

Inżynieria literacka Zygmunta Haupta*

*Artykuł niniejszy jest zmienioną i syntetyczną wersją wybranych rozdziałów oraz fragmentów obronionej przeze mnie w bieżącym roku na Wydziale Polonistyki UJ rozprawy doktorskiej pt. *Zygmunt Haupt. Podmiotowość i reprezentacja*.

Michał Zając

ORCID: 0000-0001-9096-8258

O metodzie

W swoim studium na temat literackiej twórczości Zygmunta Haupta Ewa Wiegandt zwraca uwagę na jej finezyjną kompozycję, zmontowaną z fragmentów i cytatów, cechującą się sylwicznym oraz kolażowym charakterem. Według badaczki jest to proza „nie tylko pisana, ale pisząca się”¹, utrzymująca się w ciągłym napięciu pomiędzy narracją, tym, co na powierzchni, a konstrukcją i kompozycją. Nawiązuje ona do modernistycznej teorii i estetyki fragmentu, ale w swojej genealogii i genologii sięga również do jego romantycznej tradycji. Fragmentaryczny charakter tej prozy idzie zdaniem autorki w parze ze szczególną metodą pisarską, określoną przez nią jako „montaż wspomnień”² lub jako „metaforyczny montaż i metonimiczny wyliczeniowy opis”³. Niniejszy szkic ma na celu omówienie tych właśnie cech opartej na wspomnieniach prozy autora *Pierścienia z papieru*, które łączą się z tak opisaną metodą, zwłaszcza w odniesieniu do konstrukcji literackich postaci.

¹ Ewa Wiegandt, „Wszystko-nic Zygmunta Haupta”, w: *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku* (Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 2010), 209.

² Wiegandt, 206.

³ Wiegandt, 208.

We wstępie do eseju *Mój Lwów* Józef Wittlin pisał o tym, iż wspomnianie jest złudną błogością, ponieważ niespodziewanie wydobywa na powierzchnię świadomości monstra, postacie-widma, wspomnienia-upiory, przywołuje do pamięci głosy, ale i śmiech cieni⁴. Proza Haupta jest w tym kontekście wysoce symptomatyczna i monstrualna, ponieważ zasiedlona przez monstra, co wyraźnie widać na przykładzie upiornych postaci, takich jak Stefcia, topielica czy Anusia, „monstrum tatuowane”⁵. Wspomnianie takie, ożywające poszczególne postaci, a jednocześnie naznaczające je śmiercią, noszące cechy montażu, ma w tym przypadku charakter popędowy – w takim sensie, w jakim o popędie jako montażu mówił Jacques Lacan. Konstruując świat przedstawiony, Haupt umieszcza zarówno siebie samego, jak i swoich literackich bohaterów na scenie, czyniąc ich oraz siebie postaciami dramatu. Taka praktyka artystyczna znajduje swoje dodatkowe uzasadnienie w teorii psychoanalitycznej: metaforą sceny do opisu popędowej dynamiki ludzkiej podmiotowości oraz samego aparatu psychicznego niejednokrotnie posługiwał się także Sigmund Freud (za pomocą określeń takich jak *der Szene*, *der Auftritt*, *der Bühne* lub *der Schauplatz*). Kładąc podstawy własnej teorii reprezentacji, twórca psychoanalizy w opisie działania aparatu psychicznego i obsad popędowych zastosował między innymi pojęcie wyobrażenia, *die Vorstellung*. Słowo to odnosi się do wyobrażenia właśnie, ale oznacza również spektakl, widowisko czy przedstawienie, w obrębie którego mamy do czynienia z obsadami; jak zauważa Freud – „wyobrażenia są obsadami”⁶. Pojawiające się w tym kontekście słowo *die Besetzung* wskazuje na obsadę, taką jak na przykład w filmie lub w teatralnym przedstawieniu. To zaś, co *przed-stawione* (*vor-stellen*), wyraża różnicę przesądzającą o alienacji podmiotu w stosunku do przedstawionego przedmiotu, a jednocześnie dystans i ruch separacji, dzięki któremu możliwa jest ironia. Tak skonstruowana scena staje się przestrzenią mediacji. Na niej, jak zauważa wiedeński lekarz w autokomentarzu do własnej teorii, „nasze hipotezy roszczą sobie jedynie pretensje do odgrywania przedstawień obrazowych”⁷. Deklaracja ta świetnie koresponduje z wyznaniem Haupta, który w opowiadaniu „*Kiedy będę dorosły*” zastanawia się nad mechanizmem własnego myślenia. Samego siebie pisarz umieszcza na literackiej scenie, gdy w otwarciu opowiadania wspomina własną podróż i powrót kolejną do Z. Cała ta literacka scena znajduje się – jak sam będący figurą popędu pociąg – w ruchu, a „drżenie i stukot kół na złączach szyn wprawiają człowieka w stan hipnozy” (BD 38). Ów hipnotyczny stan pozwala wspomnieniom łatwiej przekroczyć cenzurę świadomości. Same myśli, jak zauważa pisarz, nie mają przy tym ustalonego porządku. Autor *Baskijskiego diabła* przyznaje dalej, że „pewnie jest wzrokowcem i myśli prawdopodobnie obrazami” (BD 38). Oparty na hipnotycznych reminiscencjach, na skojarzeniach i wspomnieniach, jak również pojawiających się swobodnie obrazach, w ten sposób opisany mechanizm myślenia przypomina mechanizm kojarzenia i wspomniania wypracowany na gruncie psychoanalizy. Dodatkowo uzupełniają tę obserwację słowa Jacques’a Lacana o tym, iż „przypomnienie hipnotyczne jest bez wątpienia odtworzeniem przeszłości, ale przede wszystkim reprezentacją mówioną i, jako

⁴ Józef Wittlin, *Mój Lwów* (Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, 2017), 9.

⁵ Zygmunt Haupt, „Madrygał dla Anusi”, w: *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, wyd. 2, zebrał, oprac. i notą edytorską opatrzył Aleksander Madyda, wstęp Andrzej Stasiuk (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016), 269. Dalsze cytaty z tej publikacji oznaczam skrótem BD i numerem strony.

⁶ Jak zauważa Sigmund Freud: „wyobrażenia są obsadami – w gruncie rzeczy śladami pamięciowymi – podczas gdy afekty i uczucia odpowiadają procesom odprowadzenia”. Zob. Sigmund Freud, „Nieświadomość”, w: *Psychologia nieświadomości*, tłum. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2009), 104.

⁷ Freud, „Nieświadomość”, 101.

takie, implikującą wszelkiego rodzaju obecności”⁸. Za pomocą mówienia reprezentacja taka łączy więc obraz i słowo, to, co wyobrażone, z tym, co symboliczne; metodę pisarską Zygmunta Haupta łączy natomiast z teorią i metodą psychoanalityczną Sigmunda Freuda oraz Jacques’a Lacana.

O montażu

Formułując własną teorię reprezentacji w nawiązaniu do Freudowskiej kategorii reprezentacji wyobrazeniowej, *die Vorstellungsrepräsentanz*, Jacques Lacan wskazuje na jej popędowy charakter, nieodłącznie związany z (wynikającym z nieobecności przedmiotu/obiektu) brakiem i rozsunięciem. Nazywa popęd pewnym skierowanym ku przyszłości projektem lub montażem, a następnie porównuje go do surrealistycznego kolażu. Paradoksalny charakter takiego przedstawienia sprawia, iż łączy on elementy ożywione i nieożywione w taki sposób, że jego stawką jest (uwodzicielskie) piękno:

Montaż popędowy jest montażem, który, przede wszystkim, prezentuje się jako pozbawiony głowy i ogona – w takim sensie, w jakim mówi się o montażu w surrealistycznym kolażu. Jeśli połączymy paradoksy [...], to myślę, że obraz, jaki się nam pojawi, ukazywałby działanie dynamy połączonego z kurkiem gazowym, z którego wysuwa się pawie pióro i łaskocze brzuch pięknej kobiety, będącej tam dla istoty piękna⁹.

Francuski psychoanalityk porównuje więc ów montaż popędowy do dynamicznego obrazu, ukazując w ten sposób działanie szczególnego mechanizmu popędowej reprezentacji. Połączenie obrazu oraz opartego na reprezentacji mechanizmu popędowego będzie miało istotne znaczenie dla rozumienia prozy Zygmunta Haupta. Także w kontekście dalszego stwierdzenia Lacana o tym, iż „popęd jest właśnie tym montażem, poprzez który seksualność uczestniczy w życiu psychicznym”¹⁰. Wspomniany mechanizm sprawia bowiem, iż obraz, pewne przedstawienie czy wyobrażenie ulegają znaczącemu przesunięciu, skutkiem czego umieszczone zostają w związanym z seksualnością polu popędowym. Kiedy Lacan wspomina o tym, iż montaż popędowy „prezentuje się jako pozbawiony głowy i ogona”, oraz powołuje się na montaż w surrealistycznym kolażu, to przypomina w tym Haupta. Gdy bowiem autor *Baskijskiego diabła* zastanawia się nad własną twórczością literacką, to posługuje się podobną metaforą, a także skojarzeniem nawiązującym do surrealizmu. Pisząc mianowicie o relacji z Panną, której poświęcił cały cykl opowiadań, w jednym z nich, zatytułowanym *Wyjazd o świcie*, zauważył: „nie ma w tej historii ani początku ani końca, nie zdarza się w nim nic, co by zakrawało na «zawiązanie się węzła dramatycznego» w artystycznym tego słowa znaczeniu, nie jest ono pisane według żadnej tak zwanej recepty, nawet surrealistycznej Bretona” (BD 83). Francuski psychoanalityk, mówiąc o popędzie jako montażu, przywołuje w myślach obraz pięknej kobie-

⁸ Jacques Lacan, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, tłum. Barbara Gorczyca, Wincenty Grajewski (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996), 37.

⁹ Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan*, red. Jacques-Alain Miller, t. XI: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964* (Paris: Seuil, 1973), 154. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia moje – M.Z. Na surrealistyczne inspiracje teorii Jacques’a Lacana wskazuje Elisabeth Roudinesco w książce pt. *Jacques Lacan. Jego życie i myśl*, tłum. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2005).

¹⁰ Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964*, 160.

ty oraz opisuje łaskoczące jej brzuch pawie pióro. Podobnie czyni autor *Pierścienia z papieru*, kiedy w opowiadaniu *Kulig* zauważa:

Myślałem o Pannie. Była tuż obok, za ścianą. Myśleć o niej to przywoływać sobie przed oczy rysy jej twarzy, coś bez cienia, pasma włosów przez uszy spadające na kark, ręce o niewymownym wdzięku. To, co myślałem wówczas, nie da się ująć w okresy, składnia więzi mię, nawet surrealistyczna recepta Bretona wydaje mi się czymś uporządkowanym (BD 73).

Związane z Panną wyobrażenie umieszcza więc Haupt w opartym na braku i nieobecności popędowym przesunięciu. Stawką tej umieszczonej w polu popędowym sceny jest piękno. Wyrażona w literackiej przestrzeni, poddanej ekonomii braku i uzupełnienia, scena ta mierzy się również z pytaniem o prawdę przedstawienia. Powyższe wyobrażenie bowiem jej nie oddaje, a to właśnie dlatego, iż reprezentacja wynika z tego alienującego w istocie przesunięcia, zastępowania oraz nieobecności i nietożsamości, które konstytuują dialektykę podmiotu w odniesieniu do siebie oraz do obiektu własnej miłości, i się do niego odwołuje. W innym miejscu, ale w podobnym kontekście, przedmiotem własnego namysłu czyni więc Haupt mechanizm pisania oraz stojący za nim mechanizm myślenia. W sytuacji, kiedy stawką jest nie tylko piękno, ale i miłość, mechanizm ów stawia piszącemu szczególny opór. Pisanie o miłości wzbudza wstręt, niechęć i „nienawiść przeciw samemu sobie”, ponieważ „niesamowitej fizjologii miłości nie da się wymienić, przetłumaczyć na słowa” – zauważa Haupt w opowiadaniu *Jeździec bez głowy* (BD 345). Choćby były to słowa najbardziej wyszukane i najcelniejsze, niczego to nie zmieni, co pisarz wyraża za pomocą retorycznego pytania: „bo jak tu oddać coś, co odwija się w człowieku jak spirala sprężyna albo co jest jak oddech zahamowany nagłym przypomnieniem albo bólem doznany, [...] albo brzmi jak odległe kroki, zaleci zapachem zapomnianym kwiatów, głosem ptaków, zamazane jak przedmioty widziane we mgle?” (BD 345; podkreślenie moje – M.Z.). Ta właśnie wspomniana przez Haupta spiralna sprężyna jednocześnie umożliwia pisanie i stawia mu opór. To ona również stoi za mechanizmem popędowym, na którym opierają się pisanie oraz ów metaforyczny montaż wspomnień.

O intymności

W inspirowanej psychoanalizą, a poświęconej reprezentacjom wizualnym książce *Czego chcą obrazy?* W.J.T. Mitchell powołuje się na Pliniusza Starszego oraz wspomnianą przez niego antyczną legendę, zgodnie z którą to miłość właśnie miała być źródłem rysunku. Badacz pisze o cieniu kochanka, utrwalonym na ścianie przez zakochaną w nim dziewczynę, jako o początku przedstawień obrazowych. Cień, a właściwie jego obrys, miał być jednocześnie metonimią i metaforą kochanka urzeczywistnioną ostatecznie przez ojca zakochanej dziewczyny w formie rzeźbionego reliefu¹¹. Obraz rodzi się z pragnienia, stanowi jego obrys, symptom, widmowy ślad życia – pomimo nieobecności obiektu. Łącząc więc obraz z pragnieniem i miłością, twórca umieszcza go w dialektycznej relacji pomiędzy życiem i śmiercią, obecnością i nieobecnością. Tym jednak, co dla Mitchella istotne, okazuje się zwrotna relacja zachodząca

¹¹W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Łukasz Zaremba (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013), 95.

między pragnieniem oraz obrazem. W odwróconej perspektywie bowiem to pragnienie może okazać się efektem (a nie przyczyną) i rezultatem tworzonych obrazów. Pragnienie i obraz związane są ze sobą nierozdzielnie, „jakby oba te pojęcia znajdowały się w zamkniętym obwodzie, w którym pragnienie wytwarza obrazy, a obrazy – pragnienie”¹². Przedstawienia bowiem nie tylko wyrażają ludzkie pragnienia, ale także czynią pragnienia ludzkimi, właśnie opierając się na przedstawieniach i reprezentacjach. Przedstawienia wizualne jednak „nie chcą być sprowadzane do kategorii językoznawczych opartych na podmiocie kartezjańskim”¹³. Ich charakter opiera się na różnicy wyrażonej przez pozycję tego, który ogląda i tego, kto jest oglądany. Domyślną pozycją przedstawień obrazowych jest pozycja kobieca, jak jednak podkreśla badacz: „nie chodzi o obrazy kobiet, lecz obrazy jako kobiety”¹⁴. Takie metonimiczne przesunięcie pozwala mu postawić pytanie nie tylko o to, czego chcą obrazy, ale także o to, czego chcą kobiety, ponieważ „władza przedstawień wizualnych i władza kobiet wzorują się na sobie [...]. Władza, której pragną i przedstawienia, i kobiety, manifestuje się jako brak, a nie posiadanie”¹⁵. Obrazy mają zatem moc uwodzenia i pobudzania pragnienia nawet w sytuacji, kiedy wyrażają „pragnienie, by nie pokazywać pragnienia”¹⁶, to znaczy kiedy podkreślają własną autonomiczność, niezależność i estetyczne piękno. To połączenie obrazu i kobiecości będzie znaczące w przypadku Haupta, który wiele miejsca w swojej prozie oraz wiele rozterek poświęca właśnie przedstawieniom kochanych przez siebie w młodości kobiet.

Wywiedziona z koncepcji Lacana teoria przedstawień wizualnych Mitchella pozwala zatem uchwycić istotny aspekt literackich portretów w prozie Haupta. Wątki te szczególnie wyraźnie rysują się w opowiadaniu *Madrygał dla Anusi*, poświęconym tytułowej bohaterce, z którą niegdyś łączyły Haupta bliskie stosunki. W otwarciu opowiadania pisze o dziewczynie w sposób nasuwający skojarzenia z żywym obrazem lub rzeźbą:

A Anusia, Anusieczka, Anusienieczka, to była dopiero, to zachwycenie! Sam tego sobie nie chciałem powiedzieć, sam się bałem. Bywało, że podpatrzę ją, jak się ruszy do okna i spódnica jej rozciągnie się w kroku jak flaga, jak fałda chitonu Niki samotrackiej, i nogę postawi na ziemi tak solidnie, jakby była z marmuru. Bywało, zsunie się jej włos na skroni i rzęsy położą się na policzkach, a oderwie oczy od czegoś, nad czym zajęta, i zatoczy w tył, to tak, jakby nagiął gałąź agrestu. A ręce po łokcie to miała takie niewinne, jak u dziecka. W tych rękach co wzięła, to nabierało osobnego szczęścia, żeby tam nie wiem miało to być jak trywialne. Do czego przyłożyła ręce, to było już drogie. Ręce to były jakby osobne (BD 263).

Dynamika, z jaką pisarz kreśli portret bohaterki, podkreśla zarówno cechy jej charakteru, jak i energię, która ją ożywia. Haupt wskazuje na własny zachwyt i lęk. Opis natomiast nawiązuje do patrzenia, narrator przyznaje się bowiem, że podpatruje poruszającą się dziewczynę. Ruch pisania w tym przypadku staje się powtórzeniem patrzenia, a literacki portret odpowiada dynamicznemu rysunkowi. Anusia sama przypomina rzeźbę, jej ciało staje się materiałem

¹²Mitchell, 90.

¹³Mitchell, 81.

¹⁴Mitchell, 71.

¹⁵Mitchell, 72.

¹⁶Mitchell, 77.

rzeźbiarskim, kiedy Haupt opisuje jej nogi jakby z marmuru. Staje się ona tym sposobem czymś, co Mitchell nazywa „figurą reprezentującą pragnienie”¹⁷. Pisanie natomiast, podobnie jak rysowanie, to akt pragnienia; są pociągające, ponieważ „pragnienie po prostu jest, całkiem dosłownie, pociąganiem lub – rysunkiem, jakimś pociąganiem linii, przyciągającą siłą i jej śladem w przedstawieniu”¹⁸ (podkreślenie autora). Zarówno pisanie jednak, jak i rysowanie, mierzą się z brakiem, który stanowi o ograniczeniu każdego przedstawienia, jakie na zawsze już pozostanie nienasycone i niepełne. Wiąże się z tym wspomniana wyżej ambiwalencja piszącego czy rysującego albo malującego obraz podmiotu. Wyobrażenie nie może bowiem sprostać oryginałowi. Jego pełne odtworzenie, czy to za pomocą słowa, czy obrazu, okazuje się niemożliwe. Wyobrażenie, owo *przed-stawienie*, wytwarza więc alienującą przestrzeń pomiędzy „ja” i innym. Aby podkreślić tę utraconą i niemożliwą bliskość, autor *Pierścienia z papieru* posługuje się metonimią:

Obrzeź ją sobie, wyfiligranuj, utocz jej obrazek w dłoniach jak glinę, a nie ma pełnego obrazu. To pewnie dlatego, to pewnie ja, a wydaje mi się, że to ona. Czasami miałbym ochotę przymknąć oczy, którym nie dowierzam, i, jak ślepi, wodzić po jej twarzy dłońmi, ażeby naprawdę wiedzieć, ażeby naprawdę nauczyć się jej; wydaje mi się, że dotykiem sprawdzona byłaby prawdziwsza, „namacalna”, wiedziałbym, że jest. Czasami, zamiast słuchać jej głosu, chciałbym położyć rękę na jej krtani, jak to robią niemi, ażeby wyczuć drganie jej gardła i chwycić w dłoń jej głos, i trzymać jak spłoszoną gołębicę... (BD 268).

Nie tylko jednak nie da się chwycić głosu w dłonie, nie da się także nasycić oczu ani uszu, kiedy chodzi o dynamikę popędu czy pragnienia, które wciąż pozostają niezaspokojone¹⁹. Pisanie oraz rysowanie stają się więc figurami – odpowiednio metafory i metonimii. Wskazują na nieobecność i brak, na różnicę i tajemnicę, puste miejsce, wokół którego krąży pragnienie. Lacan punkt ten w topologii podmiotu oznaczy jako obiekt małe *a*. Wokół niego krąży pragnienie, wokół niego koncentrują się opis oraz obrys, na nim też skupia się interpretacja.

Pomimo alienującego wymiaru samego przedstawienia, a może właśnie przez wzgląd na jego alienujący wymiar, Haupt włącza przedstawienie literackie w szczególną – opartą na estetyce empatii – grę. Jest to gra w intymność. Według Mitchella gra ta „zakłada wspólnotowość, krąg uznania i rozpoznania siebie nawzajem. Choć w intymność gra się we dwoje, wymaga ona kogoś trzeciego w roli świadka lub uczestnika – czasem wręcz świadka nieświadomego”²⁰. Przedstawienie intymności w sztuce otwiera jej scenę na dodatkowy wymiar, ponieważ „wobec tej sceny to my jesteśmy kimś trzecim. Zakłócamy empatyczny monolog-dialog i przekształcamy go w scenę intymną. Dialektyka, dialogiczność alienacji i empatii zostaje zamieniona w «triolog», trójstronne spotkanie – może wręcz spotkanie przegapione” – zauważa badacz²¹. Taką też rolę w opowiadaniach autora *Baskijskiego diabła* odgrywa Inny, do którego Haupt kieruje swoje (retoryczne) pytania. W tej pozycji zwykle stawiany jest lub odnajduje się sam czytelnik.

¹⁷Mitchell, 91.

¹⁸Mitchell, 91.

¹⁹Jak zauważa Jacques Lacan: „żadne jedzenie nigdy nie zaspokoi popędu oralnego”. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* 1964, 164.

²⁰Mitchell, 258.

²¹Mitchell, 258.

O sceniczności

Można w takim opartym na empatii i intymności zabiegu pisarskim widzieć swoistą strategię angażowania, jaką stosuje autor *Baskijskiego diabła*. Cytowany powyżej *Madrygał dla Anusi* jest świadectwem zarówno zachwytu nad tytułową bohaterką, jak i czegoś, co sam Haupt gdzie indziej nazywa „demonem rozdzwiewku” (Haupt 74). W opowiadaniu tym Anusia przyszła do Haupta w odwiedzin. Ten jednak, co znaczące, nie był u siebie, przebywał bowiem w mieszkaniu piętro wyżej. Stamtąd patrzył, jak dziewczyna zapukała do drzwi, czekała, a następnie zaczęła się oddać. Jak sam zauważa, podpatrywał ją „bezwstydnie i lubieżnie jak Zuzannę w kąpiel” (BD 272) aż do momentu, kiedy ta nie mogła go już usłyszeć ani zobaczyć. I wtedy dopiero coś go poruszyło:

Chciałem zawołać, już był najwyższy czas, pomimo ruchu ulicy mogła mię doskonale usłyszeć. Wystarczyło zawołać: „Anuuusiaaaa!” i odwróciłaby się, odzyskana i jedyna. Ale nie potrafiłem. Wyciągnięty na parapecie okna patrzyłem w ślad za nią. [...] Ale ja patrzę w ślad za nią, jakbym patrzył w plecy samego siebie, idącego w swoją bezcelową drogę. Prędko! Jeszcze czas! To dobrze tak sobie mówić, ale to tylko słowa. Cóż znaczy: prędko? Cóż znaczy: jeszcze czas? Odszedłem od okna, chodzę po głupim, obcym, obojętnym mieszkaniu i sam nie wiem. Pytam się samego siebie: co to? [...] co się zmieniło? Czy oszukiwałem się sam – co to było? Co to było? (BD 272–273)

Poprzez odwołanie momentu spotkania podmiot Haupta potwierdza i utrwała własne pragnienie. Stawiając zaś powyższe pytania, pisarz zwraca się do Innego, wyznaczając tym samym przestrzeń i pole zajmowane przez czytelnika. Bierze go na świadka sceny, w której, jak mogłoby się wydawać, wszystko zostało powiedziane i unaocznione, a jednak coś pozostało niezrozumiałe i niewidoczne. Czytelnik staje się w tej scenie kimś trzecim, kogo literacka czy artystyczna forma ewokuje jako niemego odbiorcę i widza, konstytuując owo opisane przez Mitchella trójstronne spotkanie, które w rzeczy samej okazuje się spotkaniem przegapionym. Swoją obecnością czytelnik potwierdzić ma ową „intymną scenę”, charakteryzującą sztukę nowoczesną, o jakiej pisał amerykański antropolog. Widz lub czytelnik staje się w tej pozycji również jakby podglądającym, uczestnikiem przegapionego spotkania. Gapa, gapienie i samo przegapienie zaś wiązać się mogą w tym przypadku z niedostatkiem lub z niemożnością spostrzeżenia, z pewnego rodzaju brakiem uważności czy niezdarnością cechującą tego, kto mierzy się z czymś niezrozumiałym, kto zatem nie rozumie i z tego powodu zadaje sobie pytanie o to, co właściwie się wydarzyło. Szczególnie w sytuacji opisanej powyżej, kiedy to nic innego niż samo (podtrzymywane przez pragnienie) życie ucieleśnione zostaje w postaci głównej bohaterki opowiadania, kiedy tym, na co w powyższej scenie patrzy podmiot, jest nie tylko ubiegający czas, ale także on sam, jego odchodzące życie. „Za dobrą chwilę zleciałem po schodach, zabijając się po drodze – czytamy dalej – ulica była pusta, jeszcze pobiegłem do rogu i nic” (BD 273).

W rozsunięciu pomiędzy miejscem, gdzie toczy się życie, a pozycją oraz polem podmiotu wkracza czas logiczny, przesądzający o tym, że podmiot pojawia się zawsze w pewien sposób opóźniony. Jest to czas wymagany na rozpoznanie, wskutek czego podmiot mierzy się ze stratą lub śmiercią (Haupt mówi przecież o tym, że zabił się, zlatując po schodach). Poprzez odsunięcie i odwołanie konfrontuje on podmiot z pustką i nicością. Jest czasem żałoby, niepewności oraz oczekiwania. Sprawia, że podmiot wyłania się jako już wyobcowany i wyalienowany, w efekcie czego jednocześnie jakby był i nie był on u siebie (czemu opowiadanie daje wyraz już na początku opisywanej sceny).

O sprężynie

Sceniczność konstytuuje także sposób przedstawienia samej Anusi, głównej bohaterki opowiadania. Jest to jednak sceniczność osobliwa, niemal *ob-sceniczność*, jednocześnie zachwycająca i odpychająca, a do pewnego stopnia również karykaturalna, w konstrukcji samego opisu natomiast nosząca cechy popędowego montażu:

Moja Anusia jest jak lunapark. Kręci się z nią wszystko i zanosí śmiechem, wszystko jest w flagach, chorągiewkach i falbankach. Wszędzie jest interesująco, ale już stąd ciągnie gdzie indziej, bo załopocze afiszem na parkanie, zatańczą żarówki sznurkiem jak paciorki, zatupocze jak na deskach sceny albo zasłoni nas cieniem jak skrzydłami namiotu, gdzie wróżą z ręki, z kryształowej kuli i z fusów kawy. [...] Moja Anusieczka to jest i błaźnica, i wołyżerka w trykocie, i ballada wybrząkana sentymentalnie na gitarze w cieniu kasztana. Moja Anusienieczka to także panoptikum osobliwości, jak się ma odwagę w nią zajrzeć: kobieta z brodą, gorylica, anakonda, dwieście kilo żywej wagi (bo mi strasznie leży na duszy, wisi u szyi młyńskim kamieniem), monstrum tatuowane, unikat, Madame Viola i poskramiaczka zwierząt (BD 268–269).

Dynamika i amorficzność przedstawienia podkreślają i pośrednio wskazują na napędzającą je popędową siłę. Jeśli popęd wiąże się ze śmiercią, to w przypadku Anusi wyrażone zostało to przez porównanie jej do lunaparku. Przesada i nadmiar lunaparku, jego sztuczność konstytuują się w kontraście do spokoju i zwyczajności otoczenia. W karnawałowym nastroju, jaki towarzyszy wesołemu miasteczku, w panującej tam euforii pobrzmiwają echem smutek i cisza, które – na zasadzie kontrastu i przeciwieństwa – one ewokują. Popędowy charakter przedstawienia nawiązującego do lunaparku, gdzie w niejkiej kakofonii łączą się „szaleństwo, muzyka, dzwon, werbel, piszczałki, lutnie, śpiew, kołatki, kogutki piejące, syreny rozwyte” (BD 269), wynika też z samego mechanizmu wesołego miasteczka i urządzeń napędzanych przez inżynierię oraz elektryczność. Jest to tak samo prawdziwe w stosunku do lunaparku, do którego porównuje Anusię Haupt, jak i do samej Anusi. Autor *Pierścienia z papieru* nieprzypadkowo pisze o dziewczynie:

Zamyśliła się, zmarszczyła czoło i nagle uderzyło mię: O CZYM ONA MOŻE MYŚLEĆ? [...] Toż tę Anusię – cud, spektakl zadzierzysty i wspaniały – sprowadzam tą obojętnością do roli, do schematu maszynki, że niby w porządku, nie przejmować się, taka już jest: wszystko w niej ufałe, inteligencja tak sprawna, jak w maszynie do liczenia, reakcje tak poprawne i dźwięczne, jak w automacie, gdzie dobrze ponaoliwiane sprężyny, tak jak ona cała (BD 266–267; podkreślenie moje – M.Z.).

Bohaterka – włączona w oparte na popędowym montażu przedstawienie – okazuje się kimś lub czymś na kształt lalki czy napędzanego przez sprężyny automatu²². Mechanizm ten, ożywiający bohaterkę na podobnej zasadzie, jaka wprawia w ruch lunapark, odpowiada przecież do pewnego stopnia mechanizmowi wspomnienia oraz pisania – a jedno jest w twórczości au-

²²Porównanie to nasuwa skojarzenia ze znanym filmem pt. *Metropolis* w reż. Fritza Langa. Jego główna bohaterka (na skutek fabularnej intrygi) okazuje się automatem, maszyną, która – na zasadzie podstawienia – nie tylko stanowi obiekt pragnień głównego bohatera, ale także reprezentuje robotników, których całe życie podporządkowane jest właśnie obsłudze utrzymujących funkcjonowanie i bezpieczeństwo miasta maszyn.

tora *Pierścienia z papieru* nieodłącznie związane z drugim. Nie bez powodu w opowiadaniu pod tytułem *Jak wiosna przyjechała* pisarz zauważa: „odwraca się we mnie i odkłada wspomnienie” (BD 315). We wspomnieniu jest coś poruszającego, „coś, co odwija się w człowieku jak spiralna sprężyna” (BD 345). Sprężyna ta staje się dla Haupta metaforą znaczącą: wprawia w ruch scenę wspomnienia oraz pisanie, a także skonstruowaną na podstawie pisma samą scenę podmiotu. Sprężyna nie tylko wprawia scenę w ruch, odpowiada ponadto mechanizmowi myślenia: „z myślami to jest tak jak ze spiralą” – zauważa przecież autor *Baskijskiego diabła* (BD 297). A przy tym spiralna sprężyna zarówno wprawia mechanizm w ruch, jak i może stawiać mu opór: dlatego też myślenie oraz pisanie nie są pozbawione ambiwalencji, która to według Freuda opiera się na „ludzkich pobudkach uczuciowych”²³. Według twórcy psychoanalizy w przypadku zarówno żałoby, jak i melancholii – a zatem także w przypadku wynikającego z nich wspomnienia czy pisanie – to ambiwalencja „niewątpliwie stanowi sprężynę napędową konfliktu”²⁴.

Metafora sprężyny powraca w pismach Freuda także w innych miejscach. Wiedeński lekarz posługuje się nią między innymi dla opisanie mechanizmu powstawania sceny snu, kiedy „to co stłumione staje się sprężyną napędową marzenia sennego”²⁵. W języku niemieckim jest to „die Triebfeder des Traums”²⁶. Autor *Objaśniania marzeń sennych* zauważa przy tym, że marzenie senne zastępować może, całkowicie bez udziału świadomości, najbardziej skomplikowane dokonania myślowe. Mianem „sprężyny napędowej wszystkich aktywności ludzkich” nazywa natomiast Freud ludzkie dążenie do pożytku oraz do czegoś, co określa jako zysk rozkoszy²⁷. W takim też kontekście pojęciem tym posługuje się Lacan, kiedy mówi o „sprężynie ludzi”²⁸, czyli „le resort des hommes”²⁹, jako o pewnej elementarnej strukturze, którą da się odkryć w ludzkich fenomenach psychicznych. Lacan mówi dokładnie o „strukturującej sile”, jaka reprodukuje się w określonych strukturalnie fenomenach psychicznych, oraz właśnie o „sprężynie struktury” [fr. *resort de la structure*]³⁰. Francuski psychoanalityk wprost odnosi ją do struktury popędu, a także do kompleksu Edypa. Dla samego Freuda związek popędu oraz tego, co tłumaczy się jako sprężynę napędową, również okazuje się znaczący. Píše on wszak, że sprężyną napędową w procesie tworzenia niewinnych dowcipów jest dążenie do „pokazania

²³Sigmund Freud, „Totem i tabu”, w: *Pisma społeczne*, tłum. Aleksander Ochocki, Marcin Poręba, Robert Reszke, oprac. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998), 295.

²⁴Sigmund Freud, „Żałoba i melancholia”, w: *Psychologia nieświadomości*, tłum. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2009), 159.

²⁵Sigmund Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2007), 496. Wcześniej natomiast, na s. 84, twórca psychoanalizy zauważa: „energia psychiczna, zgromadzona za dnia w rezultacie hamowania i tłumienia, staje się nocą kołem zamachowym marzenia sennego” [die Triebfeder des Traums].

²⁶Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, red. Alexander Mitscherlich, Angela Richards (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1961), 103.

²⁷Sigmund Freud, „Kultura jako źródło cierpień”, w: *Pisma społeczne*, tłum. Aleksander Ochocki, Marcin Poręba, Robert Reszke, oprac. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998), 188 i n.

²⁸Jacques Lacan, *Seminarium III. Psychozy*, red. Jacques Alain-Miller, tłum. Jacek Waga (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014), 593.

²⁹Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre III: Les psychoses 1955–1956*, red. Jacques-Alain Miller (Paris: Seuil, 1981), 363.

³⁰Odpowiednio: Lacan, *Seminarium III. Psychozy*, 38; Lacan, *Les psychoses 1955–1956*, 28.

się” [niem. *darzustellen*] – czyli popęd odpowiadający ekshibicjonizmowi w sferze seksualnej³¹. Twórca psychoanalizy posługuje się w tym miejscu dwoma pojęciami: *die Triebfeder* oraz *ein Trieb*, wskazując, że w omawianym przez niego mechanizmie nie chodzi właściwie o nic innego, jak o sprężynę popędową właśnie. Sprężyna ta stoi nie tylko za mechanizmem tworzenia dowcipów, a w dalszej kolejności także reprezentacji, ale również za opartą na popędzie strukturą podmiotową.

O lalkach

Podobnym, opartym na działaniu sprężyny popędowej mechanizmem posługuje się autor *Baskijskiego diabła*, kiedy w literackiej przestrzeni tworzy oraz charakteryzuje postaci lub bohaterów własnych opowiadań. W tekście zatytułowanym *Dziewczynka z nóżkami na księżycach* opisuje swoją wizytę w jednostce wojskowej w Rennes oraz pokój oficerski będący miejscem spotkań towarzyskich. Szczególną uwagę zwraca na pewnego porucznika i zgromadzone przez niego zabawki:

Na jednym ze stołów było rozrzuconych kilka zabawek bardzo nawet zabawnych i precyzyjnych, i sprytnych. Był mały samochód nakręcany sprężyną, który, puszczony w ruch, zataczał zdenerwowane koła po asfaltowej posadzce i terczał wesoło i śpiesznie, póki nakręcona sprężyna nie rozkręciła się i wtedy stawał nagle i smutnie, prawdziwa zepsuta zabawka. Był mały kran, który był malutką miniaturą prawdziwego kranu czerpaka, jaki widuje się na robotach ulicznych, kiedy łyka rozwartym gardłem tony gruzu i z zawrotną szybkością zatacza swą szyją w półkole, i kiwa mu się ta przeciążona żuchwa. Był żółw, który mozolnie wiosłował koszlawymi łapami-grabami i wahadłowo przenosił swą głowę z prawa na lewo. Były jeszcze inne przemysłne kolorowe, łatwe i koszlawe zabawki. Ten jeden porucznik to cierpliwie je nakręcał i puszczał w ruch, a inni w swych ciężkich zielonych khaki płaszczach stali [...] i patrzyli na to zimno i obojętnie... (ZR 370–371)³²

Związana z wizytą w Rennes dygresja staje się dla Haupta pretekstem do komentarza na temat własnej twórczości. W opowiadaniu tym opisuje on relację, jaka łączyła jednego z poruczników z dziewczyną podającą im w kantine posiłki. W dwuznacznym i wyzywającym stosunku owego żołnierza do dziewczyny Haupt widział coś intymnego, a dla świadków żenującego i wstydliwego. Zastanawiając się więc nad tą relacją, pisarz podparł się właśnie porównaniem do zabawek i napędzających je mechanizmów. Opuszczając bowiem tamto miejsce

³¹W języku niemieckim zdanie to brzmi następująco: „Die Triebfeder der Produktion harmloser Witze ist nicht selten der ehrgeizige Drang, seinen Geist zu zeigen, sich darzustellen, ein der Exhibition auf sexuellem Gebiete gleichzusetzender Trieb”. Zob. Sigmund Freud, „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten”, w: *Gesammelte Werke*, t. 6, red. Anna Freud (London: Imago, 1940), 159. W tłumaczeniu Roberta Reszke: „Siłą napędową procesu tworzenia niewinnych dowcipów jest nierzadko ambitny pęd do reprezentowania umysłowości, przedstawiania się – pęd, który w dziedzinie seksualnej można utożsamić z ekshibicjonizmem”. Zob. Sigmund Freud, „Dowcip i jego stosunek do nieświadomości”, w: *Pisma psychologiczne*, tłum. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997), 131.

³²W opowiadaniu *Stacja Zielona* Haupt przyznaje się do własnej, dziecięcej fascynacji „mechanicznym światem lalek, ich pałaców, broni, zabawek, ozdób i cudów”, które robił specjalnie dla niego pomocnik wuja, Józio Waszewski. Zob. Zygmunt Haupt, *Z Roksolanii. Opowiadania, eseje, reportaże, publicystyka, warianty, fragmenty (1935–1975)*, zebrał, oprac. i notą edytorską opatrzył Aleksander Madyda, wyd. 2 zmienione, poprawione i uzupełnione (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2018), 267. Dalsze cytaty z tej publikacji oznaczam skrótem ZR i numerem strony.

stacjonowania, wspomina, iż natknął się na tę samą dziewczynę, której dokuczał wspomniany porucznik. Pisarz widział ją wtedy po pracy, smutną i beczynną: „ta jej beczynność była jak przebranie. Siedziała doskonale beczynn timer, z rękoma bezwładnie w podołku i patrzyła martwo w te swoje ręce – odmienna, inna, bezwładna, niedzielnie, niedzielnie-popołudniowo beczynna, z włosami, które nieporządnie opadały, wymykały się z jej węzła na karku, w sukience tak szarej i pepitowej, i bezpłciowej, sukieneczynie, i z jej zgarbieniem wąskich pleców. Siedziała zapatrzona w swe ręce, niewidząca, odległa” (ZR 372). Siedząca dziewczyna przypomina lalkę, której mechanizm nie działa. Kontrast pomiędzy Anusią a tą obcą dziewczyną wynika między innymi z tej opartej na pragnieniu i popędzie siły, jaka ożywiała jedną, a okazuje się nieobecna w drugiej. Smutek dziewczyny, jak można się domyślić, wynikał z faktu, że jednostka wojskowa, z którą była przez pracę w lokalnej stołówce związana, opuszczała miejsce swojej dyslokacji. Wraz z jednostką wyjeżdżał dokuczający jej żołnierz, z którym – jak zgaduje pisarz – łączyły ją osobiste relacje. To właśnie te niejasne relacje pomiędzy dziewczyną a jednym z żołnierzy, a zwłaszcza jego rola w tej historii, skłoniły Haupta do następującej refleksji:

W sekrecie to ja sam zabawiam się takimi mechanicznymi zabawkami. Układam sobie sytuacje, nakręcam je, potem patrzę w ślad tego, jak rozkręcona sprężyna porusza nimi i jak wymyślony mechanizm nimi pokieruje (ZR 371).

Z podobną w swojej mechanice sceną mamy do czynienia w opowiadaniu *O Stefcu, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach*. Mówi ono o relacji, jaka w młodości łączyła Haupta z tytułową bohaterką, a przy tym opowiadanie to stanowi swoistą literacką grę wyobraźni, w której pisarz stara się wyobrazić sobie, „jak by to było, gdyby było” (BD 235). Z głębin więc myśli, pamięci i marzeń dobywa pisarz wyobrażenie o dziewczynie, „topielicy o spuchłych wargach i oczach wyjedzonych przez żwir rzeczny, o rękach pocętkowanych trądem wodnym” (BD 236). Haupt wyobraża ją sobie następnie jako pannę młodą, którą wzięwszy za rękę, miałby poprowadzić do ołtarza. Cała scena nabiera cech fantasmagorycznych:

Weźże tę topielicę za rękę i odprowadź do ołtarza [...]. Powiedz ją poprzez próg kościelny, aż niech ugną się resory fiakra, którego chabety przystrojone są w weselne wstążki. Zagub za sobą ostatnie piszczały i dudy organowego „*Veni Creator*”! Poprowadź ją naprzód poprzez froterowane firmamenty posadzek, fornirowane floresy mebli, fryturę faszerowań kuchennych, fioritury fryzur modnych, fatamorgany firanek sypialnianych... Oto następnego dnia, rana małżeńskiego, jest popsuta jak zabawka, jak lalka, w której coś się pokręciło, i już nie mówi więcej: „mama”, a jak ją położyć, to raz na zawsze zamkneła oczy i nie może ich otworzyć (BD 236).

Opisany powyżej mechanizm działania zabawek, sprężyna, która nimi porusza oraz je napędza, odpowiada mechanizmowi i dynamice życia popędowego, owej Freudowskiej sprężynie napędowej czy popędowej, pobudzającej oraz napędzającej ludzkie aktywności ukierunkowane na jakiś określony przez nią cel. Włączony w ramy przedstawienia zarówno napędza on umieszczone na niej postaci, jak i wprawia w ruch samą scenę, zwłaszcza kiedy dotyczy to określonych fabularnych sytuacji. Jest to jednocześnie mechanizm pisania, coś, co Haupt gdzie indziej określił również jako „mechaniczny schemat składni” (Haupt 443). Schemat ten wiąże myślenie, narzuca porządek jego nurtowi, a pewien aparat – w postaci pisma i składni – jako coś nieożywionego narzuca samemu nieuporządkowanemu i niepojętemu życiu. W ten

sposób za pomocą sprężyny poruszane zabawki odgrywają rolę ożywionych na chwilę – we wspomnieniu i przedstawieniu – nieżywych manekinów. Ukazują także swoistą, opartą na piśmie i popędzie, mechanikę odpowiedzialną za funkcjonowanie literackich postaci. Tak jest również w przypadku Anusi, która to „śmieje się i śmiech jej jest jak nakręcona katarynka. Śmieje się mechanicznie, bo coś w niej łaskocze się i przewraca...” (BD 265).

O surrealizmie

Ten rodzaj opartego na pamięci wspomnienia, które jednocześnie ożywia i petryfikuje przedstawione postaci, zamieniając je w lalki, włączając je w mechanizm (literackiej, teatralnej czy filmowej) reprezentacji, odbiera im władzę nad własnym losem, sprawia, że stają się – ożywianymi przez ów mechanizm reprezentacji – figurami, aktorami imitującymi życie. Ożywiane są one przez mechanizm popędowy, który to, co żywe, łączy nierozdzielnie z tym, co martwe, i w ramach którego wyobrażony inny staje się obiektem: przedmiotem lęku i pragnienia. Lalka przy tym – jak zauważa Katarzyna Fazan w komentarzu do twórczości Tadeusza Kantora – w wyobraźni zmaterializowanej na literackiej czy teatralnej scenie staje się „obiektem surrealistycznym”³³. Haupt, podobnie jak Kantor, samego siebie umieszcza na (literackiej) scenie, zacierając granicę pomiędzy tym, co rzeczywiste, a tym, co fikcyjne. Jedną z takich scen jest ta wspomniana na początku niniejszego szkicu, pochodząca z opowiadania „*Kiedy będę dorosły*”, rozgrywająca się w pociągu, kiedy to Haupt widzi i opisuje samego siebie jadącego na spotkanie z Panną. Inną sceną tego rodzaju jest ta z opowiadania *Jak wiosna przyjechała*, kiedy to Haupt odbiera ze stacji kolejowej ukochaną dziewczynę, a następnie we dwójkę udają się powozem w stronę domu. Dookoła nich rozkwita wiosna, zielenią się młode liście. Na skutek tej koincydencji, nadejścia wiosny oraz przyjazdu dziewczyny, pisarz dokonuje metaforycznego czy raczej metonimicznego przesunięcia: dziewczyna, której wyszedł na spotkanie, staje się personifikacją, wcieleniem wiosny, a nawet wiosną samą. Z powodu spotkania oraz z powodu odradzającej się przyrody wspólna podróż ze stacji kolejowej jest świętem. I właśnie ta wspólna jazda dorożką ma cechy surrealistyczne i fantasmagoryczne:

To właśnie z nią, z wiosną, jechałem, trzęśliśmy się wiosną dorożką, fiakrem, ze stacji kolejowej. Proszę uważać: wiosną, w wiosenny dzień biały jechaliśmy z dworca kolejowego [...] słońce niebieskie i przypieka. Czerwona twarz dorożkarza, jak księżyc powstający o wieczornej sześgodzie, i bat postawiony w tulejce na koźle. I już jesteśmy usadowieni, i słodko gną się resory wiktorii, i pachnie starą, niegdyś lakierowaną skórą fartucha, i siedzenia dorożki wysłane białuskimi, czystymi, niebywale pokrowcami, i przed nami tylko wysoki kozioł woźnicy siedzącego szerokim zadem tłuściocha i okręconego kraciastym pledem, i wiktoria hušta się na kamieniach bruku, i dwie szkapy dorożkarskie, jakby drewniane i mechaniczne, i nie żywe, ale sztuczne maszyny, manekiny końskie, idą wprawnym truchtem, i kłapią kopyta po bruku w takt, w takt, błyszczą wypucowane latarnie po obu stronach kozła, hušta się pudło powozowe i jesteśmy jak para królewska: ja i wiosna (BD 317).

³³Katarzyna Fazan, Kantor. *Nie/obecność* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019), 320.

W rozdziale „Martwe/żywe. Od marionety do symulakrum” autorka omawia role manekinów i lalek w sztuce współczesnej, również w nawiązaniu do twórczości Tadeusza Kantora. Badaczka wspomina m.in. o „modernistycznej formacji upiornych manekinów” (s. 324). Wydaje się, że wyobraźnia Haupta wpisuje się w tę tradycję.

Uroczysty nastrój sceny zestawiony z mechanicznym taktiem końskich manekinów sprawia, że nabiera ona charakteru surrealistycznego teatru kukiełek. Takt końskich kopyt, wypucowane latarnie, przypominające trumnę pudło powozowe przywodzą na myśl skojarzenie z orszakiem pogrzebowym i tworzą niesamowitą scenerię podróży. Ten mechaniczny stukot końskich kopyt o bruk, podobnie jak hipnotyzujący stukot kół na złączach szyn albo jak stukot maszyny do pisania, to „ustawiczne skandowanie czasu” (Haupt 582), o którym w różnych wariantach i kontekstach pisze autor *Pierścienia z papieru*; reprezentują także mechanizm odmierzający miarowe tempo, uobecniający czas i wskazujący na kres oraz cel życia, a także na stojącą u kresu życia – ukrytą za owym paradoksalnym (bo ożywiającym to, co nieżywe) mechanizmem reprezentacji – śmierć.

*

W *Manifeście surrealizmu* André Breton pisał o tym, iż „strach, urok niezwykłości, gra szczęścia, pociąg do przepychu są to sprężyny, na których działaniu zawsze można będzie polegać”³⁴. Są to te same sprężyny, na które powoływali się zarówno Sigmund Freud jak i Jacques Lacan. Współtwórca surrealizmu wspominał również o właściwym każdej epoce rodzaju cudowności. Według niego w nowoczesności cudowność owa przybiera formę właśnie manekina. Zygmunt Haupt – podobnie jak później Tadeusz Kantor – jako pisarz świetnie wpisuje się w tak określoną tradycję i epokę. Jego literackie portrety i przedstawienia noszą bowiem cechy popędowych montaży. Włączone w tryby przedstawienia i reprezentacji umieszczone zostają na literackiej scenie, której inżynieria przypomina tę z napędzanego przez elektryczność lunaparku, wesołego miasteczka lub cyrku, gdzie kolejne pojawiające się na scenie postaci przypominają „potwory, maskary, kłowny, pierrotty, motyle, stwory, niedźwiedzie, małpy, ptaki, owady, żyrafy, co tylko teratologia ma w zapasie, jakieś fantazje jak z obrazów Breugla lub kuszenia świętego Antoniego, harpie, ludzie-żołądki i ludzie-lichtarze, węże, lamparty i zupełne fantazje do niczego niepodobne, i ten tłum strzyg i dziwolągów krążył obłądną karuzelą, *merry-go-round*, wirem, malstromem absurdu pod kaskadami światła...” (Haupt 145). Przywołany we wstępie do niniejszego szkicu metonimiczny wyliczeniowy opis w tym przypadku okazuje się jednocześnie metaforycznym montażem. Haupt natomiast staje się pisarzem-inżynierem, który konstruuje literacką scenę, puściwszy ją w ruch, patrzy, w jakich kierunkach nakręcone sprężyny poruszają wykreowane przez niego postaci.

³⁴André Breton, „Manifest surrealizmu”, w: *Surrealizm. Antologia, wybór i tłum. Adam Ważyk*, wyd. 2, (Warszawa: Czytelnik, 1976), 68.

Bibliografia

- Breton, André. „Manifest surrealizmu”. W: *Surrealizm. Antologia*, wybór i tłum. Adam Ważyk, wyd. 2, 55–102. Warszawa: Czytelnik, 1976.
- Fazan, Katarzyna. *Kantor. Nie/obecność*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- Freud, Sigmund. „Dowcip i jego stosunek do nieświadomości”. W: *Pisma psychologiczne*, tłum. Robert Reszke, 5–211. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997. Wydanie niemieckie: „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten”. W: *Gesammelte Werke*, t. 6, red. Anna Freud. London: Imago, 1940.
- – –. „Kultura jako źródło cierpienia”. W: *Pisma społeczne*, tłum. Aleksander Ochocki, Marcin Poręba, Robert Reszke, oprac. Robert Reszke, 163–227. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998.
- – –. „Nieświadomość”. W: *Psychologia nieświadomości*, tłum. Robert Reszke, 89–129. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2009.
- – –. *Objaśnianie marzeń sennych*. Tłum. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2007. Wydanie niemieckie: *Die Traumdeutung*. Red. Alexander Mitscherlich, Angela Richards. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1961.
- – –. „Totem i tabu”. W: *Pisma społeczne*, tłum. Aleksander Ochocki, Marcin Poręba, Robert Reszke, oprac. Robert Reszke, 241–375. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998.
- – –. „Żaloba i melancholia”. W: *Psychologia nieświadomości*, tłum. Robert Reszke, 145–159. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2009.
- Haupt, Zygmunt. *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*. Wydanie 2. Zebrał, oprac. i notą edytorską opatrzył Aleksander Madyda. Wstęp Andrzej Stasiuk. Wołowiec: Czarne, 2016.
- – –. *Z Roksolanii. Opowiadania, eseje, reportaże, publicystyka, warianty, fragmenty (1935–1975)*. Wydanie 2. Zebrał, oprac. i notą edytorską opatrzył Aleksander Madyda. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2018.
- Lacan, Jacques. *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*. Tłum. Barbara Gorczyca, Wincenty Grajewski. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- – –. *Seminarium III. Psychozy*. Oprac. Jacques-Alain Miller, tłum. Jacek Waga. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014. Wydanie francuskie: *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre III: Les psychoses 1955–1956*. Red. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1981.
- – –. *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964*. Red. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1973.
- Mitchell, W.J.T. *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawić, życie i miłości obrazów*. Tłum. Łukasz Zaremba. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013.
- Roudinesco, Elisabeth. *Jacques Lacan. Jego życie i myśl*. Tłum. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2005.
- Wiegandt, Ewa. „Wszystko-nic Zygmunta Haupta”. W: *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*, 199–214. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, 2010.
- Wittlin, Józef. *Mój Lwów*. Wydanie IV. Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, 2017.

SŁOWA KLUCZOWE:

L A L K A

montaż

REPREZENTACJA

SURREALIZM

ABSTRAKT:

Prezentowany artykuł podejmuje tematykę konstrukcji świata przedstawionego, a zwłaszcza literackich postaci, w prozie Zygmunta Haupta z wykorzystaniem narzędzi psychoanalizy Sigmunda Freuda oraz Jacques'a Lacana. Szczególnie istotna w tym kontekście okazuje się koncepcja popędu jako artystycznego montażu wypracowana przez francuskiego psychoanalityka. Z jej pomocą analizie poddane zostały literackie portrety wybranych bohaterów Haupta. Proza ta, skonstruowana na zasadzie montażu wspomnień, wskazuje jednocześnie na sam mechanizm wyobraźeniowej reprezentacji napędzany przez sprężynę popędową. To ona jest podstawą sceny, na której prezentowane są poszczególne postaci, ona je napędza, ona wreszcie jest metaforą ukazującą mechanizm wspominania i pisania. Napędzane przez sprężynę popędową postaci Haupta przypominają lalki albo manekiny, wskazując tym samym również na surrealistyczną tradycję, w obrębie której przedstawienia te mogą być lokowane.

JACQUES LACAN

ZYGMUNT HAUPT

manekin

Sigmund Freud

NOTA O AUTORZE:

Michał Zając – pracownik Centrum Studiów Humanistycznych na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obronił pracę doktorską poświęconą podmiotowości i reprezentacji w prozie Zygmunta Haupta. Jego zainteresowania naukowe skupiają się również wokół twórczości Andrzeja Stasiuka oraz Europy Środkowej. Publikował między innymi w „Ruchu Literackim”, „Tematach i Kontekstach”, „Kontekstach Kultury”. |