

ZYGMUNT HAUPT.  
FIGURA AMBIWALENTNEJ OBECNOŚCI

MICHAŁ ZAJĄC\*

Co za satysfakcja i co za trwoga tego odosobnienia!

*Zygmunt Haupt*

W tekście zatytułowanym *Fragmenty Haupt* – jako dziecko – mierzy się z zadaniem postawionym jego wyobraźni przez matkę: sprawdza mianowicie, czy może zobaczyć własne ucho. Jak wiemy od Lacana, jest to test na przedstawienie<sup>1</sup>. Własne ucho jest dla chłopca niewidoczne, więc zaciekawiony i zaniepokojony odruchowo go dotyka, żeby upewnić się o jego obecności. Pytanie o ucho staje się w tej krótkiej scenie metonimicznym pytaniem o (obecność) samego siebie. Dalej chłopiec dochodzi do wniosku, że dopiero w lustrze można własne ucho zobaczyć. W lustrze jednak – jak pisze – „to już nie to samo”<sup>2</sup>. Pytanie o ucho i o obecność przychodzi od innego, od matki, i wprowadza inny porządek. Przede wszystkim porządek wyobrażenia, w którym potwierdzeniem obecności jest lustrzane odbicie. Dla Haupta jest ono czymś odmiennym od pierwowzoru, to jest rzeczywistego ucha, którego zobaczyć nie można. W przy-

---

\* Michał Zając – mgr, Wydział Polonistyki UJ.

<sup>1</sup> Por. J. Lacan, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, tłum. J. W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia” 1987, nr 4 (63), s. 5–7. Kwestię wyobrazeniowej reprezentacji „Ja” w pismach Lacana szczegółowo omawia: S. Weber, *Return to Freud. Jacques Lacan's dislocation of psychoanalysis*, tłum. M. Levine, Cambridge 1991, s. 102 i nast.

<sup>2</sup> Z. Haupt, *Fragmenty [w:] tegoż, Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, zebrał, oprac. i notą ed. opatrzył A. Madyda, wstęp A. Stasiuk, wyd. 2 zmienione i poprawione, Wołowiec 2016, s. 431. Dalej jako BD z podaniem strony. Tom ten, zbierający prozatorski dorobek Zygmunta Haupta, będzie podstawą odniesień dla niniejszego odczytania, skupiającego się zasadniczo na opowiadaniach. Jakkolwiek w tomie zatytułowanym *Z Roksolanii* (Z. Haupt, *Z Roksolanii. Opowiadania, eseje, reportaże, publicystyka, warianty, fragmenty (1935–1975)*, zebrał, oprac. i notą ed. opatrzył A. Madyda, Toruń 2018) przedrukowano dziesięć nieuwzględnionych w *Baskijskim diable* opowiadań (tekstów w dominującej większości przedwojennych), to jednak stwierdzić wypada, że nie mają one istotnego znaczenia dla poruszanych tutaj wątków. Czytelnika zainteresowanego epistolografią Zygmunta Haupta warto odesłać także do *Listów do redaktorów „Wiadomości”* w opracowaniu Aleksandra Madydy (Toruń 2014).

wołanej scenie natychmiast pojawia się również porządek mowy, niosącej ze sobą naddatek: „odległe zadrgało we mnie, ale nie uświadamiałem sobie tego, że to metafora, przenośnia, którą naszpikowaliśmy sobie mówienie”, pisze Haupt o metaforycznej figuratywności języka, która mówienie umożliwia. W ten oto sposób pokrótce konstytuuje się i przedstawia w tekstach Haupta porządek (niehierarchicznej) obecności, będącej głównym tematem jego twórczości<sup>3</sup>.

„Kultura europejska została zbudowana na pragnieniu obecności”, konstatuje Michał Paweł Markowski, co sytuuje kwestię hauptowskiego ucha w środku debaty o przedstawieniu i reprezentacji.<sup>4</sup> Zygmunt Haupt w tym kontekście może być porównywany do Marcela Prousta<sup>5</sup>. Na pierwszy rzut oka wszystko się zgadza: kiedy w innym opowiadaniu Haupt pisze, że zapach węglowych spalin – „jak smak ciastka u Prousta” – wywołuje w nim obraz młodej i pięknej matki w oknie wagonu oraz że napawa go to zawsze „drgającym wzruszeniem i tęsknotą”<sup>6</sup>, to wydaje się być blisko tego sposobu myślenia, który Marcelowi Proustowi kazał napisać, że muzyka much zrodzona z letnich dni „budzi nie tylko obraz w naszej pamięci, ale zaświadcza ich powrót, ich rzeczywistość, otaczającą nas, bezpośrednio dostępną obecność”<sup>7</sup>. Tropy te podsuwa sam Haupt, piszący o proustowskim zapachu, mającym moc wywoływania wspomnień: zarówno matki w oknie pociągu, jak i – przy innej okazji – ułaskowieckiego jarmarku<sup>8</sup>. Pojawia się jednak u Haupta coś, czego próżno szukać u Prousta, i co już w samym pragnieniu obecności sytuuje jego zaprzeczenie. Jest to lęk i trwoga.

W tej samej scenie, na widok „prerażającego potwora lokomotywy” wjeżdżającej na peron, Haupt wspomina, że jako dziecko uciekał do labiryntu poczekalni, gdzie odnajdywała go rozbawiona, ale i współczująca matka. „Wyimaginowane niebezpieczeństwo potrafiło zadzierzgnąć u mnie pragnienie równie silne, jak tr w o g e”<sup>9</sup> – pisze autor *Baskijskiego diabła*, splatając ze sobą te dwa – kluczowe dla konstytucji podmiotu – afekty, tworząc tym samym węzeł ambiwalencji i wyznaczając miejsce, które – w pozycji edypalnej – zajmuje jego podmiot. Jacques Lacan uzupełnia: „W trwodze [...] podmiot jest dotknięty

<sup>3</sup> W kontekście literackiego tematu obecności – z perspektywy estetyki nastrojowości, nie-samowitego oraz podejmowanych przez pisarza gier – ciekawego odczytania hauptowskiej prozy dokonuje Tomasz Mizerkiewicz w tekście „Ale będąc, ale będąc”. *Proza Zygmunta Haupta a nowoczesna kultura obecności* [w:] tegoż, *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności*, Poznań 2013, s. 177–232.

<sup>4</sup> Por. M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 16.

<sup>5</sup> Por. M. Zaleski, *Świat powtórzone* [w:] tegoż, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 50.

<sup>6</sup> „Kiedy będę dorosły”, BD 38.

<sup>7</sup> M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1: *W stronę Swanna*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 2001, s. 97.

<sup>8</sup> *Z Łaczczyzny*, BD 629.

<sup>9</sup> „Kiedy będę dorosły”, BD 38. Podkreślenie moje – MZ.

pragnieniem Innego”<sup>10</sup>. Według francuskiego psychoanalityka wyobrazeniowa identyfikacja podmiotu jest odpowiedzią na pragnienie innego i dokonuje się w zapośredniczeniu przez innego, jednocześnie uruchamiając i odpowiadając na jego pragnienie. Jest jednak identyfikacją, w której obraz – by użyć słów Haupta – „nie jest już tym samym”, staje się heterogeniczna i – jak chce Lacan – dialektyczna. Podmiot oswaja obcość własnego obrazu-sobowtóra poprzez narcystyczną autoidentyfikację, która dokonuje się właśnie dzięki pragnieniu innego/matki, tworząc tym samym to, co Lacan nazywa wyobrazeniową identyfikacją Ja<sup>11</sup>. Ustanowiona jednak przez zakaz edypalny autoidentyfikacja wyobrazeniowa jest jednocześnie pragnieniem obecności i trwogą uobecnienia.

\*

Upadek przedmiotu małe *a* – w słowniku Lacana, a utracona Rzecz – według Kristevej konstituuje trwogę i wskazuje źródło pragnienia. „W trwodze przedmiot małe *a* upada. Ten upadek jest pierwotny. Różnorodność form, które przybiera ów przedmiot upadku, pozostaje w pewnej relacji do sposobu, w jaki ujmowane jest dla podmiotu pragnienie Innego”<sup>12</sup> – dodaje francuski psychoanalityk, wskazując na „dziwność” owego przedmiotu<sup>13</sup>, w którym podmiot więziony jest przez funkcję pragnienia, i na moment, w którym wraz z upadkiem przedmiotu małe *a* oraz rozerwaniem popędowego splotu pojawia się straszne-niesamowite, a podmiotem owłada trwoga. Podobnie sytuację podmiotu opisuje Julia Kristeva, która w Rzeczy widzi „opór rzeczywistości wobec znaczenia, miejsce pociągające i odpychające, źródło seksualności, od którego obiekt pragnienia zostanie odłączony”. Utracona Rzecz – o której autorka pisze, że „zacieśnia więzy pragnienia, oraz jest przyczyną, ale także upadkiem, zanim stanie się Innym” – popycha podmiot w stronę „pierwotnego utożsamienia”, wyobrażonej identyfikacji, mającej charakter kompensujący w stosunku do utraconej Rzeczy. „Rzecz wpisuje się w nas bez pamięci, pogrzebana współniczka naszych niewypowiedzianych lęków” dodaje<sup>14</sup>,

<sup>10</sup> J. Lacan, *Imiona-Ojca*, przekł. R. Carrabino, T. Gajda, J. Kotara i in., Warszawa 2015, s. 64.

<sup>11</sup> Zob. J. Lacan, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, dz. cyt., s. 6. W kwestii odróżnienia kategorii Ja od podmiotu zob. M. P. Markowski, *W ciemnym wnętrzu miłości [w:] tegoż, Występki. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa 2001, s. 178.

<sup>12</sup> Por. J. Lacan, *Imiona-Ojca*, dz. cyt., s. 65 i nast.

<sup>13</sup> O wszechobecnej dziwności w prozie Haupta pisał Andrzej Niewiadomski, widząc w niej jedną ze strategii pisania o nowoczesnym doświadczeniu *nierozwiązywalnych sprzeczności*, z jakimi konfrontuje się człowiek w XX w. Zob. A. Niewiadomski, „Dziwna” nowoczesność Zygmunta Haupta [w:] tegoż, *Jeden jest zawsze ostrzem. Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*, Lublin 2015, s. 130.

<sup>14</sup> J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przekł. M. P. Markowski, R. Rzyziński, wstęp M. P. Markowski, Kraków 2007, s. 15 i nast.

wskazując w ten sposób na funkcję, jaką pełni ona w depresji i melancholii oraz wyznaczając tym samym możliwy kierunek myślenia o Hauptcie jako pisarzu melancholijnym<sup>15</sup>.

Na wyobraźniowy charakter własnego myślenia wskazuje autor *Baskijskiego diabła*, kiedy pisze: „jestem pewnie wzrokowcem i myślę prawdopodobnie obrazami”<sup>16</sup>. Taki też charakter mają wspomnienia i marzenia, będące kanwą tej twórczości:

Szczęście to jest wspomnienie, nabyty kawałek życia przeżytego na własność, nie do odebrania. A wspomnienie [...] staje się naraz marzeniem. [...] 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 [...] Wspomnienie, bo już w samym wspomnieniu jest rytm, aliteracja i powtarzanie się rzeczy, więc dudni to jak poemat. Ale do tego potrzeba także czegoś nowego zawsze i ciągle, [...] Powtórzenie i nowość. Powtórzenie straszące nudą i nowość przerażająca nowością.<sup>17</sup>

Odzyskane z niepamięci – dzięki zapachowi, szczegółowi – wspomnienie przynosi szczęście odtworzenia, a jednocześnie wzbudza przerażenie, narusza bowiem zakaz związany z utratą (przy czym to właśnie utrata uprawomocnia zakaz). Poprzez zawartą w nim strukturę poematu nosi cechy właściwe pismu i – literackiemu – pisaniu. Ale nie wyłącznie, ma bowiem również charakter uzupełnienia, będącego nieodłączną cechą pisma, o której pisał Jacques Derrida. Otóż według autora *O gramatologii*:

uzupełnienie nie jest jedynie władzą dostarczania nieobecnej obecności za pośrednictwem jej obrazu: gdy dostarczamy ją przez upoważnienie znaku, znak trzyma ją na dystans i opanowuje. Obecność ta jest bowiem zarazem upragniona i budzi grozę. Uzupełnienie narusza, a zarazem respektuje zakaz.<sup>18</sup>

W ten sposób jednak umacnia również ambiwalencję podmiotu, przynosząc martwe obrazy, które pojawiają się we śnie (ale i w marzeniu czy wspomnieniu<sup>19</sup>), czego przykładem może być dom, który powraca jak trumna:

Nocami nawiedza mnie do dzisiaj. Nadpływa poprzez przestrzeń i czas, głucho stąpa pod oknami obcych domów, gdzie żyję, jak trumna wyciągnięta z dołu, skrzypi krokwiemi i podzwania blachą w ulewie i wichrze.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Na temat melancholijnej retoryki w pisarstwie Zygmunta Haupta zob. J. Wierzejska, *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*, Warszawa 2012, s. 262 i nast.

<sup>16</sup> „Kiedy będę dorosły”, BD 38.

<sup>17</sup> *Fragmety*, BD 435. Podkreślenie moje – MZ.

<sup>18</sup> J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 212.

<sup>19</sup> Tomasz Mizerkiewicz omawia w tym kontekście (w nawiązaniu do freudowskiej koncepcji *niesamowitego*) porównanie jednej z hauptowych bohaterek, Stefci, do topielicy. Zob. T. Mizerkiewicz, „Ale będę, ale będę”. *Proza Zygmunta Haupta a nowoczesna kultura obecności*, dz. cyt., s. 193 i nast.

<sup>20</sup> *Z kroniki o latającym domu*, BD 416. Podkreślenie moje – MZ.

Lub kiedy w szczęściu pojawia się pęknięcie: „[...] dziwi mię i smuci, jak mało jestem zdolny objąć i pojąć samą chwilę szczęścia czy tego, co może właśnie potem nazwałem szczęściem”<sup>21</sup>. Tutaj ujawnia się trwoga: pomiędzy realnym a wyobrażeniowym.

Przynosi również oscylację pomiędzy utożsamieniem a alienacją czy separacją, to jest, kiedy Haupt ucieka w marzenia: „tu jestem, a nie ma mnie, bo wyszedłem na spotkanie wymyślonego”<sup>22</sup>, lub oddziela się od ukochanej Panny, sprawiając jej przykrość: „Kiedy przychodziły u mnie chwile prostracji, zawodu lub przesyty, miałem swój teren, na który przenosiłem się samolubnie...”<sup>23</sup>, potwierdzając tym samym źródło swego pragnienia poprzez powtórzenie opisanej przez Freuda gry w odrzucenie czy utratę oraz odzyskanie obiektu, w której stawką jest oswojenie lęku związanego z nieobecnością<sup>24</sup>. A jak zauważa Tomasz Mizerkiewicz: „techniki oraz metody gier należą do składników budujących kulturę obecności”<sup>25</sup>.

A wreszcie na poziomie narracyjnym – w retoryce obecności – poprzez ruch pomiędzy czasem teraźniejszym (*jestem*) a przyszłym (*będę*), konstytuujący Haupta jako piszącego autora w heterotopycznym czasie różnym od narracyjnego czasu teraźniejszego i przyszłego, z których oba ulokowane są już w przeszłości:

Ale jest już radośnie, jest już wesoło, bo reakcja, bo ulga i zmartwychwstanie, popioły strachu rozsypują się za nami i już jesteśmy i anektujemy to nowe [...]. Tak zaczyna się życie. Tak ma się z wtajemniczeniem. Tak reaguje mój naskórek, tym jestem. Będę teraz szedł, błąkał się pośród tego. [...] Raz będę jednością z całością, innym razem będę sam, zupełnie sam, nic innego nie będzie się liczyć, tylko ja sam. Będzie mi tak, jakby świat to był ja, a ja to świat. Kiedy mnie nie ma, nie ma świata. To mam w sobie wszystkie bóle i wszystkie szczęścia świata. [...] Potem będę pełen rezygnacji. Potem rozentuzjazmuję się do czegoś, potem przyjdzie znowu zmęczenie. Ale będę. Ale będę.<sup>26</sup>

Z pomocą zarówno czasu teraźniejszego, jak i przyszłego, mówi się tu wszak o przeszłości, opisując w ten sposób życie, które już się wydarzyło. Niezależnie od czasu gramatycznego bowiem to przeszłość determinuje twórczość ułasko-

<sup>21</sup> Kulig, BD 77.

<sup>22</sup> *Warianty*, BD 569.

<sup>23</sup> *Wyspy Galapagos i wyprawa na Mount Everest*, BD 129.

<sup>24</sup> Por. S. Freud, *Poza zasadą rozkoszy* [w:] tegoż, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 169 i nast.

<sup>25</sup> T. Mizerkiewicz, „*Ale będę, ale będę*”. *Proza Zygmunta Haupta a nowoczesna kultura obecności*, dz. cyt., s. 208. Autor szczegółowo omawia gry, pojawiające się w prozie Haupta.

<sup>26</sup> *Fragmenty*, BD 440. Maciej Jaworski widzi w tym fragmencie wyraz strategii bycia „*po-między*”, zob. tegoż, *Problematyka modernizmu europejskiego w twórczości Zygmunta Haupta* [w:] *Pamięć modernizmu*, red. M. Górczyński, M. Mordarska, Wrocław 2011, s. 154. Tomasz Mizerkiewicz pisze w tym kontekście o *modulacjach intensywności istnienia*, zob. T. Mizerkiewicz, „*Ale będę, ale będę*”. *Proza Zygmunta Haupta a nowoczesna kultura obecności*, dz. cyt., s. 197.

wieckiego autora. Ruch pomiędzy czasami gramatycznymi nie tylko dynamizuje tę prozę, lokując narratora to bliżej to dalej w stosunku do opisywanego świata, ale i w sam świat przedstawiony wpisuje różnicę, jako że nosi on w sobie zarówno ślady przeszłości, jak i ziarno przyszłości.

Co ciekawe, odzyskany we wspomnieniu znak, wyobrażony ślad, jest w świecie Haupta śladem ucieczki: „przed grozą tych gór, przed piętrzącymi się poza nimi niebezpieczeństwami uciekałem we wspomnienia<sup>27</sup> – pisze, a gdzie indziej dodaje: ucieczka jest dla nas wszystkich kinetycznym przedłużeniem życia, ostatnią obroną nas wszystkich, w ucieczce chcemy jeszcze bardziej tym życiem zachłysnąć się, pozostawić pomiędzy nami i strasznym ocalającą przestrzeń, odgrodzić się nią, odżegnać od niesamowitego<sup>28</sup>. Aspekt ocalający wspomnienia ma więc cechę kompensacyjną w stosunku do rzeczywistości, nosi także znamiona substytucji: wyobrażona autoidentyfikacja według Lacana przybiera postać alter ego (lub sobowtóra), ustanowionego przez pragnienie innego (w tym przypadku matki albo kochanki)<sup>29</sup>. Tak jest i w przypadku Haupta, który jednakowoż – na skutek utraty – konfrontuje się z rozpadem wyobrażeniowej i narcystycznej identyfikacji Ja. „Ścisła ekwiwalencja między obiektem a ideałem ja w relacji miłosnej jest jednym z najbardziej podstawowych pojęć w dziele Freuda i odnajdujemy ją na każdym kroku”, zauważa francuski psychoanalityk<sup>30</sup>. Potwierdza tym samym sytuację pisarza, który na skutek nieodwracalnej utraty młodości oraz świata konfrontuje się ze stratą w obrębie własnego Ja<sup>31</sup>.

\*

„Trwoga jest zawsze związana z jakąś stratą – zauważa Jacques Lacan – z relacją dwójkową w punkcie zaniku.” Dopiero „trzeci”, poprzez związek narcystyczny, pozwala na mediację, dzięki której pragnienie podmiotu i jego spełnienie może się realizować symbolicznie. Lacan pisze, że odbywa się to w rejestrze prawa albo winy.<sup>32</sup> Jak zobaczymy dalej, w przypadku Haupta chodzi o winę.

Pisanie, mające charakter symboliczny *per se*, jest ratunkiem przed dwójkową przemocą wyobrażonego: „Tu nawiedzały mnie wspomnienia. Potem

<sup>27</sup> *Baskijski diabeł*, BD 535.

<sup>28</sup> *Perekotypołe*, BD 508.

<sup>29</sup> Por. J. Lacan, *Seminarium I. Pisma techniczne Freuda*, dz. cyt., s. 241. Zob. także S. Weber, *Return to Freud. Jacques Lacan's dislocation of psychoanalysis*, dz. cyt., s. 12 i nast.

<sup>30</sup> J. Lacan, *Seminarium I. Pisma techniczne Freuda*, dz. cyt., s. 242. Szczegółowej analizy dyskursu miłosnego w kontekście nowoczesnych strategii pisarskich dokonuje Andrzej Niewiadomski w rozdziale *Zygmunta Haupta historie (nie tylko) miłosne* [w:] tegoż, *Jeden jest zawsze ostrzem. Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*, dz. cyt., s. 207 i nast.

<sup>31</sup> Według Freuda sytuacja taka cechuje zarówno żalobę jak i melancholię. Por. S. Freud, *Żaloba i melancholia* [w:] tegoż, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 145–159.

<sup>32</sup> J. Lacan, *Imiona-Ojca*, dz. cyt., s. 37.

zaczętem coś pisać”, zauważa autor *Baskijskiego diabła*, znacząc tym sposobem moment początkowy własnego pisania<sup>33</sup>. Ucieczka we wspomnienia staje się ucieczką w pisanie: wszak wspomnienie ma już cechy poematu, rytmu, powtórzenia, aliteracji. Sytuuje podmiot na amplitudzie dynamicznej, nieartykułowanej i nietożsamej ze sobą terażniejszości, która jednocześnie za pomocą zatartych śladów i widmowych obrazów łączy się z przeszłością, ale też już antycypuje i wychodzi w przyszłość:

Oto z runów wycinanych w drzewie buku, ze znaków na korze brzozowej czy skórze bawołu, z podań latopisów, napisów rytych w marmurze [...], z ksiąg sądowych [...], z napisów nagrobkowych [...], wyczytana z dwudziestotomowej *Historii papieży* Pastora czy wyzgadywana z zatartych na pieniążkach miedziakach, szelągach, obolach, tyńfach, groszach, denarach znaków, profili, symbolów odtwarza się nam przeszłość. Powolny, statyczny obraz widmo jej; w miarę jak czas historyczny dochodzi do naszej terażniejszości, wspina się ku górze wierchołkowej nieartykułowanych spraw dziejących się w tej właśnie chwili w ich chaotycznym tumulcie, który niepodobna ogarnąć, którego ni pojąć, ni uporządkować, kiedy zgrzyt, pisk, wstępujący dysonans spraw dziejących się w tej chwili ogłusza nas i wierci w uszach dojmującym crescendo. Ale tu zaczyna przechodzić na powrót w jednostajny pogłos czasu biegnącego w przyszłość – opadająca symetrycznie amplituda, tak samo odchodząca, jak przyszła, odchodząca w niewiadome, w świat nadziei, oczekiwania, niosąc ufność w spokój, porządek i symetrię dziejących się rzeczy.<sup>34</sup>

Dzieje się to w rozsunięciu i przemieszczeniu – jak chce Derrida – w odniesieniu do czegoś innego, dzięki czemu obecność i terażniejszość znaku coś znaczy:

[...] dynamika znaczenia jest możliwa jedynie wtedy, gdy każdy tak zwany „uobecniony” element pojawiający się na scenie obecności odnosi się do czegoś innego niż on sam, zachowując w sobie piętno elementu przeszłego, i pozwala już odcisnąć na sobie piętno elementu przyszłego, ślad, który do tego, co nazywamy przyszłością, odnosi się w nie mniejszym stopniu niż do tego, co nazywamy przeszłością, konstituujący zaś to, co nazywamy terażniejszością, właśnie za sprawą odniesienia do tego, czym ona nie jest...<sup>35</sup>

Odtwarzana w znakach i zatartych symbolach przeszłość w tekstach Zygmunta Haupta nieustannie konstituuje chwilę obecną, nietożsamą ze sobą i niejednorodną terażniejszość, zawsze bowiem wybiegającą w przyszłość i unoszoną na wezbranej fali tego, co minione, a co pozostawiło po sobie uobecniający się w terażniejszości ślad. Zastosowana przez pisarza metafora nie tylko zdradza sposób jego myślenia o terażniejszości, ale pozwala myśleć o takim doświadczeniu chwili obecnej, które jest doświadczeniem na wskroś literackim. Wiąże ono obecność z odczytywaniem śladów przeszłości, tym samym konstruuje heterogeniczną i dynamiczną tożsamość piszącego jako podmiotu w akcji, w którym przeszłość nieustannie się odtwarza i antycypuje stającą się przyszłość. Pisanie

<sup>33</sup> *Sur le pont d'Avignon*, BD 161.

<sup>34</sup> *Balon*, BD 550.

<sup>35</sup> J. Derrida, *Różnia*, przeł. J. Margański [w:] tegoż, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Działek, J. Margański i P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 39 i nast.



sankcjonuje to, co utracone – jako minione właśnie. Uobecnia je i umieszcza w różnicującym akcie twórczym.

A wspomnieniowe ślady tekstu Haupta są jednocześnie śladami ucieczki i powrotu. Na swoim wygnaniu w tekście nieustannie przemierza on drogę wyznaczoną w odczytywanych i zapisywanych śladach, gnany raz lękiem/trwogą, a raz tęsknotą/pragnieniem. Oprócz tęsknoty, to właśnie trwoga ma moc wywoływania wspomnień w tekstach ułaskowieckiego autora; jest tak potężną siłą, że zdolna jest unieważnić wyobrazeniową jedność podmiotu wydanego na niezaspokojone, a tym samym destrukcyjne pragnienie innego. Bywa że atak trwogi, poprzez powrót niesamowitego, unicestwia integralność i obecność Ja. Zapis takiej sytuacji znalazł się w tekście zatytułowanym *El Pelele*. Ma ona miejsce na stacji kolejowej Persenkówka podczas wyładowania wagonu z wapnem. I w tej scenie ponownie trwoga i pragnienie pojawiają się w związku z pociągiem. Wygląda to w ten sposób, że Haupt pracuje w stojącym wagonie towarowym i nagle czuje, że wagon się porusza, pomiędzy deskami widać migające drzewa, z przodu słychać gwizd lokomotywy, a ze środka wagonu – nagle – słychać przeraźliwy i zwierzęcy krzyk ludzkiego tłumu:

I oto nagle wydaje mi się, że wagon jest w ruchu. Najwyraźniej słyszę stuk jego obręczy kół na spojeniach szyn, przez szczeliny w deskach widzę migające drzewa, na krzywiźnie toru podłoga wagonu chyli się i chwieje i daleko, daleko, gdzieś na początku wielkiego zestawu wagonów pociągu wyje lokomotywa, i głos jej miesza się z wyciem, rykiem tłumu, pochlipywaniem dzieci, bezsilnym tępym łomotem pięści ludzkich tłukących w deski oszalowania wagonów, i straszny chóralny krzyk: „*Gewaaah!*” zwierzęcy, bezsilny strachu i rozpaczliwej ludzi stojących po kostki w gruzowisku wapna, jakim podłogi wagonów wysypiano precyzyjnie dla dezynfekcji.<sup>36</sup>

Zamknięte w wagonie ludzkie ciała są obiektami – rzeczami – całkowicie wydanymi destruktywnemu, morderczemu pragnieniu innego (jak można się domyślić, chodzi o wojnę i ludzi wiezionych do obozu zagłady). Ciała w wagonie są urzeczowione: wiezione, bezsilne, przerażone – i jako takie – w całości wydane dezintegrującej rozkoszy innego. W tej reminiscencji trwoga i rozkosz rozbijają wyobrazeniową jedność podmiotu, wyrzucając go z chwili obecnej i w całości oddając we władzę innego wyobrazeniowego, czyli reminiscencji. Takie miejsce ujawnienia trwogi wskazywać może, że Haupt sam zajmuje pozycję obiektu. Autor *Pierścienia z papieru* deklaruje gdzie indziej, że chce być obiektywny<sup>37</sup>, a jednak zdradza się z czymś przeciwnym. Zaznacza wszak także, że „odzyskuje ułamki samego siebie”<sup>38</sup>, że pisze o sobie, co sprawia, że jego „obiektywizm” jest paradoksalny: sytuuje go bowiem w pozycji odrzuconego obiektu, jak na przykład, kiedy jest szmacianą lalką *El Pelele*, bezwładną i podrzucaną w pensjo-

<sup>36</sup> *El Pelele*, BD 522.

<sup>37</sup> *Warianty*, BD 575.

<sup>38</sup> *O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach*, BD 228.



narskiej zabawie przez uczennice na podwórzu klasztoru i pod zdystansowanym okiem przełożonej-ksieni, w której widzieć można alegorię bezdusznego losu<sup>39</sup>. A w samej zabawie ponownie odnaleźć można ślad i powtórzenie tej dynamiki obecności i nieobecności, którą Freud zaobserwował w zabawie małego chłopca<sup>40</sup>. Tym razem jednak podrzucany i odrzucany przedmiot staje się auto-projekcją Haupta: to czym się w tej scenie rzuca, jest nie tylko częścią niego samego, jest nim samym.

A kiedy pisze: „to za tamte sprawy zostałem skazany na odległość”<sup>41</sup>, to konstruuje scenę swojego odrzucenia przed majestatem karzącej instancji Innego na podstawie – czy jak mówi Lacan – w rejestrze winy. Tej winy Haupt poszukuje w swoich tekstach. Oto melancholijna ambiwalencja: samemu usprawiedliwić wyrok.

I rzeczywiście, można w tym pisarstwie odnaleźć ślady poszukiwania własnej winy: grzechów niezrozumienia, zarozumiałstwa, tchórzostwa, ucieczki bądź alienacji. Samooskarżenie postawione w tekście jest wyrazem konfliktu wynikającego z ambiwalentnego utożsamienia. Martwe obrazy natomiast (to jest domu jako trumny albo ukochanej jako trupa) noszą cechy „abiektów”, „przedmiotów” odrzuconych, o których pisała Kristeva, przeciwstawiających się Ja, niepokojących, a jednocześnie fascynujących pragnienie, wyprowadzających z równowagi, stanowiących „bieguny wezwania i odrzucenia”, które pobudzają i rozbijają podmiot, bo: „odpad oraz trup wskazują mi na to, co permanentnie odsuwam, żeby żyć”<sup>42</sup>. Haupt je odrzuca, a jednak na poziomie wyobrażonym zatrzymuje, powracają do niego, mają bowiem moc pobudzenia pragnienia innego i wskazują na siłę własnej obsady, a w efekcie podtrzymują ambiwalencję wyobrazeniowej identyfikacji podmiotu. W przypadku ułaskowickiego autora utrata miłości i przedwojennego świata umacnia doświadczenie czegoś, co Kristeva nazywa „stratą początkową,” brakiem „leżącym u podstaw wszelkiego bytu, sensu, języka, pragnienia”, który z literatury czyni jego znaczące<sup>43</sup>.

\*

Derridowska formuła „nie istnieje poza-tekst”<sup>44</sup> staje się najbardziej związłą definicją literatury zmagającej się z immanentną stratą. Oznaczać to może, iż literatura w piśmie zawsze traci swój przedmiot, jego obecność. Oznaczać to jednak może również, że dopiero literatura pozwala podjąć próbę uobecnienia

<sup>39</sup> *El Pelele*, BD 528.

<sup>40</sup> Por. przypis 24.

<sup>41</sup> *O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach*, BD 228.

<sup>42</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstępie*, przekł. M. Falski, Kraków 2007, s. 7 i nast.

<sup>43</sup> Tamże, s. 11.

<sup>44</sup> J. Derrida, *O gramatologii*, dz. cyt., s. 217.

tego, co już utracone i zakazane (utrata byłaby wtedy jej warunkiem)<sup>45</sup>. Definicja staje się wyznaniem i wyzwaniem. Jeśli obecność i możliwość uobecnienia jest zasadniczym tematem twórczości Zygmunta Haupta, to oznacza także, że autor *Baskijskiego diabła* stawia i inne pytanie – o możliwość prawdy. Opowiedziana historia w literackiej przestrzeni podlega bowiem jej różnicującej sile: splata to, co można nazwać archiwalną prawdą historyczną (biograficzną, a więc weryfikowalną)<sup>46</sup> z prawdą innego rodzaju, idiomatyczną, to jest symptomatyczną i afektywną<sup>47</sup>, żeby obie poddać następnie symbolicznemu literackiemu przetworzeniu. Pozwala tym samym mówić we własnym imieniu (Haupt stosuje przecież narrację pierwszoosobową), jednakże w paradoksalnej przestrzeni, w której obecność opiera się na nietożsamości albo tożsamość na nieobecności, jak to ma miejsce w przytoczonych na wstępie – alegorycznych na swój sposób – scenach: tej z dotykaniem własnego ucha (kiedy Haupt przekonuje się o nietożsamości lustrzanego odbicia oraz figuratywności mówienia) i z wjeżdżającym na peron pociągiem (kiedy na skutek ucieczki wytęskniona obecność matki zostaje odwleczone). Pragnienie i trwoga stanowią dla Haupta splot przesądający o niepełnej i ambiwalentnej obecności. Poddane literackiej mediacji ulegają przesunięciu, otwierając symboliczną przestrzeń (dla) innego<sup>48</sup>. Z tego miejsca, na tak skonstruowanej i skomplikowanej scenie Haupt zadaje pytanie o *istotę własnej alienacji*<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> Tomasz Gruszczyk pisze o „uobecnianiu nieobecności”. Zob. tegoż, *Ocalające zatracenie. Rozważania o doświadczeniu pamięci i pragnieniu w twórczości Zygmunta Haupta, Stanisława Czycza i Krzysztofa Vargi*, Katowice 2018, s. 135.

<sup>46</sup> Wśród takich odczytań wymienić można fundamentalną w kontekście autobiografizmu pracę Aleksandra Małdydy, *Haupt. Monografia*, Toruń 2012; a także Elżbiety Dutki *Topografia fascynacji i zdziwienia. Krzemieniec Marii Danilewicz Zielińskiej i Zygmunta Haupta* [w:] tejże, *Próby topograficzne. Miejsca i krajobrazy w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Katowice 2014, s. 17–57.

<sup>47</sup> Podkreślając biegunowość rozpiętą pomiędzy tym, co intymne a nieintymne czy też własne a obce, Dorota Utracka pisze o „subiektywnie motywowanej selekcji” prozy Haupta. Zob. D. Utracka, *Intymne przestrzenie pamięci w prozie Zygmunta Haupta* [w:] *Intymność wyrażona*, red. M. Kisiel i M. Tramer, Katowice 2006, s. 138 i 153.

<sup>48</sup> Słusznie w tym kontekście zauważa Paweł Panas, iż pisarstwo jest *impulsem twórczym* który pozwala na „ponowne odkrycie pragnienia wykraczającego poza zakłętą krąg wyznaczony przez sztywne ramy przeszłości i teraźniejszości. Zob. tegoż, *Tożsamość wygnańca. Uwagi o Zapiskach autobiograficznych Zygmunta Haupta* [w:] *Osoba czy tekst?*, red. A. Bielak, Lublin 2015, s. 125.

<sup>49</sup> Sformułowanie Elisabeth Roudinesco. Cyt. za *Pochwałą psychoanalizy. Dialog Jacques'a Derridy i Elisabeth Roudinesco*, przeł. M. Loba, „Literatura na Świecie” 2003, nr 3–4, s. 308.

*Michał Zajac*

ZYGMUNT HAUPT: AN AMBIVALENT PRESENCE

Summary

This article is an attempt to identify the main themes in the literary work of Zygmunt Haupt, a Polish writer, journalist and painter, who emigrated to the United States in the aftermath of World War II. His writings show a keen awareness of the issue of absence/presence and the related problems of memory traits, identity and literary representation. Drawing on the psychoanalytical criticism of Jacques Lacan and Julia Kristeva and the philosophy of Jacques Derrida, this reading of Haupt's fiction, especially his short stories (whose collected edition was published in 2007 under the title *The Basque Devil*), is a critical reassessment of his work. As a storyteller he excels in the depiction of scenes of terror, desire and the uncanny. The article argues Haupt's work represents not only a remarkable literary achievement but also offers an interesting study case for critics whose approach is founded on literary theory, psychoanalysis and anthropology.

Słowa kluczowe: Haupt, Lacan, Kristeva, Derrida, literatura, obecność, pamięć, pragnienie, trwoga, tożsamość, melancholia.

Key words: 20th-century Polish literature – Zygmunt Haupt (1907–1975) – short stories – presence / absence – memory – desire – horror – identity – melancholy – psychoanalytic criticism – Jacques Lacan – Julia Kristeva – Jacques Derrida.