

TOMASZ GRUSZCZYK
ORCID: 0000-0001-5821-3250
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Czym jestem, czym nie jestem — Stanisław Czycz i Zygmunt Haupt wobec tradycji

1.

Tradycję się dziedziczy, ale jej się nie podlega bezwarunkowo, gdyż tradycję się wybiera. Tego rodzaju lekcję wynieść można z lektury klasyków polskiego eseju literackiego — Jerzego Stempowskiego, Józefa Czapskiego, Konstantego A. Jeleńskiego — ale też pism Stanisława Brzozowskiego. Warto wszak poczynić jedno zastrzeżenie. Mianowicie, że tradycję rozumie się i jako zbiór postaw, wartości, norm i zasad postępowania w rozmaitych wymiarach życia, dystrybuowanych przez kolejne pokolenia, i jako — by posłużyć się formułą Anthony’ego Giddensa — „takie zorientowanie na przeszłość, w którym owa przeszłość wywiera potężny wpływ na teraźniejszość lub, ujmując rzecz precyzyjniej, zostaje zaprzęgnięta do wywierania potężnego wpływu na teraźniejszość”¹.

Zwrócenie się w przeszłość, by część jej zasobów aktualizować czy też raczej rekonstruować w teraźniejszości, jak też odkrywanie w teraźniejszości tego, co przedostało się z przeszłości w postaci tradycji ma fundamentalne znaczenie — co nie budzi żadnych wątpliwości — zarówno dla rozumienia, jak konstruowania tożsamości (jednostkowej i zbiorowej). Ale może też stać się przyczynkiem do stawiania pytań o podmiotowość: o relacje na styku między jednostką a społeczeństwem, między tym, co szczegółowe i ogólne, o granicę między tym, co moje i nie moje, wreszcie o własną autonomiczność i sprawczość, o władzę nad samym sobą. Jeden z wielu możliwych trybów refleksji podejmującej tę problematykę świetnie ilustrują słowa Petera Sloterdijka z *Krytyki cynicznego rozumu*:

¹ A. Giddens, *Życie w społeczeństwie posttradycyjnym*, [w:] U. Beck, A. Giddens, S. Lash, *Modernizacja refleksyjna: polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, przeł. J. Konieczny, Warszawa 2009, s. 87.

W jaki sposób ja określa siebie? Co kształtuje jego „charakter”? Co tworzy materiał jego samopoznania? Odpowiedź brzmi: ja jest rezultatem pewnych programowych działań. Formuje się za sprawą emocjonalnej, praktycznej, moralnej i politycznej tresury. [...] Czy to w doznaniach, uczuciach czy też myślach zawsze mówi się przede wszystkim: oto jestem ja! To jest moje uczucie, to jest moje nastawienie. Jestem taki, jaki jestem. Na poziomie refleksji rodzi się świadomość faktu, że tak a nie inaczej zostałem zaprogramowany, takie są moje cechy, tak zostałem wyćwiczony, wychowany; taki się stałem; w taki oto sposób funkcjonują moje „mechanizmy”; tak pracuje we mnie wszystko to, czym jestem, i zarazem wszystko, czym nie jestem².

W słowach tych do głosu dochodzi świadomość, że bycie sobą w jakiejś — wcale niemałej — mierze polega na procesie reprodukcji kultury i społeczeństwa — jego norm i wzorów zachowań. Na nieuchronnym aktualizowaniu pewnego kodu kulturowego. Reakcje na to odkrycie mogą być rozmaite: od wyrastającej z potrzeby doświadczenia samego siebie w wymiarze ponadjednostkowym, wspólnotowym afirmatywnej proklamacji własnej zależności od tego, co ogólne, przez krytyczną refleksję nad warunkami, obszarami i granicami takiego utożsamienia aż po skrajnie indywidualistyczną czy nawet ekscentryczną awersję wobec tego, co rozpoznane jako narzędzie kulturowego uArzmania, by posłużyć się sformułowaniem Michela Foucaulta.

W polskiej literaturze nowoczesnej odnajdziemy gamę rozmaitych reakcji i postaw wyrastających z tej właśnie świadomości. Listę nazwisk pisarzy i poetów otwieraliby klasycy polskiej nowoczesności: Czesław Miłosz, Witold Gombrowicz, Zbigniew Herbert, Tadeusz Konwicki...

Ja jednak sięgnę po inne przykłady.

Chcę mówić o twórczości dwóch pisarzy — Stanisława Czyczka i Zygmunta Haupta — którzy przez długi czas pozostawali poza głównym nurtem zainteresowań badaczy polskiej literatury nowoczesnej. Powodów mojej decyzji jest kilka.

Po pierwsze, ich propozycje prozatorskie można czytać jako wyraziste projekty autoanalityczne i autoteleologiczne — a więc pisarstwo obierające za cel nie tylko refleksyjne samookreślenie nadawcy, lecz także nieustające stawanie się, bycie sobą w pisaniu i przez pisanie³.

Po drugie, zestawienie czy może nawet zderzenie tych twórczości pozwoli wskazać rozłączność czy nawet biegunowość proponowanych przez nich strategii podmiotowo-tożsamościowych.

Strategie te zaś z definicji — i to trzeci powód — uwzględniać muszą zasady identyfikacji: ze społeczeństwem (i normami społecznymi), z kulturą narodową oraz tradycją literacką.

² P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wrocław 2008, s. 94–95.

³ Dogłębniej tą problematyką zajmowałem się w swej książce *Ocalające zatracenie. Rozważania o doświadczeniu, pamięci i pragnieniu w twórczości Zygmunta Haupta, Stanisława Czyczka i Krzysztofa Vargi*, Katowice 2018.

2.

Jako prozaik Stanisław Czyzyc objawił się w 1961 roku, publikując w trzecim numerze „Twórczości” opowiadanie *And* — utwór niezwykle osobisty, wręcz intymny, bo będący (także) wyznaniem po utracie przyjaciela Andrzeja Bursy. *Anda*, paradoksalnie, szybko okrzyknięto manifestem pokolenia '56. Czynił to już anonsujący w miesięczniku dzieło Jarosław Iwaszkiewicz⁴, wtórował mu między innymi Tomasz Burek⁵.

Nie tylko jednak zachwyty krytyków towarzyszyły prozatorskiemu debiutowi Czyzycy. Ostentacyjne lekceważenie prawideł gramatyczno-logicznych, a także nieprzystający do socrealistycznych założeń i wzorów portret środowiska młodoliterackiego stały się podstawą osądzania utworu w kategoriach bełkotu czy nieudanego eksperymentu. Ten drugi głos w dyskusji nad *Andem* znakomicie uchwycił, a nawet (dosłownie) zarejestrował Jerzy Stempowski. Pisał na łamach paryskiej „Kultury”:

Wydaje się, że największą sensacją literacką w Polsce było tej wiosny opowiadanie Stanisława Czyzycy pt. *And*, ogłoszone w marcowym numerze „Twórczości”. Krytyków pragnących, aby wszystko było jak najlepiej, oburzyły w nim obrazki ze zjazdu młodych pisarzy. W „Polityce” z 29 czerwca 1961 czytamy: „Opowiadanie Czyzycy wywołało popłoch. Podobno — jak twierdzą świadkowie — zjazd młodych poetów w Poznaniu (jesień ub. roku) rzeczywiście był jakimś nieskoordynowanym galimatiasem wyczynów różnego autoramentu, był sam w sobie bełkotem i wobec tego opowiadanie Czyzycy, ukazujące ten zjazd, jest jakoś adekwatne do tego modelu”. Dla krytyka „Polityki” opowiadanie jest „zwyczajnym bełkotem”, „karykaturą”, nieudanym eksperymentem, wydrukowanym w „Twórczości”, aby czytelnicy mogli się nań wściekać⁶.

Dla samego zaś Stempowskiego był to utwór, który nie pozwalał łatwo się zaklasyfikować. Bo, pisał, ani to wyłącznie dokument literackiego środowiska, ani rozrachunek autora z samym sobą, ani świadectwo znakomitej techniki pisarskiej, zdolnej wywołać złudzenie rzeczywistości. Gdzie zatem umieścić Czyzycy? — pytał na koniec.

Pytanie to (jakże istotne) okazuje się bezzasadne, gdy czytać *Anda* jako część, fragment czy też etap pewnego procederu⁷. Nazwać go można „wypisywaniem-się”. Na proceder ten składają się dwa momenty nierozzerwalnie z sobą powiązane — jednoczesne i komplementarne. Po pierwsze, jest to występowanie/wypisywanie się z: literatury, tradycji pojmowanych jako zespół norm i wzorców (społecznych, cywilizacyjnych, kulturowych, językowych) rozpoznanych jako fikcje (albo fikcjonalizacje). Po drugie — to pisanie jako wytyczanie miejsca poza

⁴ Zob. J. Iwaszkiewicz, *Gorzki smak brzoźowych listków*, „Twórczość” 1961, nr 3.

⁵ Zob. T. Burek, *Moment syntezy*, [w:] *idem, Zamiast powieści*, Warszawa 1971.

⁶ P. Hostowiec [J. Stempowski], *Gdzie umieścić Czyzycy*, „Kultura” 1961, nr 3, przedr.: J. Stempowski, *Szkice literackie*, t. 2. *Klimat życia i klimat literatury*, Warszawa 2001, s. 272.

⁷ Z właściwą sobie przenikliwością konstatował też Stempowski: „Na pytania nasze odpowie zapewne najlepiej sam autor gdy, po tym zajmującym debiucie, napisze coś »naprawdę świetnego«, *ibidem*, s. 278.

przestrzeni literatury i literackości oraz instaurowanie w nim własnego, jednostkowego istnienia.

Łatwo zauważyć, że owe dwa momenty mają dwie różne wartości. Pierwszy — negatywną, drugi — pozytywną. Pierwszy skutkuje atopią, drugi — amorficznością. Ów proceder zapoczątkowuje właśnie *And*. Píše Czcyc:

ja nie o nim nie o Andzie lecz o sobie, no o nim też bo on, pomijając już inne i ważniejsze chyba względy myśląc tylko o tym, on mnie interesuje — on poszedł w tym trochę dalej, — lecz o sobie, nie to że on lecz ja, ja w tym tkwię [...] ⁸.

We fragmencie tym mówi się o najbardziej własnym, indywidualnym doświadczeniu, o jednostkowej egzystencji. To o nią tu chodzi. Należy jednak zapytać: tu, czyli gdzie? W czym tkwi *And* i jego przyjaciel a zarazem narrator opowiadania? Akapit wcześniej wypowiada on (?) takie zdanie:

ale mnie tu w tej historii z *Andem* idzie między innymi (jak sobie to nagle uświadamiam, czy uświadomiłem przed chwilą) o takie właśnie ramki ⁹.

Utwór ten jest tyle opowieścią o przyjaźni dwóch młodych poetów, z których jeden umiera, czy szkicem do portretu środowiska literackiego, ile rozważaniem nad ontologią literatury ¹⁰. Owo „tu”, pojawiające się i w pierwszym, i w drugim fragmencie, to przestrzeń tekstu, w której zaistnieć może ten, który mówi. Jak jednak, rozpatruje się, może „tu” zaistnieć to, co jednostkowe, idiomatyczne, wyjątkowe, skoro jedynymi narzędziami ku niemu są te zaczerpnięte ze wspólnego uniwersum: język, kultura, wzorce zachowań — tak w życiu jak w literaturze? To tę właśnie złożoną problematykę uruchamia malarska metafora ramy i obrazu. „Ramą” są wszelkie obowiązujące i przyjęte społecznie wzorce, kody, reguły i konwencje doświadczenia (przeżywania, pojmowania, ale także literackiej reprezentacji), które niwelują, zamykają oraz wykluczają wszelką osobność, ekscentryczność, „obraz”. Ani *And* (Andrzej Bursa), ani Staszek (jako bohater opowiadania, jego narrator, wreszcie autor, sam Czcyc) nie mogą zaistnieć w literackim tekście, gdyż literatura jako taka (a nawet szerzej — „sztuki piękne”) produkują tylko „ramy”, nie „obraz”: te ramki są puste, — nikną w nich i ich twórcy, są wreszcie wchłonięci, cali stają się tylko ramkami [...] ¹¹.

And stanowi próbę wypisania się z tak pojmowanej literatury i literackości. Ma być, jak zauważyli krytycy i badacze tej prozy, wyjściem poza „ramy” w imię „obrazu”. Dokonuje się zaś to przez fragmentaryzację, w tym wypadku dezintegrację: fabuły, postaci, dyskursu, narracji, wreszcie samego języka. Rozprężenie czy też — lepiej — rozproszenie zachodzi na każdym poziomie literackiego tekstu.

⁸ S. Czcyc, *And*, [w:] *idem*, *Ajol*, Kraków 1967, s. 72.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Zwracali na to uwagę już i Grzegorz Jankowicz (*And: niewyraźność*, „Ha!art” 2002, nr 9–10), i Jacek Rozmus (*W okolicach arkadii Stanisława Czycza*, Kraków 2002), i Piotr Marecki (*Czcyc i filmowcy, czyli przyliteracki status kina polskiego*, Kraków 2012).

¹¹ S. Czcyc, *And*, s. 73.

Zapoczątkowany w *Andzie*, a kontynuowany w kolejnych utworach Czycza proceder wypisywania prowadzi do ustanowienia świadomego siebie Nikogo. Czym, kim i w jaki sposób ma być ten Nikt? Jak rozumieć to pojęcie? To, po pierwsze, pewna koncepcja podmiotowości. Głównym wyznacznikiem bycia Nikim, jak go rozumiem, jest rezygnacja z uczestniczenia w rytuałach i dramatach życia społecznego oraz cyniczne z ducha kwestionowanie prawideł, zasad i norm niezbędnych jednostce do zaistnienia w świecie jako osoba społeczna przyjmująca rolę oraz znaczenie. Z tego też powodu Nikt będzie bytem atopicznym (niedorzecznym, egzystującym poza wspólnotą, w nie-miejscu) oraz amorficznym (nieuchwytnym w żaden ostateczny kształt i znaczenie). Jako taki bywa on narracyjnie tematyzowany — reprezentują go piszący a zarazem wypisujący się z uczestniczenia w życiu literackim bohaterowie *Anda*, pragnący stać się pełnoprawnym uczestnikiem i aktorem socjalistycznej rzeczywistości bohater *Nie wierz nikomu* czy sprowadzający swą egzystencję zaledwie do nieartykułowanego życia cielesnego bohater *Ajila*.

Nikt Czycza ujawnia się nie tylko jako pewien model personalizowany w trybie literackiej, fabularnej narracji, ukazującej perypetie mniej lub bardziej fikcyjnych bohaterów zdających relację ze swego zanurzenia w „potoku rozwlekłego języka”, za jaki uważają procesy — kulturowy, polityczny czy społeczny, ale także jako zindywidualizowany byt manifestujący się we wszystkich warstwach dzieła. Tym konkretnym już Nikim jest bowiem pewne Ja jako punkt styczny wszystkich płaszczyzn nadawczych: autora, podmiotu tekstowego, języka, konwencji, kreacji, rzeczywistości. W prozie Czycza granice między poszczególnymi podmiotami wypowiedzi zdają się bowiem niejednokrotnie zacierać: fakty z życia autora mogą być materiałem fabularnym narratorskich opowieści (na przykład *And* czy *Nie wierz nikomu*), parający się zaś pisaniem bohaterowie i narratorzy — wypowiadać metajęzykowe i metatekstowe sądy, opinie i postulaty, realizowane następnie w utworze przez wyższe instancje nadawcze (na przykład *Ajil*). Wspólna im wszystkim jest wspomniana awersja, organiczna wręcz niechęć do tego, co wspólne i konwencjonalne, a rozpoznane przez nich jako aparat ujarzmięcia. Będzie to zarówno tradycja literacka oraz reguły literackiej komunikacji, jak i rozmaite formy społecznej egzystencji.

W *Pawanie*, mikropowieści Czycza z 1977 roku, podjęty dziesięć lat wcześniej w *Ajilu* dyskurs cielesności uzupełniony zostaje o dyskurs płci. Ciało, w *Ajilu* doświadczane i przedstawiane zaledwie jako obiekt tudzież przed-świadome i przed-osobowe pole wrażeń, w *Pawanie* występuje ze swego nie-miejsca, w którym mogło wieść anonimowe życie, występuje, by zyskać tożsamość płciową; by stać się jakimś — męskim — ciałem. Fabuła utworu jest dosyć prosta: trzech przyjaciół, znanych czytelnikowi Czycza z wydanego w 1968 roku zbioru *Nim zajdzie księżyc* — Mikado, Selavi i Gandhi, peregrynuje do miejsca swego erotycznego spełnienia. Ma to być chata za piaszczystym lasem, w której, jak twierdzi jeden z nich, „czekają na nich dziwy”. Ich wędrówka powodowana jest nieokiełznanym

popędem. Tworzące większą część utworu rozmowy postaci składają się na konglomerat rozmaitych prób artykulacji wrażeń zmysłowych, doświadczeń świadomego ciała. To nie wszystko. Owe trzy postaci reprezentują też normy społeczne, pewien usankcjonowany kulturowy obraz męskości, który internalizowany właśnie dochodzi do głosu i sprawia, że ciało targane pożądaniem musi przyjąć jakieś znaczenie, postać — płęć kulturową. Trójka bohaterów podąża przeciw do miejsca, w którym mają zaistnieć jako mężczyźni. Czyli jako kto? — pytają i szukają odpowiedzi, przywołując znane im normy i wzorce męskości. Przywołują je, cytują, ale też odgrywają czy może raczej — przymierzają. Właśnie ów proces: cytowania, odgrywania, ale także kontestowania norm oraz społecznych wyobrażeń męskości i kobiecości jest jednym z tematów *Pawany*. Znaczenie męskości istnieć może jedynie w relacji, w stosunku do innego, przeciwstawnego mu znaczenia — kobiecości. Tym bardziej że męskość wiązana tu jest z imperatywem posiadania przez mężczyznę kobiety; kobiety, dodajmy zaraz, wyobrażanej jako przedmiot.

Ale konstytuowanie męskiej tożsamości w relacji do tego, co inne, nie sprowadza się jedynie do reifikacji, uprzedmiotowienia kobiety, które zachodzi zresztą wyłącznie w fantazmatycznych opowieściach bohaterów: groteskowych, absurdalnych, często wulgarnych, ale też żałosnych. To zaledwie jeden biegun możliwości. Społeczny obraz męskości wyznaczają i kształtują tu nie tylko prymitywne, seksistowskie wzorce zachowań, lecz także ideały męskości oraz kobiecości wywiedzione z tradycji kultury, z literatury pięknej — jak choćby relacja Romeo–Julia czy Tristan–Izolda. One również nie będą wystarczające. Praca Czyczowego dyskursu po raz kolejny wyszydza je, ujawnia ich naiwność i tani sentymentalizm:

Romeo... Tristan... jakie to płaskie figurki... ubogie... i pajacowate... do cyrku... kim albo czym jesteś chłopie, jestem miłującym, a jeszcze?, i miłowanym, i?, i to wszystko, i jest to więcej niż wszystko, dać go do cyrku, to by przynajmniej mógł się poszcz... poszczycić jakimiś... kwalifikacjami... nie myślicieła, czy cieśli, czy zbója, czy żandarma, to błazna...¹²

Jeśli zaspokojenie cielesnego pożądania musi zostać poprzedzone kulturową interpretacją własnej cielesności, wpisaniem się w normy męskości przez ich odegranie, to w *Pawanie Czyczowy Nikt*, inkorporując owe społeczne wyobrażenia, uchyla się od ich dosłownego cytowania. Kontestuje je, wyszydza, poddaje ciśnieniu ironii. Bohaterowie cytują i testują różne rodzaje męskiego języka/dyskursu, po to by podważać utrwalone w nich stereotypy, zamykające drogę zarówno indywidualnej ekspresji, jak kształtowaniu w pełni własnego znaczenia. W planie wyrażania do głosu dochodzi niemożność pogodzenia indywidualnego doświadczenia świadomego (acz nieznaczącego) ciała i kulturowych wzorców jego oznaczania i czynienia z niego jednostki-osoby. W planie powieściowych wydarzeń dystansowanie prowadzi bohaterów natomiast... donikąd. Chłopcy nie doszli bowiem tam, gdzie mieli dojść. Nie wiedzą, gdzie w tej chwili się znajdują,

¹² S. Czycz, *Pawana*, Kraków 1997, s. 73.

czy to, co widzą i czego doświadczają, jest rzeczywistością, snem czy wspomnieniem. Jedynym efektem wyprawy jest pawana, taneczny występ na pustyni, którego widzami byli fantasmagoryczni wędkarze. Występowanie staje się udziałem bohaterów także w innych znaczeniach tego słowa. Opuszczają Sorrento, by stać się Kimś. Nie mogą jednak dojść do celu, gdyż występują także przeciw temu, co owo dojście im umożliwiałoby — przeciw normom. Podejmując się wyprawy jako Nikt, pozostają u celu Nikim.

3.

Kierunek wektora podmiotowości i tożsamości Zygmunta Haupta jest podobny, biegnie niemal tymi samymi ścieżkami, tyle że to wektor o przeciwnym zwrocie. W opublikowanym pierwotnie na łamach londyńskich „Wiadomości” w 1950 roku opowiadaniu „Światy” czytamy:

Przecież nie jestem sam, nigdy nie byłem sam, a to, czym jestem, zawdzięczam temu wielkiemu tłumowi, który jest naokoło mnie, który był, a nawet: który będzie, bo to, co się ze mną dzieje, dzieje się także za jakimś nakazem na przyszłość¹³.

Pisze to człowiek, któremu po losie niezamożnego inteligenta z Kresów i żołnierza-tułacza przypadł ostatecznie los emigranta. W przeciwieństwie do Czytacza — tworzącego w kraju, a niemogącego czy raczej niechącego wpisać się we wspólnotę i jej kulturę — Haupta i jego narratorsa-bohatera niemal nigdy nie opuszcza pamięć ojczyzny, a zwłaszcza „ściślejszej ojczyzny” — Podola galicyjskiego, do którego nie ma już powrotu. W swych „wyciągach z dykcjonarza pamięci” i „przewodnikach po pamiętkach” pielęgnuje ślady, ruiny, głosy, przekazy, „folklor”.

Twórczość tę można czytać jako tekstowy sposób bycia kogoś pozostającego poza narodową wspólnotą i jej kulturą oraz tradycją, bycia rozpamiętującego i autoanalitycznego a zarazem wskazującego własne podobieństwo do innych poprzez odwołania do elementów polskiego kodu kulturowego o charakterze uniwersalnym.

Konieczność przywoływania i respektowania śladów tych, którzy byli przed nim, prędzej czy później musi przywieść Haupta do rozpamiętywania pewnego bliskiego mu ethosu. Wspominać będzie nie tylko pewne obyczaje, wskazywać normy, wartości oraz wzory postępowania określające pewną szczególną grupę społeczną, lecz będzie także ujmował je jako własne duchowe miejsce zamieszkania, jego własne „pochodzenie” uwarunkowane kulturowo i historycznie.

Człowiek Haupta, jak czytaliśmy, sam nie może być nigdy. Nie może bowiem pomyśleć o sobie Ja inaczej niż wobec jakiegoś Ty. Obecność drugiego warunku-

¹³ Z. Haupt, „Światy”, [w:] *idem, Baskijski diabeł*, zebrał i oprac. A. Madyda, Warszawa 2008, s. 362.

je i gwarantuje jakąkolwiek obecność pierwszego. Moralne zobowiązanie wobec drugiego jest moralnym zobowiązaniem wobec samego siebie. I odwrotnie:

Drugi człowiek i nie drugi, drugi człowiek to tak jak ja, to ja sam. Zanim napotkam wzrok, zanim wymienię spojrzenie, już wiem, już mi wiadomo i aż uroczyście od tego stwierdzenia¹⁴.

Być sobą, być kimś dla siebie zatem to być otwartym na obecność drugiego. To być w drodze do drugiego podmiotu, do jakiegoś Ty, z którym wchodzi się w relację dialogiczną. Inaczej jeszcze — umiejętność bycia sobą w tym i pośród tego, co inne, nie wspiera się ani na sztuce asymilacji, ani podporządkowania, wyodrębniania, odcinania, lecz na empatycznej mediacji i odpowiedzialnym rozumieniu. W tej podmiotowej aktywności utrwała się i wyraża pewne szczególne pochodzenie oraz *ethos*, z którego wyrasta Hauptowe Ja. W tym momencie mam już na myśli konkretne historycznie uwarunkowane idee i przekonania — charakterystyczne dla reprezentantów formacji 1910. To przywiązanie do inteligenckiego kodeksu i *ethosu*, „szacunek dla imponderabiliów” (jak pisała Marta Wyka¹⁵), a nawet postawa „wyznawcy i wykonawcy imponderabiliów”, która na poziomie dyskursu ma się objawiać właśnie w mechanizmie mediacji i empatii. Wierność tym sposobom splatania się ze światem oraz innymi to wierność pewnym wartościom, wśród których najdonioślejszą jest, jak rozumiem, ujawniająca się w samym sposobie działania podmiotowa, partnerska i dialogiczna relacja między równoprawnymi, acz różnymi jednostkami. Tego rodzaju wiernością — owym szacunkiem dla imponderabiliów — cechuje się właśnie narrator-bohater Haupta, co czyni go spadkobiercą inteligenckich tradycji oraz nosicielem wartości określonej historycznie formacji. To jego *arche* — w znaczeniu i pochodzenia, i zasady bycia.

Byłby on tedy nosicielem i strażnikiem pamiątek tego, co wspólne, co może nie powszechne, ale też nie wyłącznie indywidualne. Pośród innych ustawicznie dostrzegałby podobnych sobie: tych, którzy to, kim są, zawdzięczają „temu wielkiemu tłumowi” — są z innych, pośród innych i dla innych.

I dokonujące się w prozie Haupta kreślenie tych podobieństw nazywam właśnie rozpisywaniem. Będzie to aktywność właściwa zarówno Hauptowemu bohaterowi (podmiot egzystencji), narratorowi (podmiot refleksji), jak i autorowi wewnętrznemu (podmiot tekstowy).

Wszystkie te trzy modalności bycia jakiegoś Ja są tu z sobą nierozzerwalnie związane. Bohater emigracyjnych opowiadań Haupta styka się z tym, co inne, oraz z innymi, by zaraz w tej inności dostrzec i samego siebie — własną kulturę, tradycję, bliskie mu normy bycia i doświadczenia. Dlatego też, gdy mowa będzie o specyfice życia domowego w Luizjanie, o domowych rytuałach i sposobach

¹⁴ *Ibidem*, s. 363.

¹⁵ Zob. M. Wyka, *Formacja 1910 — doświadczenia, emocje, horyzonty światopoglądowe*, [w:] *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. T. Cieślak-Sokołowski, D. Kozicka, Kraków 2011.

spędzania czasu, to okaże się, że „porównania same się proszą, kiedy kontemplując tutejszość i naszość”:

Bo weźmy chociażby rozmowy ciotek i babek. Obracają się wokół tych samych problemów, więc: służby domowej i służących. [...] Udzielają sobie nawzajem wskazówek, charakteryzują, rekomendują, tyle że mówi się tutaj i narzeka na niezaradność Mildred czy Rebeki i sprowadza się do tego, że są one z „*backwoods*”, a u nas, że Praksesta czy Małania były z *sela*¹⁶.

Podobieństwo odnajdzie się też między „tutejszym” wspomnianiem wojny domowej i „naszym” — powstania styczniowego. W obu przypadkach samo wydarzenie „właściwie odsunęło się i wysublimowało w jakiś inny, nierealny wymiar, jakby nasz wiek nie graniczył z tamtym, jakby była to fantazja drzeworytnika i opowiadanie babci”¹⁷, w którego snuciu nieodzowne staje się sięganie po stare albumy fotografii.

Narrator, bogaty już w tę wiedzę, wiąże różne anegdoty w jeden łańcuch refleksji podług sztuki paraleli. I retorycznie pyta:

Co każe mi powtarzać anegdoty, doszukiwać się porównań, wynajdywać paralele, popisywać się pseudoerudycją, usprawiedliwiać tym wszystkim mój opis wobec mnie samego i innych przywoływanych na świadków? Czy ma to być dopełnieniem szczerości podjętego zamiaru, wierności prawdzie, która to prawda jest tak nieuchwytna, tak względna, tak niepokojąca i tak nie zaspakajająca, ale bez niej świat, jaki mnie otacza, [i] ja sam nie istnieję, bo albo coś jest prawdą, albo nią nie jest, a więc wtedy nie istnieje¹⁸.

Tym jest właśnie „sztuka paraleli”. To budowanie opowieści z szeregu mniej lub bardziej, ale jednak podobnych do siebie ogniw — zdarzeń, sytuacji, stanów, obrazów, postaci. Nanizane na łańcuszek narratorskiej wypowiedzi nie tylko mają dopełniać się wzajem, lecz także ujmować jakiś wspólny wzór, wyrażać jakąś prawdę, której jednak wyrazić chyba się nie da:

Z chaosu wykładamy sobie pasjansę i wychodzą nam albo nie wychodzą, ale układa nam się ten porządek, jakiś karciany metabolizm wymienia się nam z dreszczykiem satysfakcji i zbliża do ideału, ażeż tu nagle psuje się wszystko i zamiesza, nawraca do chaosu. Ale pozostanie nam satysfakcja popatrzenia wstecz, no i dreszczyk nowego pasjansa, który zaczynamy sobie wyklądać¹⁹.

Narrator zdradza tu w jakiś sposób praktykę działania i sposób bycia tego, kto w hierarchii instancji nadawczych stoi ponad nim. Autor wewnętrzny komponuje bowiem te mniej lub bardziej spójne opowieści w zróżnicowane tematycznie, stylistycznie i gatunkowo utwory prowadzące intertekstualny dialog zarówno z literackimi tradycjami, jak i pozostałymi utworami autora.

Czym miałyby więc być rozpisywanie siebie? Przede wszystkim rozdzielaniem pewnego Ja między trzy współobecne i podejmujące różne aktywności w tekście aktanty. Po drugie, ciągle ponawianym i niemogącym się dokonać właściwie nigdy pisaniem siebie. Po trzecie zaś, oznaczaniem jako ślady własnej i cudzej podmio-

¹⁶ Z. Haupt, *Zamierzchle echa*, [w:] *idem*, *Baskijski diabeł*, s. 636, 637–638.

¹⁷ *Ibidem*, s. 640.

¹⁸ Z. Haupt, *El Pelele*, [w:] *idem*, *Baskijski diabeł*, s. 327.

¹⁹ Z. Haupt, *Oak Alley and Missisipi*, [w:] *idem*, *Baskijski diabeł*, s. 645.

towości wszystkiego, co wspólne. Tego, co umożliwia, ustanawia i podtrzymuje dialogiczną relację z innym. Mówiąc inaczej — rozpisywanie to też udzielanie podmiotowego głosu i atrybucji (kompetencji) pewnemu Ja myślącej i odczuwającej w jednostce wspólnoty. Jeśli „warunkiem bycia sobą jest możliwość działania; sobą jest ten, kto może działać, zarazem wskazując na siebie (oznaczając siebie) jako sprawcę działania”²⁰, to rozpisujący swe bycie wskazuje, że możliwość działania zawdzięcza innym. Dlatego też właśnie pisanie siebie nie ma prawa nigdy się dokonać, nie stanie się nigdy napisaniem siebie, a będzie zawsze rozpisywaniem.

4.

Na koniec pozwolę sobie zacytować przywołanego na wstępie Stanisława Brzozowskiego. W pracy zatytułowanej *Współczesna krytyka literacka w Polsce z 1907 roku* pisał on:

Literatura pozostawiona przez pokolenia przeszłe nie istnieje jako coś gotowego, skończonego. Każde pokolenie musi własną pracą wywalczyć swój stosunek do pomników przeszłości. Każde pokolenie musi je stworzyć dla siebie. Na tym właśnie zasadza się życie i działanie tzw. klasycznej literatury. Żyje ona przez tę pracę, którą my, zaznajamiając się z nią, przyswajając ją sobie, dokonywamy. Jest to jasne aż do oczywistości²¹.

Oczywiste stać się więc też musi, że — jakkolwiek górnolotnie to zabrzmiało — czytanie dziś pism Haupta czy Czycz w jakiejś mierze jest też gestem ustanawiania czy wybierania tradycji, aktualizowania i wzbogacania polskiego kodu kulturowego.

I w tym właśnie — wciąż chciałbym wierzyć — tkwi największa siła i wartość literatury.

Bibliografia

- Brzozowski S., *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, [w:] *idem, Eseje i studia o literaturze*, t. 1, wybór, wstęp i oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1990.
- Burek T., *Moment syntezy*, [w:] *idem, Zamiast powieści*, Warszawa 1971.
- Czycz S., *And*, [w:] *idem, Ajol*, Kraków 1967.
- Czycz S., *Pawana*, Kraków 1997.
- Giddens A., *Życie w społeczeństwie posttradycyjnym*, [w:] U. Beck, A. Giddens, S. Lash, *Modernizacja refleksyjna: polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, przeł. J. Konieczny, Warszawa 2009.
- Haupt Z., *Oak Alley and Missisipi*, [w:] *idem, Baskijski diabeł*, zebra. i oprac. A. Madyda, Warszawa 2008.
- Haupt Z., *El Pelele*, [w:] *idem, Baskijski diabeł*, zebra. i oprac. A. Madyda, Warszawa 2008.

²⁰ M. Kowalska, *Dialektyka bycia sobą*, [w:] P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Warszawa 2005, s. XIII.

²¹ S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, [w:] *idem, Eseje i studia o literaturze*, t. 1, wybór, wstęp i oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1990, s. 523.

- Haupt Z., „Światy”, [w:] *idem, Baskijski diabeł*, zebra. i oprac. A. Madyda, Warszawa 2008.
- Haupt Z., *Zamierzchłe echa*, [w:] *idem, Baskijski diabeł*, zebra. i oprac. A. Madyda, Warszawa 2008.
- Hostowiec P. [J. Stempowski], *Gdzie umieścić Czycza*, „Kultura” 1961, nr 3, przedr.: J. Stempowski, *Szkice literackie*, t. 2. *Klimat życia i klimat literatury*, Warszawa 2001.
- Iwaszkiewicz J., *Gorzki smak brzożowych listków*, „Twórczość” 1961, nr 3.
- Jankowicz G., *And: niewyraźalność*, „Ha!art” 2002, nr 9–10.
- Kowalska M., *Dialektyka bycia sobą*, [w:] P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chełstowski, Warszawa 2005.
- Marecki P., *Czycz i filmowcy, czyli przyliteracki status kina polskiego*, Kraków 2012.
- Rozmus J., *W okolicach arkadii Stanisława Czycza*, Kraków 2002.
- Sloterdijk P., *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wrocław 2008.
- Wyka M., *Formacja 1910 — doświadczenia, emocje, horyzonty światopoglądowe*, [w:] *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. T. Cieślak-Sokołowski, D. Kozicka, Kraków 2011.

What am I, what am I not — Stanisław Czycz, Zygmunt Haupt and their attitude towards tradition

Summary

Despite significant differences between the authors' life experience — determined by historical events, different social, political and cultural reality and also the tradition and values they followed — it is worth comparing the prose works of Zygmunt Haupt (living as an emigrant) and Stanisław Czycz (living in his homeland) in order to indicate distinctions or even contrast between the strategies concerning the subject and identity that were proposed by them. By definition, those strategies have to take into account the principles of identification with society (and social norms), national culture and literary tradition.

Keywords: strategy of subjectivity, cultural identity, writing out, writing up