

Andrzej Niewiadomski

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

Haupt postromantyczny? O czterech prozach i dwóch wierszach

Odwołań do romantycznych lektur jest w prozie Zygmunta Haupta całkiem sporo. Nie więcej jednak – jak się wydaje – niż w prozie każdego bardziej niż przeciętnie obeznanego z historią literatury polskiej i zakorzenionego w niej lekturowo pisarza-emigranta, XX-wiecznego wygnańca z ojczyzny, a jednocześnie kogoś, kto sytuuje się w długim ciągu „wykorzenionych”, intuicyjnie odnajdujących źródła nowoczesnej alienacji w kulturowym przelomie XVIII i XIX wieku. Świadczą o tym porozsiewane w tej prozie znaczące wzmianki, wskazujące na typ wrażliwości twórczej kształtowany – na równi zresztą z literaturą epok wcześniejszych i nowoczesności – przez, prowadzącą ku kluczowym kategoriom opisującym romantyczny światopogląd, lekturę dzieł Giambattista Vico, Laurence’a Sterne’a, François-René de Chateaubrianda, Samuela Taylora Coleridge’a, Sørensa Kierkegaarda, Thomasa Carlyle’a i Hermana Melville’a. Wspominam tu tylko o pisarzach przywoływanych przez Haupta nieprzypadkowo i nie mimochodem, bo przecież w jego utworach nie zabrakło także odniesień do Aleksandra Puszkina, Aleksandra Fredry, Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego i Cypriana Kamila Norwida, a także – już

na szczególnych prawach – Juliusza Słowackiego i Michała Czajkowskiego.

Trudno jednakowoż wskazywać na precyzyjne rozumienie przez Haupta terminu „romantyzm”. Co prawda nigdy nie używa go w swojej prozie w banalizujących i upraszczających znaczeniach, ale – jak się wydaje – rozumie ów termin szeroko, zarówno w kontekście rozległości formacji umysłowej i literackiej (kiedy pisze i o romantyzmie Chateaubrianda, i o „romantycznych opowieściach” Czajkowskiego), jak i wzorca kulturowego (kiedy wspomina o „pamiętniku” i „romantycznym albumie”). Haupt, generalnie rzecz biorąc, porusza się dość swobodnie w przestrzeni wielu epok i dzieł, co – z jednej strony – ułatwia stawianie tez o jego inspiracjach, zaś z drugiej strony – czyni je niemal zawsze problematycznymi. Tak też dzieje się w przypadku romantyzmu. Jeżeli tryb lektury zakładał będzie poszukiwanie śladów ukształtowanego na progu XIX wieku światopoglądu i gatunkowych zapożyczeń w kręgu dzieł romantyzmu, bez trudu odnajdziemy takowe już przy pierwszej uważnej lekturze: transgresyjne i zarazem idealizujące ujęcie miłości, problematyczność tożsamości „ja” poszukującego własnego miejsca w świecie i duchowej ojczyzny, fascynacja egzotykiem, odnotowywane z pasją zbieracza i kronikarza rozmaite przejawy kultury ludowej, dwuznaczny stosunek do „prawdy” w dziele literackim, posilkujący się słynnym coleridge’owskim „zawieszeniem niewiary” (co prawda kontrowanym jednocześnie przez elementy poetyki Arystotelesa) i refleksjami dotyczącymi licznych zmyśleń składających się na prawdę, eksponowanie elementów irracjonalizmu, będących motorem napędowym egzystencjalnej trwogi, fragmentaryczność i dygresyjność ujęć fabularnych, zindywidualizowany tryb relacjonowania doświadczeń w konwencji „podróży” literackiej, gawędowe partie wielu tekstów czy wreszcie ambiwalentny stosunek względem zagadnienia modernizacji i postępu, zasadzający się i na fascynacji wszelkimi przejawami nowoczesnej techniki lub zjawiskami w obrębie kultury popularnej (włącznie z jej dość wulgarnymi przejawami), i na fascynacji dawnym światem szlachecko-ziemiańskich rytuałów, zwyczajów kawaleryjskich czy – szerzej – wszelkich form duchowego arystokratyzmu.

Można też, bez większego wysiłku, zaznaczyć te fragmenty dzieła Haupta, w których on sam podsuwa czytelnikowi trop romantycznych inspiracji literackich, mimo że na takie rozwiązania twórcze nie wskazuje początkowo ani problematyka poszczególnych opowiadań, ani ich temporalny kontekst. Doskonałym przykładem mogłoby być choćby opowiadanie *Lili Marleen*, w którym pozornie banalna historia o miłości i przedwojennych ćwiczeniach w prowincjonalnym, garnizonowym mieście położonym na pograniczu kulturowym, z liczną mniejszością żydowską i pretensjami do udziału w dobrodziejstwach modernizacji, staje się pretekstem do powstania małego traktatu historiozoficznego, bazującego na problematyzowaniu doświadczenia przemijania, wojny i Holokaustu. Jako pierwszy sygnał pojawia się nawiązanie do historiozofii Vico i mechanizmu historycznego powtórzenia, następnie, ledwo zarysowana, atmosfera grozy, związana z dojrzwaniem miłości Polaka i Żydówki w kontekście cmentarza i grobów z „czarnym szkieletem władzy”, a także z dygresyjnym przywołaniem kamiennych świadectw minionej cywilizacji; wreszcie mamy do czynienia z passusem, który wprost odsłania zasadę dygresyjności opowiadania, komentuje zderzenie żydowskości ze „swojskością” w postaci „polskich folklorów” i „dziewczyny w polu” i – w autokomentarzu – przywołuje inny romantyczny kontekst, niepozostawiający wątpliwości co do stanu świadomości historycznoliterackiej autora i jego gotowości do podjęcia gry z zastanymi konwencjami („[...] dorabiam do tego dekoracje już prawie gotyckie w swej ponurości nowoczesnych ruin” [BD: 472]¹).

Nic dziwi więc fakt powoływania się badaczy czytających Haupta na romantyczne inspiracje (mimo że w cytowanym wyżej fragmencie pisarz dystansuje się i od nowoczesności, wskazując na jej ruiny, i od romantyzmu, wskazując na sztuczność i dekoracyjność scenerii), poczawszy od wspomnianej filozofii powtórzenia [zob. Zaleski 2004: 55-56]² poprzez filiacje gatunkowo-kompo-

- 1 Wszystkie cytaty z prozy Haupta pochodzą z publikacji *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże* [Haupt 2016; dalej skrót: BD].
- 2 Konstatacje Marka Zaleskiego, jako prowadzące w kierunku romantycznych inspiracji, Jerzy Borowczyk [2007] włącza w swoje rozważania dotyczące prozy Zygmunta Haupta.

zycyjne, a skończywszy na konstatacjach głębokiej zależności tej prozy od fundamentalnych składników romantycznego poglądu. Przy czym nie wszystkie ustalenia zakładają oczywistość podobnych rozpoznań. Ewa Wiegandt, odsyłając m.in. do wspomnianego fragmentu opowiadania Haupta i pisząc o cechach warsztatowych tej prozy, zaleca odwołanie się „do tradycji dygresyjno-metanaracyjnej prozy Sterne’a” [Wiegandt 2003: 64], kiedy zaś rozważa kwestię fragmentaryczności, związanej z – jej zdaniem – kluczowym dla Haupta zagadnieniem istnienia „nieosiągalnej całości”, to właśnie ów najważniejszy, centralny punkt osadza w kontekście inspiracji romantycznych („Fragment Haupta bardziej niż do współczesnej sylwy odwołuje się do romantycznej estetyki fragmentu, z jej kontemplacją ruin, grobów i pobojowisk” [Wiegandt 2003: 68]), natomiast epifaniczność pisarza, to – według badaczki – realizacja „nowoczesnego jej rozumienia”, przeciwstawionego, za tezami Ryszarda Nycza, właśnie „romantycznemu przeświecaniu wiecznego w przemijającym” [Wiegandt 2003: 69].

Czy zatem twórczość Haupta daje się usytuować wyraźnie na linii biegnącej od romantyzmu, będącego niewyczerpanym źródłem duchowych problemów, do nowoczesności, niejako modyfikującej je i nakazującej wybierać rozwiązania, które nie powielająby w prosty sposób XIX-wiecznych konwencji, a zarazem odzwierciedlały wrażliwość jednostki mocniej skażonej doświadczeniem zewnętrznego i wewnętrznego rozpadu oraz przybierającym monstualne i destrukcyjne formy historycznym przyspieszeniem? Kusząca to perspektywa i pozwalająca umieścić Haupta w szeregu pisarzy, dla których *memoria passionis*, o czym pisze Jerzy Borowczyk, stanowi punkt odniesienia, pisarzy postromantycznych, odwołujących się „do romantycznej szkoły poznania” [Borowczyk 2007: 267], niejako powielających i wzbogacających (w nieco zmienionej postaci) źródłowe światoodczucie, jakie odnaleźć można w pismach Wordswortha i Coleridge’a³, a także – jak

3 Badacz sięga w przywołanym tu szkicu do angielskiej poezji natury i z niej wyprowadza, przepuszczając przez filtr niemieckiego idealizmu, praktykę twórczą Zygmunta Haupta i Juliana Wołoszynowskiego, polegającą na stałym powrocie do „tego, co odchodzi”, docieraniu do istoty miejsc i rzeczy poznawanych niegdyś oczami dziecka [zob. Borowczyk 2007: 264-267]. Pisząc o „szeregu” pisarzy

właśnie autor *Pierścienia z papieru* – odsyłających do „romantycznego motywu miłości zmysłowo-upiorowej [zob. Borowczyk 2007: 268]. Tym bardziej owa perspektywa wydaje się właściwa, im więcej odnajdujemy sugestywnych nawiązań w materii opowiadań Haupta, a także wskazówek interpretacyjnych z nich wywiedzionych. Wszakże należałoby tu dodać jeszcze próbę ujrzenia tej prozy w świetle romantycznej biografii, jak uczyniła to Renata Gorczyńska, sugerując, że „autor mógł się poczuwać do pewnej wspólnoty z autentycznym Beniowskim” [Gorczyńska 1989: 18]⁴, a zarazem wyrokując, że zamierzeniem Haupta była specyficzna modyfikacja tego romantycznego wzorca („Przypuszczam, że Zygmunt Haupt chciał między innymi stworzyć dwudziestowieczny odpowiednik *Beniowskiego*” [Gorczyńska 1989: 18]). Badaczka podzieliła również fragment opowiadania na wersy i ukazała poetycki potencjał tej zrytmizowanej prozy⁵.

Dysponując zatem różnymi śladami i diagnozami romantycznych inspiracji Haupta, powinniśmy zadać pytanie o możliwość w miarę precyzyjnego zweryfikowania takich tez stawianych w odniesieniu do całej jego twórczości, czytanej przecież także w kontekście zupełnie innych tradycji. Wymagałoby to jednak skonstruowania bardzo obszernej rozprawy literaturoznawczej, dlatego poprzestaną na założeniu znacznie skromniejszym. Zastanowią się, czy rzeczywiście Haupta możemy uznać za pisarza postromantycznego i – jeśli padłaby odpowiedź pozytywna na to

w kontekście dociekań Ewy Wiegandt (podkreślającej rolę „śladu” w twórczości Haupta) i Jerzego Borowczyka, myślę też o prozie Włodzimierza Odojewskiego, rozpatrywanej z kolei przez Marię Janion właśnie w kontekście estetyki śladu.

- 4 W innym miejscu autorka wstępu konstatuje, że narrator niektórych opowiadań Haupta „przypomina niekiedy młodego Kordiana” [Gorczyńska 1989: 14].
- 5 Zagadnienie rytmiczności i muzyczności prozy Haupta – nie tylko w romantycznych kontekstach – nie znalazło się do tej pory, poza konstatacjami natury ogólnej, w polu zainteresowania badaczy. Być może dokładniejsze badania pozwoliłyby pójść dalej i zweryfikować luźno formułowane założenia, takie jak np. Renaty Gorczyńskiej o rytmie „cztery czwarte”. Doskonałym punktem wyjścia mogłoby być choćby cytowane tu opowiadanie *Lili Marleen*, w którym Haupt pisze o wybijanym kopytami końskimi rytmie anapestu, dodatkowo wprowadzając „analogię z prozodii” w kontekst instrumentacyjnych zabiegów na głosce „k” [zob. BD: 466-467].

pytanie – co dokładniej miałyby oznaczać owo „post-” w przypadku tej twórczości i w konfrontacji z innymi tradycjami. Następnie spróbuję ustalić, do jakich elementów dziedzictwa romantycznego Haupt odnosi się w sposób zasadniczy, jeśli przyjąć za Meyerem H. Abramsem, że trudno mówić o uogólnionym konstrukcie zwanym romantyzmem [zob. Abrams 2003]. Skromność wspomnianego założenia polega także na ograniczeniu pola obserwacji; miast gorliwie tropić rozrzucone w obrębie całego dorobku Haupta ślady ewentualnych romantycznych wpływów, zamierzam skupić się na podjętym przez pisarza dialogu z romantyzmem Słowackiego, dialogu stosunkowo dyskretnym, lecz – jak sądzę – pozwalającym ujrzeć interesujący nas problem w nieco innym świetle. To z kolei pozwoli przenieść wnioski wynikające z obserwacji gry Haupta z twórczością, biografią i (poniekąd) recepcją autora *Anhellego* na płaszczyznę stosunku pisarza do tradycji literackiej jako takiej, w szczególności zaś tradycji romantycznej, także w postaci owego rozmytego i eksponującego różnorodność rozumienia pojawiającego się w innych miejscach opowiadań⁶. Interesują mnie cztery prozy Haupta: dwie, w których Słowacki stopniowo znika, i dwie, w których Słowacki stopniowo się pojawia.

W roku 1937 Haupt zamieszcza w prasie krótki szkic-obrazek zatytułowany *Krzemieniec*, będący opracowanym literacko wspomnieniem trzech pobytów w tytułowym mieście i jego okolicach. Jako motto umieszcza, ukierunkowujący lekturę, zmodyfikowany cytat z v pieśni *Beniowskiego*: „... wołałem krzemienieckiej góry, / Aby stanęła za mną – lub pode mną” [BD: 648]. Tym samym już na wstępie zarysowuje kontrast między ciężarem gatunkowym tego przywołania, uwikłanego w wieszczą polemikę Słowackiego z Mickiewiczem, a niezobowiązującą, impresyjno-sprawozdawczą formą wspomnienia. Można więc pomyśleć, że to przywołanie jest raczej odniesieniem topograficznym, które – podobnie jak w innych utworach Słowackiego – stanowi istotny element konstytuujący tożsamość ja i tym razem powinno pełnić taką funkcję

6 Kwestią relacji intertekstualnych łączących pisarstwo Haupta z utworami i „tekstem biografii” Michała Czajkowskiego zająłem się w monografii *Jeden jest zawsze ostrzem. Inna nowoczesność Zygmunta Haupta* [zob. Niewiadomski 2015].

w stosunku do wewnętrznych dyspozycji współczesnego autora, których zawilgości nie sposób jednak wyłożyć w na poły użytkowym, przygodnym tekście. Różnica, jaka zachodzi pomiędzy sytuacją romantycznego poety i współczesnego pisarza debiutanta, poza oczywistościami wynikającymi z rangi obydwóch artefaktów, wynika z usytuowania względem przestrzeni: dla Słowackiego miejsca krzemienieckie są – jak określił je Marek Troszyński – „osobistymi wzorcami z Sèvres”, stanowią „funkcję swoistej blokady”, prowokującej wciąż mechanizm powrotu do przeżyć dzieciństwa i młodości, sprowadzającej wszystko do „znanego i swojego, do Ikwy i Góry królowej Bony” [Troszyński 2000: 231], natomiast dla młodego Haupta są celem pielgrzymki i zbiorem „poetycznych ciekawostek”.

Tak właśnie, w języku romantycznych fascynacji, należałoby ująć relację krzemieniecką autora *Szpicy*, który przybywa do wołyńskiego miasta z pamięcią lektury („Byłem pod niedawnym wrażeniem *Beniowskiego*” [BD: 648]). I, jak się wydaje, owo lekturowe doświadczenie ciąży mu, kiedy obserwuje przestrzeń tak bliską Słowackiemu nie w jej współczesnym wcieleniu, lecz jako rzeczywistość zdominowaną przez dwa charakterystyczne punkty odniesienia, ważne ze względu na rolę, jaką przypisały im utwory romantyka. Punktem pierwszym jest rzeka, widziana jako osobliwość natury, przeciwstawiana nudnym wykładom o „Daltońskich metodach nauczania”, wyeksponowana przez trzykrotne przywołanie samej „czarodziejskiej” nazwy i ubrana w nastrojowy sztafaż:

A Ikwa, Srebrna Ikwa, w samej nazwie mająca skoncentrowany romantyzm. Ikwa. [...]. Godzinami można chodzić wzdłuż zarośniętych brzegów rzeki wijącej się wężowymi skrętami wśród traw. Zanurzać się w spokojne nurty z seledynowymi wodorostami. Powrót przy bladym wieczornym księżycu nad stokami wąwozu. [BD: 649]

Punktem drugim jest góra, skonfrontowana z kolei z obcością innych, dawnych pejzaży, którym przeciwstawione zostaje rodzime piękno wyższego rzędu:

Z drugiej strony przygniata miasto Góra Bony. Jeżeli naprawdę Bona Sforza fundowała ten zamek i była kiedyś w Krzemieńcu, to musiała być oczarowana jego pięknnością. Bo gdzie Mantui Sforzów w nudnej nizinie Padu do bohaterских urwisk wąwozu krzemienieckiego! [BD: 648]

Wspomnienie Haupta mówi o pobycie w prowincjonalnym mieście grupy młodych ludzi, stanowiących na jego tle namiastkę bohemy artystycznej, ale to zderzenie nie jest szczególnie mocno podkreślane przez pisarza. Nie ma przy tym mowy o stosunkach społecznych ani też – poza cudami natury i kultury ujętymi w kłamrę na poły entuzjastycznego, na poły melancholijnego nastawienia – realiach współczesności. Haupt nie tyle widzi Krzemieniec oczami Słowackiego, ile powtarza model widzenia wywiedziony z minionej epoki, ukształtowany w gatunku „podróży”. Ślady poety prowadzą go do tego miejsca, w którym szuka potwierdzenia specyficznej aury, jaką ukształtowała lektura. Lecz nie tylko sposób widzenia i nastrój decydują o wtórności tych zapisów; istotniejszy jest raczej autentyzm doświadczenia i praca wyobraźni odszukującej „pamiętki” dawnego skonfrontowane z prawdziwymi, ale rażącymi sztucznością, muzealnymi rezerwatami dla licznych turystów:

Łapczywie pochłaniałem miasto. [...]. Może to dobrze, że Krzemieniec nie będzie jakimś Szekspirowskim Stratfordem z wszystkimi autentycznymi zlokalizowaniami młodości Słowackiego. Długo szukałem na starym cmentarzu empirowej urny grobu pani Salomei Bécu. Wyobrażałem sobie, [że] głogi wieńczące szczyty wzgórz czepiały się fałd jej biedermeierowskiej sukni, kiedy w towarzystwie tabaczkowych surdutów wybierała się na przechadzki. [BD: 648-649]

Czy należałoby zatem rozważać celowość zabiegu wysunięcia na czoło tego krótkiego motta z *Beniowskiego*? Nie sposób, oczywiście, pominąć i takiej możliwości, że w obliczu widocznego w latach 30. wzrostu rangi twórczości Słowackiego Haupt zaznacza w ten sposób pewien patronat, wskazując tym samym na niemożność neutralnego potraktowania krzemienieckiej przestrzeni

i niejako ignorując kontekst konkretnej części poematu. Ale też znajdujemy w *Krzemieńcu* element Bloomowskiego lęku przed wpływem, bowiem zakończenie tej prozy stwarza kontrpunkt do wcześniejszej relacji. Ostatni pobyt w mieście Haupt przedstawia jako naznaczony nieokreśloną goryczą, związaną ze swoistym „przedawnieniem się” wspomnień i zachwyków, nabierających martwoty i trupiego wymiaru („Ekshumowane wrażenia mają blade, bezkrwiste zarysy. Nowy świat, nowe życie podkreślają ich minioność” [BD: 650]). Istota tej nowości nie zostanie jednak wyartykułowana; nie wiemy, czy chodzi np. o brutalne wkroczenie nowoczesności w świat zorganizowany wedle reguł lektury romantycznych dzieł, czy o niesprecyzowane doświadczenie przemijania, czy o konkretne wydarzenia mające wpływ na zmianę perspektywy postrzegania. Haupt z jednej strony uwalnia się od relacji zdominowanej przez literacki stereotyp, z drugiej zaś ślad romantycznego światoodczucia Słowackiego wciąż jest obecny w twórczości tego poety; objawia się choćby przez wyraźne odniesienie do dialektyki bytu ukazującego odwrotną stronę eksponowanej rzeczywistości i do zasady *correspondances*: „Szczerby murów na Górze Bony wykrzywiły się ironicznym uśmiechem potwornej czaszki. Błękitne niebo nabrało tonu wyblakłych draperii makabrycznego porządku” [BD: 650].

Mamy tu jednak do czynienia z chwytem deziluzji, wspomnienia; nostalgiczną perspektywę przeciwstawia się „czystemu powietrzu terażniejszości”, co podkreśla pointa: „Nie należy wracać do miejsc” [BD: 650]. Rzeczywistości odczarowanej nie można w żaden sposób uobecnić, a jeśli z kolei tło autobiograficzne problemów bohatera tej prozy pozostaje wyłącznie w sferze domysłów, to tym samym następuje także destrukcja „autorytetu miejsca” tworzonego w poemacie Słowackiego, zaś u Haupta pozbawionego wzniosłych formuł. Nowoczesne niewyraźne, choć przejawiające się w niezbyt wyrafinowanej formie na pół wspomnienia, na pół reportażu poprzez „nowość” i „teraźniejszość”, wyklucza ucieczkę w rzeczywistość literackich protez i powtórzenie modelu dumnego odosobnienia.

Haupt powróci do tematu krzemienieckiego niemal równo 10 lat później, już na emigracji, czyniąc miasto przestrzenią, w któ-

rej rozgrywają się wypadki opowiadania *Dziwnie było bardzo, bo...* Przejście od poetyki obrazka do misternie skomponowanego opowiadania jest również sygnałem zmiany w traktowaniu romantycznej tradycji, która zdeterminowała pierwszy literacki ogląd tej przestrzeni. Następuje tu wyraźne przesunięcie: żaden z czterech elementów wyszczególnionych na wstępie i charakteryzujących „dziwność” (a nie „krzemienieckość”) nie pozostaje w związku z ową podróżą śladami Słowackiego sprzed wojny. Autor nie tylko usuwa nazwę miasta z tytułu, lecz także – odnosząc się do tych samych realiów lat 30. – stara się w ogóle nie sięgać do romantycznego sztafażu. W opowiadaniu „nagrobek pani Salomei Bécu” pojawia się jako jedna z rzeczy wymienionych w długim, ponad stronicowym zdaniu bazującym na wyliczeniu współczesnych rekwizytów i zdarzeń determinujących życie miasta, gubi się pośród nich i traci rolę elementu dystynktywnego; Góra Bony zostaje przywołana w kontekście wysiłków magistratu zmierzających do jej zalesienia, zaś Ikwa, jej „siny meander” – w kontekście ironicznej uwagi zwracającej uwagę na nieprzystawalność dwóch rzeczy-wistości: estetyzowanego niemal mimochodem, pod wpływem ciężącej tradycji, krajobrazu i tego, czego poza nim nie sposób nie dostrzec („Ku południowi miasto zaczynało wypełzać na pola domami nowoczesnych urzędniczych osiedli – przemysłanych, utylitarnych i tak nie w pejzażu” [BD: 329]).

Bohater opowiadania skupia się raczej na niemożności uchwycenia istoty miejsca [zob. Niewiadomski 2015: 148-156] niż na tropieniu śladów romantycznego piętna, przekładając banalność prowincjonalnej codzienności na język nowoczesnych poszukiwań epistemologicznych. Jeśli lektura Słowackiego jednak i tu znajduje swoje miejsce, to w konfrontacji z dwoma sygnałami niejako osłabiającymi jej wartość. Wykrzykiwanie fragmentu *Lilii Wenedy* w studnię nazwane zostaje „pięknoduchowską egzaltacją” i zde-

- 7 Co ciekawe, w dojrzałej prozie Haupta dość często pojawia się takie ostrzeżenie przed egzaltacją, mające swoje źródło w postawangardowym myśleniu o rzemieślniczym dystansie do rzeczy na równi z nowoczesną ucieczką od trywialności i banału. Podobną konstatację znajdziemy, co znamienne, w *Balonie*, w kontekście przytoczenia Juliusza Słowackiego przekładu Pedra Calderóna de la Barca („Dobrze mi się dostało za tę pretensjonalną egzaltację” [BD: 552]).

rzony z wulgaryzmami. Tym samym echo mające odpowiedzieć słowami wieszca przynosi specyficzną formę języka penetrowanej przestrzeni, w której tylko strzępy różnych porządków nakładają się na siebie i nie pozwalają widzieć jej jako nienaruszonej skarbnicy dawnych inspiracji:

Za chwilę znów wrywamy się sobie i jeden drugiego odpycha,
i chce zmonopolizować czar studzienny. Ja, w pięknoduchow-
skiej egzaltacji:

„A kiedy milczy niebo, śpiewa chór...

A kiedy śpiewa chór, drży serce wroga...”

Tadzio Karasiński na przekór i z nieprzyzwoitą satysfakcją
jakieś koprofalie... Za chwilę powraca i huczy: „...lczy niebo...
rce... wro...” i „...dknaj się... rdolonna mać... [BD: 328]

Jednak ani wiersz *Lilii Wenedy*, ani wiersz *Beniowskiego* nie stanowią najważniejszej poetyckiej dominanty krzemienieckich opowiadań Haupta. Odniesienia do twórczości i do biografii Słowackiego w drugim tekście mają charakter rezydualny. Innymi słowy, Haupt sugeruje, że romantyczny sposób widzenia rzeczywistości staje się niewydolny w konfrontacji z dziwnością nowoczesnej, mimo wszystko (choć peryferyjnej), przestrzeni i historią miłosną, nieujawnioną we fragmencie z roku 1937. Rozstanie z kochaną osobą i niemożność nawiązania z nią sensownego dialogu stanowią wprawdzie sytuację niezrozumiałą i niewyraźną, choć raczej nie są przeżyciem traumatycznym. Jako komentarz służy więc wiersz Adama Asnyka *Abdykacja*, przywołany w kontekście wspomnienia wykładów nudnego akademika, który wykorzystywał ten tekst jako seminaryjne egzemplum i rozkładał go na czynniki pierwsze. Ów mówiący o rozstaniu utwór autora, którego – przy wszystkich zastrzeżeniach i niuansach – można by uznać za epigona Słowackiego, jest świadectwem niemożności, bowiem dotyczy fenomenu tego, co było i minęło: „Sukienkę miała w pasczki perkalikową... / Nie było miłszej dziewczeczki, daję wam słowo...” [BD: 340].

Haupt używa tu, charakterystycznego także dla późnej fazy jego twórczości, chwytu. Przywołując cytat (często niedokładny, celowo zmieniony bądź zredukowany), odtwarza jednocześnie

cały utwór i wszystkie związane z nim konteksty. W ten sposób poszerza ramę interpretacyjną własnego opowiadania, dołączając do niego często, jak w tym przypadku, kontekst, wedle terminologii Gérarda Genette'a, metatekstualny⁸. Zlekceważony wiersz „jakiegoś przedmłodopolskiego poety”, który staje się zwłokami pod uniwersyteckim skalpelem, nie może oddać istoty tego, co się zdarzyło; może jedynie na jeszcze jeden sposób poświadczyć martwość cudzych uczuć. Jednocześnie jednak banalizuje zdarzenia, gdyż przedstawia w kolejnych strofach wersję porzucenia mężczyzny dla starszego i bogatego konkurenta, szyfrując w ten sposób osobistą historię miłości Haupta do Marii Chobrzyńskiej i ich krzemienieckie rozstanie. Inaczej rzecz biorąc, nowoczesne rozumienie afektu wyklucza poziom wzniosłości proponowany przez poezję romantyczną. Jak dawniej krzemienieckie towarzystwo Haupta uciekało z nudnego wykładu, by zanurzyć się w widzianą przez pryzmat lektury Słowackiego naturę nad Ikwą, tak teraz odczarowana przez odejście miłości rzeczywistość nasuwa na myśl zeschematyzowaną (także przez naukowy dyskurs) odpowiedź wierszową, w której jedynym śladem kreacyjnego w stosunku do uczuć nastawienia wyobraźni jest, wyrażone w ostatniej strofie, przypuszczenie, iż dawna „dzieweczka-królowa” żałuje swojego kroku. Jej „abdykacja” staje się też swojego rodzaju abdykacją pisarza usiłującego wyjaśnić nagłą zmianę, kontrast między temperaturą uczuć a całkowitą obojętnością; można w tym przypadku powtórzyć jedynie za Asnykiem: „Nie wiem, dlaczego”. Przywołując ów wiersz, definiowany według zapewnień uniwersyteckiego profesora jako swojego rodzaju wzorzec sztuki poetyckiej, Haupt wskazuje na niewydolność sztuki, która nie poddaje się już duchowym uniesieniom, kojarzonym z egzaltacją, a jednocześnie nie godzi się

8 Pierwsza strofa wiersza Adama Asnyka [1898: 107-109] brzmi: „Sukienkę miała w paseczki / Perkalikową, / We włosach polne kwiateczki, / Twarzyczkę zawsze różową; / Nie było piękniejszej dziewczeczki / Daję wam słowo”, z kolei w strofie szóstej znajdujemy konstatację: „Ma pałac z herbem nad bramą, / Kaprysy spełnia mąż stary; / Ale już nie jest ta sama, / Znikły, ach! czary”. Metatekstualność obecna jest w ledwo dostrzegalnej sugestii nonszalanckiego potraktowania wiersza, nazwanego – niezgodnie ze stanem faktycznym – poematem i utworem, który „miałby być kwintesencją i wyrazem poetyckim” [BD: 340].

na trywialność i „akuratność” objaśnienia metamorfoz egzystencji. Krzemieniecka przestrzeń, niejako „nasączona” Słowackim, staje się rzeczywistością problematyczną, a poezja romantyczna wydaje się odległą i niepowtarzalną domeną uczuciowych i duchowych wzlotów – ich żalosne fragmenty stały się budulcem wiersza Asnyka. Wiersza, w którym „jak na trupie w prosektorium”, można „grzebać w pedantycznym poszukiwaniu” – także w poszukiwaniu przyczyn klęski związku dwojga osób; klęski, której nic przecież nie zapowiadało. Nieobecność Słowackiego w kontekście miłosnego epizodu jest tak samo znacząca jak obecność „przedmłodopolskiego poety” czy – w innym opowiadaniu – naznaczenie świadomości tego, który „naprzysłuchiwał się najbardziej wyszukany rytmem baudelaire’owsko-huysmansowskim” [BD: 233].

Zatem pozostaje „dziwnie było bardzo, bo...” – bo kawałek kresowego terytorium widziany bez nałożenia nań wyobraźniowej kalki kreowanych w utworach Słowackiego miejsc nie daje się w żaden sposób uchwycić, i „dziwnie było bardzo, bo” miłosna katastrofa wymyka się romantycznemu sztafażowi, a żaden inny nie może go zastąpić. Pierwotna inspiracja mieszcząca się w polu oddziaływania romantycznego wzorca niemal więc znika czy też zostaje uszeregowana w rzędzie możliwych, znanych z tradycji późniejszych (i wcześniejszych, co wymagałoby odrębnych uwag) sposobów kreowania przestrzeni i osławiania afektów.

Wydaje się jednak, że jeszcze ciekawszy zabieg Haupt zastosował w obrębie dwóch innych próz, skupionych na okolicznościach żołnierskiego wygnania podczas II wojny we Francji. *Pejzaż armorykański*, opowiadanie z lat 40., właściwie nie odsyła do żadnego kontekstu literackiego, nie zawiera oczywistych aluzji. Jeśli pisarz operuje tu „cudzą mową”, to wyłącznie w przytoczonym fragmencie ludowej piosenki francuskiej odtwarzanej z gramofonu w żołnierskiej jadalni. Jej „każdy dwuwiersz powtarzał się rytmicznie jak rytmiczne i powtarzalne prostacko jest życie tych ludzi tutaj” [BD: 154]. Diagnoza ta odnosi się do egzystencji mieszkańców bretońskiej prowincji, także kobiet „pozbawionych jakiegokolwiek powabu”, pośród których zwraca uwagę swoją urodą młoda dziewczyna usługująca w kasynie. Jest ona swojego rodzaju objawieniem i zostaje skojarzona z obrazem bretońskich dzieci śpiewających

polskie piosenki, których nie rozumieją, co – znów – wzbudza efekt dziwności („dziwnie to «r» brzmiało w ich ustach” [BD: 158]). To właśnie mała Huchet, zawstydzona wcześniej pytaniem o wiek, jest świadkiem lez bohatera, samotnie przeżywającego odjazd żołnierzy-towarzyszy broni. Jej z kolei, jak wolno sądzić, współczujące pytanie („*Vous avez des chagrins, m’sieur?*”) zamyka tekst opowiadania. Szczególna rola tej postaci, postrzeganej jednocześnie oczami badacza-antropologa, etnografa i emigranta zachwyconego świeżością jej wyglądu („[...] miała prześliczną twarzyczkę z delikatnymi łukami brwi i cudowną okrągłością policzków” [BD: 154]) w połączeniu z bretońskim kontekstem może budzić skojarzenia z literacko-biograficznym epizodem Słowackiego w Pornic. Może, ale nie musi. Haupt, szukając języka zdolnego oddać istotę wygnanego doświadczenia, zatrzymuje się pierwotnie na poziomie niemal neutralnej relacji. Ale też w zupełnie nowy sposób wprowadza w obręb prozy nowoczesnej kategorię sugestii, obecną w symbolistycznej estetyce, na co wskazuje, m.in., cytowane odwołanie do Baudelaire’a i Huysmansa.

Właśnie sugestia jest chwytem nadrzędnym w stosunku do odwołania obecnego w opowiadaniu będącym zarazem wariantem *Pejzażu armorykańskiego*⁹ (włączonym do autoryzowanego tomu *Pierścień z papieru*) i autonomicznym, odrębnym tekstem, co zresztą jest często spotykane w prozie Haupta i dobrze ilustruje ewolucję jego pisarskiej samoświadomości. Sam tytuł: „*Dziewczynka z nóżkami na książkach*” ujęty w cudzysłów sprawia, że nie można zlekceważyć obecności wiersza Słowackiego jako istotnego, jeśli nie najistotniejszego, dla tego utworu kontekstu interpretacyjnego. To zresztą bardzo ciekawy zabieg, charakterystyczny dla nowoczesnej poetyki niedopowiedzeń, bo Haupt ów tytuł wywodzi z krótkiego fragmentu rzeczzonej prozy, który warto zacytować w całości:

Pewnej niedzieli, idąc drogą, zdarzyło mi się natknąć na dziewczynę, która podawała nam do stołu w kasynie. Siedziała na

9 Opowiadanie *Pejzaż armorykański* miało zostać opublikowane w pierwszym planowanym przez Haupta tomie opowiadań skomponowanym w roku 1946. Wraz z kilkoma innymi dobrze oddaje pierwsze reakcje pisarskie wobec faktu wojny i emigracji.

niskim murze obrzeżającym drogę i nie poznałem jej w pierwszej chwili – musiała mieć na sobie jakąś lepszą, niedzielną sukienkę albo też to: fakt, że siedziała beczynnie, kiedy z kasyna pamiętam ją zawsze zagonioną, zalataną, to ta jej beczynność była jak przebranie. Siedziała doskonale beczynnie, z rękoma bezwładnie w podółku i patrzyła martwo w te swoje ręce – odmienna, inna, bezwładna, niedzielnie, niedzielnie-popołudniowo beczynna, z włosami, które nieporządnie opadały, wymykały się z jej węzła na karku, w sukience tak szarej i pepitowej, i bezpłciowej, sukieneczynie, i z jej zgarbieniem wąskich pleców. Siedziała zapatrzona w swe ręce, niewidząca, odległa. Na nogach, na czarnych pończochach, miała nową parę sabotów i te nogi w sabotach, kiedy tak siedziała na niskim murze przydrożnym, nogi zwieszono, trochę jakby sterczące ku przodowi, i mogłem widzieć nowe gwoździe podkucia i błękitne podkówki półksiężycze „dziewczynki z nóżkami na księżycach”. [BD: 372]

Haupt pozostawia czytelnika sam na sam z owym cytatem z wiersza Słowackiego, który stał się tytułem opowiadania. Po pierwsze, każe – w myśl cytowanej przez siebie w innej prozie formuły Coleridge’a – uwierzyć w zmyślenie (nie wiadomo, czy wspomniane spotkanie w ogóle miało miejsce, skoro w *Pejzażu armorykańskim* niespełna piętnastoletnia Huchet pojawia się w zupełnie innych okolicznościach), po drugie – co istotniejsze – sugeruje dokonanie wyboru spośród znaczeń wiersza *Do pastereczki, siedzącej na druidów kamieniach w Pornic nad oceanem*: prowokuje do postawienia pytania o możliwość XX-wiecznego ujęcia mistycyzmu, a może tylko nostalgii, która związana jest z ewokacją pejzażu Ukrainy (wszak przywołania Słowackiego odnoszące się w jego twórczości zarówno do Podola, jak i Wołynia winny być bliskie wędrującemu po krainie Roksolanii Hauptowi), albo też podobnie – poprzez odesłanie do nieobecnej w tekście opowiadania „reszty” wiersza Słowackiego – maskuje figury pożądania; to, co w kontekście mistycznego objawienia jawi się jako „przeanielone”, tu może wiązać się z nader banalnymi postaciami „kochanki” i „dziecięcia” w jednej osobie; wreszcie: dziewczynka jako „stróżka” i „duch

mogily” stanowić może żywy emblemat tego, co przeszłe i co tak często w prozie Haupta domaga się uobecnienia, nie mówiąc już o charakterystycznej dwoistości doświadczenia „smutku” i „niebowzięcia”.

Na każdej z tych płaszczyzn mamy do czynienia z grą wskazującą na ów romantyczny wiersz i problematyzującą możliwość prostego powtórzenia emigracyjnego losu i usensownienia go w aspekcie metafizycznym. Haupt komunikuje: czytam/ czytałem tu, w Bretanii, Słowackiego, ale musicie sami ustalić, w jaki sposób go czytam: przepisuję i powielam romantyczno-mityczną kliszę, dystansuję się od niej, czy też próbuję zderzyć ze sobą skrajności recepcji¹⁰.

Każda z odpowiedzi wydaje się równie niepewna i równie uzasadniona, ale spróbujmy najpierw zobaczyć Haupta idącego tropem Słowackiego. Na przykład Haupta, który zakłada, że na polu mistyczną wizję da się przełożyć na język nie tyle nowoczesnej epifanii, ile raczej jej namiastki: epifanii w postaci ledwie wspomnienia o intrygującym szczególnie ubioru i niedzielnym, niespodziewanym spotkaniu na wiejskiej drodze. A także pisarza, który – podobnie jak Słowacki – postrzega przestrzeń obcą przez pryzmat skojarzeń z rodzimym pejzażem, co zdarza mu się dość często; pisarza, który też – co wszakże nie musi się wykluczać – kieruje swój pożądlivy wzrok ku młodej dziewczynie, bo przecież, jak sygnalizował Marek Bieńczyk [2014: 23]:

kiedy Słowacki opisuje arcydziełnie swoje mistyczne uniesienie widokiem pastereczki z Pornic, co prawda łatwiej i bezpiecz-

- 10 To częsty w prozie Haupta tryb aktywizowania czytelnika, polegający zresztą na eksponowaniu równorzędności tegoż czytelnika i autora wobec nieprzejrzystości zarówno świata, jak i sposobów mówienia o nim, które tworzą przypadkowe często porządki i struktury zmierzające w stronę schematu lub oswojonych ścieżek percepcji i konwencji literackich. Zob. np. fragment *Deszczu*: „Tak sobie ułożyłem to opowiadanie i teraz przyglądam się swemu dziełu. O czym ono ma mówić? Co za wieść cholerną ma nieść w sobie? Czy ma to być tylko rodzaj sygnału, ażeby odbiorca tego dopowiedział sobie kompletniej, czy też opowiadanie to jest moim osobistym sztucznym językiem, rodzajem wolapiku, który jest tylko dla mnie zrozumiały? [...] Czym ma być ono? Czy może tylko rodzajem układu elementów, ażeby zakolysało się w jeden rytm albo jedną kompozycję, zadowolilo, polechtało jakieś uwarunkowanie, jakieś prawie że fizjologiczne węzły nerwowe czy jak by to nazwać, uderzyło w deskę tego samego rezonansu” [BD: 277].

niej myśleć jest o jego przełomie mistycznym i *Królu Duchu*, którego wkrótce zaczniesz pisać, lecz lepiej o jego nienasyconym, bezczelnym spojrzeniu.

Czyż można się dziwić także kontekstowi czuwania nad mogiłą, skoro w prozie Haupta przeszłość przyjmuje taki właśnie kształt, a jego rodzinne miasto widziane jest w *Lutni* jako „pusty grób”? A ów „smutek” funkcjonujący obok kalekiej epifanii i „niebowzięcia”? W „*Dziewczyńce...*” następuje przecież odwrócenie ról w stosunku do *Pejzażu armorykańskiego*: to nie bohater opowiadania płacze, lecz – jakiś czas po wspomnianym spotkaniu, w kontekście odjazdu polskich żołnierzy – czyni to bretońska nimfетка:

I wtedy ta sama dziewczyna przyniosła mi zupę. Niosła ten talerz i, jak zawsze, patrzyła w dół, i z oczu jej ciekły ciurkiem łzy właśnie do mojej zupy. Byłem zaskoczony i nie wiedziałem, co się dzieje, i chciałem jej coś powiedzieć, ale sam nie wiedziałem, co, to ją zapytałem: „*Vous avez des chagrins, mademoiselle?*”. [BD: 373]

Te łzy, niejako wzbogacające kontekst wiersza Słowackiego – przywołanego przez jeden tylko, krótki, wyimek – także wskazują na znacznie głębszy, niż by mogło się wydawać, charakter intertekstualnego dialogu. W *Raptularzu*, który Haupt, wytrawny szperacz pośród różnego rodzaju wydawnictw z przełomu wieków (czego dowodzi m.in. w prozie *Kiedy będę dorosły*), mógł znać z edycji Henryka Biegeleisena, nad wierszem *Do pastreczki...* znajdujemy następującą adnotację Słowackiego: „Są niektórzy bez przyjaciół cierpiący samotnie a są którymś Bóg dał jedną lub drugą osobę sprawującą urząd bibuły przy papierze, ci skoro łza zwilgoci oko, zaraz ją wypiją i utrzymują tym sposobem ducha w dziwnej suchości” [cyt. za: Słowacki 1996: 25]. Jak się wydaje, rolę bibuły w prozie Haupta przyjmuje raz bohater-żołnierz, a innym razem xx-wieczne wcielenie pastreczki. Oboje niejako przeglądają się w swojej samotności, co jednak każe myśleć o istotnej modyfikacji romantycznego pierwowzoru.

Na tym jednak nie koniec: wiersz Słowackiego, któremu nadano w opowiadaniu rangę tytułu, zwraca uwagę na innego

rodzaju grę: przywołanie pobytu wieszczka w Pornic, w podobnych, bretońskich realiach, choć miejsce stacjonowania Haupta znajdowało się znacznie na północ w stosunku do tego miasteczka, sugeruje także ważność konkretnego momentu w biografii autora *Szpicy*. Słowacki przyjeżdża po raz pierwszy do Pornic we wrześniu 1843 roku, w wieku niespełna 34 lat. Wojenne losy Haupta sprawiają, że młoda dziewczyna Huchet zjawi się przed nim w odświętnym ubiorze, kiedy kwitną jabłonie, wiosną 1940 roku, również jako niespełna trzydziestoczterolatka. Dla Słowackiego rok ów jest początkiem okresu genezyjskiego. Haupt właśnie w tym wieku staje się dojrzałym pisarzem komponującym trzy kolejne tomy prozy. Troszyński [2000: 235], pisząc o wierszu Słowackiego jako o liryku, który „przekazuje prawdę poetycką ukształtowaną niezależnie od realiów”, konstatuje:

I dlatego – pastereczka z liryku ukazuje się w aurze ukraińskości. Zmierzch zastąpiony został wrażeniem świtu, a więc początku, nadziei. W tej perspektywie [...] poetyckie zniekształcenia wydają się mieć wspólne źródło. Wszak Ukraina [...] jest tym miejscem na ziemi, które oznacza dosłownie, cieleśnie, początek ziemskiej wędrówki Słowackiego. A przez to nadaje się znakomicie na symbol nowego początku, duchowych narodzin poety – genezis z ducha. [zob. Marzec 2008]¹¹

Co prawda Haupt również nie trzyma się realiów, czy raczej traktuje je swobodnie, ale różnica jest oczywista; pisarski przełom nie zawiera w sobie potencjału mistycznego: jest źródłem nowoczesnego tropienia niewyraźnego, rysującego się w szczelinie pomiędzy przeszłością i terażniejszością.

Nie tylko kategorie temporalne tworzą przestrzeń dialogu wiersza i prozy czy tekstów biografii obu twórców, wszak przestrzeń bretońska w punkcie wyjścia widziana jest przez pryzmat doświadczeń lekturowych: walterscottowskiego *Pirata* i (Haupt)

11 Grzegorz Marzec podkreśla z kolei wagę transpozycji realnego doświadczenia Pornic w rzeczywistość duchową i „utrąę realnego bytu” w wierszach Słowackiego przez mieszkańców francuskiej prowincji.

opowiadań Guy de Maupassanta. To miejsce pobudza do tworzenia konstrukcji zarówno duchowego odrodzenia Słowackiego, jak i wewnętrznej ciemności, brudu, samotności przegradzającej się w perwersyjne koneksje wyobraźni żołnierza-emigranta. Co ciekawe, Haupt – podobnie jak Słowacki – jest pisarzem-rysownikiem. Obaj szkicują obrazki związane z rzeczoną przestrzenią i choć rysunki Haupta z tego czasu nie zachowały się, to przecież w „Dziewczyńce...” wspomina o słynnym Sinobrodym. Co prawda wieszcz o nim nie pisał, ale jego zamek szkicował na kartach *Raptularza* obok wizerunku – najprawdopodobniej – pasterki¹². I obaj – pragnąc, jak pisał Haupt, „oddać atmosferę, timbre tego krajobrazu” [BD: 365] – spotykają się, choć to niemal niewidoczne, poprzez ową postać i „druidyczne” konteksty pejzażu na gruncie lektury Chateaubrianda¹³. Co więcej, Bretania, uwznioślona przez duchową przemianę, miewa także u Słowackiego swoje mniej ciekawe oblicze, co świadczy o tym, że przyszła perspektywa genezyjska przesłania drobne naturalia, których nie sposób nie spostrzec¹⁴. Haupt zaś wyraźnie je eksponuje, podkreślając tym samym nie przyjaźń

- 12 Na temat kontrowersji wokół tego wizerunku pisał Jacek Brzozowski [201b]. Badacz wysuwa tezę, że rysunek ów mógł przedstawiać zupełnie inną postać. Prowadzi to – w kontekście lektury prozy Haupta – do przypuszczeń, że w postaci bretońskiej dziewczyny mógł on zobaczyć inną/inne kobietę/kobiety ważną/ważne w świecie jego opowiadań.
- 13 O chateaubriandowskim echu w wierszu Słowackiego pisze badaczka: „Natoomiast *Do pastereczki siedzącej na druidów kamieniach w Pornic nad oceanem* nie tylko przez pewną «druidyczność» nawiązywały do Vellédy z *Les Martyrs* Chateaubrianda, ale lzy, kamienie, smutek i «anielskość» duszyczki były odległą reminiscencją reneizmu, podobnie jak głęboka wiara w istnienie Boga, charakterystyczna dla całej twórczości francuskiego pisarza” [Kosińska 2009: 32]. Haupt sam powoływał się na twórczość François-René de Chateaubrianda, widząc np. amerykańskie przestrzenie przez pryzmat „romantyzmu Chateaubrianda” i „folkloru Marka Twaina” [BD: 702].
- 14 Pisał Słowacki [1952: 168] w liście do Joanny Bobrowej: „I nie myśl, Pani, żeby ta dziewczyna naśladowała lud tameczny albo się od kogo myśli swych nauczyła, lud albowiem nic nie wie: czarne są chłopcy, orangutanom podobne, a Woltera duch w karczmach i szynkach panuje wygnawszy zupełnie Fausta i wszelkie druidyczne wspomnienia...”. Ten „duch Woltera” i prymitywizm chłopów są także przedmiotami obserwacji Haupta wiek później. I choć zwraca on uwagę na „katolicyzm czarnych chłopów Wandei”, to wprowadza postać miejscowego „sportsmena” łączącego libertyńskie poglądy z francuskim komunizmem.

z obcymi i akceptację przez nich przybysza, jak czynił to autor *Beniowskiego*, lecz samotność obcokrajowca i cierpienia estety wydanego na pastwę „gnoju życia”. Raz jeszcze akcentuje tym samym rolę przywołanej wprost lektury Maupassanta.

Jednak najwięcej kontrowersji przynosi kluczowy obraz postaci najważniejszej – „pasterki”. Przedstawia się ona Słowackiemu jako zarazem królowa miejsca, ktoś, kto w sposób naturalny związany jest z „druidycznym zapleczem”, a jednocześnie Druidessa-Polska, być może sam Król-Duch, a nawet Matka Boska. Na temat „mystycznych” znaczeń tej postaci i samego wiersza wypowiedziano się wielokrotnie [zob. m.in. Jellenta 1911; Kuźniar 1959; Zamaćńska 1960; Troszyński 2000; Marzec 2008; Zwierzyński 2008], nie w tym więc rzecz, by referować wszystkie ustalenia. Warto natomiast zatrzymać się przy Hauptowskim obrazie osoby odróżniającej się na tle trywialności otoczenia. Ta odmienność warunkowana jest jednak domniemanym pochodzeniem skądinąd; Huchet (która zresztą, co znamienne, traci w drugim z opowiadań Haupta swoje imię) – podobnie jak bohater obu wspomnianych próz – jest w tym otoczeniu kimś obcym i, jak się wydaje, solidarnym w tej obcości z doświadczeniami tegoż bohatera:

Chyba nie pochodziła stąd, tak to sobie wyobrażałem, bo w przeciwieństwie do ludzi tutejszych, czarnych z czerwonymi plackami rumieńców na policzkach, była biała, włosy miała jasne, wyblichowane, i w ogóle była tak jakby anemiczna. Zaraz sobie wysztukowałem, że pewnie jest z Normandii, że tu jej tylko przyszło służyć¹⁵. [BD: 368]

Bładość i anielskość pozostają, lecz mamy jednocześnie do czynienia ze studium wyobcowania, niebędącego wszakże mistycznym wzlotem. Do tego owa wzmianka o kondycji dziewczyny-służącej, rozwinięta zresztą w opowiadaniu Haupta, zderza się z relacjonowanym przez Słowackiego dialogiem prowadzonym z bohaterką jego wiersza:

15 Odreśny ustęp tych rozważań można byłoby poświęcić subtelnym nawiązaniom opisu dziewczyny u Haupta do zachwyty postacią pasterki w wierszu, *Raptularzu* i listach Słowackiego.

Widząc, że pasła krowę dość chudą, chciałem dowiedzieć się, czy ona jest córką domu, do którego ta krowa należy, czy tylko służącą ... Nie mogłem jednak prosto o to zapytać, tak dalece królewskość jej ducha panowała nade mną ... Zapytałem więc nie o nią, lecz o krowę, nie pamiętam już, jakim frazesem, ale tak nie obrażającym jej dumy, że pewnie żadne inne dziesięcioletnie dziecko nie domyśliłoby się, o co chodzi. Ona jednak – natychmiast jak jelonek wzdrygnęła się ... i bawiąc się niby z medalikiem złotym, który wisiał u jej szyi, podniosła drugą rękę do nieba i z dziwną melancholią odpowiedziała mi prosto na ducha pytanie: „O! Pan Bóg nie pozwolił jeszcze, abym ja obcym ludziom służyła”. [Słowacki 1952: 169]

Nowoczesna „pasterka” musi natomiast zderzyć się z bolesną kondycją zbudowaną na różnego rodzaju zależnościach, nie tylko tych, które da się opisać w kategoriach, niechcianej zapewne, profesji służącej. Haupt konstruuje całą sieć aluzji i zdarzeń stawiających w dwuznacznym świetle anielskość dziewczyny¹⁶, choć nie negujących jej w sensie absolutnym. Wikła bohaterkę w obszar relacji niejasnych, niewyraźnych, w otchłań gombrowiczowskich form, którym nie może sprostać żadne śledztwo, pozbawionych metafizycznej sankcji; pośród nich rola królowy stworzenia jest tylko jedną z ról możliwych. Opowiada o poruczniku Boczyle, który podczas obiadu w specyficzny sposób molestuje dziewczynę; jak pisze, jedyną intymnością, jaka zachodzi pomiędzy nią a tym oficerem, są wyskandowane przez niego wezwania w rodzaju: „Królowo – kwiecie nenufaru – przynieś mi zupę” lub „Królowo – wodny ane – mo – nie – przynieś – że – mi – zupę”. Współczucie bohatera wiąże się z serią pytań:

16 Rzecz zresztą nie tylko w anielskości, lecz także w pointowaniu przez Haupta opowiadania obrazem dziewczyny, tak jakby pisarz chciał „tylnymi drzwiami” przemycić ślad obecności „Panny Kosmicznej – łączącej wertykalnie sfery świata” i „związku kenotycznego”, jaki zachodzi pomiędzy tą postacią a jej obserwatorem, swojego rodzaju solidarności w оголоczeniu [Zwierzyński 2008: 160]. Podobnie jak u Słowackiego spotkanie to może być „pozawerbalnym znakiem istnienia świata metafizycznego” [Kuziak 2001: 135], nie ma jednak żadnych sygnałów mogących wprost potwierdzać takie przypuszczenia.

Więc jakże to ma być z tym porucznikiem Boczyłą? Że tu on patrzy twardym wzrokiem, a naprawdę to ta królewna jest dla niego prawdziwą królewną? Albo że nienawiści swoje, zawody to właśnie na nią spycha, ją za to czyni Bogu ducha winną? A ona? jakaż jest ona? co rozumie, a nie rozumie z tej szeleszczącej obcej mowy? a rozumie, nienawidzi go? a może przez przekorę mu się oddaje? [BD: 371-372]

Epizod ten, jako się rzekło, o wyraziście gombrowiczowskiej proweniencji, ale też w pewnym sensie wyprzedzający późną twórczość autora *Kosmosu*¹⁷, nakazuje myśleć o skomplikowanych rysach postaci skrytej pod grą ról społecznych. Molestowana służąca budzi zarazem współczucie, pożądanie (krzyżują się na jej ciele spojrzenia porucznika Boczyły i bohatera opowiadania), wspomnienie (należałoby zadać sobie pytanie: w jakiej relacji pozostaje ta postać do królewny z wiersza Asnyka – równie niegdyś pięknej w swojej naturalności i bezpretensjonalności – która abdykowała na własne życzenie, a może też jak ustosunkowuje się do obecnego w prozie Haupta wspomnienia uczucia bratersko-siostrzanego) i pragnienie duchowego, nadrzędnego sensu. Problem w tym, że w prozie Haupta mamy do czynienia z deficytem tego ostatniego. To, co Słowackiemu objawia się „po prostu”, z perspektywy „zblazowanego” czytelnika nie tylko poezji romantycznej, wydaje się niemożliwe. Dlatego w zamykającym opowiadanie, a cytowanym wcześniej, epizodzie niedzielnego spotkania przywodzącego na myśl wiersz Słowackiego i wszystkie wniosłe znaczenia, jakie ten utwór przynosi, Haupt pisze o beczynności siedzącej na murze dziewczyny; konstatuje, że „ta jej beczynność była jak przebranie”. Słowacki „przebiera” swoją pastereczkę tylko raz: w „anielstwo”, w „zorzowe płomienie”, „jutrzeńki pełne róż”, czy – jak w wierszu *Patrz nad grotą...* – w „złotą wstążkę”. W prozie Haupta jej postać jawi się jako rzeczywista, choć jednocześnie jest wytworem jego umysłu. Ten bowiem – nawet wykorzystując wszelkie dane

17 Nieco jowialny porucznik poczyna sobie z francuską dziewczyną w duchu zachowań Leona Wojtysa z *Kosmosu*. Jedną bowiem z możliwości interpretacyjnych tych zachowań jest specyficznie pojęte poszukiwanie rozkoszy.

nowoczesnej kondycji – nie potrafi poradzić sobie z fenomenem nieprzejrzystości i metamorficzności doświadczenia, któremu nie wystarczy mistyczny stempel.

Spod narracji „*Dziewczynki...*” przeświecała wszak pierwotna wersja opowiadania. Huchet, równie zjawiskowa królowna, niemająca jeszcze 15 lat, połączona została w męskiej percepcji z ludową francuską piosenką, której słowa mówią właśnie o takiej dziewczynie i są aż nadto frywolne. Opisane są rozkosze, jakich można z nią zaznać, i pojawia się perwersyjna metafora dziewczyny-prezentu, który mężczyzna otwiera, rozwiązując wstążkę¹⁸. Zderzenie ze „złotą wstążką” pasterki Słowackiego uświadamia nie przepaść dzielącą te dwie kreacje, lecz (niekoniecznie przybierające zawsze groteskowe kształty) postacie niesamowitości. W *Patrz nad grotą...* i w notatkach raptularzowych Słowackiego druidyczność skojarzona została z mistyczną różą znaną przez poetę lub z różami wetkniętymi we wstążkę pasterki. Pisał poeta:

Dziś, odwiedzając druidyczne świątynie znalazłem przed głazami różę świeżą zerwaną – kto ją porzucił? zdawała mi się duchów ofiarą... po dwakroć rzucałem ją do wnętrza grot chcąc aby jak lampa świeciła w ciemności – ale zawsze zapadała tak między kamienie, żem ją wydobywać musiał – w tym być musi jakaś tajemnica i nauka duchów, ale jej odgadnąć; nie mogę. [Słowacki 1996: 19]

Natomiast Hauptowski ogląd rzeczywistości zakłada nazwanie „krzywego stołu druidycznego” „maskaradą”, „gabinetem osobliwości”, „jarmarczną druidyczną ciekawością”. Pisarz pointuje: „Ach, to może właśnie ugłaskiwała mię ta kolekcja dziwołagów, może dodawała błazeństwa i dzięki temu rozpraszała nagle i nie wiadomo czemu napięte we mnie niesamowite uczucie odbierania samego kraju” [BD: 365].

18 Zdzisław Ruszkowski, przyjaciel Haupta, wspomina o zakupionym przez pisarza patefonie, który stojąc w kasynie – podobnie jak w *Pejzażu armorykańskim* – odtwarzał zupełnie inną piosenkę, o nostalgicznej nucie, co świadczy o pracy Haupta nad literacką kreacją francuskiej rzeczywistości (zob. fragment wspomnienia [Madyda 2012: 101-102]).

W świecie Haupta należy zrobić miejsce także na błazeństwo, na deziluzję, bowiem dziwność rzeczywistości przybiera postać wartości granicznych, niemożliwych do zneutralizowania podbijaniem bębena absolutyzowanych doświadczeń duchowych. W *Lili Marleen* zamiast róży, która usensownia przypadkowość zdarzeń, pojawia się kpiąca siła przypadku, na pewno niedającego się w pełni włączyć w opowieść o pracy ducha w historii:

Kiedyś wpośród niziny Salisbury zdarzyło mi się odwiedzić miejsce, gdzie sterczą z ziemi kamienne pomniki Stonehenge, ich koło, a może koniecznie zaraz należałoby powiedzieć: „kolisko” przydygowanych tu z niezmiernych odległości potężnych głazów, postawionych na sztorc a mających coś tam wykreślać, wyznaczać, jakąś tam być monstualną astrolabią, jak domyślają się tego i dochodzą poszukiwacze i rozwiązywacze zagadek, jakich nam przeszłość nie poskąpiła. Otóż tam zdarzyło mi się wpośród tej starożytności niemej i zagadkowej najść, nastąpić prawie o zapadającym zmroku już na oczywisty trywialny nowoczesny produkt gumowy, tak zwany środek antykoncepcyjny. A że byłem młody wtedy i skłonny do filozoficznych zamyślań się, to się i zadumałem nad tym paradoksem i kontrastem. Tu kurhan czy jak tam, tysiące lat zapomnienia i czeluść czasu, a czas uświęca wszystko, czarne na tle nieba, wysoko wzniesione rękami przypadłych gromad ludzkich głazy – i oczywisty beczelny gest, bezwiedna kpina i żart, który sobie jakaś parka zafundowała kosztem czasu. [BD: 471]

Mistyczne objawienie w nowoczesnej formie przybiera postać „filozoficznego zamyślenia się” i, mimo ocalałych w narracji romantycznych reminiscencji, jest kontrowane przez opowieść o nieuchronnym spotkaniu z banałem oraz przez obniżenie tonu. Tak też dzieje się we francuskich prozach Haupta. Pozostajemy bezradni wobec wysuniętej na plan pierwszy, bezimiennej dziewczyny, płaczącej – jak pasterka w brulionowej wersji wiersza Słowackiego, która jadła swe łzy – odległej, nieobojętnej, a zarazem tajemniczej, mogącej przyjmować wciąż nowe role – jak przymierza się nowe

chodaki i sukienkę – w poszukiwaniu wyrazu zdolnego sprostać niesamowitości sytuacji jednostki wyobcowanej i wrzuconej w wir wojenno-emigracyjnych komplikacji. Słowacki zastrzega się gorąco w liście do Bobrowej, że jego percepcja pastereczki nie jest tylko częścią egzaltacją; Haupt nieustannie zapewnia, że wszelka egzaltacja jest mu obca, czego dowodem jest choćby – znów w druidycznych kontekstach – wzięcie w nawias dystansu cytatu z *Lilli Wenedy* w jednym z krzemienieckich opowiadań i z *Księcia Niezłomnego* w innym. Te „pomniejszające” patos duchowych przeżyć zabiegi trudno jednak widzieć jako przejrzystą strategię polegającą generalnie na polemicznym nastawieniu wobec romantycznego dziedzictwa reprezentowanego przez twórczość wieszczą. Wszakże wciąż w prozie Haupta obecna jest nadzieja związana z – choćby chwilowym – postrzeganiem dziewczyny jako królowej, zjawiska ocalonego z powodzi czasu, postaci „niedzielnej”, milczącej i bezczynnej – niemego świadectwa tajemnicy.

Ten bardziej polemiczny niż akceptatywny dialog to tylko jedna z płaszczyzn konfrontacji prozy Haupta z tradycją poezji Słowackiego, podstawowa, aczkolwiek – jak myślę – nie najistotniejsza. Bo skoro – jak się wydaje – nie przypadkiem w prozie Haupta znalazł się i *Beniowski*, i *Lilla Weneda*, i *Książę Niezłomny*, i krzemienieckie nawiązania, i dwa wiersze z Pornic, i przywołany w tekście opowiadania *Trzy fragment*: „Niechaj mnie Zosia o wiersze nie prosi, bo kiedy Zośka do Ojczyzny wróci...” [BD: 559], to mamy do czynienia z innego rodzaju nawiązaniem. Zwłaszcza że we francuskim kontekście bohater próz Haupta usiłuje, słuchając opowieści z innych stron ojczyzny, uruchomić źródłowy potencjał romantycznej literatury, zalatującej jednak obcością:

Chciałem to sobie wyobrazić, jak to mogło wyglądać w tamtejszych stronach, ale mickiewiczzyzna to nic? „Wpółśród pagórków leśnych, wpośród łąk zielonych...”, zielone kopuły drzew i trakt litewski z rozjechanymi koleinami, ale zawsze markuje się czterokołowy ślad, jako że tam koniki chodziły w hołoblach – nie tak jak u nas dyszlowe pary – to wyjeżdżały cztery koleiny, kiedy to koń szedł raz jedną, to drugi raz inną koleiną”. [BD: 609]

To u Haupta dość częste przeciwstawienie: „tam” i „u nas”, być może usprawiedliwiające użycie fragmentu z *Beniowskiego*. „Wołanie krzemienieckiej góry” u progu twórczości jest także aktem identyfikacji, nie wprost z dziedzictwem Słowackiego, lecz z formułą jego metody twórczej. Składają się na nią (pozornie) przejęte przez nowoczesnego pisarza zabiegi utożsamiane z prekursorstwem autora *Balladyny*, stojącym w pewnej opozycji do światopoglądu twórczego Mickiewicza, zabiegi oparte na: grach intertekstualnych i „zderzaniu konwencji” [Siwiec 2009: 140], ironicznym charakterze uwag metatekstowych [zob. Momro 2009: 43-46], strategii „przepisywania obrazów”¹⁹, czy wreszcie raptularzowym charakterze wielu opowiadań.

Zauważmy jednak, że niesłychanie sugestywna obecność tych elementów w sposób szczególny zostaje wzbogacona przez nowoczesny kontekst, czyli nieustannie rozszerzającą się domenę niewyrażalnego. W późnej prozie Haupt, m.in. przenosząc zdarzenia i obrazy z wcześniejszych utworów i wariantów, sugeruje dążenie do całości, która (z powodu i wielości, i rozbieżności danych) nie może ułożyć się w opowieść: o przybraniu przez xx-wiecznego emigranta-pisarza stroju pisarza xix-wiecznego – Michała Czajkowskiego. Problem polega na tym, że jest to tylko jedna z wielu opowieści, którą próbuje autor *Szpicy* skonstruować. Punktem wyjścia są różnorakie zapiski, podobne do tych raptularzowych, charakteryzujących się sąsiedztwem cytatów z dzieł literackich, fragmentów lirycznych, wyciągów z rachunków, notatek dotyczących ras końskich i uprzęży, historii z pamiętników i sztambuchów. Z francuskiej rzeczywistości dialogu ze Słowackim wyrasta u Haupta historia Czajkowskiego, wybranego zapewne nieprzy-

19 Określenie Marca, który w kontekście przelomu w Pornic pisze o Słowackiego przekładaniu wizji na język literatury, prozy na „poetyckie strofy”, nasycaniu tekstu odwołaniami i wędrówce tych samych motywów w obrębie całej twórczości: „Jak z rękawa sypie literackimi aluzjami i porównaniami (Homer, Dante, mity, Biblia). Wreszcie przepisuje obrazy z tekstu do tekstu: z *Apokalipsy* do *Snu srebrnego Salomei* (postać Księżniczki), ze *Snu...* do *Pastereczki*. Widzi wciąż to samo: Księżniczka marzy o wieńcu z owoców oceanu, takim, jakie wiły Oceanidy, a Słowacki pisze Bobrowej, że marzył, by dla niej zebrać bukiet ze stepu i morza, z kwiatów, koralu i pereł” [Marzec 2008: 183].

padkowo, podobnie jak Hauptowska Kodnia, w której toczy się akcja opowieści zapewne ze względu na działalność w tej okolicy słynnego regimentarza Stępkowskiego, z kolei żona Czajkowskiego, „czarnobrewa Greczynka”, jest następczynią Ludwiki Śniadeckiej.

Jednak Haupt, podobnie jak w tym przypadku, w ten sam sposób sygnalizując niemożność, kapituluje w obliczu próby opowiedzenia historii o miłości do siostry, niesamowitości wojny i wielu innych scalających narracji. Romantyczny kostium jest tylko jednym z wielu, które próbuje przymierzać – także kostium romantycznych strategii twórczych. Istnieje silna pokusa, by konstatacje dotyczące choćby Słowackiego przekładać natychmiast na reguły zastosowane przez Haupta. Na przykład stwierdzenie: „Być może [...] nie ma systemu Słowackiego, tylko jest dążenie do systemu, które – dzięki odsyłaniu do siebie poszczególnych elementów – w jakiś sposób jest systemowe” [Siwiec 2009: 150] lub też słowa odnoszące się do *Beniowskiego*: „Podmiot sugeruje czasem, że świat poematu wymyka mu się spod kontroli” [Siwiec 2009: 133]. Narrator „*Dziewczynki z nóżkami na księżycach*” notuje wszakże, przyglądając się nakręcanym zabawkom, które – nie wiadomo dlaczego – znalazły się w sztabie wojskowym:

W sekrecie to ja sam zabawiam się takimi mechanicznymi zabawkami. Układam sobie sytuacje, nakręcam je, potem patrzę w ślad tego, jak rozkręcona sprężyna porusza nimi i jak wymyślony mechanizm nimi pokieruje. Już ja sobie przemyślałem porucznika Boczyłę i jego „królewno – kwiecie nenufaru”. [BD: 371]

Lecz zaraz potem mówi o „maupassantowskich sytuacjach”, nakładając na nie dodatkowo kliszę gombrowiczowskiej nieprzejrzystości ról, i stawia w podejrzanym świetle status tytułowej bohaterki jako kogoś, kto może ewokować epifaniczne olśnienie.

Słowacki może zatem u Haupta pojawiać się i znikać, zarówno w sensie realnej obecności w postaci konkretnych nawiązań, jak i problematyzowania ich obecności, szeregowania w kontekście jedynie możliwych kluczy poznania sąsiadujących z innymi, ahierarchicznie usytuowanymi względem siebie, konstrukcjami wyob-

rażniowymi. Haupt nigdy nie usiłuje wprost owej romantycznej inspiracji przekładać na język nowoczesności. Pomiędzy wierszami Słowackiego, listami i zapiskami z *Raptularza* a przestrzenią xx-wiecznej wrażliwości rozciąga się przecież obszar zagospodarowany m.in. przez Asnyka, Baudelaire'a, Carlyle'a, Husymansa, Maupassanta, Nietzschego, Micińskiego i Gombrowicza, nie mówiąc już o tym, że bohater tej prozy wyposażony jest w potężną dawkę świadomości wszystkich uwikłań nowoczesnego świata. Obecność Gombrowicza nie dziwi wszakże i wiąże się z nadziejami na inne postrzeganie procesów nie tylko historycznoliterackich. Jak pisała Agata Bielik-Robson [2009: 64]:

Gdybyśmy jednak umieli odkryć u Mickiewicza, Słowackiego i Norwida bardziej sceptyczne elementy europejskiego romantyzmu, ujawniłaby się także wyraźna ciągłość między owymi twórcami a ich modernistycznymi następcami, jak choćby Gombrowiczem, który stanowi najsilniejszą polską inkarnację *antithetical man*.

Łatwo więc byłoby usytuować Haupta w tym gronie. Rzecz jednak w tym, że doświadczenie wojenne, niejako rodząc tego pisarza, uświadomiło mu niewystarczalność także nowoczesnych konwencji. Jeśli uznamy, że wiele dzieł Słowackiego to utwory „godzące w sam romantyzm, przewartościowujące go, rozbijające jego konwencje” [Siwiec 2009: 129], należałoby też zauważyć, że – z zachowaniem wszelkich proporcji – proza Haupta jest wyzwaniem rzuconym nowoczesności, co niejako automatycznie zbliża go do postawy sceptycznej. Wyzwaniem, które owocuje nie tylko sceptycznym stosunkiem pisarza do wyrazistych narracji biorących na sztandary rozmaite kategorie, takie jak mit, metafora czy Forma, ale też – rewidując nowoczesne – każe mu się przeglądać w zwierciadle tego, co bezpośrednio prenowoczesne i archaiczne, rodem z *Trenów* Jana Kochanowskiego, dramatów Williama Szekspira i sonetów Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego.

Nie opisaliśmy tu bowiem, tak szczegółowo, jak w przypadku romantycznych tropów twórczości Słowackiego, innego rodzaju koneksji, spośród których te wymienione stanowią tylko wym-

kową reprezentację lektur pisarza. Trzeba też dodać, co bardzo istotne, że fragmentaryczność prozy Haupta jest maniereczną formą eseizmu, wywiedzioną z jego montaigne'owskich źródeł, zonglującego – wciąż śmiertelnie poważnie, choć pozornie lekko – rozmaitymi inspiracjami. Jeżeli więc będziemy myśleli o tej prozie jako o „postromantycznej”, to – jak sądzę – tylko z zastrzeżeniem, że owa „postromantyczność” (zarówno w postaci światopoglądu, jak i konwencji gatunkowej) jest postacią przebrania, podobną do przebrania „pasterki”-służącej z „Dziewczynki z nóżkami na księżycach”, formą powstającą na starych formach i poszukującą oryginalności jeszcze nie w postmodernistycznej grze, lecz w szczelinach pomiędzy autentyzmem indywidualnego doświadczenia a potencjałem literackich objawień, otwierających się na głębię coraz trudniej uchwytnego, śladowego doświadczenia epifanicznego i nieuchwytny porządek struktury rozproszonej w skomplikowanej sieci korespondencji i sygnałów, jakie wysyła rzeczywistość.

Bibliografia

- Abrams Meyer Howard (2003), *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. Maria Bożenna Fedewicz, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Asnyk Adam (1898), *Poezyje*, t. 3, Lwów.
- Bielik-Robson Agata (2009), *Racjonalność romantyzmu*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. Michał Kuziak, Universitas, Kraków, s. 57-69.
- Bieńczyk Marek (2014), *Po czym poznać nimfetkę*, „Książki. Magazyn do czytania”, nr 4 (15), s. 22-24.
- Borowczyk Jerzy (2007), *Granice narodów, granice duszy. O prozie Haupta i Wołoszynowskiego*, w: *Kresy – dekonstrukcja*, red. Krzysztof Trybuś, Jerzy Kałużny, Radosław Okulicz-Kozaryn, Wydawnictwo PTPN, Poznań, s. 253-275.
- Brzozowski Jacek (2011a), *Dlaczego Gombrowicz wybrał na bohatera lekcji języka polskiego w „Ferdynandzie” wielkiego poetę Juliusza Słowackiego?*, w: tegoż, *Odczytywanie romantyków (2). Dwadzieścia dwa szkice i notatki o Mickiewiczu, Słowackim i Norwidzie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, s. 230-235.
- Brzozowski Jacek (2011b), *Rysunki Słowackiego*, w: tegoż, *Odczytywanie romantyków (2). Dwadzieścia dwa szkice i notatki o Mickiewiczu*,

- Słowackim i Norwidzie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, s. 195-204.
- Gorczyńska Renata (1989), *Wstęp. „Mieszkał ubogi szlachcic na Podolu...”*, w: Zygmunt Haupt, *Szpica. Opowiadania, warianty, szkice*, Instytut Literacki, Paryż, s. 9-19.
- Haupt Zygmunt (2016), *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, zebrał, opracował i posłowiem opatrzył Aleksander Madyda, Czytelnik, Wołowiec. (Skrót: BD)
- Jellenta Cezary (1911), *Druid Juliusz Słowacki*, Drukarnia Feliksa Westa, Brody–Lwów.
- Kosińska Barbara (2009), *Reneizm w twórczości poetyckiej Juliusza Słowackiego. Rekonesans*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie”, t. XLIX, s. 21-33, [dostęp: 8 kwietnia 2021], <https://tinyurl.com/4axtusp>.
- Kuziak Michał (2001), *Fragmety o Słowackim*, Pomorska Akademia Pedagogiczna. Wydawnictwo Uczelniane, Słupsk.
- Kuźniar Jan (1959), *Jak drukować tekst utworu „Do pastereczki” Juliusza Słowackiego*, w: *Juliusz Słowacki. W stu pięćdziesiątce urodzin. Materiały i szkice*, red. Marian Bizan, Zofia Lewinówna, PIW, Warszawa, s. 176-186.
- Madyda Aleksander (2012), *Haupt. Monografia*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
- Marzec Grzegorz (2008), *Pornic*, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 177-183.
- Momro Jakub (2009), *Granice i marginesy nowoczesności. Wokół teorii badań nad romantyzmem*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. Michał Kuziak, Universitas, Kraków, s. 15-56.
- Niewiadomski Andrzej (2015), *Jeden jest zawsze ostrzem. Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Siwiec Magdalena (2009), *Słowacki i nowoczesność*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. Michał Kuziak, Universitas, Kraków, s. 109-164.
- Słowacki Juliusz (1952), *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820-1849)*, oprac. Jerzy Pelc, Ossolineum, Wrocław.
- Słowacki Juliusz (1996), *Raptularz 1843-1849. Pierwsze całkowite wydanie wraz z podobizną rękopisu*, oprac. edyt., wstęp, indeksy Marek Troszyński, Topos, Warszawa.
- Troszyński Marek (2000), *Austeria „Pod Królem-Duchem”. Raptularz lat ostatnich Juliusza Słowackiego*, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Warszawa.
- Zaleski Marek (2004), *Formy pamięci*, Słowo/obraz, terytoria, Gdańsk.
- Zamącińska Danuta (1960), *O kilku motywach wierszy Słowackiego*, „Roczniki Humanistyczne”, z. 1, s. 35-54.

- Zwierzynski Leszek (2008), *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Wiegandt Ewa (2003), *Wszystko – Nic Zygmunta Haupta*, w: *Ulotność i trwanie. Studia z tematyki i historii literatury*, red. Ewa Wiegandt, Agnieszka Czyżak i Zbigniew Kopeć, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań, s. 59-72.

Andrzej Niewiadomski

Postromantic Haupt? On Four Texts in Prose and Two Poems

The article is devoted to the relationship between Zygmunt Haupt's prose and the romantic worldview, more precisely to the references to Juliusz Słowacki's works clearly visible in Haupt's prose. The issue, which has been previously pointed out by other researchers, required verification by means of close analysis of the specific kind of game that Haupt plays with Słowacki's texts: *Beniowski*, *Lilla Weneda*, the poems *Do pastereczki...* (*To a shepherdess...*) and *Patrz nad grotą...* (*Look, above the grotto...*), and a fragment of *Raptularz* (*Notebook*). Seemingly simple references turn out to be part of a design of making a modern attempt at challenging the incommunicable by means of referring to both Słowacki's text and his biography, together with an ambiguous, and suspended between repetition and ironic distance, attitude towards the romantic diagnoses of existence. Haupt's prose, referring to many other traditions as well, presents a Mannerist creative design in which the romantic tradition plays a significant role, yet is not the only point of reference.

Keywords: romanticism; modernity; metatextual/intertextual relationships; literary game; incommunicability; literary Mannerism.

Andrzej Niewiadomski – doktor habilitowany, kierownik Katedry Współczesnej Literatury i Kultury Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, autor pięciu publikacji książkowych: *Niebliskie wyprawy. Jerzy Zagórski i poetka przygoda nowoczesności* (2001), *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej* (2010), *Jeden jest zawsze ostrzem. Inna nowoczesność Zygmunta Haupta* (2015), *Osiemdziesiąt. Studium o poezji „przełomów”* (2020), *Przeciw arkadii, przeciw entropii. O pisarstwie Zygmunta Haupta* (2021) i licznych publikacji naukowych w czasopiśmie i książkach zbiorowych, uczestnik konferencji krajowych

i międzynarodowych, redaktor tomów zbiorowych, w latach 1989-2010 redaktor kwartalnika literackiego „Kresy”. Zajmuje się problematyką awangardy poetyckiej, poezji najnowszej, metapoezji, katastrofizmu w literaturze dwudziestolecia międzywojennego, dziedzictwem dwudziestolecia w literaturze powojennej, dynamiką wewnętrznych związków w obrębie polskiej prozy modernistycznej.