyrównania. Takie samo zjawisko inwolucji zachodzi wszędzie. Napięcia elektryczne chcą się wyładować, kolory zmieszane dają jeden kolor **szary**, jesteśmy świadkami powolnej niwelacji ziemi, prowadzącej do tego, że kiedyś góry wypełnią doliny i z morzami stworzą jedną wielką płyciznę. W sferze spraw ludzkich takie **zszarzenie** i płycizny da powolny proces ujednostajnienia i zestandaryzowania nie tylko przez zmechanizowaną cywilizację, która staje się, nawet z drobiazgami powszedniego życia i strojem, jednakowa i tandetna, ale radio, prasa i kino robią z nas powoli miliony i miliardy jednakowo zaopatrzonych w sztancowane idee ludzi. Entropia wzrasta do zera.

Kiedy się tak wędruje po świecie, wydaje się, że nawet pory roku tracą swe oczywiste granice i zlewają się w jedną szarą, gdyby nawet była wieczną kalifornijską wiosną, porę roku (BD, s. 26, podkr. A.N.).

Można więc zaryzykować stwierdzenie, że Haupt przełożył malarską szkiocowość i wspomniany w korespondencji brak cierpliwości przy tego typu pracy na pisarską pieczołowitość, jaka z kolei nakazała mu poszukiwać środków

wyrazu wykraczających poza aluzje malarskie, nasycać prozę odniesieniami do innych sztuk wizualnych. I, niejako przy okazji, ujawniła dylematy twórcy drugiej fazy nowoczesności, bo przecież Haupt odwołuje się w swoich reminiscencjach plastycznych albo do malarstwa będącego punktem wyjścia dla wrażliwości nowoczesnej, albo do malarstwa i rzeźby czy architektury dawnej, jakby tam poszukiwał klucza pozwalającego niejako u podstaw zdeszyfrować niesamowite konfiguracje rzeczy i zdarzeń rozprasające modernistyczną podmiotowość. Stąd kłopot komentatorów tej twórczości, gdyż oko u Haupta zrównuje różne formy wizualnej ekspresji. Pisze on o utraconej przestrzeni jako kraju „czterech pór roku”, kraju barwnym, ale ta przestrzeń – unieruchomiona we wspomnieniu – przybiera nie tylko postać obrazu, choć w prozie tej zdarza mu się czasem (rzadko) posłużyć „sztuką analogii” i sięgać do założenia *ut pictura poesis*: „wszystko to było romantyczne i jak na obrazach Detaille’a” (BD 676) – o ułanach na polu bitwy; „Bona szczyrzy swą trupią głowę i jej suknia ze sztywnej lamy leży bardzo po velazquezowsku” (BD 329). Haupt, przez Stempowskiego traktowany jako „malarz o wyobraźni bardziej statycznej”, według Marka Zaleskiego jest z kolei pisarzem-fotografem, abstrahującym od narracji na rzecz „czystej naoczności”, przekładającym technikę fotograficzną na język literackiego „kadru pamięci”. Kiedy włączamy do rozważań fotografię, musimy zwrócić uwagę na aporie modernistycznego myślenia, którego część zwraca się ku przeszłości, korzystając z jednego ze „standaryzujących” rzeczywistość mediów, co więcej, medium unieruchamiającego ową różnorodność i dynamiczność, a także barwność w czarno-białym, (pierwotnie) statycznym ujęciu. Słuszna wydaje się uwaga badacza wskazująca w tym kontekście na przenikliwość pisarza problematyzującego ów dylemat i podkreślającego różnicę pomiędzy „surową” materią fotografii a jej literacką metamorfozą:

Autoironia w przypadku tak świadomego siebie nostalgika, jakim był Haupt, służy – oczywiście – deziluzji. Ale, jak się przekonamy za chwilę, bardziej podaje ona w wątpliwość literacką skuteczność seansu pamięci aniżeli sensowność samego tego seansu. Literacki kadr pamięci nie zawsze jest wynurzoną wysepką zapomnianego, ale nie jest też, w przeciwieństwie do fotografii, mimetycznym przedstawieniem. Jest ową trzecią rzeczą, bo jest literacką transpozycją dalekiego oryginału, a więc



ową – jak ją *nomen omen* nazywa Miłosz [...] – „rzeczywistością trzecią [podkr. M.Z.], tą, którą znajdujemy utrwaloną w języku ludzkiej mowy czy obrazów, zawsze niepełną, rozbitą na okruchy, fragmenty i składaną na nowo wedle prawa selekcji, czyli formy”<sup>21</sup>.

Motywacja dla sięgnięcia przez Haupta do medium fotografii jest jednak bardziej złożona, nie tylko dotyczy ona bowiem pamięci, ale też – podobnie jak malarstwo – służy zarówno ucieczce od niewydolności cywilizacji nowoczesnej, jak i próbom jej przeniknięcia, i na tym gruncie może zostać wsparta przez elementy techniki filmowej. Haupt bowiem – zdarza się i tak – potrafi uruchomić na raz różne możliwości przekładu pierwotnego impulsu wzrokowego. Zwróćmy uwagę choćby na taki „prosty” wyimek z jednego z opowiadań:

Zbudziłem się raz ogromnie wcześnie rano. Długie skośne promienie letniego słońca padały na przestrzał naszego pokoju. Jego ściany malowane ultramarynowym zimnym kolorem „złamanym” przez czarny nadawały pustej przestrzeni bryłowatości wnętrza. Tej surowości urągały rozmaite przedmioty, przedmiociki, suknie, ubiory należące do Panny. Wszystko było rozrzucone w nieporządku (BD 122).

Fragment ten mógłby stać się częścią czy to szkicu rysunkowego, czy fotograficznego „kadru pamięci”, czy też formą ujęcia filmowego. Estetyka filmu nie była zresztą pisarzowi obca i dałoby się bez trudu zobaczyć porządek motywów tego typu w jego prozie w podobnej konfiguracji jak w przypadku malarstwa czy fotografii: jako domenę języka filmowego, przekładu intersemiotycznego i sugestii tytułowej<sup>22</sup>, a nakładanie się na siebie odwołania malarskiego i filmowego nie jest czymś wyjątkowym i tworzy rodzaj podwójonej ekfrazy: „Weźmy

<sup>21</sup> M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004, s. 51.

<sup>22</sup> Wspomniana taksonomia nie jest co prawda tak oczywista jak w przypadku inspiracji malarskich, jednak możemy wskazać tu każdy z wariantów, tzn. zestawienie: „Historia jak wycięta z trzeciorzędnego banalnego melodramatu filmowego zakończyła się dramatem” (BD 123); próbę przekładu montażowej struktury filmowej (mowa o dziełach Eisensteina) na język opowiadania *Co nowego w kinie?*; sugestie widzenia przypadków bohemy artystycznej międzywojennego Lwowa przez pryzmat filmu przygodowego (*Kapitan Blood*).

na przykład taki obraz, który mógłby być produktem jakiegoś pompiera z XIX wieku z Tretiakowskiej Galerii albo, jeszcze lepiej, wzięty z filmu Eisensteina” (BD 447–448)<sup>23</sup>.

Uprawnione zatem, jak się zdaje, byłyby sugestie zarówno tych badaczy, którzy wykorzystują metafory technik malarskich, odnosząc je do warsztatu pisarskiego Haupta, jak i tych, którzy wskazują na „poetykę kadru” czy język filmu. Nie dosyć na tym, bo bez trudu da się skonstruować również inne zestawienia mające swoje źródło w konkretnych, bardzo wyrazistych pod tym względem partiach prozy autora *Deszczu*: narracja widziana jako porządek architektoniczny (rzuty i rysunki w projekcie architektonicznym), jako proces kształtowania rzeźby (szczególnie w odniesieniu do wariantowości utworów) czy naoczność widowiska teatralnego<sup>24</sup>. Jednakże żadna z tych ścieżek postępowania nie może funkcjonować samodzielnie. Wydaje się, że sztuki wizualne – tak jak je, szeroko, pojmuje Haupt – są, wszystkie razem, zespołem „pomocniczych” metod w procesie artystycznego drażenia kwestii niewyraźności i znajdują swoje miejsce w porządku quasi-eseistycznych rozważań o istocie sztuki, bytu i egzystencji, jako kolejne „próby” uszczknięcia niedostępnego czy to na drodze systematycznego, naukowego, czy to wyłącznie przygodnego, potocznego poznania.

Haupt nie dowierza przy tym zabsolutyzowanej sztuce – zarówno w przypadku pisarstwa, jak i sztuk wizualnych. Chyba najbardziej oczywista deklaracja pada w opowiadaniu *Kiedy będę dorosły*:

Martwi mię i brzydzi nuda wynikająca z konsumowania czy kontemplanowania [sztuki]. Niechby to była najprawdziwsza i najgłębsza rzecz w świecie – staję u jej kresu, jej ograniczoności bezsilny i nie zaspokojony i natykam się jakby na ścianę z mlecznego szkła, za którą kryje się to właściwe niewypowiedziane, to, co jest skończonością, to, co jestem pewien, nigdy dla mnie nie będzie do poznania. Wydaje się tuż! (BD 45).

<sup>23</sup> Por też inny fragment: „trochę to wszystko czarno-białe, trochę technicolor jak z filmów podróźniczych panoramowych Fitzpatricka, trochę jak z opisów Roberta Ludwika Stevensona lub Melville’a. A jako że ani morza, ani tropików nigdy nie widziałem, pewnie to było w rezultacie podobne do obrazów Douaniera Rousseau” (BD 123–124).

<sup>24</sup> Na ten temat zob. A. Niewiadomski, „*Jeden jest zawsze ostrzem*”...

To nie jedyna tego typu uwaga. Nieufność pojawia się już u progu rozważań dotyczących sztuki i jest werbalizowana jako strach przed „przymusem sztuki”, która wszystko „komponuje”, układa w „ciągi”, „zaokrągla” (*Czuwanie i stypa*, BD 727). Haupt notuje te uwagi na marginesie refleksji nad poetyką opowiadania, ale gdzie indziej, porównując martwe, bezgłowe ciało żołnierza do rzeźby, pisze jednocześnie o „niemocie obrazu”, „ślepcie wiersza” i „martwocie rzeźby”. Każdy z tych trybów artykulacji świata jest ułomną manifestacją usiłowań twórcy: „Mitologia sztuki: udającej życie, ale ograniczonej kompozycji, pominięcia szczegółu, prymitywu, schematu, ograniczenia się do esencji, akcentów, rodzaj amputacji dokonanej umyślnie, z zamiarem” (BD 348). Poszukiwania prowadzone w obrębie sztuk wizualnych wpisują się więc w szerszy plan Haupta: restytucji zdolności wyrażania, która rezygnowałaby z nazbyt agresywnych realizacji i uduwnień, charakterystycznych dla awangardy czy – szerzej – pierwszego etapu nowoczesności, na rzecz zderzania właściwości sztuki dawnej i jej współczesnych wcieleń (w postaci głównie filmu, architektury modernistycznej i fotografii).

Wychodząc od uwag Haupta w cytowanym wyżej *Jeźdźcu bez głowy*, można doskonale uchwycić mechanizm dialogu pisarza z jedną ze sztuk, a także mechanizm działania subsydiarności w obrębie różnych sztuk wizualnych i literatury. Obraz ludzkiego trupa skonfrontowany z rzeźbą Nike z Samotraki i refleksja dotycząca niewystarczalności takiej konfrontacji znajdują swoje dopełnienie w *Szpicy*, gdzie truchło końskie widziane jest jak metopy z Partenonu, a jednocześnie inną lekcją rzeczy staje się wiersz, Baudelaire'owska *Padlina*, kierująca z kolei uwagę czytelnika w stronę pokomplikowanego splotu śmierci i miłości. Kiedy Haupt wprowadza do swoich opowiadań rzeźby, to mają one funkcjonować jako świadectwo niewyraźności tego, co cielesne, nieuchwytności erotyzmu i śmierci, przy czym kreuje on różne postaci przechodzenia od życia do martwoty. Rzeźby, podobnie jak obrazy czy fotografie, unieruchamiają, stwarzając przy tym nadzieję nie tylko na zachowanie cielesnego kształtu, ale też na podglądnięcie czegoś, co nie zostało jeszcze zawłaszczone przez pornografię, a śmierć z kobiecością i miłością jest tu nierozzerwalnie związana. Haupt po prostu szuka środków wyrażenia, zbanalizowanego już w różnych ujęciach, związku Erosa i Tanatosa, odnowienia metafizycznego wstrząsu i epistemologicznego skandalu wobec pozornie oczywistych wymiarów egzystencji. Dzieje się tak, kiedy sięga po antyczne

analogie rzeźbiarskie, portretując ciała Elektry i Anusi; kiedy cielesność, krwista żywość nagrobnych rzeźb Żółkiewskich w kolegiacie współgra z cielesną łącznością bohatera i Panny; kiedy świętość i cielesność ksieni zbiegają się w zestawieniu tej postaci z *Ekstazą świętej Teresy* Berniniego.

Wydaje się, że mimo intensywności rzeźbiarskich nawiązań Haupt nie rezygnuje z prób innego oświetlenia tematu śmierci i odchodzącego uczucia. W opowiadaniu *Rigor mortis* niewyraźalny stan postmiłosnej traumy skojarzony został z obserwowanymi na fotografiach w podręczniku anatomii przypadkami „skurczu pośmiertnego”. Ten sam motyw, jednak rozbudowany, powraca na marginesie historii dotyczącej miłosnego związku brata i siostry:

No to Nietota, ażeby mi zaimponować, zabrała mnie kiedyś do prosektorium, kiedy nikogo tam nie było, ażeby mi pokazać zwłoki. Były to zwłoki kobiece, jakiejś staruchy, żebraczki pewnie, zabrane z przytułka czy wprost z ulicy, chudy trupek z jego ogoloną czaszką, wymoczone w formalinie ciało koloru mahoni z wydatnym nawet u staruszki wzgórkiem Wenery.

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

Anatomiczne szczegóły, ich porażająca naoczność, fotograficzna dokładność dokumentacji [il. 29] obnażają dysonans pomiędzy ciałem pojedynczym, obdarzonym uczuciem, niepowtarzalnym a masowością zbrodni, zafundowanej przez zdegenerowaną nowoczesność.



Il. 29. Masowy grób w nazistowskim obozie Bergen-Belsen, sfotografowany przez żołnierza brytyjskiego po wyzwoleniu obozu w kwietniu 1945 roku

Źródło: United Kingdom Armed Forces; Imperial War Museum id# BU 4260 (<http://www.bergenbelsen.co.uk/pages/Database/MassGravesPhotographs.asp?MassGraveID=3&PhotographsID=402&index=6>, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10865574>)

Charakterystyczne, że Haupt nie posiłkuje się żadnym współczesnym odniesieniem malarskim, wraca do mistrzów quattrocenta, zapewne do Luki Signorellego [il. 30], co zresztą stanowi nie tyle wierną próbę przekładu inter-semiotycznego, ile przejaw estetyzacji śmierci.



Il. 30. Luca Signorelli, *Zmartwychwstanie ciałem*, ok. 1500, kaplica Saint Brizio, katedra w Orvieto

Źródło: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Signorelli\\_Resurrection.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Signorelli_Resurrection.jpg)

Jak zwykle, niewystarczającej w obliczu i katastrofy – kluczowej dla wieku XX, i nieumiejętności precyzyjnego wskazania istoty własnych uczuć, i nieobecności języka rozróżnień pomiędzy tym, co ogólne i tym, co poszczególne<sup>25</sup>. Śmierć jest jedną z owych Hauptowskich rzeczy niewyraźnych, a jej literackie „opracowywanie” wspomagane zostaje już nie tylko przez motywy rzeźbiarskie, ale także przez dziwne zderzenie fotografii i malarstwa tworzące późnonowoczesne teatrum zagłady (i zmartwychwstania, mającego swoje źródło w miłości odkupienia).

Haupt próbuje jednak „odkupić” przeszłe inaczej: przez uważność wymykającą się szablonowi każdej ze sztuk. W *Szpicy* zdążanie ku śmierci przybiera postać „tropienia wroga” przez żołnierza zwiadu. Niewyraźność rytu przejścia sproblematyzowana została tu jako niedoskonałość nie tylko pojedynczego oka: „Choćbym miał tysiąc oczu, to i tak to nie pomoże, bo on, bo wróg roztopił się w terenie i moim tysiącem oczu go nie wypatrzę, nie wyszukam w polu. Ja mam ściągnąć na siebie ogień” (BD 596). Uważność jest czymś, co wykracza poza granice sztuki, ale w swej doskonałej postaci stanowi ideał nie do zrealizowania<sup>26</sup>.

Pisarz niejako bierze na siebie świat w jego dynamicznym formowaniu się i przemijaniu, zarówno malarstwo, jak i rzeźba, architektura, fotografia, film stanowią tylko wycinki (przy tym zredukowane) obserwowanego, są swoistą bronią, która skazuje na przegraną, co nie znaczy, że nie należy podejmować wysiłku jej użycia. Jednakowoż element dominujący stanowi tu dyskurs o niemożności obejmujący wszystkie role, w jakich wystąpiły w prozie Haupta sztuki wizualne: jako techniki szkicowania, malowania, rzeźbienia, budowania, teatralizacji, których przywołanie wspomaga sztukę wyrazu, jako element działań hamujących procesy unifikacyjne, sygnał „unieruchomienia”, które – niejako zamiast doświadczenia epifanicznego – sugeruje obecność niewyraźnego i jego głębię, a także akt utrwalenia tego, co minione, i tryb szyfrowania traumatycznych doznań. A jednak stanowią one tylko część obserwowanego, z jednej strony są próbą penetrowania nieznanego, z drugiej zaś

<sup>25</sup> Na temat innych, równie złożonych (a nawet subtelniej zarysowujących obraz wzajemnego przenikania, bo odsyłających także do hermetycznego szyfru prywatnej traumy) konfrontacji sztuk wizualnych i literatury w prozie Haupta, zob. tamże – podrozdz. *Ptaki: od hasła do nadziei sztuki*.

<sup>26</sup> Por. fragment z innego opowiadania: „Chciałbym mieć więcej oczu, ażeby sobie pouważać na wszystko, ale trudno, nie da rady” (BD 405).

natłok skonwencjonalizowanych odniesień wizualnych zaciemnia horyzont poznawczy spraw ostatecznych, o których mówi się w *Szpicy*, nie pozwala skoncentrować się na kluczowym momencie, momencie przegranej artysty-pisarza ustanawiającym jednocześnie – i paradoksalnie – jego wygraną. Hauptowskie przywołania plastyczne mają przysłużyć się tej wygranej. Lawina utrwalonych, „skomponowanych” obrazów stanowi bowiem coś w rodzaju „przymiarki” do widzenia rzeczywistego, ale też poprzez swoją symulacyjność osłabia w pewnym sensie takie zdolności. O tym jednak, o szansach, prawdziwych bądź iluzorycznych, może powiadać tylko, próbujący zminimalizować straty nowoczesności, literacki, na poły eseistyczny, dyskurs opowiadań, podważających – tak jak tryb ujmowania wizualności w konwencji – własne, zamknięte i skończone, formy.

## Bibliografia

- 200 tys. Anglików zwiedza wystawę pięciu polskich artystów-żołnierzy, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1944, nr 129.
- Chełkowski Wojciech, *Zakopany sztandar*, przeł. Lech Czyżewski, rysunki Zygmunt Haupt, Wydawnictwo Eureka, Kraków 1995.
- Cyrk w świecie widowisk, red. Grzegorz Kondrasiuk, Warsztaty Kultury w Lublinie, Lublin 2017.
- Czapski Józef, *Czytając*, Znak, Kraków 1990.
- Czapski Józef, *O Hauptcie*, „Kultura” 1963, nr 10.
- Haupt Zygmunt, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, zebrał, oprac. i notą edytorską opatrzył Aleksander Madyda, wstęp Andrzej Stasiuk, wyd. II zmien. i popr., Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016.
- Haupt Zygmunt, „Gospoda pod Świętym Jerzym” (*Album Karykatur Stanisława Wołkowskiego*), „Dziennik Polski” 1937, nr 128.
- Haupt Zygmunt, *Pierścień z papieru*, oprac. Aleksander Madyda, Wydawnictwo Czarne, Czarne 1999.
- Haupt Zygmunt, *Szpica. Opowiadania, warianty, szkice*, wstęp Renata Gorczyńska, Instytut Literacki [Biblioteka „Kultury”, t. 446], Paryż 1989.
- Haupt Zygmunt, *Z Roksolanii. Szkice, opowiadania, recenzje, warianty*, zebrał i oprac. Aleksander Madyda, Księgarnia Studencka, Toruń 2009.
- „Jestem bardzo niefortunnym wyborem”. *Studia i szkice o twórczości Zygmunta Haupta*, red. Andrzej Niewiadomski, Paweł Panas, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2019.



- Lubelski Jakub, *Zygmunta Haupta porzucanie literackości*, [w:] tenże, *Ssanie. Głód sacrum w literaturze polskiej*, Fundacja Świętego Mikołaja. Redakcja „Teologii Politycznej”, Warszawa 2015.
- Madyda Aleksander, *Haupt. Monografia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Niewiadomski Andrzej, „*Jeden jest zawsze ostrzem*”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015.
- P.H. [Paweł Hostowiec – pseud., właśc. Jerzy Stempowski], *Nagroda Literacka „Kultury” za rok 1962 – Zygmunt Haupt*, „Kultura” 1963, nr 1–2.
- Rutkowski Krzysztof, *W stronę Haupta*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1–2.
- Siedlecka Sylwia, *Wokół pojęcia cyrku*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, red. Grzegorz Kondrasiuk, Warsztaty Kultury w Lublinie, Lublin 2017.
- Stangret Paweł, *Awangardowa rehabilitacja cyrku*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, red. Grzegorz Kondrasiuk, Warsztaty Kultury w Lublinie, Lublin 2017.
- Sztuka polska w Szkocji*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1944, nr 8.
- Zaleski Marek, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

## Summary

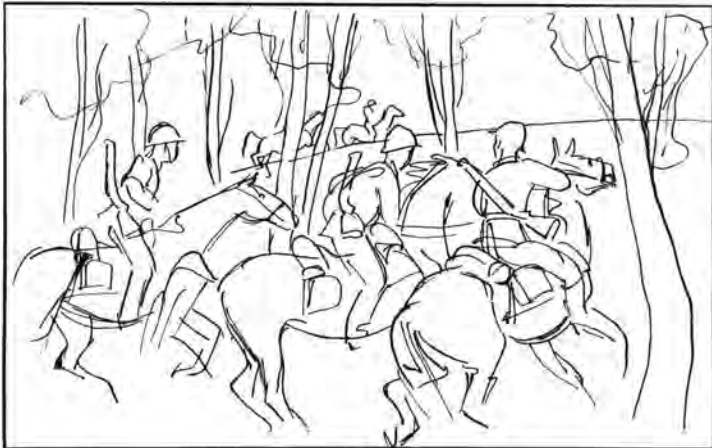
### Paradoxes of the Relationship between Literature and Visuality in Zygmunt Haupt's Prose Writings

Visual arts are the natural interpretative context of the prose work of Zygmunt Haupt, the author who, apart from writing, dealt with painting, drawing and graphics. The mechanisms of painting vision can easily be captured in his stories, but it is worth remembering that he understood plastic art very broadly, including not only painting and sculpture, but also architecture, photography, cinema and theater. Haupt uses these areas of art as a tool to support writing efforts that allow: 1/ to capture the inexpressible, 2/ indicate the complexity of the modern world, 3/ signal the trauma of past experiences. In Haupt's prose, visual art is also a search for the truth of things and events, emerging from the clash of the possibilities of various conventions and artistic strategies.



Il. 31. Zygmunt Haupt, ilustracja do tekstu *Wspomnienie o baterii motorowej*,  
„Dziennik Żołnierza” 1941, nr 376, s. 2

© Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale'a



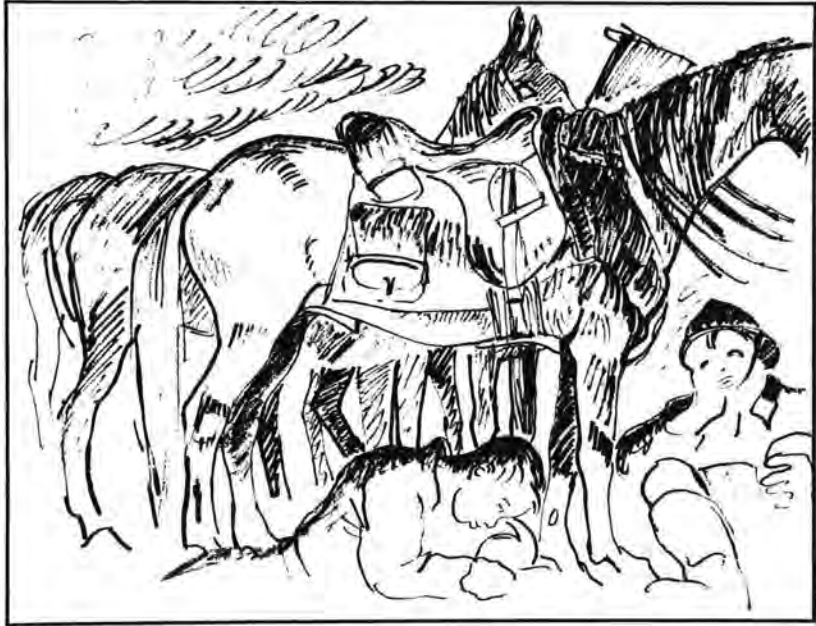
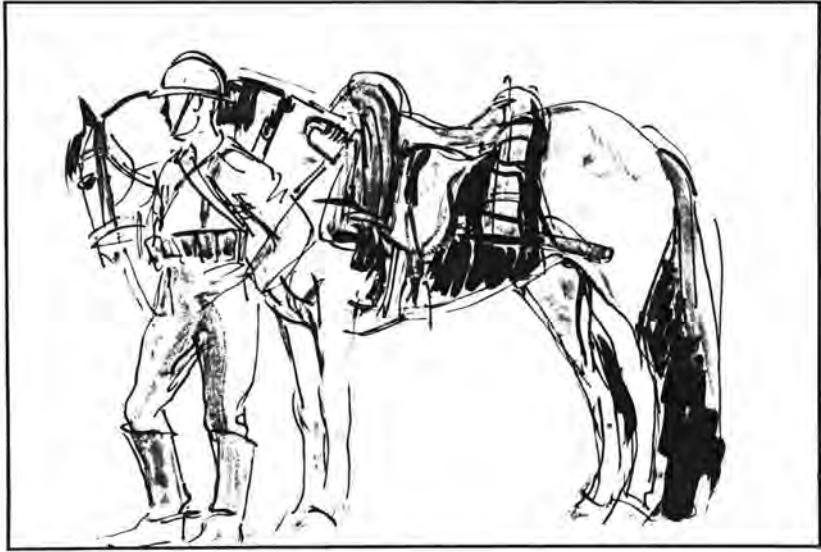
II. 32. Zygmunt Haupt, rysunek dotyczący wojny obronnej we wrześniu 1939 roku  
© Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale'a

II. 33. Zygmunt Haupt, rysunek dotyczący wojny obronnej we wrześniu 1939 roku  
© Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale'a



II. 34. Zygmunt Haupt, rysunek dotyczący wojny obronnej we wrześniu 1939 roku  
© Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale'a



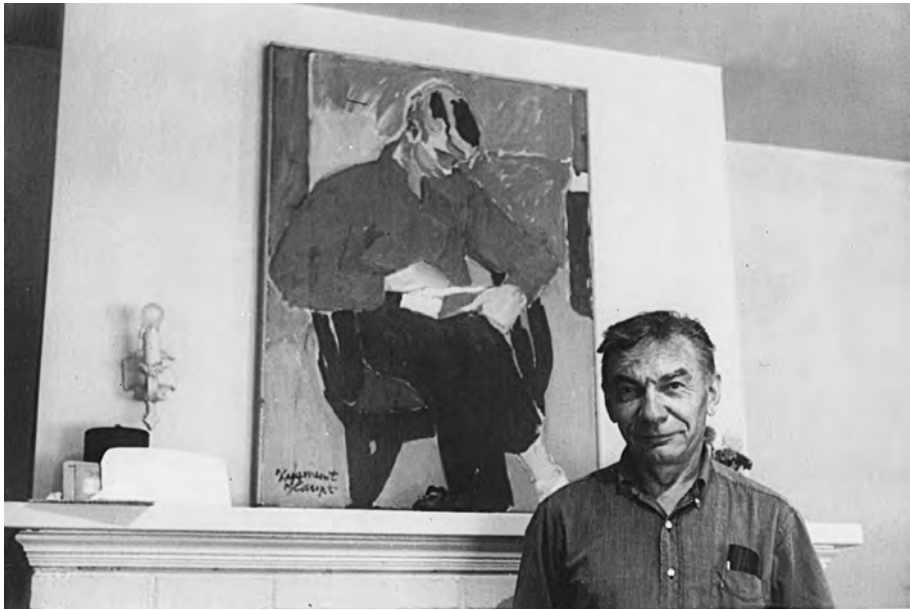


II. 35. Zygmunt Haupt, rysunek dotyczący wojny obronnej we wrześniu 1939 roku  
© Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale'a

II. 36. Zygmunt Haupt, rysunek dotyczący wojny obronnej we wrześniu 1939 roku  
© Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale'a



Il. 37. Zygmunt Haupt, rysunek dotyczący wojny obronnej we wrześniu 1939 roku  
© Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale'a



## II. 38. Zygmunt Haupt na tle własnego obrazu

© Arthur Haupt, dzięki uprzejmości Arthura Haupta i Kevina Martindale'a