



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Ocalenie czy oblężenie? Pod naporem pamięci

Author: Tomasz Gruszczyk

Citation style: Gruszczyk Tomasz. (2014). Ocalenie czy oblężenie? Pod naporem pamięci. W: M. Krakowiak (red.), "Oblężenie : strategia pisarska - postrzeganie światła - motyw literacki" (S. 69-112). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Tomasz Gruszczyk

Ocalenie czy obłężenie? Pod naporem pamięci

Wstęp

Tytułowe pytanie stawiamy pod adresem twórczości Zygmunta Haupta — laureata jednej z najbardziej prestiżowych emigracyjnych nagród literackich, nagrody paryskiej „Kultury” z 1963 roku, który za życia wydał tylko jedną książkę (*Pierścień z papieru*), a niemal trzydzieści lat później w ankiecie na łamach tego samego miesięcznika wymieniany był jako jeden z tych, którzy pozostali niedocenieni¹. Sytuacja ta, owszem, w ciągu ostatnich dwudziestu lat nieco się zmieniła. Wydano przecież niemal cały dorobek prozatorski Haupta (nie do przecenienia w tej materii jest aktywność edytorska Aleksandra Madydy), jego nazwisko zaczęło też funkcjonować nie tylko w świadomości czytelniczej, ale również krytyczno- i historycznoliterackiej. Zdawać by się mogło, że twórczość ta została „ocalona” — we współczesnej świadomości literackiej pozostaje żywa. Ale — stawiamy pytanie — czy nie jest raczej tak, że dotychczasowa recepcja nie tyle tę twórczość „ocaliła”, co raczej

¹ Zob. *Pisarze niedocenieni — pisarze przecenieni*. Ankieta „Kultury”. Oprac. i kom. W. BOLECKI. „Kultura” 1992, nr 7–8.

„uwieźła” w ramach pewnej kliszy interpretacyjnej eksponującej przede wszystkim malarskość czy też obrazowość Hauptowych opowiadań? Tytułowe pytanie można by w ten właśnie sposób rozumieć. Podejmowane ono jest w pierwszej części szkicu, ale — od razu zaznaczymy — nie odpowiadamy na nie wyczerpująco. Owszem, interesuje nas obraz tudzież obrazowość, ale jako istotny element problematyki pamięci, głównego tematu Hauptowej twórczości.

Inaczej mówiąc: interesować nas będzie nie tyle pamięć o Hauptcie, co pamięć Haupta. Pytamy więc o to, jakie znaczenie ma doświadczenie memoryczne w tej twórczości. Czy to nagromadzenie fragmentarycznych wspomnień, potop reminiscencji obrazowych umożliwi Hauptowi ocalenie przeszłości i własnej tożsamości, czy może raczej doświadczone są one jako napór, obłężenie? I dalej — co napiera: wspomnienia jako takie, czy może kulturowe wzorce ich kształtowania? Na koniec wreszcie: czym literacka artykulacja owego doświadczenia memorycznego jest dla Hauptowego *Ja*: strategią ocalania przed nieistnieniem, czy owego nieistnienia za ledwie (albo może aż) poświadczaniem?

Tropy, koleiny

W jednym z listów do Zygmunta Haupta Jerzy Stempowski zwierzał się, że w stanie melancholii lub nudy zwykł zamykać oczy, by w myślach wędrować zapamiętanymi szlakami swych niegdyśszych podróży. Po literaturę sięgał dopiero w ostateczności, gdy zawodziła pamięć — i zdecydowanie nie była to literatura współczesna, na którą szczerze utyskiwał:

Literatura jest dziś wybitnie omfaloskopiczna, brak jej wizji świata zewnętrznego. Dostojewski, który tyle lat jeździł koleją, nie wspomina nigdzie, aby widział coś z okna wagonu. [...] Przez pół wieku Dostojewski był ulubioną lekturą

elity europejskiej i od niego zaczęła się omfaloskopia w literaturze².

Zarzut, jaki stawia się tu Dostojewskiemu, zdawać się może cokolwiek dyskusyjny. Tym bardziej, że oparty jest na pewnej nieściłości, by nie powiedzieć: nieprawdzie. Bo przecież — jak zauważył Krzysztof Rutkowski — opis widoku z okna pociągu przynosi już scena otwierająca *Idiotę*. Poznajemy w niej Lwa Mikołajewicza Myszkina przybywającego ze Szwajcarii na petersburski dworzec:

W końcu listopada, w odwilż, około dziewiątej rano, pociąg petersbursko-warszawskiej kolei żelaznej całą parą podjeżdżał do Petersburga. Było tak wilgotno i mglisto, że ledwie rozedniało; o dziesięć kroków od toru, na prawo i na lewo, trudno było cokolwiek dojrzeć z okna wagonu³.

Rutkowskiemu *passus* ten daje asumpt do twierdzenia, iż Stempowski „pozacierał ślady”, celowo nie wspomina *Idioty*, bo fragment ów nie pasuje mu do koncepcji⁴. A Dostojewski przecież opisuje — co prawda tylko mgłę, że się rozpościera za oknem i przesłania wszelkie inne widoki — ale w końcu opisuje...

Zgoda. Jednak opis opisowi nierówny. Zwłaszcza, gdy brać pod uwagę jego funkcję w opowieści, motywację fabularną.

Jaką więc mglisty, poranny pejzaż za oknem pełni rolę u Dostojewskiego, możemy przeczytać jeszcze w tym samym, pierwszym akapicie powieści:

Między pasażerami było też kilku takich, którzy wracali z zagranicy; ale największy ścisk panował w przedziałach trzeciej klasy, gdzie pełno było ludzi pospolitych, jadących za swoimi interesami nie bardzo z daleka. Wszyscy, jak zwykle w podróży, czuli się zmęczeni, wszystkim przez noc ociążały oczy,

² J. STEMPOWSKI: *List do Zygmunta Haupta*. W: IDEM: *W dolinie Dniestru i inne eseje ukraińskie*. Wybór i oprac. A.S. KOWALCZYK. Warszawa 1993, s. 316.

³ F. DOSTOJEWSKI: *Idiota*. Tłum. J. JĘDRZEJEWICZ. Warszawa 1961, s. 7.

⁴ Zob. K. RUTKOWSKI: *W stronę Haupta*. „Teksty Drugie” 1991, nr 1–2, s. 112.

wszyscy porządnie zziębli, wszyscy mieli twarze bladożółte, koloru mgły⁵.

Mgła za oknem wagonu odbija się, powraca w twarzach podróżnych. W nich znajduje swoje uzasadnienie i znaczenie. Można wręcz powiedzieć, że pełni funkcję zaledwie palety barw, za pomocą której narrator odmalowuje atmosferę znużenia i zmęczenia pasażerów wjeżdżających listopadowym porankiem na przedmieścia carskiej metropolii. W tym jednym akapicie Dostojewski dokonuje swego zamknięcia przestrzeni, w której rozgrywać ma się powieść. Wyznacza jej kierunek — ku człowiekowi; ku jego problemom: emocjonalnym, moralnym, duchowym.

Dla Haupta „grzebanie się” w psychologii postaci to tylko marnienie ułudą prawdy o świecie, a reprezentowany przez *Idiotę* gatunek powieściowy to „małpowanie życia”⁶. Dlatego w dwa lata od wspomnianej korespondencji, z równą zapalczywością co redaktor „Kultury”, występuje przeciw Dostojewskiemu i powieści europejskiej *par excellence*:

Dostojewski z jego strasznościami, niesamowitościami i rozhisteryzowanymi i rozgadanyimi, straszliwie rozgadanyimi psychologicznościami, nic tam się u niego nie dzieje ani też niczego nie widać: ani krajobrazu za oknami wagonu, ani widoków Szwajcarii czy Nadrenii, ani Rosji, ani nie bardzo wiemy, jak tam wyglądają twarze i grymasy tych jego bohaterów. [...] Przywykliśmy do tego oszustwa i zmyślenia — do poduszki, na wakacje przydygowane tu z wypożyczalni⁷.

„Nic tam u niego nie widać”, pisze Haupt za Stempowskim.

Warto jednak zwrócić uwagę, że zarówno w liście Stempowskiego, jak i w narracji Haupta, pisarstwo Dostojewskiego staje się negatywnym punktem odniesienia: jeśli bowiem „tam” mamy do czynienia z zapatrzeniem we własny pępek i zniknięciem świata zewnętrzne-

⁵ F. DOSTOJEWSKI: *Idiota...*, s. 7.

⁶ Z. HAUPT: *Nietota*. W: IDEM: *Baskijski diabeł*. Zebr. i oprac. A. MĄDYDA. Warszawa 2008, s. 304.

⁷ Ibidem, s. 303–304.

go z pola widzenia, to „tu”, u Haupta właśnie, z wyobraźnią „malarską, statyczną, wywołującą oddzielne obrazy [...] nadające się do wędrówek w pamięci”⁸. Innymi słowy: wewnątrz przeciwstawione zostaje zewnątrz. Psychologizmowi — obrazowe przedstawianie elementów przestrzennych.

Na ten trop wizualny w pewien sposób wskazywał zresztą sam Haupt — niemal dwadzieścia lat wcześniej, w opublikowanym w 1946 roku powiadaniu „*Kiedy będę dorosły*”. Pisał wtedy:

Jestem pewnie wzrokowcem i myślę prawdopodobnie obrazami. Jeżeli powstają w moim mózgu skojarzenia, to na podstawie reminiscencji obrazowych⁹.

Tropem tym podążyli niemal wszyscy krytycy oraz badacze Haupta. I, powiedzmy od razu, szlak ów to bodaj jedyne miejsce wspólne tak różnorodnych, niejednokrotnie przeczących sobie i wzajemnie się wykluczających odczytań. Zgodnie podkreśla się bodaj tylko znaczenie niezwykle szczegółowego i defabularyzującego niemal całkowicie rzeczywistość przedstawioną opisu, w którym upatruje się nadrzędnej formy podawczej hauptowskich narracji¹⁰. Mają one więc być: obrazami¹¹, panoramami¹² bądź pejzażami¹³. Fotograficzna precyzja w odwzorowywaniu rzeczywistości ma dotyczyć nie tylko topografii, architektury czy — szerzej — kultury materialnej, ale także obyczajów oraz obrzędów ludowych na Podolu¹⁴. Statyczność obrazów konfrontuje się z dynamiką pamięci, lokalność i rodzimosc

⁸ J. STEMPOWSKI: *List do Zygmunta Haupta...*, s. 316.

⁹ Z. HAUPT: „*Kiedy będę dorosły*”. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 445.

¹⁰ J. TOMKOWSKI: „*Patchwork*”, czyli o prozie Zygmunta Haupta. W: *Szkice o pisarzach emigracyjnych*. Red. W. WÓJCIK i M. KISIEL. T. 1, Katowice 1996; D. MAZUREK: *Świat Zygmunta Haupta*. „*Kresy*” 1990, nr 2—3; J. ZIELIŃSKI: *Ocalić przez wymienienie*. „*Res Publica*” 1989, nr 7.

¹¹ Zob. J. STEMPOWSKI: *List do Zygmunta Haupta...*

¹² Zob. J. BIELATOWICZ: *Nowy talent emigracyjny*. „*Wiadomości*” 1963, nr 31.

¹³ Zob. M. DANILEWICZ-ZIELIŃSKA: *Szkice o literaturze emigracyjnej*. Wrocław 1992.

¹⁴ Zob. J. WIERZEJSKA: *Nietota, czyli Melancholia Erotica. O funkcji niektórych motywów folklorystycznych w prozie Zygmunta Haupta*. „*Tekstualia*” 2010, nr 2.

rzeczywistości przedstawionej z uniwersalizmem podejmowanych tematów. Te wszystkie konstatacje (znajdujące dodatkowo oparcie w fakcie, iż autor *Pierścienia z papieru* parał się także malarstwem i grafiką) z tropu zaproponowanego przez Stempowskiego uczyniły jednak głęboko wyżłobioną koleinę — nazwać moglibyśmy ją „malarstwo/obrazowość” — w którą wpadła recepcja Haupta.

Obrazowość, malarstwo, impresjonizm

Stempowski w przywoływanym już wcześniej liście do autora *Pierścienia z papieru* zestawiał linearność Petrarke i impresjonizm Haupta. Co ma kryć się pod tym ostatnim pojęciem jednak nie wyjaśnił. Nie wiemy zatem, czy ma ono określać technikę, kompozycję czy może pewien szeroko rozumiany wzór widzenia — Hostowiec nazywa to tajemniczo „magią”. Wnioskować jednak wstępnie możemy, że najistotniejsze w tej uwadze pozostaje owo zestawienie tradycji i nowoczesności. Nowoczesna i eksperymentalna byłaby, rzecz jasna, twórczość Haupta.

Spróbujmy w tym miejscu przywołać zaledwie kilka pól znaczeniowych pojęcia „impresjonizm” czy też „impresjonizm” — bez wychodzenia poza warstwę skojarzeniową słowa i wdawanie się w szczegółowe rozważania z zakresu historii sztuki. Pierwsze z owych pól określić moglibyśmy mianem „wrażliwość/zmysłowość”. Kładlibyśmy tu szczególny nacisk na znaczenie doznań postrzegającego podmiotu, które w malarstwie impresjonistycznym wysuwa się na plan pierwszy. To, co istotne, zdaje się bowiem spoczywać na powierzchni: to nastrój kreowany przez taki a nie inny kąt widzenia i oświetlenia. Zresztą, pamiętamy, *impressio* to z łaciny „odbicie”, „wrażenie”.

Drugie pole — „fragmentaryczność/otwartość” — wiązałoby się z nowatorskimi pomysłami kompozycyjnymi: asymetrycznością, otwartością, silnymi skrótami i zbliżeniami, których efektem było wrażenie fragmentaryczności i przypadkowości tego, co przedsta-

wione. Niebagatelną jednak rolę dla kształtowania się malarstwa impresjonistycznego miało upowszechnienie fotografii, która z jednej strony postawiła sztukę malarską w sytuacji zagrożenia jej estetycznych podstaw, z drugiej natomiast zaproponowała nowy wzór widzenia. W trzecim polu semantycznym „impresjonistyczności”, któremu nadalibyśmy nazwę „szkicowość”, umieścilibyśmy zjawisko zagubienia modelunku i zatarcia konturów, będące konsekwencją wysuwania na plan pierwszy problematyki kolor-światło kosztem figuratywności.

Które z tych znaczeń mógł mieć na myśli Stempowski wskazując na impresjonizm jako ważny punkt odniesienia dla Hauptowego postrzegania świata — nie wiemy. Wiemy natomiast, że kolejni krytycy Haupta posługujący się pojęciem „malarskość/obrazowość” tudzież „impresjonistyczność” określali nimi dwa różne zjawiska, a ściślej — dwa typy opisu charakterystyczne dla autora *Pierścienia z papieru*. To hypotypoza oraz ekfraz.

Hypotypozę rozumieć należy w szerokim znaczeniu jako obrazowe przedstawianie zdarzeń i rzeczy oraz eksponowanie ich plastycznych walorów. To opis sugestywny, niemal namacalny. Jak pisze Pierre Fontanier:

Hypotypoza odmalowuje rzeczy w sposób tak żywy i energiczny, że do pewnego stopnia unaocznia je i sprawia, że opowiadanie lub opis staje się obrazem, czy nawet jakąś żywą sceną. [...] Czasem składa się na nią jedna kreska. [...] Czasami jest tych kresek więcej, ale są one połączone w jednym organicznym kadrze, czasami w jednym zdaniu [...]. Czasami w ciągu zdań, w ciągu hypotypoz, czego rezultatem jest mniejszy lub większy czy bardziej lub mniej złożony obraz¹⁵.

Podstawową funkcją hypotypozy jest więc unaocznienie. Drugim typem opisu, który przywołują badacze jako dowód na obrazowość/malarskość tej prozy jest ekfraz. Pod tym pojęciem będziemy w tym miejscu rozumieć tekst literacki bądź jego fragment będący

¹⁵ P. FONTANIER: *Les figures du discours*. Cyt. za: A. DZIADEK: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004, s. 77.

jednocześnie opisem i interpretacją jakiegoś dzieła sztuki, reprezentacją werbalną reprezentacji graficznej lub wizualnej¹⁶, sztuką ukazującą inną sztukę. Ekfrazą presuponuje zatem oraz ewokuje jakiś fikcyjny lub rzeczywisty obraz – w efekcie czego dochodzi do relacji intertekstualnej, do „wzajemnej interferencji znaczeniowej obrazu oraz tekstu o tym obrazie”¹⁷.

Jak te dwa typy opisu funkcjonują w twórczości Haupta – czemu służą i jakie niosą znaczenia – prześledzimy na przykładzie opowiadania *Lutnia*. Wydaje się ono przede wszystkim ekfrazą, jej przedmiotem zaś – miasteczko Żółkiew i jej renesansowe oraz barokowe zabytki architektoniczne i malarskie. Taki trop interpretacyjny podsunął zresztą sam Haupt – pierwotny tytuł opowiadania opublikowanego po raz pierwszy w 11. numerze paryskiej „Kultury” z 1966 roku brzmiał *Lutnia albo Przewodnik po Żółkwi i jej pamiątkach, zebrat i do druku podał...*

Lutnia jako przewodnik...

Po pierwsze – „przewodnik”, po drugie – „pamiątki”. To pierwsze pojęcie sugeruje, że oto mamy do czynienia z literaturą niefikcjonalną, z dokumentem czy też wypowiedzią publicystyczną albo popularnonaukową, której zadaniem jest zorganizowanie i ułatwienie czytelnikowi-turysty orientacji w określonej przestrzeni geograficznej oraz w kulturowym uniwersum, które zostają skatalogowane, wnikliwie opisane i zarekomendowane. Ten przewodnik będzie ekfrastyczny – zawarte w nim opisy będą odsyłać do konkretnego dzieła, najczęściej zabytkowej budowli, płótna malarskiego czy rzeź-

¹⁶ Zob. Ekfrazą. W: *Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia – problemy – koncepcje*. Red. R. CUDAK i M. PYTASZ. Katowice 2000, s. 78–79.

¹⁷ S. BALBUS: *Rozwiązywanie ekfrazy. (Prywatna historia interpretacji jednego wiersza Zbigniewa Herberta)*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI i A. DZIADEK. Warszawa 2010, s. 117.

by. Ów przedmiot istnieje — zdaje się zaświadczać ekfrazą bedekera. Istnieje i w każdej chwili może stać się przedmiotem oglądu turysty. Ale, w odróżnieniu od ekfrazy literackiej czy krytycznej, opis w przewodniku przekształca owo dzieło z przedmiotu estetycznego w atrakcję turystyczną¹⁸. Atrakcją będącą, jak zauważa Bożena Witosz, „kulturową pamiątką przeszłości”¹⁹.

Czy takim właśnie przewodnikiem jest *Lutnia* — tekstem adresowanym do czytelnika-turysty zainteresowanego Żółkwią, jej historią i zabytkami? Tekstem, którego autor dołożył wszelkich starań, by informacje w nim zawarte były rzetelne i sprawdzone oraz by znajdowały potwierdzenie w faktach — dokumentach historycznych i kulturowych artefaktach?

Jeśli przypomnieć, że *Lutnia* miała być w zamierzeniu autora pierwszą częścią cyklu *Geografia Polski*, cyklu dokumentalnego mającego na celu, jak to ujął ówczesny wydawca Haupta, Jerzy Giedroyc, „utrwalenie kraju, którego już pewnie nie ma”²⁰, to wstępna odpowiedź musiałaby być twierdząca. Nim jednak jej ostatecznie udzielimy, przyjrzyjmy się wpierw tym fragmentom utworu, których zdecydowanie pierwszoplanowym bohaterem jest właśnie podolskie miasteczko.

Haupt, w zgodzie z klasycznymi regułami gatunku, wpierw umiejscawia je na mapie i udziela podstawowych informacji na temat geografii, klimatu, flory. Pisze:

Leży u stóp Roztocza — wzgórz, garbów zielonych od dębów, buków, grabiny, modrzewi. Kiedyś klimat był tu jeszcze słodszy, poznać to z nazwy przedmieścia Winniki, a wszędzie, gdzie są jakieś Winniki, dowodzi to zaraz, że sadzono tu winną latorośl. Zresztą Winniki były tu przedtem, zanim założono Żółkiew²¹.

¹⁸ Zob. B. WITOSZ: *Ekfrazja w tekście użytkowym — w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia...*, s. 165–182.

¹⁹ *Ibidem*, s. 174.

²⁰ J. GIEDROYC: *List do Zygmunta Haupta z 24 września 1966 roku*. Cyt. za: A. MĄDYDA: *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*. Toruń 1998, s. 55.

²¹ Z. HAUPT: *Lutnia*. W: *Idem: Baskijski diabeł...*, s. 255.

Kolejnym zadaniem będzie uczynienie z Żółkwi atrakcji turystycznej i zarekomendowanie jej czytelnikowi. Dokona się to poprzez pieczołowite skonstruowanie wizerunku takiego miasta, które z powodzeniem mogłoby konkurować z europejskimi ośrodkami turystycznymi, słynącymi z licznych unikatowych zabytków. Dlatego też Żółkiew stawiana jest obok bodaj największego w Europie średniowiecznego kompleksu urbanistycznego — francuskiego grodu otoczonego pierścieniami wałów obronnych i wież — czy polskich pereł architektury:

Mówiło się o Żółkwi, że jest jak Carcassonne, bo miasto otaczają jeszcze mury i wały i wjeżdża się do niego bramami. Glińską — z klasycznymi hełmami, szyszakami wieńczącymi tympanon i z porzewiałym łańcuchem brony czy zwodzonego mostu, Zwierzyniecką — z kratami turyrny nad jej sklepieniem; a na wały miejskie rzucają swój cień drzewa i biegnie ich koroną deptak do spacerów. Rynek z podcieniami, kamienicą, u której w niszy rudy lew położył łapę na ewangelii — tu rezydował kiedyś poseł Wenecji²².

Odpowiednie wrażenie na czytelniku mają też zrobić nazwiska architektów, którzy wzniesli miasto:

Budowali ją [Żółkiew — przyp. T.G.] Włosi. Cudowną tu renesansową synagogę — Battista di Quadro di Lugano, ten co i w Ostrogu stawiał. Starą bóżnicę z jej zwieńczeniami fasad, przyporami, muszlami z kamienia, gzymsowaniami, akroteriami attyki, murem, który był złoty od starości, ze sklepieniami, kasetonami, lunetami wnętrza. A zamek, jak ten Gucciego w Baranowie, założony na prostokacie, z czterema kolosalnymi wieżami²³.

Narrator Haupta znajduje też wyjątkowe upodobanie w inkrustowaniu swej prezentacji licznymi fragmentami źródeł historycznych — mają one na celu umocowanie w faktach poszczególnych opisów, historii miasta i jego bohaterów. Mają poświadczać autentyczność

²² Ibidem, s. 255—256.

²³ Ibidem, s. 259.

i zbliżać narrację do opowieści dokumentalnej. Tak, jak to ma miejsce w ekfrazie jednego z monumentalnych obrazów zdobiących żółkwiańską farę, obrazu przedstawiającego bitwę pod Kłuszynem:

konie, nie rozbrykane, ale, jak kazał to malować Uccello, zastygłe w hieratycznym skoku, kwadraty i prostokąty, i czworoboki zbrojnych, pancernych ludzi, nad nimi las kopii, gąszcz „drzew” — te u pierwszego szeregu już wachlarzem są zniżane — wpośród tych lanc i kopii proporce i znaki²⁴.

Ekfrazja ta zaraz znajduje swoje rozwinięcie i dopełnienie („A bitwa? Przepiszmy o niej”) w stosownym fragmencie pamiętnika Stanisława Żółkiewskiego, głównodowodzącego wojskami Rzeczypospolitej w uwiecznionej na płótnie bitwie. Po *Początek i progres wojny moskiewskiej* hauptowski narrator sięga zresztą kilkakrotnie, czerpie też z niego dość obficie. Wszak autor dzieła to fundator i założyciel Żółkwi, nierozzerwalnie związany z miastem — jego szczątki spoczywają w krypcie miejscowej fary, której opis (jakże atrakcyjny dla czytelnika-turysty spragnionego wrażeń) także otrzymujemy:

W czarnym lochu, przy blasku świec zapalonych u sarkofagu widać długie szeregi trumien otwartych, a w nich wyschnięte szkielety w zetlałych żupanach, kontuszach, deliach, pasach, w tercjarskich habitach z kapturem nasuniętym na tyse czaszki — posesjonatów i urodzonych, dziesiątki ich, setki (pokopane woskiem z ogarków świec, przy których dziad kościelny za grosze oprowadza nielicznych zwiedzających i przyświeca, by lepiej widać było wyszczerzone zęby i piszczele)²⁵.

Pamiętnik hetmana to niejedyne źródło, po które się w narracji sięga. Bo będą to i pamiętniki Jana Chryzostoma Paska oraz Samuela Maskiewicza, i list Józefa Budziły czy wreszcie *Skład abo skarbiec znakomitych sekretów oekonomiej ziemiańskiej* Jakuba Kazimierza Haura²⁶.

²⁴ Ibidem, s. 256.

²⁵ Ibidem, s. 257.

²⁶ Pełną listę źródeł cytatów, przywołań i aluzji podaje Aleksander Madyda. Zob. A. Madyda: *Haupt. Monografia*. Toruń 2012, s. 299–300.

Nagromadzeniu szczegółowych opisów historycznych miejsc oraz zabytków, dokumentów, cytatów i portretów postaci zdaje się przyświecać idea pedanterii iście bedekerowskiej. „No to kiedy po baedekerowskiu już jesteśmy pedantyczni, to przypomnijmy...”²⁷, proponuje w pewnym momencie narrator. Czy zatem *Lutnia* chce być przewodnikiem, chce być praktyczną encyklopedią Żółkwi? Tak by się zdawać mogło. Tym bardziej, że myśl tę wspiera anegdota o reakcji Haupta na list od jednego z czytelników *Lutni*²⁸. Przypomnijmy ją tutaj. Otóż autorem rzezonego listu był mieszkający w Londynie były oficer stacjonującego w Żółkwi aż do kampanii wrześniowej 6. Pułku Strzelców Konnych im. Hetmana Koronnego Stanisława Żółkiewskiego. Oficer rzeczowo i skrupulatnie wykladał w nim wszystkie pomyłki, przeinaczenia i nieścisłości, jakie odnalazł w opublikowanym w paryskiej „Kulturze” utworze. Nie omieszkał również przedstawić własnej wersji wydarzeń pułkowych, opisywanych przez Haupta, który, co prawda, „jak wielu obywateli miasta Żółkwi, stykał się z żołnierzami naszego pułku”, ale „jak widać, źle zrozumiał lub, być może, po tylu latach zapomniał, o co chodziło”²⁹. Jerzy Giedroyc, na którego ręce skarga trafiła, sugerował Hauptowi, by odpowiedział nadawcy, uprzejmie przy tym tłumacząc, że *Lutnia* nie jest wypowiedzią publicystyczną, dokumentem czy wspomnieniem pułkowym, lecz utworem literackim — a literatura rządzi się swoimi prawami (*licentia poetica*). Haupt jednak, zdaje się, daleki był od takiego stawiania sprawy, od ustalania swoistej linii demarkacyjnej w obrębie twórczości pisarskiej i opowiadania się po jednej ze stron. Na list odpisał — ale tylko Giedroyciowi, któremu nie tylko zwierzał się ze wzruszeń, jakie korespondencja żółkiewskiego oficera w nim wzbudziła, ale również wskazywał na nią jak na istotny suplement, czy też erratę *Lutni*:

[List — przyp. T.G.] bardzo czarujący, znakomicie uzupełniający to, co ja sam napisałem. Prawie że spłakałem się nad nim³⁰.

²⁷ Z. HAUPT: *Lutnia*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 256.

²⁸ Zob. A. MADYDA: *Zygmunt Haupt...*, s. 151–152.

²⁹ T. TCHORZEWSKI: *List do Jerzego Giedroycia z 31 marca 1967 roku*. Cyt. za: *Ibidem*, s. 151.

³⁰ Z. HAUPT: *List do Jerzego Giedroycia z 11 kwietnia 1967 roku*. Cyt. za: A. MADYDA: *Zygmunt Haupt...*, s. 152.

Na to szczególne przywiązanie do faktu, iście kronikarską pieczołowitość w dokumentowaniu rzeczywistości czy to minionej, czy współczesnej, Haupt wskazywał zresztą niejednokrotnie. Przywołajmy chociaż autotematyczną dygresję z opowiadania *To ja sam jestem Emmą Bovary*:

Nazbiera się sobie szczegółów, autentyków, śmiecia egzotyki i w pocie czoła zabiera do pisania³¹.

Niech to upodobanie jednak nas nie zwiedzie. Zgodziliśmy się wprawdzie, że *Lutnia* chce być przewodnikiem, że autor umieszczając pierwotnie w tytule utworu kwalifikacje gatunkowe pragnie uczynić z czytelnika turystę poszukującego atrakcji i wrażeń (wpierw na kartach bedekera, następnie zaś na szlaku turystycznym), ale przecież *Przewodnik po Żółkwi i jej pamiątkach* przewodnikiem po Żółkwi jednak nie jest.

Przemawiają za tym dwa fakty. Pierwszy z nich przywodzi nas do podstawowego ustalenia na temat ekfrazy bedekera, ustalenia mówiącego, iż przedmiotem takiego opisu będą zawsze te miejsca i przedmioty, których identyfikacja w rzeczywistości pozatekstowej nie następuje zbyt trudności. Bez trudu odnajdziemy je na każdej mapie. Mogą to być na przykład architektoniczne zabytki, choćby i gubiące się pośród współczesnej zabudowy urbanistycznej, ale przecież wciąż oczekujące spojrzenia turysty, który w chłodnych wnętrzach będzie zadzierał głowę urzeczony mistrzowsko wykonanym detalem rozpostartego na ścianie płótna.

Czy Żółkiew takim przedmiotem jest? Czy Żółkiew może być przedmiotem ekfrazy bedekera? Zdecydowanie nie. A to dlatego, że w momencie publikacji *Lutni*, w roku 1966, mija 15 lat, od kiedy „Żółkiew” zniknęła z map. Miasta o tej nazwie po prostu już nie ma. W miejscu, gdzie powinna ona widnieć, czytelnik-turysta odnajdzie nazwę „Niestierow”, od nazwiska Piotra Niestierowa, rosyjskiego pilota. We wrześniu 1914 roku ów pionier lotnictwa bierze udział w pierwszej walce powietrznej w historii – taranuje nieuzbrojonym

³¹ Z. HAUPT: *To ja sam jestem Emmą Bovary*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 291.

jednopłatowcem samolot przeciwnika, po czym rozbija się o ziemię — dziesięć kilometrów od ówczesnej Żółkwi. O tym wszystkim wie doskonale Haupt — jego narrator sięga i po *Wielką encyklopedię sowiecką* i po współczesne mapy. Na tych ostatnich, jak zauważa, po Żółkwi zostały tylko „nowe białe plamy”. W owym 1966 roku podobne jasne plamy — ślady po tak drobiazgowo opisanych obrazach Martina Altomontego, Szymona Boguszewicza i Andrzeja Stecha — odnalazłby na ścianach Kolegiaty św. Wawrzyńca czytelnik *Lutni*. Podkreślmy: już tylko „czytelnik”, już nie „turysta”, „widz”. I to właśnie drugi fakt, drugi powód, dla którego utwór Haupta przewodnikiem po Żółkwi być nie może — zakładany przez autora w tytule hipotetyczny czytelnik-turysta³² okazuje się figurą niemożliwą.

... po pamiątkach

Cóż z tego wynika dla naszych rozważań? Ano tyle, że *Lutnia* albo nie jest przewodnikiem po Żółkwi, albo jest przewodnikiem, ale nie po wskazanym mieście. Po czym więc? Po tytułowych pamiątkach. Od razu należy jednak zaznaczyć, że pojęcia „pamiątka” nie będziemy tu utożsamiać wyłącznie z konkretnym przedmiotem, zabytkiem, miejscem, ale również (a może przede wszystkim) ze wspomnieniem, z zapamiętanym obrazem przeszłości, z pamięcią jako taką wreszcie.

Pojęcie „**przewodnik po pamiątkach**” należy w tym miejscu potraktować zatem jako kategorię genologiczną, jako nazwę gatunku zaproponowanego i realizowanego przez Haupta w *Lutni* (i nie tylko — o czym później).

Usprawiedliwiając tę decyzję (aczkolwiek jej nie uzasadniając) odwołujemy się do znanej pracy Stanisława Balbusa — *Zagłady ga-*

³² Korzystam w tym miejscu z kategorii czytelnika hipotetycznego, zaproponowanej przez Edwarda Balcerzana. Zob.: E. BALCERZAN: *Perspektywy „poetyki odbioru”*. W: *Problemy teorii literatury*. T. II. Red. H. MARKIEWICZ. Wrocław 1987, s. 42–55.

tunków. Balbus twierdzi, że liczne w literaturze współczesnej (od romantyzmu poczynając) zabiegi architekstualne (instrukcje autor-skie, takie jak umieszczanie nazwy gatunkowej w tytule bądź pod-tytule utworu) wskazują raczej pole odniesień genologicznych, a nie gatunek, jaki ów tekst realizuje. „Znaczy to — pisze Balbus — że [dzieło — przyp. T.G.] chce być umieszczone w tej samej przestrzeni hermeneutycznej”³³, co teksty realizujące te a nie inne paradygmaty gatunkowe. W jakim celu? Po to, by „wejść z nimi w znaczeniorodne korelacje, koincydencje, czy nawet kolizje, w każdym razie w hermeneutyczny kontakt [...] niezależnie od charakteru i jakości swoich faktycznych artystycznych struktur”³⁴.

Te kwalifikacje genologiczne umieszczane przez autora w tytule bądź w podtytule utworu stanowią zatem aluzję — wskazują pole odniesień gatunkowych; kontekst, w którym funkcjonować ma utwór. Ale Balbus posuwa się dalej pisząc, iż tym częściej pojawiają się w tekstach wyraźne sygnały określonej przynależności gatunkowej, im bardziej owe teksty nie chcą korzystać z właściwych tymże gatunkom paradygmatów, „albo co więcej — korzystają z nich, aby im zaprzeczyć”³⁵. Jako przykład takich działań wymienia utwory Witkacego (*Nienasycenie* i *Pożegnanie jesieni* jako powieści), Gogola (*Martwe dusze* „za-pod-tytułowane jako poemat”)³⁶ czy Nowaka, który swe pisane na przestrzeni 15 lat (1965–1980) wiersze nazywa w tytule psalmami, choć oprócz aluzji biblijnych z gatunkową formą psalmów nie mają one nic wspólnego. Przykłady te dowodzą zacierania się granic między tradycyjnymi gatunkami. Nie na miejscu jednak — jak chce Balbus — jest mówienie o „zagładzie gatunków”, gdyż

gatunki zanikają, ale gatunki powstają i trwają. Ciągłe, z każdym nowym utworem i w każdym nowym utworze³⁷.

³³ S. BALBUS: *Zagłada gatunków*. „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 32.

³⁴ Ibidem, s. 32.

³⁵ Ibidem, s. 31.

³⁶ Ibidem, s. 32.

³⁷ Ibidem, s. 27.

Co równie istotne: dopuszczalny jest jednoelementowy zbiór gatunkowy — wszak mogą pojawić się jego kolejne realizacje. Z podobnym zjawiskiem do czynienia mamy w przypadku *Lutni*. Haupt umieszcza bowiem swe opowiadanie w przestrzeni hermeneutycznej obejmującej gatunek przewodnika po to, by zarówno korzystać z właściwych mu paradygmatów poetyki (mam tu na myśli ekfrazy, faktografię czy kształtowanie i kierowanie spojrzeniem czytelnika-turysty), jak i im zaprzeczać oraz — co istotniejsze — twórczo je przekształcać.

Czym miałyby zatem być ów „przewodnik po pamiętkach”? Co miałyby go odróżniać od typowego bedekera, co miałyby decydować o jego oryginalności i specyfice jako gatunku? Na samym wstępie powiedzmy tylko, że — po pierwsze — indywidualny, specyficzny stosunek do przedmiotu opisu, swego rodzaju osobiste piętno, jakie ujawnia się w niemal każdym elemencie opisywanej rzeczywistości; po drugie — specyfika samego przedmiotu opowieści. Narrator Haupta oprowadza bowiem po tym, co albo istnieje już tylko jako ruina, resztką, albo wręcz pozostaje nieobecne, nie istnieje w świecie, a tylko odcisnęło swój ślad w pamięci i teraz powraca jako obraz.

Bo przecież: czy *Lutnię* będziemy czytać jako przewodnik po Żółtkwi, czy jako przewodnik po pamiętkach, za każdym razem będzie to przewodnik po tym, co nieobecne. To **nieobecność** właśnie będzie najważniejszym, jedynym tematem utworu. Brak czegoś, kogoś w jakimś miejscu, w jakimś czasie. Czym przecież jest wspomnienie, przywołany w pamięci obraz, jego świadome wyobrażenie? To widomy znak i ślad tego, czego (już) nie ma³⁸.

Nieobecność zatem, brak w danym miejscu bądź czasie czegoś lub kogoś — mnie samego również. Od takiego przecież wyznania — „nie byłem” — rozpoczyna się *Lutnia*:

O „Białokamiennej”, cóż to ja mogę pisać o „Białokamiennej”?
Że tam nigdy nie byłem, że to daleko, gdzieś za światami, że
nasi nie nazywali jej po imieniu, bo imię odnosiło się do całych

³⁸ Podobnie w teorii Platona, w której pamięć powiązana jest z obrazem. *Eikon* to obraz przedstawiający obecność rzeczy już nieobecnej.

obszarów, ale nazywali ją po prostu „Stolicą”. Stolicą, ale czego? Pogranicza tundry brzoźowej i bagien, stepu i władztwa Tatarów. Toteż jeżeli już chce ją sobie wyobrazić, to mojej wyobraźni pomoże wyobraźnia innych³⁹.

„Białokamienna”, czyli Moskwa, pozostaje dla narratora miejscem „poza światami”, miejscem, które nie istnieje dla niego, o którym informacje czerpie z drugiej ręki. Wyobrażenia Moskwy i terenów Rusi ufundowane są na pamięci dzieł malarskich i filmowych, których była ona przedmiotem⁴⁰. I tak opis „zimy rozesłanej śniegiem aż po siny las na horyzoncie i przysadziste wieże, i banie cerkiewne, i częstokół grodu, i biały dym z kominów miejskich na tle czarnego nieba” to nic innego jak ekfrazy przywoływanych w pamięci dzieł „jakiegoś pompiera z XIX wieku z Tretiakowskiej Galerii”⁴¹ (Sawrasowa? Pierowa? Surikowa?) tudzież ujęć z *Iwana Groźnego* lub *Aleksandra Newskiego* — epickich filmów kostiumowych Siergieja Eisensteina, na którego twórczość narrator się powołuje.

W tej przestrzeni, która, podkreślmy to, nie istnieje (nie-jest), gdyż to wytwór zmediatyzowanej wyobraźni i pamięci, umieszczona zaraz zostaje postać jeźdźca na koniu; postać będąca przede wszystkim znakiem nieobecności, sygnaturą nieistnienia. To Tatar, baskak, urzędnik chana ściągający daninę od mieszkańców średniowiecznej Rusi. Rytuał ten został pokazany za pomocą kilku ujęć, na sposób

³⁹ Z. HAUPT: *Lutnia*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 253.

⁴⁰ Podobne zjawisko spotykamy nie tylko w dwudziestowiecznej prozie powieściowej (by przywołać choćby małego Marcela z powieści Prousta, który na dźwięk nazwy „Florencja” tworzył „sobie miasto nadprzyrodzone, zapładniając pewnymi wiosennymi zapachami to, co uważał za geniusz Giotta w samej jego istocie” — M. Proust: *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna*. Tłum. T. BOY-ŻELEŃSKI. Warszawa 1999, s. 379), ale także w narracjach autobiograficznych sensu *stricto* — w tym drugim przypadku możemy mówić zatem o zjawisku konfabulacji, do czego wprost przyznawał się swego czasu Jan Kott: „Tak łączą mi się ze sobą i mieszają ze sobą różne Paryże, ten przedwojenny i ten drugi zaraz po wojnie. Paryże własne i literackie, zapamiętane choćby w wieczornej mgłę i przeczytane” (J. KOTT: *Przyczynek do biografii*. Londyn 1990, s. 10).

⁴¹ Z. HAUPT: *Lutnia*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 253.

filmowy, eisensteinowski właśnie. W zgodzie z tą poetyką wizerunek dostojnego Tatara, reprezentanta pewnej kultury oraz narodu — szlachetnego ale i okrutnego — zderzony zostaje ostatecznie z wizerunkiem całkiem odmiennym. I ten właśnie zabieg montażowy czyni z jeźdźca znak upadku, degradacji kultury tatarskiej, jej stopniowego zanikania, aż po nieobecność. Píše bowiem Haupt:

Minęło lat sto, dwieście, lat trzysta i straszni niegdyś Tatarzy, mówią, stali się najlepszymi kelnerami w najprzedniejszych restauracjach imperium, zawsze podobno taki *maître d'hôtel* czy „Ober” w eleganckiej restauracji na Kreszczatiku czy na Mojce to był Tatar, kłaniał się i brał napiwki.

Ale „Białokamiennej” nigdy nie oglądałem ani nie dawałem napiwków Tatarom kelnerom⁴².

Powinniśmy w tym miejscu zapytać, dlaczego w utworze, który, jak powiedzieliśmy, ma traktować bądź to o Żółkwi, bądź o pamiątkach, w pierw opowiada się o kulturze Tatarów, następnie zaś o Moskwie i jej zabytkach, kreśli się opisy renesansowej architektury, które z powodzeniem mogłyby się znaleźć w bedekerze moskiewskim. Czytamy przecież:

„Białokamienną”, co tu mówić, budowali Włosi, szczególnie — Krymgorod. Granowitową Pałacę — Marco Ruffo i Pietro Antonio Solari, Sobór Uspieński — Aristotele Fioravanti, Sobór Archangielski, Mauzoleum Carów — Alevino Novi, wieżę dzwonnicy Iwana Wielkiego — Marco Bono. [...] Cieniowali ci mistrzowie, uczyli się u Bramantego, kopiowali stare pomniki, trzymali się kanonów i modułów Vigniolli, wystrzygali swe cuda w kamieniu, marmurze, granicie, drażyli kartusze, rżnęli w jaspisie i malachicie liście akantu, kanelurowali pilastry, rozpinali łuki, wydmuchiwali kopuły, sklepienia i nisze, lali w formy stiuki, gips, pozzuolo, terazzo, przyozdabiali je w sgraffita, zawieszali na ścianach kobierce, gobeliny i płótna obrazów⁴³.

⁴² Ibidem, s. 254–255.

⁴³ Ibidem, s. 258.

Zabieg ten pełni dwojaką funkcję. Po pierwsze, ustępy te przynoszą obrazy, które — mimo że epatują nagromadzeniem szczegółów, detali, ich niekończących się niemal wyliczeń — to mają wyrażać różne formy pojmowania nieobecności, nieistnienia, braku. Narrator niejednokrotnie przecież podkreśla: „nigdy tego nie widziałem”, lub „już tego nie zobaczę”, co oznacza tylko jedno: „tego nie ma”.

Po drugie, te zapośredniczone w „wyobraźni innych” wizerunki stanowią punkt odniesienia dla późniejszych obrazów Żółkwi. Zestawienie portretów obu miast, ale także warunków możliwości i sposobów wypowiedzania się na ich temat, ma — pozornie — charakter antytetyczny. Jeśli bowiem o stolicy mówić nie sposób, bo nie da się przedstawić czegoś, czego się nigdy nie widziało (narrator niejednokrotnie przecież podaje w wątpliwość sens takiej pracy)⁴⁴, to opowiadanie o rodzinnym mieście wydaje się w pełni uzasadnione i oczywiste („Natomiast o Żółkwi mogę powiedzieć bardzo wiele”)⁴⁵. To zestawienie wznosi się nie — jak mogłoby się wydawać — na opozycji (byłem — nie byłem, widziałem — nie widziałem), lecz na podobieństwie. Zarówno bowiem Moskwa, jak i Żółkiew mogą pochwalić się renesansową architekturą, dziełem mistrzów włoskich; w dziejach ich obu istotną rolę odegrał również hetman Żółkiewski — założyciel miasta Żółkiew oraz pierwszy Europejczyk zdobywający i okupujący stolicę Rosji. Podobieństwa te są zaledwie pretekstowe. Tym bowiem, co istotnie wspólne obu miastom, obu światom (Rusi pod władzą tatarską i Żółkwi lat młodzieńczych narratora), jest ich doświadczana i wyrażana przez *ja* nieobecność — **poczucie straty, braku**.

Jeżeli o tym, czego nie widziałem — zdaje się ono (ja) mówić — mogę opowiadać tylko dzięki wsparciu wyobraźni innych (malarstwo, literatura, film), to o tym, co widziałem, co było częścią mego świata, a czego już nie ma, opowiadam tylko dzięki wsparciu pamięci. Ale zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku jest to

⁴⁴ Na przykład w takim zdaniu: „Cóż mi tu opowiadać o *Białkokamiennej*: o Kitajgorodzie, o Krymgorodzie, o Bramie Troickiej, o Matce Boskiej Uspieńskiej, o cerkwi Wasilija Błogosławionego i wielkiej armacie, którą zwą Car-Puszka? Nigdy tych cudów nie oglądałem”. Ibidem, s. 254.

⁴⁵ Ibidem, s. 255.

zawsze opowieść o tym i o tych, których nie ma. O ich nieobecności właśnie.

Lutnia jako „przewodnik po pamiątkach” staje się tym samym subiektywną ale nade wszystko osobistą encyklopedią świata, który nie istnieje. I owo „nie istnieje”, ów brak, stoi u podstaw opowieści.

Dlatego też obraz tatarskiego jeźdźca pijącego kumys z czary zestawiony zostaje ze wspomnieniem ojca częstującego mlekiem odciągniętym klaczy:

Trochę to było dziwne, trochę wstrętne, ale napiłem się i ojciec, zadowolony ze swego pomysłu, patrzył na mnie i uśmiechał się jakby drwiąco, i powiedział mi: „A wiesz, teraz na górnej wardze z jednej strony wyrosną ci trzy takie włosy i z drugiej strony trzy włosy i oczy zrobią ci się skośne, i będziesz całkiem jak Tatar”⁴⁶.

Dlatego osobliwość nazwy żółkiewskiej rzeczułki — już to niepozornej wody, płynącej głębokim rowem, zarosłym zielenią łopuchów, wikliną, [...] przeciekającej leniwie pod mostami, już „pełnej furii, rozjuszonej lochy” — znajduje wyjaśnienie w ojcowskiej etymologii:

Pytałem ojca: dlaczego Świnia? „Widzisz” — powiedział mi ojciec — „ludzie tak zawsze nazwą wodę, jak im będzie robić szkody”⁴⁷.

Dlatego opis bitwy pod Kłuszynem, zaczerpnięty z pamiętników Stanisława Żółkiewskiego sąsiaduje z narratorskim wspomnieniem nabożeństwa w żółkiewskiej farze uświetnionej obecnością pocztu sztandarowego 6. Pułku Strzelców Konnych Imienia Hetmana Wielkiego Koronnego i Koronnego Kanclerza Stanisława Żółkiewskiego, pocztu, którego wizerunek pojawi się w opowiadaniu jeszcze raz:

Ten poczet sztandarowy: podporucznik, wachmistrz i starszy strzelec konny, Ukraińiec, leżą sobie koło siebie na tym samym

⁴⁶ Ibidem, s. 254.

⁴⁷ Ibidem, s. 255.

cmentarzu, gdzie wszyscy tamtejsi się spotkali. I dowódca pułku, i burmistrz doktor Muszkiet, i proboszcz u fary, infułat ksiądz Izydor Kunaszowski, i mój ojciec, i moja młodzianka siostra⁴⁸.

Dlatego wreszcie obok nazwisk wielkich architektów włoskich, których dzieła tworzą zabudowę i Moskwy, i Żółkwi, pojawia się nazwisko Antka Łobosa, żółkiewskiego architekta, miejscowego geniusza podziwianego przez profesorów wydziałów architektury, wielkiego talentu, któremu wrócono międzynarodową karierę, a który po uzyskaniu dyplomu

Z jakiegoś zakurzonego biura konserwatorskiego jeździł do miasteczek i tam dźwigał z gruzów i kleił czerepy starych budowli, mury i wieże, dawne kształty spletał z tym, co zrodziło się w jego głowie. We Lwowie, w Przemyślu, Rawie Ruskiej, Samborze, w Podhorcach, w Żółkwi. Wieże, fasady, podcienia, przypory, portale, balustrady, tarasy, baszty, bramy, galerie, krużganki — walające się po ziemi kamienie i płyty podnosił i stawiał od nowa⁴⁹.

Jego śladami podąży i narrator-bohater opowiadania, i podąża nimi również jego autor. Na każdego z nich u kresu podróży czeka też lutnia.

Łobos bowiem wpierw porównany zostaje do lutnika, „który naprawia stary instrument, skleja, pochyla się nad nim i nad słuchuje, czy głos z niego wydobyty brzmi tak samo, prawdziwie”⁵⁰, następnie zaś „śladem Łobosa” podąża bohater, który znalazłszy się w czasie kampanii wrzesniowej w okolicach Żółkwi, nawiedza odrestaurowany ongiś przez architekta zamek i tam, w jednej z tajemniczych komnat, na stosie książek, „tomisk, foliałów, szpargałów” odnajduje zakurzony instrument.

Ale, zapytajmy w tym miejscu, dlaczego akurat lutnia? Skąd i po co lutnia? Odpowiedzi na to pytanie udziela już narrator i zarazem

⁴⁸ Ibidem, s. 261.

⁴⁹ Ibidem, s. 259–260.

⁵⁰ Ibidem, s. 260.

autor — lutnia to w tradycji kultury wpierw atrybut pieśniarza/pisarza (trubadura, minstrela czy rybałta) potem zaś symbol sztuki pisarskiej w ogóle:

Lutnia! Skąd tu lutnia? Co za głupie pytanie! Przecież gdzie właśnie, jak nie tu, wpośród książek, jej miejsce? Czyż nie rytują zawsze podobizn poetów z jej wyobrażeniem, czyż to nie ten instrument przyozdabia, wpośród liści bobkowych, konterfektu pisarza w owalu?⁵¹

W tej perspektywie kolejne uwagi i obserwacje — czy to o wysokich wymaganiach, jakie ów kapryśny i wiecznie rozstrajający się instrument stawia muzykowi, czy o wyjątkowości każdego egzemplarza, czy wreszcie o błazeństwie nierozzerwalnie związanym z grą — ujrzyć powinniśmy jako autorski namysł nad sensem uprawiania literatury, sztuki pisarskiej, oraz nad obowiązkami i powinnościami tego, który się tej działalności oddaje.

Powiedzieliśmy: „podażać śladami Łobosa”, czyli śladami tego, który swego talentu nie poświęcił wznoszeniu wielkich metropolii, tworzeniu nowego świata, lecz skromnej działalności konserwatorskiej, pielęgnowaniu ruin, odtwarzaniu — lub raczej — przetwarzaniu tego, co poddane procesowi unicestwienia, zanikania, zamierania.

Uprawianie literatury o tyle ma więc sens i staje się sztuką, o ile ma na celu re-konstruowanie (dialektyka ocalenia i przekształcenia). W innym opowiadaniu Haupta czytamy:

Szczęście to jest wspomnienie, nabyty kawałek życia przeżytego na własność, nie do odebrania. A wspomnienie tego staje się marzeniem. Marzy się. W tym świecie marzeń z ułamków, kawałków i odpadków zapamiętanych składa się na nowo inny kształt. Uśmiecha się do tego kształtu, jest to coś własnego, coś, co podnosi nas do bluźnierczej pychy tworzenia z niczego, tworzenia czegoś, czego jeszcze nie było. [...] Powtórzenie i nowość⁵².

⁵¹ Ibidem, s. 266.

⁵² Z. HAUPT: *Fragmenty*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 242–243.

Pisanie staje się twórczością, gdy dąży do uobecnienia tego, co nieobecne, co zarażone śmiercią, gdy chociaż próbuje utrwać obraz tego, co pozostaje — znaków nieobecności, braku, straty.

Dla narratora-bohatera podążającego „śladami Łobosa” takim właśnie znakiem jest odnaleziona w finale na żółkiewskim zamku lutnia: już nie „śliczne drzewo, dźwięczne struny”, ale „trumna, trumienka, pusta kołyska, [...] pusty grób — *kenotaph*”⁵³. Na autora, krocącego tym samym szlakiem, u kresu czeka zaś *Lutnia* — już nie opowiadanie, a przewodnik po pamiątkach. Gatunek, który, jak twierdzą, realizowany jest w znakomitej większości Hauptowych utworów.

Czym więc ostatecznie różni się ów gatunek od typowego bedekera?

To już nie przewodnik po miejscach i atrakcjach turystycznych, lecz po zalegających w pamięci śladach, okruchach, fragmentach, które wydobyte na powierzchnię świadomości, a następnie tekstu, jawią się jako reminiscencje obrazowe. „Przedmiotem” przewodnika po pamiątkach, powiedzmy to wprost, staje się — paradoksalnie — nieobecność, **nic**. Ale to „nic” ujawnia się tutaj pod postacią obrazów i — kolejny paradoks — tym samym zostaje zaprzeczone. Albo też: nigdy nieprzedstawione. Na ten problem zwracał już uwagę Platon, dla którego *eikon* to obraz przedstawiający obecność rzeczy już nieobecnej.

Pod pojęciem reminiscencji należy tu jednak rozumieć nie tylko wspomnienie, ale także „echo, refleks, oddźwięk innego utworu”⁵⁴ (literackiego, plastycznego czy filmowego). Właściwa *Lutni* obrazowość to efekt hypotypozy i ekfrazy. Pierwsza stwarza wrażenie nacoczności, eksponując przede wszystkim wizualne, plastyczne aspekty opisywanej rzeczy bądź zjawiska; druga zaś nie tylko przywołuje i przedstawia mniej lub bardziej konkretne dzieła sztuki, ale również zbliża do i sytuuje pośród innych tekstów kultury. Umożliwia tym samym, mówiąc metaforycznie, ich wzajemne przeglądanie się, odbijanie, ściślej zaś — inicjuje liczne relacje intertekstualne.

⁵³ Z. HAUPT: *Lutnia* W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 267.

⁵⁴ W. KOPALIŃSKI: *Reminiscencja*. W: IDEM: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*. Warszawa 1994, s. 435.

Narracja przewodnika po pamiętkach staje się zatem próbą naśladowania procesu przypominania i odwołuje się do repertuaru kulturowo zdeterminowanych modeli tekstowej reprezentacji doświadczenia memorycznego. Co składa się na ów repertuar? Przede wszystkim metaforyzacja mechanizmu pracy pamięci oraz pochodna jej kulturowa mediatyzacja formy oraz treści samych wspomnień przyjmujących postać obrazów przeszłości. W polu samego doświadczenia memorycznego zaś moglibyśmy wyróżnić dwa odmiennie procesy: magazynowania oraz pamiętania/przypominania⁵⁵.

Metaforyzacja pamięci

W *O Stefci, Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach* narrator-bohater nie tylko rozpamiętuje swoje zawiłe relacje z tytułową panną Stefcią; nie tylko rozważa przyczyny, dla których młoda podówczas dziewczyna podjęła próbę samobójczą, rzucając się pod koła samochodu; nie tylko odtwarza topografię miasta, w którym to wszystko miało miejsce, ale — przede wszystkim — wikła się w rozważania nad naturą pamięci i jej zdolności czy też raczej braku zdolności do zaświadczenia o przeszłości:

Ktoś mógłby zapytać: a skądże te pretensje do tego, żeby odtwarzać to, co było? Przecież to naprawdę dziewczyny nie znałeś. Więc jak możesz z taką pewnością sobie mówić: było?⁵⁶

Tematyka opowiadania, podobnie zresztą jak poetyka oraz tryb dyskursu, jaki się tu prowadzi (fragmentaryczny, poddany logice

⁵⁵ To rozróżnienie wprowadzam za Aleidą Assmann. Zob. A. ASSMANN: *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*. Tłum. P. PRZYBYŁA. W: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA. Kraków 2009, s. 101–142.

⁵⁶ Z. HAUPT: *O Stefci, Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 44.

skojarzeń, następstwu wspomnień, inspirowany szczegółami topografii miasta, do którego bohater wraca po latach) pozwala stawiać je obok *Lutni* jako jeszcze jeden przykład przewodnika po pamiętkach. Jeśli jednak w tym pierwszym utworze mieliśmy do czynienia ze szczegółową mapą wspomnień, to tutaj — z ptaszarnią. Ostatnie bowiem zdanie narratora brzmi:

Czy zapomnieć mi o królownie scytyjskiej, czy zagłuszyć jej wspomnienie w zgiełku wielkiej i pustej ptaszarni, *aviarium*, jakim jest moja niespokojna świadomość?...⁵⁷.

W platońskim *Teajecie* metafora gołębnika (albo ptaszarni) służy Sokratesowi do wyraźnego rozdzielenia kwestii posiadania jakiejś wiedzy i robienia z niej użytku, posługiwania się nią⁵⁸. To także sposób na wyrażenie różnicy między możliwością przywołania w pamięci jakiejś rzeczy a samym przywołaniem, przypomnieniem. Ten pierwszy fenomen przyrównany zostaje do trzymania ptaka w klatce, ten drugi — do schwytania go w dłoń. Nas powinien zainteresować jeszcze jeden aspekt tego modelu. Ilustruje on bowiem już sam proces zdobywania wiedzy, kształtowania pamięci, rozumianego tu jako wypełnianie ptaszarni nowymi okazami. Tłumaczy Sokrates młodzianowi:

Kiedyśmy byli dziećmi, powiemy, był ten gołębnik pusty. Te ptaki to wiadomości, części wiedzy. Jeśli ktoś jakąś wiadomość posiadzie i zamknie ją w tym gołębniku, powiemy, że się nauczył, albo odkrył tę sprawę, której ta wiadomość dotyczyła, i jeśli się coś wie, to na tym to polega⁵⁹.

⁵⁷ Ibidem, s. 51.

⁵⁸ „Więc znowu tak jak poprzednio umieściliśmy w duszach jakiś tam utwór woskowy, tak znowu teraz zróbmy w każdej duszy pewnego rodzaju gołębnik; w nim różnorodne ptaki. Jedne stadami latają osobno od innych, inne po kilka sztuk razem, a inne pojedynczo pomiędzy wszystkimi latają, któredy bądź”. PLATON: *Parmenides. Teajtet*. Tłum. W. WITWICKI. Kęty 2002, s. 173.

⁵⁹ Ibidem.

W polu metafory gołębnika/ptaszarni odnajdujemy więc dwa procesy splatające się w całość doświadczenia memorycznego: kolekcjonowanie tudzież magazynowanie wspomnień, wiedzy oraz samo pamiętanie i przypominanie.

„Zgiełk wielkiej i pustej ptaszarni” jest w opowiadaniu *Haupta* metaforyczną i — dodajmy od razu — gorzką odpowiedzią na pytanie o wartość epistemiczną tego, co zgromadzone w pamięci. Innymi słowy: *Haupt* podaje tu w wątpliwość znaczenie wspomnień dla poznania przeszłości. To właśnie zdaje się wyrażać ów paradoks „zgiełku pustki” — mnogość wspomnień, które nie dają żadnej wiedzy, żadnej pewności.

Figura ptaszarni, gołębnika, klatki powraca także w innym opowiadaniu z tomu *Pierścień z papieru*. Mowa o *Gołębiach z placu Teodora*. Nie ujmuje ona tu jednak zagadnienia prawdziwości tego, co dane w przypomnieniu, relacji zachowanych postrzeżeń do faktycznej przeszłości, lecz sam proces nabywania wiedzy, gromadzenia doświadczeń i przeżyć, które mają egzystować w pamięci jako wspomnienia, tak jak ptaki w klatce.

Podobnie jak w *Lutni* i *Stefci*, niebagatelne znaczenie ma tutaj topografia i architektura miasta, w którym rozgrywa się fabuła. Oto bowiem narrator-bohater na prośbę Panny ma się z nią udać na plac Teodora, by na tamtejszym jarmarku zakupić parę gołębi. Jako że na placu nigdy nie był, z tym większą więc ochotą przystaje na propozycję i wyrusza w miasto, mając nadzieję ujrzeć miejsca, którego obraz podpowiada mu tylko wyobraźnia. Obraz to niezwykle szczegółowy, „po bedekerowsku pedantyczny”:

Więc jeszcze zanim tam wybraliśmy się, stworzyłem ten plac bardzo kunsztownie i precyzyjnie w mojej wyobraźni. Pewnie miał się nie bardzo różnić od innych *marchés aux puces* wielkich miast. A zatem za plecami potrzeba było mieć gmach Teatru Wielkiego i ruch żydowskiej, handlowej dzielnicy, a przed sobą szare i ceglane prostokąty ślepych murów. Ulice zabłocone i zabrukowane, łamiące się w takt występów i cofnięć bezpardonowo wznoszonych ruder. Sklepy, sklepiki, magazyny, stolarnie, składy wapna i skór, budki z wodą sodową i papierosami, zabłąkane drzewka i skwerki, stajnie i wozownie ciężarowych

lor, plakaty kinowe palące się na parkanach, piekarnie i składy masarskie, szyldy: „NAFTA” i „HANDEL ZBOŻA”, furmanki chłopskie przy krawężniku, wozy węglowe, smutne czeluście podwórz, wytwórnie lodów i materacy, rajcujące gromadki handlarzy starzyzny, sutenerów i paserów, składy rupieci i mury unickiego klasztoru, kasztany za ogrodzeniem trzęsące liście na chodnik, i zakurzone szyby bóżnic, szyny tramwajowe i słoma w poprzek ulicy, bele przędzy konopnej, zeszyte stalowymi taśmami, i dykta pudeł z drobnicą, rury kanalizacyjne, złożone obok kup wyprutej przy robotach ziemnych gliny, niebo w kłaczkach chmur, wróble wirujące w spiralach śmieci podnoszonych wiatrem, krzątania i ruch gatunku człowieczego przedmieścia, kramy z lichymi ubraniami i żelastwem, i gratami, i tandetnym naczyniem, papierami, pordzewiałymi lustrami i makulaturą⁶⁰.

Cel para osiąga, ale tylko połowicznie. Napotkany bowiem w drodze na plac przypadkowy mężczyzna po krótkiej wymianie zdań proponuje, że sam przyniesie z jarmarku gołębie. Para przystaje na ofertę, a mężczyzna zjawia się następnego dnia w bramie kamienicy z gołębiami w klatce, które wyjątkowo zachwala:

Państwo mają szczęście, żebyśmy się z tego miejsca nie ruszyli: królewska para i młode to, i zji niedużo, samo więcej znajdzie, za nic, za bezdurno — z Placu — ja mówił, że z Placu⁶¹.

Po krótkiej naradzie i konsultacjach z lokatorami kamienicy, wśród których jest i uznany gołębiarz, pan Szczepaniak, bohaterowie, nie targując się zbyt, kupują od podejrzanego mężczyzny parkę gołębi wraz z drucianą klatką.

Narratorowi jednak trudno mówić o sukcesie. Gołębie nie dość, że okazują się, owszem, parą, ale samic, to nie zjednują bohaterowi ciotki Panny, dla której zostały kupione. „Zostaliśmy bezwstydnie oszukani”⁶², stwierdza narrator i swą opowieść kończy słowami, którymi ją też rozpoczął:

⁶⁰ Z. HAUPT: *Gołębie z placu Teodora*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 131–132.

⁶¹ Ibidem, s. 136.

⁶² Ibidem, s. 138.

Na prawdziwy plac Teodora nigdy jednak nie doszliśmy, nigdy tam przedtem nie byłem i nie wiem, czy kiedy będę⁶³.

Tak pokrótce przedstawia się fabuła tego utworu.

Należy jednak zapytać, co jest jego treścią. A ściślej: jakie znaczenie mają oszukańcze gołębie? Mówiąc najkrócej: zamknięte w klatce ptaki to znaki fałszywej wiedzy — doświadczenia, którego nie było; widoków, których się nie oglądało; przeżyć, które nie miały miejsca. Inaczej: to figura tego wszystkiego, co zamyka się w nazwie „Plac Teodora”, co mogło zostać zachowane w pamięci, opatrzone sygnaturą tych właśnie słów, a co teraz jest tylko i wyłącznie produktem wyobraźni, czego można się już tylko domyślać. Gdy tajemniczy handlarz zachwala swój towar, bohater ma wrażenie, że:

zamknięty z ptakami w klatce plac Teodora wylewa się przez uchylone drucziane drzwiczki na pokój, wylewa z okien w podwórze kamieniczne i milczącym zgiełkiem przewala ponad dachy domów⁶⁴.

Gdy mężczyzna wychodzi, domniemywa że „plac zaczyna się powoli ulatniać z naszego domu”⁶⁵.

Czy nie o tym samym opowiada Teajtetowi Sokrates? Przepiszmy tu:

Prawda, że my, rozwijając ten obraz z posiadaniem gołębi i polowaniem na nie, powiemy, że dwojaki bywa polowanie. Jedno przed nabyciem, aby osiąść. Drugie, kiedy się już posiada, a chce się wziąć do ręki to, co się kiedyś dawniej zdobyło. [...] Nigdy nie zdarza się, by ktoś nie wiedział tego, co wie, ale może się zdarzyć, uchwyci o tym sąd fałszywy, bo może nie mieć o tym wiedzy, tylko mieć inną, zamiast tamtej, właściwej. On polował na wiadomości, one latały, więc chybił i chwycił jedną zamiast drugiej⁶⁶.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem, s. 136.

⁶⁵ Ibidem, s. 138.

⁶⁶ PLATON: *Parmenides. Teajtet...*, s. 174–175.

Dwa różne polowania odnajdujemy także w utworze Haupta. Pierwsze to tworząca fabułę przygoda z oszustem, którego gołębie nie pochodzą z placu i nie są parą. Drugie to już samo opowiadanie, retrospektywna narracja spięta klamrą wyznania, że placu nigdy się nie widziało i jego obraz jest dziełem wyobraźni. To, z czym się wraca z owych polowań, nie jest tym, po co się wyruszało, czego się pragnęło. O czym się tu więc tak naprawdę mówi? O nieistnieniu, luce, pustej przestrzeni („milczący zgiełk”), którą trzeba czymś zapełnić. Bo czy rzeczywiście chodzi o same gołębie, o jarmark, o plac? Nie, raczej o jakieś doświadczenie, uniesienie (miłosne), przeżycie (erotyczne), którego się pragnęło, do którego się dążyło, a które nie doszło do skutku, bo w jego miejsce pojawiło się inne, zastępcze, fałszywe.

„Jakby turkawkę złapał zamiast gołębia”, powiada Sokrates.

Pamięć fotograficzna i jej literacka reprezentacja

Przywoływanie pogrzebanych w (nie)pamięci obrazów z przeszłości jest niczym wywoływanie i podziwianie zdjęć — cytatów z przeszłości⁶⁷. Narrator Haupta mówi o tym wprost:

Wspomnienie tego bardzo odosobnione, bo to daleko od mych stron, bardzo wycięte osobno, wspomnienie tak odgraniczone, jak naklejona w albumie amatorska fotografia⁶⁸.

Jeśli chodzi o problem literackiej imitacji medium fotograficznego, to doczekał się on już całkiem pokażnej biblioteki opracowań⁶⁹

⁶⁷ Eugenio Donato pisze o pamięciowym przedstawieniu jako świadomym przypomnieniu tego, co wcześniej istniało biernie i stanowiło rodzaj fotografii dokonanej w pamięci. Zob. E. DONATO: *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*. Tłum. D. GOSTYŃSKA. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3.

⁶⁸ Z. HAUPT: *Meine liebe Mutter, sei stolz, Ich trage die Fahne*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 73.

⁶⁹ By wymienić tylko niektóre: A. LUBASZEWSKA: „*W daguerotyp raczej pióro zamieniam*”. „Teksty Drugie” 1999, nr 4; B. ŚNIECIKOWSKA: *Słowo — obraz — dźwięk*.

(także na przykładzie twórczości Haupta — tu odsyłamy do pracy Marka Zaleskiego) — nie będziemy więc go szczegółowo omawiali.

Powiedzmy jedynie, że w interesującej nas prozie fotograficzna metafora pamięci ujawnia się na kilku poziomach tekstu oraz w różnych znaczeniach. Decyduje o tym figura narratora przyjmującego co najmniej podwójną rolę: jest on bowiem zarówno operatorem (tym, który wykonuje „fotografie”, zapisuje w pamięci klatki — cytaty z rzeczywistości), jak i spektatorem (tym, który przegląda zbiory „fotografii” w archiwum pamięci)⁷⁰.

Pierwszy rodzaj aktywności ujawnia się już w autorefleksyjnych dygresjach, w których dostrzegam próbę zdefiniowania sposobu postrzegania i zapamiętywania zdarzeń, chwil, obrazów. Sposobu, który zbliża się do „postrzegania fotograficznego”: intensywnego, nieciągłego widzenia, zdolnego rejestrować to, co powszednie, acz zwykle niezauważane⁷¹, oraz który ma być poddaniem, jeśli nie oddaniem, świadomości temu, co rzeczywiste. Z taką postawą wobec tego, co na zewnątrz podmiotu, wobec rzeczywistości, mieliśmy już do czynienia w opowiadaniu o Stefci:

Ale przecież ja potrafię wzbudzić w sobie pokorę. [...] Bo czyż nie rozdawałem się, czy nie unicestwiałem się za tamtych czasów? Jak szedłem na przykład wieczorem na głupi spacer podmiejski, jak zapatrzyłem się w mokre pola, w chmury ciężko

Literatura i sztuki wizualne w koncepcji polskiej awangardy 1918–1939. Kraków 2005; U. WEISSTEIN: *Literatura i sztuki wizualne.* Tłum. B. JANKE-CABAŃSKA. W: *Antologia zagadnień komparatystyki literackiej.* Red. H. JANASZEK-IVANIČKOVÁ. Warszawa 1997; B. WITOSZ: *Opis a fotografia.* W: *Prace językoznawcze. Studia historycznojęzykowe.* Red. O. WOLIŃSKA. Nr 25, Katowice 1998; S. WYSŁOUCH: *Literatura a sztuki wizualne.* Warszawa 1994; M. ZALESKI: *Formy pamięci.* Gdańsk 2004; C. ZALEWSKI: *Literatura i fotografia. Modele reprezentacji wobec kwestii interpretacji.* W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia.* Red. W. BOLECKI i A. DZIADEK. Warszawa 2010 oraz M. KOSZOWY: *W poszukiwaniu rzeczywistości — fotografia i literatura.* W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia.* Red. W. BOLECKI i A. DZIADEK. Warszawa 2010.

⁷⁰ Posługuję się w tym miejscu propozycją Rolanda Barthesa, który zauważa, że „fotografia może być przedmiotem trzech praktyk (lub trzech emocji czy trzech intencji): robić, czemuś podlegać, oglądać”. R. BARTHES: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii.* Tłum. J. TRZNADEL. Warszawa 2008, s. 21.

⁷¹ Zob. S. SONTAG: *O fotografii.* Tłum. S. MAGALA. Warszawa 1986, s. 83 i 149.

kładące się o zachodzie, w wierzby rozczapierzone i pokręcone nad miedzami i w kolor rudy, czerwony, lisi, fioletowoczerwony, marchewkowy, asfaltowy jesieni — mogłoby się wydawać, że wchłaniałem to w siebie samolubnie. [...] W jednym mgnieniu oka unicestwiałem się na korzyść, na dobro zewnętrznego⁷².

Weźmy jeszcze dla przykładu dwa fragmenty z opowiadań *Szpica* oraz *Białe mazur*. W tym pierwszym czytamy:

Więc jest to bardzo fortunate, bo potrafię wżyć się w otaczający przestwór, odgadnąć myśli, wrażenia tych, których mam napotkać. Wybór mnie jest jednocześnie niefortunny, bo rozprasza mnie i tępi moją uwagę, która powinna być aż bezosobowa, zupełnie płaska, bo wtedy na jej powierzchni każdy szczegół, każdy znak ma odbić się i krzyknąć w szalonym spazmie alarmu⁷³.

Warty podkreślenia jest tutaj postulat bierności świadomości, która ma być zaledwie płaską powierzchnią odbijającą i utrwalającą to, co wobec niej zewnętrzne. Jej funkcja ogranicza się do — metaforycznie rzecz ujmując — błony fotograficznej.

Taki sposób widzenia wiąże się również z porzuceniem przyzwyczajenia w postrzeganiu rzeczywistości. Fotograf lub ten, który posiada zdolność postrzegania fotograficznego, pragnie przecież, jak pisze Sontag:

apoteozy codziennego życia i zmierza do ukazania osobliwego gatunku piękna, dającego się odczuć wyłącznie za pomocą aparatu fotograficznego, uchylającego rąbka materialnej rzeczywistości, której oko w normalnych warunkach nie dostrzega, lub nie potrafi odróżnić, a na ogół nie zauważa⁷⁴.

Czy nie o tym pragnieniu właśnie niemal w całości traktuje *Białe mazur*? Przepiszmy zaledwie fragment:

⁷² Z. HAUPT: *O Stefcu*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 43.

⁷³ Z. HAUPT: *Szpica*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 390.

⁷⁴ S. SONTAG: *O fotografii...*, s. 84.

Jak popatrzeć, to nie widzieć wyuczzonego kształtu, tak wyglądzonego w swej znajomości, codzienności, tak wyszlizganego od patrzenia, jak stopy Chrystusa w kruchcie kościelnej, wyszlizgane dotknięciami, pocałunkami i westchnieniami pobożnych. Nie widzieć i nie być oswojonym, popatrzeć inaczej, zmusić się do tego — ciężko to — ale się zmusić, jak potrafili się przymusić impresjoniści, co tak chwalebnie biorą nas za rękę i wyprowadzają w „plener”, i pokazują, że cień, że sito liści, że palisada łodyg, że łuska na wodzie, kiedy wiatr dmie po jej powierzchni, że pokraczne konary drzew, że tu jakaś plama, że tam jakaś plama⁷⁵.

Odpowiednikiem fotograficznego zbliżenia w prozie Haupta staje się wyczerpujący opis miejsc i rzeczy, hypotypoza właśnie, z której przykładami mieliśmy do czynienia i w *Lutni*, i w *Stefci*, i w *Gołębiach z placu Teodora*. Jukstapozycja, drobiazgowo wyliczenia rzeczy, przedmiotów, fragmentów rzeczywistości oraz niecodzienna, wykraczająca poza ramy poprawności składnia⁷⁶ pozwala Hauptowi uzyskać wrażenie — jak to ujął Marek Zaleski — „czystej naoczności” oraz efekt zatrzymania czasu w kadrze⁷⁷.

Rola narratora nie sprowadza się wyłącznie do utrwalania i kolekcjonowania statycznych obrazów przeszłości, fotografii-cytatów, ale również do ich kontemplowania. Mechanizm percepcji obrazu fotograficznego sprzęga się tu już jednak z uczuciowym, emocjonalnym zaangażowaniem widza. Jeśli bowiem utrwalanie bodźców wymaga bierności podmiotu, to przeglądanie tego, co utrwalone, aktywizuje każdą jego sferę. Dzieje się tak, gdyż fotografia istnieje w dwóch porządkach. Pierwszy to kodowane *studium*, które należy do wiedzy ogólnej, doksy. Barthes notuje:

To niewątpliwie obszar, całe pole, które postrzegam jako coś bliskiego, gdyż związane jest z moją wiedzą, kulturą ogólną,

⁷⁵ Z. HAUPT: *Biały mazur*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 102.

⁷⁶ Jej wielkim przeciwnikiem był Mieczysław Grydzewski, publikujący utwory Haupta w londyńskich „Wiadomościach”.

⁷⁷ Zob. M. ZALESKI: *Formy pamięci...*, s. 45.

odsyłające zawsze do podstawowej informacji [...] i wszystkich znaków do tego należących⁷⁸.

Drugi porządek ustanawia niekodowane *punctum*, którego jedynym odniesieniem są emocje podmiotu: „to *punctum* wywołuje we mnie coś w rodzaju wielkiej życzliwości, prawie rozczulenie”⁷⁹.

Emocjonalne zaangażowanie spektatora to zatem efekt owego *punctum*, które w Barthesowskiej terminologii oznacza „użądlenie, ukłucie, dziurkę, małe przecięcie”, będące źródłem „podniecenia wewnętrznego, święta, a także oddziaływania, nacisku czegoś niewyraźnego, co chce się wypowiedzieć”⁸⁰. Doświadczenie *punctum* i jego efektów należy zatem do porządku percepcji – „dorzucam do zdjęcia to, co już tam się znajduje”⁸¹ – i stanowi katalizator „ożywiania”: zarówno fotografii-cytatu przeszłości, jak i (przede wszystkim) spektatora⁸². I taką właśnie figurę spektatora nakłuwanego *punctum* możemy odnaleźć w Hauptowym podmiocie doświadczenia memorycznego przyglądającym się wspomnieniom jak fotografiom. Spróbujmy go teraz wytropić.

Wróćmy do opowiadania „*Kiedy będę dorosły*”, z którego pochodzi przywoływane na samym wstępie wyznanie narratora o „myśleniu obrazowym”. Jak już powiedzieliśmy, wyznanie to w pewnym stopniu ukształtowało ów trop wizualny, trop, jakim podążyli krytycy Haupta. To po pierwsze. Po wtóre zaś, pozwoliło nam ono potwierdzić i uzasadnić zawyrokowane przez Stempowskiego odcięcie się Haupta od literackiego psychologizmu, którego patronem miał być Dostojewski, i skupienie na obrazowym, malarskim przedstawianiu elementów przestrzennych.

⁷⁸ R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 49–50.

⁷⁹ Ibidem, s. 83.

⁸⁰ Ibidem, s. 51 i 38.

⁸¹ Ibidem, s. 103.

⁸² Spektator doświadczający *punctum* zdaje się zbliżać w swym wymiarze psycho-cieleśnym do innej figury zaproponowanej przez Barthesa w jednej z wcześniejszych prac. Mowa o czytelniku histerycznym z *Przyjemności tekstu*, który nastawiony jest w trakcie lektury na osiąganie przyjemności, jaką daje mu gra z tekstem i „pograżenie się w otchłani tekstu”. Zob.: R. BARTHES: *Przyjemność tekstu*. Tłum. A. LEWAŃSKA. Warszawa 1997.

Przypominamy te ustalenia w tym właśnie miejscu, albowiem już pierwsze akapity opowiadania nie tyle może je podważają, co prowadzą z nimi żywą polemikę. Oto bowiem narrator-bohater — niczym Lew Mikołajewicz Myszkina — wraca koleją do miasteczka Z. („Kiedy się siedzi w ciasnym wagonie 3. klasy, wagonie nieluksusowej edycji Sanockiej Fabryki Wagonów, drganie i stukot kół na złączach szyn wprawiają człowieka w stan hipnozy”)⁸³, obserwuje szare twarze podróżnych, które — niemal jak w *Idiocie* właśnie — „zlewają się w jedną masę bezkształtną”⁸⁴, wreszcie podziwia kraj-obraz przez szybę okna („pejzaż nie jest kalejdoskopowy”)⁸⁵. Nade wszystko jednak wspomina dzieciństwo i młodość, które w owym mieście spędził — „w tej chwili na przykład jazda koleją przypomina mi pierwsze w życiu wrażenia na ten temat”⁸⁶. I wystarczy tylko, że w archiwum pamięci odkurzony zostanie obraz książki, *Bohaterów* Carlyle’a („w wydaniu Paprockiego w Warszawie — czcigodny tomik w szesnastce, na którego okładce wyobrażona była drzeworytem jakaś muza z nieodzownymi akcesoriami wiedzy, jak jakieś pochodnie, laury, ułamek kolumny”)⁸⁷, by zaraz obraz ów „ożywił” pamięć i wyobraźnię narratora rekonstruującego zapomniany świat „z drgającym wzruszeniem i tęsknotą”⁸⁸. Czytamy więc:

Owych *Bohaterów* Carlyle’a czytałem w przepiękną wiosnę w moim domu, kiedy zieloność drzew i traw bucha jak powódź i kwiaty pienia się poza brzegi naczynia świata, wypełnionego wiosną. Chodziłem z nią do parku, w jego cieniach szmaragdowych i paprociowych nad leniwą rzeką, płynącą w głębokim, gliniastym żłobie, przewracałem jej kartki w rozkoszy i natchnieniu. Albo w odurzających zapachach ogrodu w domu, kiedy kurzem drogi wracały plutony strzelców konnych do koszar i śpiewały:

⁸³ Z. HAUPT: „Kiedy będę dorosły”. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 445.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ibidem, s. 450.

⁸⁸ Ibidem, s. 446.

„Kradną oczka, kradną, za dziewczyną ładną...
Obiecała, a nie dała chusteczkę jedwabną...”

A ja czytałem o Thorze i skandynawskich olbrzymach, których zwojami mózgowymi były chmury, a sklepienie czaszki to pieczary, westchnienie piersi to orkan, krok to trzęsienie ziemi, a głos — piorunem. O prorokach, Chrystusie, Buddzie, Maho-mecie, o walkach szyitów i Korejszytów. O bohaterstwie⁸⁹.

Obrazy — w tym przypadku obrazowe wspomnienie książki oraz samego aktu lektury — nie są celem samym w sobie, ale stają się impulsem „ożywiającym” narratora. To już nie wyprawa do jakiegoś miejsca w świecie (miasteczka Z.), lecz w głąb pamięci. Innymi słowy: zewnątrz nie zastępuje tu wnętrza, lecz mu właśnie ustępuje.

Tytułem zaledwie dygresji zwróćmy uwagę, że na podobnej zasadzie działał mechanizm pamięci — a co za tym idzie — mechanizm powieści Marcela Prousta. Wystarczy przypomnieć, co Francuz pisał o czytaniu — o uczuciach, wrażeniach, doznaniach, jakich dostarczała dziecięca lektura, a których zapis bywa czasem odtworzony, gdy sięga się po tę samą książkę po raz wtóry. I nie chodzi wyłącznie o emocje, jakie wzbudza w nas powieściowa historia, w której — zdawać by się mogło — całkowicie się pograżamy i oddajemy jej bez reszty:

Wszystko to, co pochłonięci lekturą uznalibyśmy za nieznośne natręctwo, odciska w naszej pamięci tak słodkie wspomnienia (o ileż cenniejsze dziś, niż wtedy, gdy namiętnie oddawaliśmy się czytaniu), że jeśli zdarza się nam dziś przerzucać strony dawniej czytanych książek, to zaczynają one przypominać zachowane kartki z kalendarza, na których mamy nadzieję dostrzec odbicie nieistniejących już domów i stawów. [...] Tym, co w nas pozostawiają, jest obraz towarzyszących im miejsc i dni⁹⁰.

⁸⁹ Ibidem, s. 450—451.

⁹⁰ M. PROUST: *O czytaniu*. Tłum. M.P. MARKOWSKI. W: IDEM: *Pamięć i styl*. Wybór i oprac. M.P. MARKOWSKI. Tłum. M. BIENIŃCZYK, J. MARGAŃSKI, M.P. MARKOWSKI. Kraków 2000, s. 73 i 86.

Sięganie do dawnych lektur uruchamia ten sam mechanizm, co smak zmoczonej w naparze z kwiecica lipowego magdalenki. Wspomnienie czaru lektury, fabuły utworów Bergotte'a, którym mały Marcel się zaczytuje, pozwala dorosłemu narratorowi *Poszukiwania* przywoływać nie tylko „pełne niezwykłych przygód i pragnień życie na łonie krajobrazu” powieściowego, ale również „piękne niedzielne popołudnia pod kasztanem w ogrodzie”. Uzmysławia on sobie przecież w pewnym momencie ich prawdziwą wartość:

Wywołujecie jeszcze dla mnie, kiedy myślę o was, owo życie i zawieracie je istotnie przez to, żeście je stopniowo okoliły i zamknęły — podczas gdy ja tonąłem w swojej lekturze i podczas gdy stygł upał dnia — w kolejnym, lekko zmieniającym się i przerosłym listowiem kryształe waszych milczących, dźwięcznych, pachnących i przejrzystych godzin⁹¹.

W kryształach tym mienią się zastygłe „różne stany duszy, idące od najgłębiej ukrytych popędów aż do całkiem zewnętrznej wizji widnokregu”⁹².

Owo „ożywianie” wspomnień, które u Prousta dokonuje się mocą pamięci mimowolnej, u Haupta jest konsekwencją doświadczenia *punctum*. Jest reakcją na jakiś szczegół bądź całość przypomnienia percypowanego jak obraz fotograficzny i wiąże się najczęściej ze wzniosłym lub traumatycznym doświadczeniem czasu.

Ta uwaga koresponduje z obserwacją Rolanda Barthesa, który znajduje inny niż szczegół rodzaj *punctum* — związany z intensywnością, nie z formą, wynikający z noematu fotografii — jest nim Czas. Autor *Światła obrazu* opisuje zdjęcie Alexandra Gardnera z 1865, portret Lewisa Payne'a, niedoszłego zabójcy amerykańskiego sekretarza stanu, który teraz w celi oczekuje na egzekucję. Tożsamość postaci, okoliczności, piękno zdjęcia i samego chłopaka to *studium* tej fotografii. Ewokowana przez obraz, niepokojąca świadomość, że on niedługo umrze, ale i jednocześnie, że on już umarł, to *punctum* tego

⁹¹ IDEM: *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna...*, s. 101.

⁹² Ibidem, s. 98.

zdjęcia: „zauważam ze zgrozą ten czas przeszły-przyszły, którego stawką jest śmierć”⁹³, notuje Barthes.

Drżenie przed nieszczęściem, które ma się dokonać i już się dokonało, nieobce jest Hauptowemu podmiotowi doświadczenia memorycznego.

Wróćmy do *Stefci*. Przeglądanie jej portretów w pamięci narrator przyrównuje w pewnym momencie do wpatrywania się w toń, „w ocean przypadkowości” (na marginesie dodajmy tylko, że „Istnieniem Poszczególnym, [...] najwyższą Przyległością i Przypadkowością” nazywa fotografię Barthes)⁹⁴. Co jest przedmiotem (ale też efektem) tego spojrzenia?

Oto wyłaniają się mokre liny i sieci narzędzia mego połowu — niewodu. Oto wpatruję się z drżeniem w zdobycz — wodne zielsko, zatchnąłem się zapachem butwiejących w wodzie szczątków. [...] Czyżby ciężąca sieci topielica o spuchniętych wargach i oczach wyjedzonych przez żwir rzeczny, o rękach pocętkowanych trądem wodnym, czyżby to była Stefcia? [...] Stefcia, co oddaje się nie mnie, a księżycowi, i kapryśny satelita, zagląający niespodziewanie poprzez wieczorne okna, ma więcej z nią do czynienia i przywłaszcza sobie moje prawa małżeńskie...⁹⁵

Szczałki i drżenie. Drżenie przed tym, co ma się wydarzyć a zarazem już się wydarzyło.

Ocalenie czy obłężenie?

Nieistnienie i nieobecność — to z nimi mierzy się *ja* doświadczające *punctum* — ukłucia, uderzenia, ciosu zadawanego przez

⁹³ R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 171.

⁹⁴ Ibidem, s. 13.

⁹⁵ Z. HAUPT: *O Stefci*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 50—51.

wspomnienie postrzegane jak fotografia. Ale przecież ta sytuacja podmiotu ujawnia się w każdym z przedstawionych tu modeli tekstowej reprezentacji doświadczenia memorycznego. Przypomnijmy: w *Lutni* czytaliśmy o Żółkwi, jej architekturze, zabytkach i mieszkańcach, pośród których była i młodzianka siostra narratora — po tym wszystkim „pozostał tylko pusty grób — kenotaph”. W *Gołębiach* plac Teodora istnieje, ale tylko jako możliwość, i nigdy już — jak podejrzewa narrator — nie zaistnieje w świecie aktualnym. Z równie gorzką konstatacją na temat natury wspomnienia i tego, co ono przynosi, konstatacją, w której najgłośniej brzmi nuta zawodu, mamy do czynienia we *Fragmentach*:

I już jest tutaj, i już jest z nami, ale inne — niby takie samo, a inne, i jednakie, i inne. [...] To tak więc powraca do nas dawne życie? To tyle zostało z tamtego świata? Tylko tyle?⁹⁶.

Powtórzmy zatem raz jeszcze: odpominanie przeszłego nie jest — paradoksalnie — jego ocalaniem, a jedynie (albo aż) konstatowaniem i uobecnianiem nieobecności. Nie tego, co nieobecne, lecz właśnie nieobecności. Z tego faktu podmiot Hauptowych przewodników po pamiątkach zdaje sobie co prawda sprawę (w *Lutni* przecież wręcz pragnie „podążać śladami Łobosa” i oddawać się pielęgnowaniu ruin i śladów), ale nie opuszcza go dojmujące uczucie frustracji — frustracji rozumianej tu jako zawód i niepokój wynikający z niemożliwości osiągnięcia celu, ale także jako omamienie owym celem (łacińskie *frustratio* oznacza rozczarowanie, chybienie i omamienie właśnie)⁹⁷. Czytamy przecież we *Fragmentach*:

Mówię sobie: wysił się, przypomnij sobie. I przypominam sobie, ale oderwane fragmenciki, jakbym przebierał w palcach paru ocalonymi kosteczkami mozaiki, znalezionymi na miejscu dawnego, rzymskiego, domu, i z tego nie uda mi się odbudować obrazu⁹⁸.

⁹⁶ Z. HAUPT: *Fragmenty*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 237.

⁹⁷ Zob. W. KOPALIŃSKI: *Frustracja*. W: IDEM: *Słownik wyrazów obcych...*, s. 181.

⁹⁸ Z. HAUPT: *Fragmenty*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 235.

Odzyskanie i ocalenie całości — przeszłości i zamieszkujących ją postaci — nie jest po prostu możliwe. Pamięć, jak fotografia, i owszem, utrwała oraz przechowuje, ale zaledwie fragment, wyłącznie to, co umieszczone zostało przed obiektywem, co w momencie otwarcia migawki (także migawki pamięci) znalazło się w kadrze. To zawsze tylko pojedyncze ujęcie będące ułamkiem tego, co składało się na pełnię. To zaledwie namiastka tego, czego się pragnie. O czym się wie, że było. Bo pamięć, jak fotografia właśnie, jedynie, co może, to zaledwie zaświadczać: „to było”. Nawet kolekcja, nieprzebrane bogactwo zachowanych w pamięci postrzeżeń, szczegółów, znaków nie przybliżą do celu. Sięgnijmy raz jeszcze po *To ja sam jestem Emmą Bovary*:

Nazbiera się sobie szczegółów, autentyków, śmiecia egzotyki i w pocie czoła zabiera do pisania, i zaraz skrada się ku temu sztampa, coś samo wodzi ręką, by napisać tak, a nie inaczej, i co z tego wszystkiego wychodzi? Nieprawda, na której każdy się pozna, wyczuje instynktownie, że to nieprawda⁹⁹.

Podobną konstatację odnajdziemy w *Balonie*:

pamięć, jakieś sprzężenia myśli, błysk czegoś podobnego do innego, już dawniej poznanego, a do tego, jak zawsze, wysnuwa się z nas nasz własny kłębek myśli, automatyzm doznania, i z tą spontanicznością nowych zjawisk komponuje się to nam w świat osobny, nieprawdziwy, nie istniejący naprawdę¹⁰⁰.

I jeszcze w *Stefci*:

A znowu jeżeli spisuję tamto niepowtarzalne, czyż nie łapię się sam na praktykowaniu czarnoksięskich sztuk, wywoływaniu duchów, czyż nie jest to czymś z kategorii jarmarcznego panoptikum i estrady z magikiem i mistrzem autohipnozy na gościnnych występach?¹⁰¹.

⁹⁹ IDEM: *To ja sam jestem Emmą Bovary*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 291.

¹⁰⁰ IDEM: *Balon*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 347.

¹⁰¹ IDEM: *O Stefci*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 44.

Wysiłek odpominania i pamiętania — mimo świadomości nieosiągalności celu — cały czas jest podejmowany. Dlaczego? Na to pytanie Haupt odpowiada także pytaniem:

A gdy o tym wszystkim zapomnę, a gdy wypłucze się to ze mnie, wyblichuje, złuszczy, czymże zostanę?¹⁰²

Co to zatem za cel, którego majaczenie jest źródłem pragnienia i frustracji? Od razu zaznaczmy, że należałoby raczej mówić nie o jednym, a o wielu celach. Są nimi: dotarcie do tego, co przeszłe, a następnie: odtworzenie, zrozumienie i narracyjne powtórzenie tego, co zostało właśnie wtedy doświadczone a co kształtuje tożsamość. Niemożliwość zaspokojenia pragnienia nie tylko rodzi frustrację, ale sytuje też Hauptowy podmiot doświadczenia memorycznego w pozycji *ja* obłązonego.

Obłążenie należy tu jednak rozumieć trojako: po pierwsze, jako napór czegoś złowrogiego i niepożądanego; po drugie — odcięcie od czegoś niezbędnego; po trzecie wreszcie — niemożliwość wyjścia z..., wyswobodzenia się spod..., opuszczenia czegoś. Tym, co napiera, są z jednej strony wspomnienia, z drugiej zaś medialne lub — szerzej — kulturowo zapośredniczone sposoby kształtowania pamięci indywidualnej. To one sprawiają, że narracyjna reprezentacja czy to samej przeszłości, czy też jej odpominania, okazuje się „sztampą”, „jarmarcznym panoptikum” lub po prostu „nieprawdą”. We własnych reminiscencjach narrator przygląda się tyleż obrazom przeszłości, ile refleksom innych utworów oraz wzorów i modeli ich rozumienia. To cytaty z przeszłości, ale i z tekstów kultury.

Owe medialne ramy pamięci odgradzają też, odcinają od tego, co autentyczne i niepodważalnie moje. Pisze Haupt:

Więc jeżeli teraz najskwapliwiej i najzachłanniej zbieram ułamki z tamtych czasów i składam je na nowo, to mam pełne prawo, prawdziwy serwitut na owych czasach: odbieram, co moje, odbieram i odzyskuję ułamki samego siebie¹⁰³.

¹⁰² IDEM: *Światy*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 364.

¹⁰³ IDEM: *O Stefci*. W: IDEM: *Baskijski diabeł...*, s. 43.

Nieusuwalna dal (jak pisał Benjamin o fotografii — cytacie z przeszłości)¹⁰⁴, oddzielająca *ja* od tego, czego ono pragnie, pożąda, co jest mu niezbędne aby być (w pełni jako *ja*, z własną przeszłością, z własnym doświadczeniem); ta dal, to odcięcie sprawia, że to, czego *ja* pragnie, to, co widziane z oddalenia, jawi mu się jako resztki („ułamki samego siebie”). To jego ślad, ale też jego ruina („kosteczki mozaiki”).

Ową dal, która odgradza, należy tu ujmować, rzecz jasna, w kategoriach czasowych, nie przestrzennych. Świadomość jej istnienia bywa bolesna, gdyż jest ukłuciem, ugodzeniem, cięciem¹⁰⁵. Jest to też odcięcie.

I oto Hauptowe *ja* odnajduje siebie w sytuacji patowej: nie może przedostać się na jakieś zewnątrz, do jakiejś przyszłości, gdyż nie może odwrócić się i porzucić tego, co przeszłe. Bo jak porzucić siebie? Ale nie może też się z tym scalić. Może tylko próbować wypowiadać relację między tamtym a tym śladem, tamtym a tym ułamkiem, zdając sobie doskonale sprawę, że nie zespoli, nie wypowie ich nigdy.

Zakończenie

W znakomitej większości utworów, o których Stempowski pisał, że są dowodem „malarzkiej, statycznej” wyobraźni ich autora, Haupt nie tyle odtwarza zapamiętane obrazy z lat dzieciństwa i młodości czyniąc z nich główny przedmiot przedstawienia, nie tyle przewodzi po minionych tudzież zapomnianych krainach, co obrazuje raczej pewną egzystencjalną i tożsamościową sytuację, w której się znalazł. Ta sytuacja poddania się naporowi pamięci czy też obrazowych reminiscencji, to doświadczanie natłoku, obłączenia fragmentarycznymi wspomnieniami oraz kulturowymi wzorcami ich re-

¹⁰⁴ W. BENJAMIN: *Mała historia fotografii*. W: IDEM: *Twórca jako wytwórca*. Tłum. H. ORŁOWSKI i J. SIKORSKI. Poznań 1975, s. 29.

¹⁰⁵ „Wybiega ze sceny jak strzała i przeszywa mnie” — tak doświadczenie czasu określa Barthes. R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 52.

-konstruowania uświadamia Hauptowemu podmiotowi niespójność, ułamkowość własnego istnienia, rozproszenie, rozbitcie własnej tożsamości — jej fundamenty wszak leżą w gruzach. To, co utrwalone, zapisane w pamięci (także na wzór fotograficznego obrazu) powraca w przypomnieniu nie jako dowód na istnienie minionego, lecz jako świadectwo nieobecności, zaś zapamiętałe wywoływanie z zapomnienia kolejnych kadrów — cytatów z przeszłości — przesłania samą zawartość owych obrazowych przedstawień.

Stempowski w przywoływanym już tu liście do autora *Pierścienia z papieru* przeciwstawia jego twórczość literaturze omfaloskopicznej, której tworzywem mają być sny i majaczenia, która — jak notował w jednym ze szkiców — „zaczęła zamykać się w kręgu danych dostarczanych przez introspekcję, odwracając się od świata zewnętrznego”¹⁰⁶. Owszem, opowiadania Haupta dalekie są od „skomlenia i wycia”, ale przecież problemy jednostki, jej tożsamości oraz indywidualnego doświadczenia wysuwają się w nich na plan pierwszy. Prozę tę zatem Stempowski trafniej niż w liście do jej autora scharakteryzował w... pochodzącym z 1932 roku szkicu zatytułowanym *Ulisses Joyce’a jako próba psychoanalizy stosowanej*. Dzieło Irlandczyka — mające być próbą „kompletnego zbadania życia wewnętrznego człowieka, z zejściem do jego podziemnych kondygnacji”¹⁰⁷ — ujawnia tu podobieństwo z praktyką kliniczną oraz myślą teoretyczną Freuda odkrywającego tę część życia psychicznego człowieka, która do tej pory pozostawała w ukryciu. Pisał Stempowski:

Na stronie od myśli wynikających z naszego wychowania, tradycji i ambicji, drzemie w nas cały świat impulsów, obrazów, skojarzeń, dochodzący tylko niejasno do naszej świadomości — niejako przez nasze świadome życie psychiczne odtrącany. Istnienie jego spostrzegamy jedynie fragmentarycznie, w postaci urywków bełkotu wewnętrznego, które słyszymy budząc się ze

¹⁰⁶ J. STEMPOWSKI: *Po powodzi*. W: IDEM: *Szkice literackie. Tom 2. Klimat życia i klimat literatury*. Wybór i oprac. J. TIMOSZEWICZ. Warszawa 2001, s. 195.

¹⁰⁷ J. STEMPOWSKI: *Ulisses Joyce’a jako próba psychoanalizy stosowanej*. W: IDEM: *Szkice literackie. T. 1. Chimera jako zwierzę pociągowe*. Wybór i oprac. J. TIMOSZEWICZ. Warszawa 2001, s. 97.

snu lub w chwilach roztargnienia. Wpływ jego daje się odczuć również w mimowolnym kojarzeniu się w naszej myśli obrazów i słów, w szeregu naszych odruchów i upodobań. [...] Ta druga, odepchnięta i niejako relegowana do suterren świadomości, połowa naszego ja stanowi rozpoznane przez Freuda „acheronta”¹⁰⁸.

To rozpoznanie i podjęcie wysiłku prześledzenia oraz utrwalenia działania mechanizmów przywidzeń, asocjacji, reminiscencji — w których do głosu dochodzi to, co najbardziej intymne a zarazem rdzenne dla indywidualnej osobowości i tożsamości, na wpuć obce *ja* — zbliżyć ma propozycję teoretyczną wiedeńczyka oraz praktykę pisarską dublińczyka. Między nimi istnieją jednak zasadnicze różnice. Psychoanaliza freudowska ma dostarczać dodatkowych informacji o *ja*, o nieujawnianych konstrukcjach i treściach myślenia i odczuwania, które następnie drogą krytycznej analizy zasymilowane zostają z pozostałą, świadomą częścią osobowości, tworząc tym samym harmonijną całość. W przypadku psychoanalizy stosowanej Joyce’a mamy do czynienia jedynie z rozpoznaniem, z asymilacją już nie:

Joyce, w odróżnieniu od psychoanalizy klasycznej, nie dochodzi do całkowitego zasymilowania szczegółów drastycznych przez bardziej elegancką część naszego życia wewnętrznego. Szczegóły te zachowują pewną obcość przez cały czas opowiadania. Być może, proceder artystyczny autora, posługujący się kontrastami, nie prowadzi w ogóle do takiego ostatecznego wyrównania wewnętrznego¹⁰⁹.

To ostatnie zdanie jest niezwykle istotne — dostrzec można bowiem wyraźne podobieństwo między Hauptem i Joycem w myśleniu, konstruowaniu i w sposobie przedstawiania literackiego *ja*. W obu przypadkach mamy do czynienia z podmiotem rozbitym, rozsypanym — jak „kawałeczki mozaiki”, z których nie uda się odbudować pełnego obrazu.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 95.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 104.

Tomasz Gruszczyk

**Salvation or besetment?
Against the pressure of memory**

Summary

The issue of vividness and painterly qualities of prose by Zygmunt Haupt fuses the article's two underlying issues. The first one involves the hitherto reception of his works — on the one hand, it saves them from oblivion, on the other — it imprisons them in an interpretative cliché, emphasizing its “painterliness”. The other issue involves the questions of the mnemonic experience and its significance in Haupt's prose. The author of the article poses a thesis that a flood of visual reminiscences is experienced by Haupt's Self not as a chance to save the past and its own identity, but as besetment and pressure — of both the memories themselves and the cultural patterns of their emergence. For him, the literary articulation of the mnemonic experience is thusly not a strategy to save from non-existence, but rather — this non-existence's corroboration.

Tomasz Gruszczyk

**Eine Rettung oder eine Belagerung?
Unter dem Druck vom Gedächtnis**

Zusammenfassung

Die Bildhaftigkeit und das Malerische der Prosawerke von Zygmunt Haupt werden im vorliegenden Beitrag in der Abhandlung von zwei Themen zum Ausdruck gebracht. Das erste Thema betrifft die bisherige Rezeption der genannten Werke, die diese Prosa einerseits vor dem Vergessen bewahrt und sie andererseits in einem Auslegungsklischee gefangen hält. Das zweite Thema umfasst die Erinnerungserfahrung und deren Bedeutung in der Prosa. Der Verfasser stellt die These auf, dass das Überangebot an Bildreminiszenzen von Haupts Ich nicht als eine Chance, die Vergangenheit und die eigene Identität zu retten, sondern als eine Belagerung und ein Druck von Erinnerungen und deren Kulturmustern erfahren wird. Die literarische Darlegung der Erinnerungserfahrung ist für den Schriftsteller also nicht so sehr eine Strategie, sich vor dem Nichtvorhandensein zu retten, als vielmehr das Nichtvorhandensein zu beglaubigen.