

A watchmaker-dynamitard: From the *Gałąź zachodnia* [The Western Branch] archive*

Jan Zieliński

ORCID: 0000-0002-0765-3536

*This essay has been faithfully copied from the only copy of the computer printout of *Gałąź zachodnia* [The Western branch] (Warsaw 1990, pp. 190–199), that is a volume of my essays on emigration literature, preserved in my home archive. It was to be published as the eleventh volume in a series published by Res Publica Publishing House. The publishing house went bankrupt after publishing ten books. My essay about Haupt was not, if I remember correctly, published elsewhere, and in any case other Haupt scholars have not read it. Some of the questions raised in this essay were later developed in criticism; I refer only to a few selected most important publications, which I do not quote, however, in order to preserve the authenticity of this archival text.

At the very beginning two things need explanation. I became interested in Haupt thanks to Konstanty Jeleński who, in a letter to Roman Zimand, called him “the master of émigré prose.”¹ I was also inspired by Józef Czapski who in the essay “O Haupcie” [About Haupt] described the shock he experienced while reading Haupt’s prose; it was a shock to the system – a kind of feeling which makes us human.² This essay discusses only the stories collected in *Pierścień z papieru* [The Paper Ring] (1963), because I used to read Haupt’s short stories in bed when I was ill. Therefore, I do not know the later works published in “Kultura” [Culture] and I am not familiar with critical essays and translations, apart from Arthur Koestler’s essay

¹ Roman Zimand, “Zagajenie” [Introduction], in: *Literatura, źle obecna (rekonesans)* [Literature, Poorly Present (A Reconnaissance)] (London: Polonia, 1984), 7. A longer fragment of this letter by Jeleński is quoted by Krzysztof Rutkowski, “W stronę Haupta” [Towards Haupt], *Teksty Drugie* 1–2 (1991): 115.

² Józef Czapski, “O Haupcie” [About Haupt], in: *Czytając* [Reading], ed. Jan Zieliński (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1990), 403–413.

about the intelligentsia (1944!) which I read in “Nowa Polska” [New Poland].³ However, I decided to characterize Haupt’s writing on the basis of one book because illness is conducive to reading Zygmunt Haupt. When you cannot force your brain to read long difficult texts, when you have to swallow this dense poetic prose piece by piece, in small doses, your imagination runs free, you can savor and admire individual passages and words. And then you can try to reflect on and to sum up these impressions.

First impression: the visual and musical qualities of his prose. Visible even in the titles: “Pejzaż ze wschodem słońca i obiektami ze stali” [Landscape with sunrise and steel objects], “Madrygał dla Anusi” [Madrigal for Anusia]. And also in allusions: “rowlandsonowskie wnętrze” [Rowlandson’s interior];⁴ “Bona szczyrzy swą trupa głowę i jej suknią ze sztywnej lamy leży bardzo po velásquezowsku (wydział miejski próbuje zalesić jej stoki sosną – nie wychodzi to bardzo, ale dodaje lamie sukni bardzo szlachetnego deseni)” [Bona shows her skull-like head and her stiff lamé dress is draped in a very Velazquezian fashion (the city officials try to forest its slopes with pine – it doesn’t work but it adds a sophisticated touch to the lamé dress)] (BD 329) (this passage refers of course to Bona Sforza’s Mountain in Kremenets); “veronese’owskie ciała” [Veronese bodies] (BD 433), etc. The descriptions are visual and vivid, and the rhythm is musical. Not just individual passages, entire stories have their own distinct rhythm. They are filled with melody. Sometimes the rhythm is fast, pulsating, intricate and filled with little details, and sometimes it is slow, recurring, chiseled. I would love to hear a musicologist’s opinion on “Madrygał dla Anusi” or “Meine liebe Mutter, sei stolz, ich trage die Fahne.”

My second impression: the duality of the narrative. Let us take a look at the story “Co nowego w kinie?” [What’s new at the movies?] (original title: “Elektra”). At first glance, it is an extended memory of the narrator’s cousin, Elektra (which brings to mind mythical connotations). Seemingly, it is a description of one hot day in the Polish borderlands before WW2. But desire, mixed with a premonition of death, is palpable. Death, especially death, is shown in a diverse cultural landscape. Eroticism and death are interconnected, intertwined.

“Siedzieliśmy pod baldachimem zielonych liści, czytałem Carlyle’a *Bohaterów*, ale właściwie: nie czytałem tylko znad kartek książki rzucałem szybkie spojrzenia na jej piersi” [We were sitting under a canopy of green leaves, reading Carlyle’s *On Heroes*, but actually I wasn’t just reading, I was glancing at her breasts] (BD 203). Then the two young people talk, and he makes a mark with his key on the suede hem of his trousers. The conversation is about death (influenced by the death of the dog, shot by the narrator’s father) and eroticism. “Śmierć, to straszne jest – śmierć...” [Death, it’s terrible – death...] “Czy wiesz, jak życie jest przypadkowe?” [Do you know how random life is?] (BD 205). Spermatozoans. The ceremony of veiling – “death in life.” Girls conversing in the convent boarding school “z zasady o chłopcach. Aż mi czasem wstyd...” [mostly about boys. I feel ashamed sometimes...] (BD 206). And then Elektra, as if returning to an earlier, frightening conversation about “tsantsas,” specially-prepared

³ Arthur Koestler, “Inteligencja” [The Intelligentsia], trans. Zygmunt Haupt, *Nowa Polska*, vol. 1 (1944), 753–762.

⁴ All quotations from *Pierścień z papieru* [The Paper Ring] have been verified and standardized by the editors according to: Zygmunt Haupt, *Baskijski diabeł* [The Basque Devil], ed. Aleksander Madyda (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016), here: 213. All quotations from this edition are marked with the abbreviation BD.

human heads, asks the boy to tell her something else about Indians. And the boy talks about Eisenstein's film about Mexico – about Mexicans who perceive and experience death joyfully, even euphorically. And at the same time, a cat appears on the path – it grows to the size of a leopard in the hot air:

Strzeż się lamparta plamistego! To symbol wyuzdania, trucizny pożądania. Patrz! w jego ruchach cynicznych jest tyle lubieżności, patrz! w miękkim, drapieżnym położeniu łapy, w gotowości przy-czajonej do skoku, w migocie sierści, gdy skóra pokrywa grę mięśni, jest skok nagły i koci. Czy w tym plamistym lamparcie, symbolu złego pożądania, czy we mnie samym? We mnie samym drzemał ten symbol w zdradzieckim węźle gordyjskim i oto powstał, i przeży łądzwie, i gotuje się do skoku [Beware of the spotted leopard! It is a symbol of licentiousness, of poisonous lust. Look! there is so much lewdness in its cynical movements, look! in the soft, rapacious placement of the paw, ready to pounce, in the shimmer of the fur covering the moving muscles, there is a sudden feline leap. Is it in that spotted leopard, the symbol of devilish desire, or in myself? Within myself, this symbol lied hidden in the treacherous Gordian knot, and now it has arisen, flexing its loins, and preparing to leap] (BD 207).

As if identifying with the animal, the narrator draws leopard spots on his suede trousers with a key. “Jak łatwo je było zetrzeć jednym przetarciem dłoni...” [How easy it was to wipe them off with one swipe of my hand] (BD 207).

This combination of “exotic” death stories with the presence of a symbolic leopard causes Elektra to faint. The doctor mentions “women’s issues” but he also suggests visiting a pulmonologist. However, before the doctor arrived, the wet shirt which tightly wrapped the body of the unconscious girl made the narrator think about Greek sculptors (they draped their models in wet robes). He utters a sentence that connects both aspects of the story: “Elektra w omdleniu, jak grecki posąg, z mokrymi fałdami zbiegającymi się u jej stóp i jej różowe piersi prześwietlały się przez muślin jak marmur i okrągły brzuch, i uda, i w rozrzuceniu złotych włosów była jak grecki posąg z chryzelefantyny” [Elektra, unconscious, like a Greek statue, and the folds of the wet robe come together at her feet, and her pink breasts shine through the muslin like marble, and her round belly and her thighs, and framed by her golden hair she was like a Greek chryselephantine statue] (BD 209).

This brief analysis of the story, which pays attention only to its most important aspects, shows the artistry with which different motifs intertwine but it barely hints at the understatements and gaps pregnant with psychophysiological microevents. Those vibrations and traces may be easily wiped off with your hand.⁵

“Co nowego w kinie?” could be classified as an autobiographical story.⁶ Autobiographical traits

⁵ Andrzej Niewiadomski writes in detail about Haupt's technique and aesthetics, “*Jeden jest zawsze ostrzem*”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta* [“One is always the blade.” Zygmunta Haupt's other modernity] (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2015).

⁶ On autobiographical issues in Haupt's prose cf.: Aleksander Madyda, *Haupt. Monografia* [Haupt. Monograph] (Toruń: Wydawnictwo UMK, 2012) and Paweł Panas, *Zagubiony wśród obcych. Zygmunta Haupt – pisarz, wygnaniec, outsider* [Lost among strangers. Zygmunta Haupt – writer, exile, outsider] (Bielsko-Biała – Kraków: Wydawnictwo Naukowe ATH, Instytut Literatury, 2019).

are prominent in the text, starting with the first visual invocation: “To już wiele lat, kiedy ona była. Już tyle uleciało mi z pamięci i w rozpacz, i gorączkowo ścigam przeszłość, żeby ją wydobyć z tego zapomnienia. Gdzieżeś to Elektro! Elektro, och Elektro!” [It’s been many years since she was. I have forgotten so much and I am feverishly and desperately chasing the past to save her from oblivion. Where art thou, Elektra! Elektra, my Elektra!] (BD 197). And probably this story was based on an event from the author’s youth. We cannot verify this claim today. However, we can analyze the superstructure of the story – investigate to what extent this story has been “constructed.” I suspect that the name Elektra is not real. Unusual names, especially those inspired by Greek mythology, had been in vogue in the Polish Borderlands since the Enlightenment. However, in the story, it all seems to work together all too well. Isn’t it a transposition from Eugene O’Neill’s trilogy *Mourning Becomes Electra* (1929–1931) or possibly from Jean Giraudoux’s play *Electra* (1937)? Just like the poem written by the narrator entitled *0,005 cyjankali* [0.005 of potassium cyanide] refers to Friedrich Wolf’s famous play *Cyankali* (1929). At the same time, from 1931 to 1932, Sergei Eisenstein was making his movie about Mexico. But the narrator could not have seen it in Poland before WW2 – four films were made from the footage shot in Mexico after the director’s death (1948). By the way, I do not recall any references to Eisenstein in “Elektra” in “Nowa Polska” (1944).⁷ I’ll have to check it to be sure.

(Later addition: And yet he could have seen it! I checked in “Nowa Polska” and it is there. A detailed description of the entire scene from the movie, undoubtedly because he saw it with his own eyes and not because someone described it to him. So, who made a mistake? *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN* [Polish PWN Encyclopedia] states that Sol Lesser made three films from the material shot by Eisenstein for *¡Qué viva México!: Thunder over Mexico* (1933), *Eisenstein in Mexico* (1933) and *Death Day* (1934). In 1939, Maria Seton and Roger Burnford made *Time in the Sun*, and a Chicago studio [Bell & Howell] made the five episodes of *Mexican Symphony* in 1941. Most likely, judging from the narrator’s conversation with Elektra, Haupt saw Lesser’s third and final movie, *Death Day*).⁸

I do not intend to undermine the credibility of Haupt’s story: it is not a dry, official autobiography but a work of art. The author does not have to stay true to the facts, even though the narrator accepts and emphasizes the autobiographical perspective. I only wished to verify the facts (and maybe someone else will find them useful) to move beyond autobiography, to relativize the stories that were so carefully arranged in a fixed pattern.

And what is this pattern? The short stories collected in *Pierścień z papieru* are like episodes from Zygmunt Haupt’s life. From his childhood in Podolia and Volhynia, through adolescence, adult life (with a separate history of hunting), the experiences of September 1939, military travels (France, Scotland), and finally emigration to the US (Louisiana). The last part, the part that binds the land of Haupt’s childhood, the land of his most important experiences,

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

⁸ On Haupt’s fascination with cinema, see: Rafał Szczerbakiewicz, “Haupt idzie do kina” [Haupt at the movies], in: “*Jestem bardzo niefortunnym wyborem*”. *Studia i szkice o twórczości Zygmunta Haupta* [“I am a very unfortunate choice.” Studies and sketches about Zygmunt Haupt’s works], ed. Andrzej Niewiadomski, Paweł Panas (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2018).

together is *nostoi* – coming back to the land of his childhood, coming back to Ulashkivtsi on the Seret River (where the narrator was born), coming back to the lands which at the time (before WW1) lain at the edge of Eastern Galicia and which during the war were seized by the Russians (“Ale tamten kraj pozostał tamtym krajem, a tutaj to było tutaj” [But that country remained that country, and here was here], BD 427).

The most important element of this childhood landscape is the steppe. The lowlands of Volhynia and the uplands of Podolia open the door to the depths, to the past (“historical landscape,” this concept was so close to the painter Konstantin Bogaevsky) and to the distant, to the exotic that every young reader of adventure books loves. In the story “O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach” [About Stefcia, Chaim Immerglück and Scythian Bracelets], Stefcia, a drowned girl whom the narrator loved, turns into a sublime and mysterious Scythian princess buried in a barrow on a hill. “Czy zapomnieć mi o królewnie scytyjskiej, czy zagłuszyć jej wspomnienie w zgiełku wielkiej i pustej ptaszarni, *aviarium*, jakim jest moja niespokojna świadomość?...” [Should I forget about the Scythian princess or silence the memory of her in the hustle and bustle of a large and empty aviary, an *aviarium*, that is my restless consciousness?...] (BD 237). Aleksander Wat made similar attempts to reconstruct a mythical genealogy and connect with his royal ancestors in his late poems (“Czemu mówiono, że umarła?...” [Why did they say she was dead?], “Hymn z Ciemnego świedca” [A Hymn, from the Lumen Obscurum volume], 1968).

Certain passages from “Fragmenty” [Fragments], especially from the “homecoming” part, seem to echo a similar sentiment: “Mówię sobie: wysił się, przypomnij sobie. I przypominam sobie, ale oderwane fragmenciki, jakbym przebierał w palcach paru ocalonymi kosteczkami mozaiki znalezionymi na miejscu dawnego rzymskiego domu, i z tego nie uda mi się odbudować obrazu” [I say to myself: make an effort, remember. And I remember, but only little fragments, as if I were playing with a few pieces of a mosaic found at the site of an ancient Roman villa, and this is not enough to reconstruct the whole] (BD 427). Remains of a Roman villa somewhere on the Seret? No, the narrator borrowed this image from a different experience, from a military camp in Lapalud on the Rhône in the last days before the fall of France (the story “Barbarzyńcy patrzą w krajobraz podbitego kraju” [Barbarians look at the landscape of the conquered country]). The landscape, as is often the case in Haupt’s stories, is both seen and remembered: “a dalej wzgórza. W stronę Awinionu przybiegają do szosy i sterczą na nich ruiny zamków i warowni, jak u nas na Podolu, regularnie wzdłuż linii, jak u nas Trembowla, Czortków, Jagielnica, Skała” [and then the hills. In the direction of Avignon, they extend towards the road and there are ruins of castles and strongholds sticking out of them arranged neatly, in a line, like in Podolia, like in our Terebovlia, Chortkiv, Yahilnytsia, Skała-Podilska] (BD 375). In such a landscape, the narrator finds the ruins of a Roman villa. He takes a few pebbles as a souvenir and, among other things, reflects on this:

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

czyli w nicość? [How could it be? First, something was a rock, gneiss, sandstone, alabaster, a dense natural mass, a whole, a block, and then it was patiently chipped off, and painstakingly processed, and glued together, and arranged, sifted through the human brain as through a sieve, selected, designed, smoothed and polished so that it became an image, it was blessed and consecrated to become art, to move, to move as a work of art, only for the time to come and break it again into chaos, into a million pieces, that is, into nothingness?] (BD 385).

This long quotation demonstrates the structural continuity between the borderlands of Haupt's childhood and the Mediterranean culture, which was an important point of reference for Haupt (and for Stanisław Vincenz and for Jerzy Stempowski). I will also refer to this point later – I shall discuss the inherent dialectics of order and chaos, of construction and destruction, found in this image.

The steppe, as has been said, was also important for young Haupt. Haupt's borderland stories are covered with a whole network of references to adventure novels, written primarily for young people, to books about pirates, Indians, Captain James Cook, Nantucket whalers, Royal Canadian Horse Artillery, and social outcasts.

Już wtedy zaczytywałem się w literaturze, opisach, relacjach i peregrynacjach, które obejmuje się jednym słowem: 'egzotyka'. Ta egzotyka, dziś z autopsji tak nijaka i nie zaskakująca, odkrywana wśród przewracanych kart książek, owe 'llanosy' i 'pampasy', 'veldt' południowo-afrykański, 'bush' australijski, prairie, tundry, sawanny zaczynały się u horyzontu naszego podolskiego stepu [Even then, I was in love with literature, descriptions, accounts and peregrinations, which can be described with one word: 'exotic.' Today, having experienced it first-hand, the exotic seems so bland and boring, discovered on the pages of books, those 'llanos' and 'pampas,' South African 'veldt,' Australian 'bush,' prairies, tundra, savannahs extended just beyond the horizon of our Podolian steppe] (BD 420).

This last sentence, as it sometimes is the case in Haupt's prose, is not grammatically correct. But maybe that is the way it is supposed to be. The jump from the Podolian steppe to the exotic steppes could be somewhat problematic...

The youthful love of adventure books comes hand in hand with erudition. Interestingly, it is both filled with doubt and vast in scope. Haupt's erudition is exuberant – he quotes from memory, and he does not double-check his quotations. Uncertainty gives rise to questioning: "gdzie to? Czy nie u Homera?" [who wrote about it? Homer?] (BD 417) or "jak to gdzie? jak to grają w «pelotę» o mury kościołów w kraju Basków?" [what do you mean where? they play "pelota" against the walls of churches in the Basque country?] (BD 420). This erudite uncertainty is, of course, a stylistic device often found in *gawęda* [literally "a tale;" a genre of Polish folk literature]. It reduces the distance between the author and the reader. It also shows what this kind of narrative is all about: learned interpolations are not as important as the act of remembering, with all its nuances and subtexts, with all its uncertainties and gaps.

Let us also consider the scope of Haupt's erudition. English and French references are the most prominent. This should not come as a surprise – Haupt hailed from a borderland intel-

Much more interesting than overt erudition is hidden erudition; it tells us more about the author. In the case of Haupt, two literary traditions come into play, and referring to them, in various periods and in various circles, was not always appreciated in Poland. I do not think that Haupt consciously explored this sentiment; the number of direct hints and references to Russian and German literature is disproportionately small compared to Haupt's actual knowledge of them. Anton Chekhov is mentioned three times. Surprisingly, two references (repeated in two different stories) may be found in the description of a terrible life in the countryside – “niedużej komuny, na niedużym terenie” [a small commune, on a small area] (BD 281) and “niewielkiej komuny, na niedużym terenie” [a little commune, on a small area] (BD 309). This repetition, with minor stylistic variations, as if it were a text translated twice by different translators, may be interpreted in Freudian terms. Alas, it is all very complicated: Haupt does not refer to Chekhov but to Ivan Turgenev (Haupt's “hunting” cycle owes a lot to Turgenev – I'm talking about the atmosphere, the structure of the narrative, and some formal solutions; it was not plagiarism!).

The most interesting example of hidden erudition, however, may be found in a short story the title of which I will disclose later. The story is actually a recollection of a conversation with a friend in a house in Szymbark, which ends thus:

Zanim pożegnam Szymbark [...] zrobię szybko rachunek sumienia, cofnę się w siebie. Cała sprawa jest tak prosta i nieskomplikowana, [że] we wspomnieniu będzie wyglądać jak sznurek ideogramów, jak deseń. Że były raz trzy siostry (a może cztery?), że dom, drzewa, garby i plecy wzgórz, że spokój i wzruszenia ludzi żyjących osobno [...]. Można zapomnieć wszystko, zachować tylko jeden szczegół, próbkę do sprawdzenia, szyfr katalogowy, kontramarkę, którą wystarczy pokazać w kontramarkarni ażeby wydany mi został cały bagaż, skład pozostawiony w niepamięci [Before I say goodbye to Szymbark [...] I will quickly examine my conscience, I will withdraw into myself. The whole thing is so simple and uncomplicated [that] in my memory it looks like a series of ideographs, like a pattern. There were once three sisters (or maybe four?), a house, trees, rolling hills, the peace and emotions of people living apart [...]. You can forget everything, remember only one detail, a sample to be checked, a catalog code, a cloakroom ticket which you show in the cloakroom and everything you forgot, your forgotten luggage, is handed back to you] (BD 261).

The “cloakroom ticket” that brings memories back is the sixteen-year-old son of the owners of the house. He is buried in a grave in a World War One cemetery in the nearby Gorlice: “Było tam że D.O.M. czy «*Ci gît*», że spoczywa w pokoju Fähnrich taki i taki, było arystokratyczne nazwisko z «von und zu» i że miał lat siedemnaście” [it read D.O.M. or «*Ci gît*», that Fähnrich so-and-so rests in peace, there was an aristocratic name with “von und zu” and it was mentioned that he was seventeen] (BD 261).

The next paragraph is a meditation on just how much can “fit” into seventeen years of life. The narrator asks a series of questions and ends his meditation with the following summary: “Tyle tylko czasu było, ażeby zawołać, naznaczyć słowem, ażeby odróżnić tym słowem od innych, przywiązać do tego słowa odległe znaczenie, dać mu to słowo w dłoń, jak lancę z porcem, i nazwać go chorążym, wywołać go z chaosu i czasu” [There was only so much time to call out, to mark him with a word and thus distinguish him from others, to attach a distant

meaning to this word, to give it to him like a lance with a pennant, and to call him a standard-bearer, to call him out of chaos and time] (BD 262). The final paragraph of the story explains why the narrator was so moved by the grave and why he repeatedly returned to the tomb of “someone else’s child:” “Wydało mi się, że tym kamieniem została na zawsze i niepowrotnie przykryta moja młodość” [It seemed to me that my youth was forever buried under this tombstone] (BD 262).

It is now time to reveal the title of the story: “Meine liebe Mutter, sei stoltz, ich trage die Fahne.” This is a slightly distorted quote (Haupt quoted from memory) from Rainer Maria Rilke’s “The Song of Love and Death of Cornet Christoph Rilke.” If one does not recognize the quote, the elaborate paraphrase will be pointless. Indeed, Haupt made it difficult for the reader to identify the original. The word “cornet” is not used – he uses instead the word “standard-bearer” (in the meditation) and the word “Fähnrich” (it may be found on the tombstone). And yet this word is crucial in the narrator’s reflection. Rilke’s original reads: “Da sagt Spork, der grosse General: «Cornet». Und da ist viel” [And then the great general speaks: “You’ll carry the flag, Cornet.” That’s all. But a lot].¹⁰ The final confession echoes the observation about childhood, which, along with the robe, falls down the cornet’s shoulders. For the sake of completeness, let us add that the story in question, with its rhythmic structure and short broken sentences with numerous repetitions, differs from Haupt’s other stories. It reminds us of the unique rhythm of Rilke’s work.

Hidden or overt erudition and various literary features are not an end in themselves in Haupt’s prose. The aim of this writing is to find oneself, one’s place in the world. This type of self-knowledge, so important for the author, can also help others. With other people in mind, I would like to perform one more procedure: focus on and analyze a certain duality.

Let us return to the Roman mosaic, first carefully arranged, and then mercilessly destroyed by time and wars. In the story “Z kroniki o latającym domu” [From the Chronicles of the Flying House], the narrator finds (probably in Louisiana) a seaside house badly damaged by a hurricane. He then ponders for a moment whether it is possible to save the building, for all the right reasons (“naprawić zło, oddalić zło, pokonać idące z nim opuszczenie i bezdomność” [to repair the evil, to remove the evil, to overcome the abandonment and homelessness that comes with it] (BD 421)). However, he soon abandons this plan, replacing it with another: he wants to demolish the house. He is overcome by genuine passion, a destructive frenzy:

Ażeby i śladu nie zostało, rozwłóczyć te bele, krokwie, płatwie, zemleć tynk na nowo w piasek i posiać go na wszystkie cztery strony świata, strzępy firanek podrzeć z pasją na wstążki, szkło zakopać w ziemię, pooblupowaną wannę potrząsać w skorupy, rury powyginać w nic nie mówiący kształt, a miejsce zaorać, zryć, wygrabić, zrównać, ażeby zarosło palczastymi liśćmi „palmetto”, bambusu i dzikiego banana [So that not even a trace remains, drag away these logs, rafters, purlins, grind the plaster into sand and scatter it around the world, passionately tear shreds of curtains into ribbons, bury glass in the ground, crack a chipped bathtub into shells, mold pipes into a mean-

¹⁰Rainer Maria Rilke, *Werke*. Band III: 1 *Prosa* (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1980), 98. Translated into English by Harry Guest (<https://fortnightlyreview.co.uk/2017/01/lay-love-death-christoph-cornet-rilke-von-langenau/>).

ingless shape, and the place should be plowed, plowed up, ragged, levelled, so that it is overgrown with palmetto leaves, bamboo and wild banana] (BD 421).

The story ends with this scene of “exultation and despair.” A good deed (building) quickly gives way to passion (destruction). The narrator probably wants revenge for the fact that his family home, evoked in the middle of the story, was destroyed. Or maybe there is more to that? Maybe this is how Haupt experiences the world?

In “Jeździec bez głowy” [The Headless Horseman], the narrator speaks of “swej skłóconej, protestującej myśli” [his contradictory, protesting mind] (BD 348); in “Dziwnie bardzo było, bo...” [Strange it was, because...] a friend calls him a lazy representative of the lumpenproletariat – he “nie pasuje do życia społecznego” [does not belong in society] (BD 334); in “Barbarzyńcy patrzą w krajobraz podbitego kraju,” the safe and secure life of a bourgeois couple whom the narrator meets in the papal palace in Avignon is contrasted with his own: “wolę, żeby tam nie wiem co, swoją zgraję, swój nieporządek, wałęsaninę i włóczęgostwo, i niepokój” [I prefer no matter what, my bunch, my disorder, rambling and vagabondage, and anxiety] (BD 381); in “Fragmenty” he confesses: “Niechbym nie wiem jak przylegał do innych, kupić się i wpierał w stado, nic mi to nie pomoże i zawsze zostanę sam, będę patrzył wzdłuż swego nosa” [I may try to bond, I may try to buy my way in and support the group, but it will not help me and I will always be alone, I will always care for myself] (BD 430). This last confession, along with a rebellious spirit, suggests a different path. This duality will resound clearly in the conclusion of “Fragmenty:” “Będę się buntować stada i będę mu się oddawać, cisnąć się pośród jego ciżby” [I will rebel against the herd, and I will give myself to it, I will live among the people] (BD 440). Earlier, we read: “Jestem stronniczym historykiem, Plutarchem własnego autoramentu, kronikarzem i syntetyzującym panegirystą samego siebie. Dlaczego tak się dzieje? Pewnie ażeby zachować siebie w kupie, nie zanarchizować się samemu i nie zatracić na rozmieszane ziarno i roztarty piasek prawdy” [I am a biased historian, a Plutarch of my own making, a chronicler and synthesizing panegyrist of myself. Why? Probably in order to keep myself together, so that I do not become an anarchist and I do not lose myself in the grain and the fine sand of truth] (BD 430).

These undoubtedly autobiographical and self-referential confessions reveal the essence of Haupt’s work and personality. The desire for rebellion, independence, protest, and the fear of “anarchization,” of losing oneself and losing one’s integrity. When I think of Haupt in this way, I cannot help but compare him with Andrzej Bobkowski. While they differed in many respects – Haupt was, as Jeleński put it, “a master” who created sophisticated and carefully constructed stories which were sometimes based on several levels of omissions and Bobkowski wrote “on the surface,” clearly stating his reasons and emotions – their lives and beliefs were similar. Guatemala and Louisiana are in the same climate zone, the same geographical region – by the Caribbean Sea and the Gulf of Mexico. It was there that the desire for adventure and the exotic, and for freedom, were to be fulfilled. Perhaps both writers moved there because they had read about such exotic places in adventure novels as children. Such dreams are usually abandoned in adulthood. They die of natural causes, or unfavorable circumstances get the best of them. You need willpower, initiative, maybe even childish stubbornness to believe in such dreams – which all boys share – and to make them reality.

In an essay about Bobkowski (“Querido Bob”), Józef Czapski asked:

Who will trace his mental development from the noble Polish anarchist [...] to the end, when he was much more mature? Who will reflect on this fight against “rotten ideologies,” the fight for “a man of flesh and blood,” a complete man whose freedom is not a slogan, nor does it hide his anger.¹¹

Czapski’s questions are still relevant. We can thus also ask about Haupt’s anarchic tendencies. After all, if you have this to say about the Polish eagle, you are an anarchist: “nie było już nawet mieszczańskiego entuzjazmu dla posrebrzonego ptaszka siedzącego na barokowym kartuszu czy, jak inni chcą, na klasycznym obuchu rzymskiego topora” [even bourgeois enthusiasm for the silver-plated bird at a Baroque cartouche or, as others say, at the classic head of a Roman ax, faded] (“W Paryżu i w arkadii”, BD 219). The author even cites historical antecedents for those who would like to examine anarchism hidden in his works, or, in other words, to examine his attitude towards the world. In “Biały mazur” [White Mazurka], he writes about craftsmen “co własnymi rękami urabiają odpowiedzialnie jedną harmonijną całość” [who responsibly form one harmonious whole with their own hands]. Those men are “najbardziej skłonni są potem do anarchii, stąd ten anarchiczny szewski poniedziałek, który upił się po niedzieli jak szewc, dlatego najzręczniejszymi dynamitardami i ciskaczami bomb, pocziwych staroświeckich bomb zeszłego stulecia, jak to się mówi, to byli właśnie zegarmistrze” [most inclined to anarchy, hence the anarchic shoemaker Monday that got blind drunk on Sunday; that is why watchmakers were the most skillful dynamitards and bomb throwers; they threw the good old-fashioned bombs of the previous century] (BD 292–293).

Zygmunt Haupt was such a writer. He combined precise descriptions, sophisticated language, and carefully reconstructed memories with creative freedom, unpredictability, and imagination. He was a watchmaker/dynamitard.

translated by Małgorzata Olsza

¹¹Józef Czapski, “Querido Bob”, in: *Czytając* [Reading] (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1990), 394.

References

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

KEYWORDS

anarchism in literature

Andrzej Bobkowski

cinematic techniques

ABSTRACT:

An unpublished essay about Haupt found in the critic's archive: it is a chapter from a book titled *Gałqź Zachodnia* [The Western Branch] on Polish émigré literature, ready to print in 1990, but never published. The essay discusses the distinct features of Zygmunt Haupt's prose, such as its artistic and musical qualities, complex narrative structure, (false) autobiographical tropes, hidden erudition, historical landscape, cinematic techniques, borderland and Mediterranean themes, and references to adventure novels. Haupt's prose is also compared with the works of Andrzej Bobkowski, which allows the critic to discuss the contradiction, also emphasized in the title of the essay, between Haupt's anarchist tendencies and his quest for perfection and precision in a work of art.

Rainer Maria Rilke

Mediterranean culture

POLISH BORDERLANDS
AND BORDERLANDS
CULTURE

NOTE ON THE AUTHOR:

Jan Zieliński – literary historian and art critic, former lecturer of Polish literature and culture at the University of Fribourg (Switzerland), former professor of literature at the Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw. Author of many books (his most recent publication is *Magiczne Oświecenie* [Magical Enlightenment], Wydawnictwo Naukowe UKSW: Warsaw: 2022) and curator of exhibitions. His column *Chronometr* is regularly published in the annual “Załącznik Kulturoznawczy.” His column *Słownik opypski* is regularly published in the literary quarterly “Wyspa.” His essays from the *Lektury spiralne* series are published in “Pamiętnik Literacki” (London).

Zegarmistrz-dynamitard. Z archiwum *Gałęzi zachodniej**

Jan Zieliński

ORCID: 0000-0002-0765-3536

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

SŁOWA KLUCZOWE:

anarchizm w literaturze

Andrzej Bobkowski

technika filmowa

ABSTRAKT:

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

Rainer Maria Rilke

KRESOWOŚĆ

kultura śródziemnomorska

NOTA O AUTORZE:

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