

Dr hab. Andrzej Niewiadomski

UMCS Lublin

e-mail: and.niewiad@poczta.umcs.lublin.pl

Manierystyczny teatr pamięci jako słownik świata w prozie Zygmunta Haupta*

Coraz większe zainteresowanie badawcze prozą Zygmunta Haupta prowokuje różne pomysły interpretacyjne wychodzące poza kanon wczesnych odczytań krytycznych tej prozy. Jednak niemalże wszystkie dociekania nie pomijają problematyki pamięci jako kluczowej, będącej punktem wyjścia dla bardziej szczegółowych analiz opowiadań autora *Deszczu*. Można, oczywiście, obsesje pamięci umieścić w kontekście nowoczesnej nostalgii i nurtu nostalgicznego polskiej prozy powojennej, jak uczynił to Marek Zaleski¹, ale Haupt – jako pisarz nowoczesny – dążył również do realizacji marzenia, „by opisać «wszystko»”², a pamięć może stanowić tylko narzędzie, wehikuł „wszystkiego” i możliwość zasygnalizowania jego porządku. Jednocześnie pamięć ta ewokuje zderzenie z niemal zawsze fascynującą obcością i dziwnością świata.

Pisząc o twórczości Haupta, nie da się więc uniknąć (niejednego zresztą) specyficznego wahania: kuszące pograżenie się w Inność zawsze kontrowane jest przez rozsiane wszędzie znaki wspomnianego Porządku. Albo też znaki przywołania czytelnika (i samego autora) do porządku, znaki układające się w linie, wzory, w dość czytelną, co nie znaczy: nieskomplikowaną strukturę. Naturalne zatem wydawałoby się pytanie o możliwość całościowego odtworzenia tej struktury. Nie da się jednak tego uczynić, nie respektując – ujawniającego się w wielu opowiadaniach, a najpełniej bodaj w *Szpicy* – podwójnego kodu poszukiwań pisarza penetrującego nie tylko powierzchnię doświadczenia, ale również jego głębię. Trudność polega na tym, że konstrukcja jakiegokolwiek opracowania słownikowego „definiującego” tę prozę musiałyby się opierać na symultaniczności ujęć: horyzontalnego i wertykalnego. Mu-

* Artykuł jest częścią monograficznej całości poświęconej twórczości Zygmunta Haupta.

¹ Zob. M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.

² E. Wiegandt, *Wszystko-Nic Zygmunta Haupta*, [w:] *Ulotność i trwanie. Studia z tematyki i historii literatury*, red. E. Wiegandt, A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2003, s. 59–60.

siałaby się także wiązać z dehierarchizacją przekazu, a w jej kontekście nawet tak słaba manifestacja jak porządek alfabety, stanowiłaby zaburzenie istoty postrzegania świata przez autora *Deszczu*. Bowiem to, co można uczynić, sugerując „kanoniczny” porządek układu i lektury dzieła Haupta³, nie musi się wcale przekładać na interpretacyjną hierarchizację. Nasze dotychczasowe wysiłki, by dopełnić ów porządek prowizoryczną prawdą konstrukcji dociekań krążących wobec tematów Haupta, wobec miłości, wojny i śmierci oraz przestrzeni, mają – mimo ilości czy kalibru spostrzeżeń – charakter prowizoryczny, nie mogą uciec od związku nowoczesnych zabiegów twórczych Haupta z formami manierystycznymi, od *figura serpentinata*, ale też od tła *sprezzatury*. Nie w tym rzecz, że pisarz narzuca nam język refleksji, rzecz w tym, że świat w prozie Haupta, jak w literaturze poreniesansowej, został już „poruszony” i nie można zaufać żadnemu regularnemu konturowi, jaki próbowałby obrysować jego kształt. Dlaczego mówimy więc o Porządku, skoro w świecie Haupta rzeczy sprawiają wrażenie natłoku, bałaganu, rozproszonego inwentarza? Bo Porządek jest tu drogą ku najdoskonalszej postaci „dziwności”, ku takiej strukturze, jaka „dziwiłaby się” sama sobie i oswajała traumę nowoczesności poprzez rzeczywistą przyjemność i doświadczenia lekturowego, i „lekkość” działań (na powrót, w zmienionych warunkach, manierystycznego) artysty.

Zobaczymy, co dzieje się, kiedy próbujemy ustanowić „słownikowy” ład w twórczości prozatorskiej Haupta, sprawdzający się często w odniesieniu do dzieł innych pisarzy. Dlaczego nie mogliśmy spróbować także i w tym przypadku szczegółowo opisać tematów, motywów, odniesień biograficznych i topograficznych, historycznych czy faktów wydawniczych? Pozwólmy sobie na chwilę szczególnego rozprężenia, spróbujmy usprawiedliwić przez moment pewien rodzaj dowolności praktykowanej przez niektórych badaczy-interpretatorów, w końcu zamysły porządkujące mają też swoje źródła nie tyle irracjonalne, co klasyfikowane jako niewiadomego pochodzenia. Pomyślmy mianowicie – minimalistycznie – o początku i końcu projektowanego Słownika Hauptowskiego. Wszak, jak pisali redaktorzy *Słownika Schulzowskiego* – to mające „demokratyczną” i „płaską” strukturę zamierzenie jest, w kontekście kryzysu dyskursu literaturoznawczego, jakąś formą tego kryzysu „banalizacji” i oswojenia, a – czasem – jedyną możliwą formą systematyzacji wiedzy o pisarzu, bowiem „[...] słownik inwentaryzuje istniejące wypowiedzi o nim i o jego dziele, rozpoznaje języki interpretacyjne, jakimi się przy ich tworzeniu posługiwano. Bo – ostatecznie – tym mógłby być (jest)

³ Zarys takiego „kanonicznego” porządku dał edytor najpełniejszego do tej pory wydania prozy Haupta, Aleksander Madyda. Zob. Z. Haupt, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, zebrał, oprac. i posł. opatrzył A. Madyda, Warszawa 2007; Z. Haupt, *Z Roksolanii*, zebrał, oprac. i posł. opatrzył A. Madyda, Toruń 2009. Inny wariant proponuję w swoim monograficznym ujęciu.

z całą pewnością: przeglądem, prezentacją, próbą porządkowania doświadczeń, propozycją jakiegoś ładu w obrębie pozytywnej wiedzy o pisarzu”⁴.

Czy taki ład jest możliwy, gdy myślimy o prozie Haupta, na konkretnym etapie recepcji i u jej domniemanego kresu, w kategoriach bezwzględnych? Wydaje się, że tak, jeśli tylko uwzględnimy pewną właściwość świata twórczości autora *Szpicy*. Ujawniająca się już na etapie kompletowania hasel otwierających i zamykających taką literaturoznawczą całość. Te hasła brzmiałyby: Architektura, Arkadia, Autobiografia i u kresu: Zwłoki, Żółkiew, Żydzi. Pomiędzy nimi znalazłoby się mnóstwo innych, takich jak (zostawmy porządek alfabetyczny na boku i ograniczmy się tylko do kilkunastu przykładów): Nuda, Entropia, Cyrk, Cztery, Deszcz, Strach, Wariant, Szkoła, Poeta/Poezja, Szczęście, Otchłań, Dom, Czytanie, Morze, Góry, Kino, Ojciec, Obłoki, Myślistwo, Meteorologia, Konie, Było/Być. Ale wystarczy przyjrzeć się tym sześcioro, by zauważyć, że ich samodzielne istnienie jest problematyczne, bowiem zredagowanie izolowanych wiadomości wykrzywia perspektywę lekturową. Żółkiew, jak łatwo można się przekonać, nie istnieje ani bez Zwłok, ani bez Żydów, nie istnieje też bez aury Arkadii ani bez wiedzy o meandrach Hauptowskiego Autobiografizmu, ani też bez porządku Architektury. To prawda, można taką trudność napotkać w przypadku niemal wszystkich pisarzy, co daje się rozwiązać, kiedy idealistyczne założenie o demokratycznym wymiarze słownika przełożymy na wiedzę o dominującym dyskursie interpretacyjnym, często niezależnym od chwilowych mód, czy też będziemy mieli w pamięci kategorie światopoglądowe wyraźnie wskazywane przez twórcę, niektóre z nich niepodlegające negatywnej weryfikacji na kolejnych etapach narastania dzieła. Ale dla Haupta nie ma kategorii naczelnej upodrzędniającej wszystkie pozostałe, pozwalającej porządkować je wedle pewnego klucza i zachowywać autonomię poszczególnych obszarów rzeczywistości i dzieła, zawsze odnoszących się do konkretnego hasła, do pewnej ostateczności, do – na przykład – pojęcia mitu (by raz jeszcze przywołać eksponowaną już paralelę Schulzowską), a tym samym szanować autonomię hasła. Nie ma takiej kategorii (sięgając do kontekstów „technicznych” słownika), którą najczęściej wskazywałyby odsyłacze pomieszczone w poszczególnych hasłach. Albo też jest, ale umykająca jakiegokolwiek definicji czy próbie opisu: wspomniana Hauptowska „wszystkość”.

Każdy fragment, każda rzecz otwiera otchłanną przestrzeń odsyłaczy i związków, nie mówiąc już o hasle dotyczącym samej Otchłani. Wszystkie fragmenty takiego słownika widzę raczej jako eseje lub traktaty, bo choć Haupt zapewne nie miał zamiaru zaciemniania czegokolwiek, wskazując w dużej mierze na źródła swojej wiedzy, to znakomicie posługiwał się sztuką sugestii, poza odczytaniem au-

⁴ S. Rosiek, *Wstęp. Słownik jako postulat i zadanie*, [w:] *Słownik Schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003, s. 6–7.

tobiograficznymi, psychologizującymi, „warsztatowymi”, otwierającą możliwość niekończących się dociekań. I nie jest to bynajmniej wyznanie kapitulacji lub wezwanie do odwrotu od rzetelności literaturoznawczych rozpoznań ku dowolności swobodniejszego toku rozważań; to, co nazwaliśmy tu manierystyczną estetyką, domaga się po prostu tego rodzaju rozwiązań, przy jednoczesnym podtrzymaniu całego aparatu krytycznego i badawczego, stojącego na straży dyscypliny słowa. Czy pamiętając o tym, można jakoś dokładniej ująć, jakoś sprecyzować „wszystko”?

Wszystkość prowokuje tu – jak myślę – dwa, w równym stopniu nieszablonowe, rozwiązania zagadnień Porządku i Słownika. Rozwiązania zresztą się nie wykluczające. Jedno z nich, w pewnej mierze, zostało tu zastosowane: zbiór haseł opisujących Hauptowską prozę powinien mieć strukturę spiralną, nie tyle „dzieła w ruchu”, co nawarstwiania się kolejnych elementów wiedzy o konkretnym wycinku tego dzieła dzięki kilkakrotnym nawrotom do jednego „tematu” przepuszczonego przez filtr innych „tematów”-haseł. Żadne z nich nie istnieje w zupełnej izolacji, Haupt – wbrew pozorom – żadnym z elementów „wszystkości” nie zajmuje się, jak zauważyliśmy, oddzielnie i incydentalnie. Jeśli zaczniemy od Architektury, konstatując ważność fascynacji manierystycznym planem konkretnego miasta, to owo miasto, Żółkiew, musi udzielić przestrzeni także innych nie-manierystycznych rysów; ba, nie tylko to: musi wyprowadzać nas w ogóle poza rzeczywistość architektoniczną, w kierunku osobistego zaangażowania narratora w jakiś wycinek świata, przedmiotowego i ludzkiego, w teatr działań i namiętności, narodzin i śmierci. Każde z sześciu haseł otwierających i zamykających nasz widmowy Słownik Hauptowski (i nie tylko z tych sześciu) wpływa na „narastanie rozumienia”, w takim właśnie sensie samo czytanie staje się *figura serpentinata*, spiralną i krętą linią dążącą do wyłuskiwania w konkretnych kontekstach coraz to nowych znaczeń „wyjściowego” hasła. Tak też, jak łatwo zauważyć, zdołamy zweryfikować na przykład znaczenie obecności konkretnej budowli w planie Hauptowskiego dzieła, czyli kościoła centralnie położonego w Żółkwi. Nie wystarczyło przywołać ją raz; „encyklopedyczny” opis byłby zupełnie niewystarczający, nawet (czy raczej: tym bardziej) przy umieszczeniu wielu odsyłaczy. Tylko „hasła” nakładające się na siebie mogą rozjaśnić perspektywę poznawczą, ponieważ za każdym razem żółkiewska kolegiata pojawia się nie tylko w innym kontekście, stanowiącym część symultanicznie postrzeganej całości, ale odsyła nas do innego piętra Hauptowskiego świata, wymagającego użycia zupełnie innych narzędzi poznawczych, czego nie może umożliwić język przekładu intersemiotycznego, niewydolny jednak wobec tak dużej liczby „sztuk”, w obrębie których działa interesujący nas pisarz. Choćby operował on tylko sugestią, to bywa ona na tyle skuteczna w podsuwaniu nam „wielości”, że wskazana ścieżka „spiralna” docierania do sensów wydaje się narzędziem bardziej efektywnym niż linearność „zwykłego” słownika.

Warto byłoby też odwołać się – zgodnie zresztą z tą „spiralną” szkołą lektury – do modelu, który został już przez nas wskazany, bardziej na zasadzie swobodnego skojarzenia (aczkolwiek wiele mówiącego nam o typie wyobraźni twórczej i światopoglądzie Haupta) niż mocno umotywowanej konstrukcji myślowej, prowadzącej ku „ostatecznym” wnioskom interpretacyjnym. Jeżeli wciąż sięgamy do estetyki manierystycznej i do Wszystkości, musimy pamiętać, że ambicje towarzyszące dziełu Haupta mają swoje korzenie nie tylko w estetyce nowoczesnej nostalgii i melancholii, ale w znacznie wcześniejszych próbach opanowania żywiołu pamięci i uporządkowania zasobu ludzkich doświadczeń i obserwacji. Nie zmiierzam do tezy, że Haupt studiował XVI-wieczne traktaty, takie jak *L'Idée del Theatro* Guido Camilla z roku 1550, ale być może znał wydaną w roku 1966 książkę Frances A. Yates *The Art of Memory*, w której autorka dokładnie wyłożyła koncepcję manierystycznego artysty i myśliciela, zmierzającą do przełożenia kategorii czasowych na przestrzenne i zbudowania specyficznego gmachu, nazwanego „teatrem pamięci”, zawierającego w zmysłowych przedstawieniach, jak twierdził autor tej koncepcji, „wszystko, co jest w stanie pojąć umysł, oraz wszystko, co ukryte jest w duszy – i wszystko to można od razu uzmysłowić sobie przez lustrację wyobrażeń”⁵. Konstrukcja ta jest jednak hierarchiczna, choć gdybyśmy zastosowali ją jako swoistą ilustrację struktury dzieła Hauptowskiego, to można byłoby powiedzieć, że hierarchia jest w warunkach kryzysu nowoczesności nieustannie podważana i podawana w wątpliwość. Nie wdając się w szczegółowe relacjonowanie założeń Camilla, należy powiedzieć, że jego drewniana budowla, zawierająca jako struktura architektoniczna widzialne manifestacje tego, co wieczne i będąca jednocześnie ilustracją boskiego procesu tworzenia, ma kształt teatru:

Teatr wznosi się w górę tarasami czy stopniami, które są rozdzielone siedmioma pasażami, reprezentującymi siedem planet. Odwiedzający teatr ma się czuć tak, jak gdyby był widzem, przed którym umieszczono siedem miar świata *in spettacolo*, czyli w teatrze. A ponieważ w teatrach antycznych najznakomitsi widzowie zasiadali na najniższych miejscach, przeto i w tym Teatrze największe i najważniejsze rzeczy są umieszczone najniżej⁶.

Siedem stopni widowni odzwierciedla „rozrastający się Wszechświat, od Pierwszych Przyczyn poprzez wszystkie etapy stworzenia”, związane z poszczególnymi bóstwami antycznymi, aż do stopnia Prometeusza. Jego wyobrażenie jako tego, „który ukradł święty ogień i przekazał ludziom wiedzę o bogach, o wszystkich sztukach i naukach, staje się [...] koronnym wyobrażeniem umieszczonym

⁵ F.A. Yates, *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, posł. L. Szczucki, Warszawa 1977, s. 165. Zob. też rozdz. 5, przyp. 88.

⁶ Ibidem, s. 143.

u stóp wrót najwyższego stopnia teatru. Stopień Prometeusza reprezentuje nie tylko wszystkie nauki i sztuki, ale także religię i prawo”⁷.

Niższe stopnie odzwierciedlają – paradoksalnie – bliższe boskiej woli elementy składające się na strukturę rzeczywistości: od prostych atomów, poprzez „mieszanie” elementów, wyodrębnienie ludzkiej umysłowości, połączenie ludzkiej duszy i ciała, świat ludzkiego działania naturalnego i wreszcie, jako się rzekło, rzeczywistość „sztuk”. Wzniesiony przez architekta-artystę „gmach pamięci ma reprezentować porządek wieczystej prawdy; zawarty w tym gmachu Wszechświat ma być zapamiętywany przez organiczną łączność wszystkich jego części, podlegających odwiecznemu porządkowi”⁸.

Koncepcja ta, będąca dość hermetycznym systemem, odwołującym się do źródeł ezoterycznych, być może wyjaśnia, jeśli zastosujemy ją do dzieła Hauptowskiego, pozorną nieobecność w jego opowiadaniach tego, co należy do sfery metafizyki, mistyki, religii. Haupt nie mówi wszak o tym, co „wieczne”, ale sugeruje jego obecność, tak jak Camillo pozostawiający boskość na scenie w roli jedyne go widza. To widownia, czyli architektoniczna emanacja mieszcząca w sobie zmysłowe kształty, jest głównym obszarem obserwacji. W „teatrze pamięci” Camilla na owej scenie mogła się znaleźć jedna, góra dwie osoby. Jeśli tak, to postawmy się w uprzywilejowanej sytuacji kogoś, kto towarzyszy autorowi projektu i obejrzymy razem z nim Wszystko. W nowoczesnym, pozbawionym symbolicznego sztafażu gmachu Haupta ta drabina, wiodąca od Boskiego aktu ku podstawie stworzenia, wyglądałaby tak: Sztuka, Przestrzeń, Czas, Świat Ludzki – Miłość, Świat Ludzki – Śmierć, Natura Ożywiona, Materia Martwa. W takim teatrze, o półkolistym i wznoszącym się kształcie wypracowanym w antycznej scenerii, inspirowanej Camilla (a ten z kolei poprzez myśl Johna Dee i Roberta Fludda inspirował Szekspira i teatr elżbietański⁹), Haupt rozmieścił swoje obsesje twórcze. W takim teatrze możliwe jest widzenie na przykład miłosnych uwikłań jego bohaterów i kobiecości w postaci Elektry, bohaterów z elżbietańskiego czy Calderonowskiego dramatu i przednowoczesnej sylwy. Sztuka jest tu na najniższym stopniu, inaczej niż u Camilla, gdyż „największe i najważniejsze rzeczy są umieszczone najniżej”. Co nie znaczy, że mamy do czynienia z hierarchią respektowaną dogmatycznie: przecież już w przedwojennym tekście Haupt pisał o „biosferze sztuki”, na każdym z tych pięter toczy się walka „sztuk” o przetrwanie, przy czym ów najniższy stopień, na którym zasiadają najważniejsi widzowie, ilustruje czystą ideę sztuki pozbawionej innych zobowiązań niż te wobec rzeczy składających się na stałą, ale w pewnym sensie skrytą strukturę rzeczywistości.

⁷ Ibidem, s. 148.

⁸ Ibidem, s. 144–145. Cała koncepcja, wraz ze schematem-planem „teatru pamięci” i komentarzem badaczki, zob. ibidem, rozdz. *Mnemonika renesansowa. Teatr pamięci Camilla*.

⁹ Zob. F.A. Yates, *Theatre of the World*, Chicago 1969.

Gdzie należałoby szukać źródeł owego śmiałego przypuszczenia o takim a nie innym sposobie postrzegania i porządkowania świata w prozie autora *Baskijskiego diabła*? Wydaje się, że właśnie w kluczowych miejscach opowiadań, po wielokroć przywoływanych przez interpretatorów. Światło wpadające przez kopułę żółkiewskiej kolegiaty, w kontekście owych „rzeczy wiecznych”, koresponduje wszakże z solarnymi kultami leżącymi u podstaw myśli Camilla, tak jak składające się na tę myśl elementy kabalistyczne; Żydzi na rynku miasteczka, ci galicyjscy, jakże inni, tak pisał Haupt, choćby od tych z Chłądu, zarażeni są fluidami ezoterycznego irracjonalizmu, jakiego Haupt tak bardzo unikał, a jednak – podskórnie – jak w ważnym, „hermetycznym” fragmencie *Szpicy*, obecnego ciągle w sugestywnych, poza płaszczyznę dyskursu, zestawieniach obrazów i sytuacji. Trzeba nie lada elastycznego umysłu, by połączyć pozornie wykluczające się perspektywy; w teatrze pamięci spojrzenie „boskie” jest spojrzeniem w górę i na boki, w amfiteatralnej perspektywie, nie zaś spojrzeniem w dół, a to, co najwyżej, znajduje się tam tylko z powodu posiadania najszerzej podstawy, można powiedzieć: czysto ilościowej. Zauważmy, że taki sposób myślenia bliski jest też usytuowaniu podmiotu-bohatera w *Szpicy*.

Wszak w Teatrze Camilla normalna funkcja tego rodzaju budowli ulega odwróceniu. Nie ma w nim publiczności oglądającej ze swych miejsc graną na scenie sztukę. Pojedynczy „widz” stoi w miejscu, gdzie powinna być scena, i zwrócony ku widowni przypatruje się wyobrażeniom zdobiącym czterdzieści dziewięć wrót rozmieszczonych na siedmiu wznoszących się w górę stopniach¹⁰.

Proza Haupta tak właśnie, jak w manierystycznym wyobrażeniu, została zorganizowana: narrator-bohater „odgrywa rolę” widza i wędruje – wraz z nami – wzrokiem wzdłuż i w poprzek widowni, łącząc wypadki miłosne, wypadki śmiertelne, magazyny rzeczy, księgi roślin i zwierząt, dotkliwość upływu czasu neutralizowaną przez topografię i malarsko-architektoniczną perspektywę zatrzymania na zawsze, czyli sprowadzenia tego wszystkiego do rzędu „rzeczy wiecznych”, choć nowoczesny wstyd uczuć nie pozwala zwerbalizować istoty, nie pozwala w ogóle o niej mówić. „Jeden jest zawsze ostrzem”. To zdanie ze *Szpicy* jest trafną diagnozą. Pomyślmy o sytuacji, w której jedyny widz odwraca się w stronę kulis. Czyni wówczas taki gest, jak bohater jadący na czele konnego oddziału. Reprezentuje całą widownię i wszystkie rzeczy, ale należy do elity jezdnych, do garstki, co więcej – wyrasta ponad tę elitę. To jemu będzie dane doświadczyć pierwszego zetknięcia się z Innym. Z kimś/czymś, kto/co jest źródłem obrazów widowni, lecz jednocześnie „jeden” Haupta – widząc to wszystko doskonale, cierpiąc wręcz na

¹⁰ Idem, *Sztuka pamięci...*, op. cit., s. 143.

nadwzrocność, nie do końca może się z tą rzeczywistością utożsamić. Jest przywiązany do niej i nie jest, bo przecież bez szemrania bierze na siebie obowiązki zwiadowcy, odkrywcy obcego i wyczekiwanego przy tym świata.

Czy takie widzenie wyklucza „słownikowe” ujęcie obu tych światów? Ależ nie. Powróćmy na moment do zaproponowanych przez nas haseł. Przecież doskonale mieszczą się w tej Hauptowskiej teatralno-architektonicznej przestrzeni, mającej wiele wspólnego z rekonstrukcyjnymi działaniami architekta Antoniego Łobosa, tak ważnego z kolei w kompozycyjnej układance *Lutni*. Architektura, Arkadia, Autobiografia: te trzy elementy znajdowałyby się w amfiteatralnej perspektywie po lewej stronie i rozmieszczone byłyby na każdym z siedmiu poziomów. Zwłoki, Żółkiew, Żydzi: te byłyby rozmieszczone podobnie, tyle że po prawej stronie, na przeciwległym zamknięciu teatralnej przestrzeni widowni. Pomiedzy nimi, na wszystkich poziomach, inne hasła, obecne pomiędzy A i Z, bowiem każdy z wycinków rzeczywistości inaczej „tłumaczy” to, co najczęściej postrzegane przez Hauptowskiego bohatera-narratora. Cała ta struktura stanowi wsparcie dla kogoś, kto widząc „wszystko”, zwraca się jednocześnie ku nieznanemu, ale jest to wsparcie widmowe. Nie można powiedzieć o nieznanym inaczej, niż używając języka „teatru pamięci”¹¹. I zawsze ten, kto mówi, zdaje sobie sprawę z niedoskonałości owej budowli, jaka miała odzwierciedlać doskonałość organizacji świata. Odwracając się od widowni, można powiedzieć tylko, jak w finale wielokrotnie przywoływanego tu opowiadania, w którym jeździec-zwiadowca wychodzi na przeciw śmierci: „to już! to już!”, ale nie można powiedzieć niczego o naturze rzeczywistości, z którą stykamy się i w którą wchodzimy na innych prawach niż prawa wyobrażeń i przedstawień. Możemy wypełnić Hauptowską widownię „teatru pamięci” wieloma hasłami, ale nie możemy skonstruować hasła, jakie nazywałoby przestrzeń za plecami jedyne go widza. Pisarz też tego nie potrafił, dlatego poprzestawał na misternym budowaniu „teatralnego” słownika i eksploatacji pamięci. Nad światem zupełnie obcych procesów materii i natury wystawił nieco mniej obce doświadczenia wewnętrzne, a przemijanie próbował oswoić przez akt sprowadzenia go do stosunków przestrzennych. I, zapewne, wierzył, że sztuka żywiąca się „wszystkim” może w jakiś sposób wytrzymać także konfrontację z tym,

¹¹ Określenia „teatr pamięci” w kontekście także Hauptowskiej prozy użyła Z. Wasilewska-Lipke w szkicu *Pisarz-emigrant we własnym teatrze pamięci – na podstawie tekstów „Drugiej Emigracji”*, [w:] *Pisarz na emigracji. Mitologie. Style. Strategie przetrwania*, red. H. Gosk, A.S. Kowalczyk, Warszawa 2005. Zostały tu jednak pomieszczone kategorie wspomnianego „teatru pamięci” – odnoszonego, za Czaplejewiczem, do Kresów i „architektury” ich pamięci oraz fundamentalnych dla literatury założeń, począwszy od teorii platońskich, a skończywszy na myśli ponowoczesnej. Uwagi o pamięci Hauptowskiej w związku z tym nie mają inspirującego charakteru, poza celnymi, lecz dość oczywistymi intuicjami, jak na przykład: „Zygmunt Haupt porusza się na dwu scenach jednocześnie, obrotowy teatr jego wspomnień skutecznie miesza idylliczność z ironią, jakby chwycił jaźń w ruchu” (ibidem, s. 141).

co nie mieści się w obrazie „wszystkiego”, co przestaje być widowiskiem, cyrkiem, wojną, uczuciem, traumą. Co na powrót „demokratyzuje” stopnie widowni. „Teatralny” i „memorialny” słownik prozy Haupta czeka na urzeczywistnienie, choć niczego w prosty sposób nie obiecuje.

Summary

Mannerist Theatre of Memory as a World's Dictionary in the Prose of Zygmunt Haupt

The aim of the article is to present a new approach towards the topic of memory in the prose of Zygmunt Haupt (1907–1975). The author was a member of Polish post-war emigration and is being rediscovered now. The interpretation of the text leaves the scheme of nostalgia and “paradise lost” and goes directly to the category of “everythingness”. This method has already been used for the analysis of Haupt’s prose and it focuses on the “dictionary” related to Haupt. The main hypothesis and the starting point of this approach is the assumption that “mannerism” and searching for the ephemeral order in the post-war reality are characteristic features of Haupt’s prose. This method is based on the concept of the “theatre of memory” which has its roots in the mannerist theory of art.

Keywords: mannerism, memory, dictionary, Modernism/Modernity, theatre, architecture

Streszczenie

Artykuł jest próbą innego niż do tej pory potraktowania problematyki pamięci w twórczości prozatorskiej Zygmunta Haupta (1907–1975), autora związanego z powojenną emigracją polską i obecnie ponownie „odkrywanego” przez badaczy literatury. Porzucając ścieżkę interpretacyjną, wysuwającą na pierwszy plan zagadnienie nostalgii i „rajów utraconych”, tekst zwraca się ku kategorii „wszystkości”, obecnej już w dociekaniach dotyczących prozy Haupta, i stanowi projekt słownika nie tyle języka, co światopoglądu twórczego Haupta, nawiązując (częściowo polemicznie) do znanych koncepcji słowników pisarzy nowoczesności. Głównym założeniem i punktem wyjścia dla takiego ujęcia jest przeświadczenie o „manierystycznym” w stosunku do literatury pierwszej fazy polskiej nowoczesności stanowisku Haupta, poszukującego ładu ustanawianego przez sztukę pośród rzeczywistości po katastrofie wojennej i sugerującego istnienie efemerycznego porządku w świecie zjawisk rozproszonych i chaotycznych. Zamysł ten oparty jest o koncepcję „teatru pamięci”, sięgającą korzeniami do manierystycznej teorii sztuki.

Słowa kluczowe: manieryzm, pamięć, słownik, nowoczesność, teatr, architektura

Bibliografia

- Rosiek S., *Wstęp. Słownik jako postulat i zadanie*, [w:] *Słownik Schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003.
- Wasilewska-Lipke Z., *Pisarz-emigrant we własnym teatrze pamięci – na podstawie tekstów „Drugiej Emigracji”*, [w:] *Pisarz na emigracji. Mitologie. Style. Strategie przetrwania*, red. H. Gosk, A.S. Kowalczyk, Warszawa 2005.
- Wiegandt E., *Wszystko-Nic Zygmunta Haupta*, [w:] *Ulotność i trwanie. Studia z tematyki i historii literatury*, red. E. Wiegandt, A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2003.
- Yates F.A., *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, postł. L. Szczucki, Warszawa 1977.
- Yates F.A., *Theatre of the World*, Chicago 1969.
- Zaleski M., *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.