

Agnieszka Nęcka

Uniwersytet Śląski w Katowicach

**W POGONI ZA FANTAZMATEM MIŁOŚCI.
NA MARGINESIE WYBRANYCH OPOWIADAŃ
ZYGMUNTA HAUPTA**

Zygmunt Haupt jest przykładem tego typu prozaików, którzy dokonują „gestu samowpisania się w utwór”¹. Podrzucając i myląc tropy autobiograficzne, w swoisty sposób czyni z własnych doświadczeń materiał fabularny, któremu stara się nadać wymiar uniwersalny.

Jednym z wyrazistszych wątków pojawiających się w opowiadaniach Haupta jest kobiecość, czy precyzyjniej – zawile relacje narratora owych „małych próz” z kobietami. Dość wspomnieć między innymi: *O Stefci*, *o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach*, *Madrygał dla Anusi*, *Jak wiosna przyjechała*, *Dziwnie było bardzo, bo...*, a także *Deszcz*, *Biały mazur*, *PIM*, *Gołębie z placu Teodora*² czy *El Pelele*, *Nietota* lub *Elektra*, by przekonać się, że ów wątek ma niebagatelne znaczenie. Aleksander Madyda stwierdził, że Haupt pokazuje „skomplikowaną relację narratora i ukrytej pod różnymi imionami dziewczyny, która to relacja z różnych powodów nie może się przekształcić w trwały, satysfakcjonujący narratora związek emocjonalny i która z perspektywy czasowej jest przezeń postrzegana jako zaprzepaszczone szansa życiowa”³. Trudno byłoby polemizować ze słusnością konstatacji toruńskiego badacza. Należy jednak podkreślić, że nie tylko o „tradycyjnie” rozumiane kłopoty z nawiązaniem porozumienia z drugą płcią czy o nieumiejętność zachowania tzw. poprawnych stosunków damsko-męskich chodzi. Problematyka opowiadań autora *Pierścienia z papieru* wykracza poza „klasyczną” walkę płci. Intrygująco

¹ W ten sposób Krzysztof Uniłowski pisał o Teodorze Parnickim (zob. tenże, *Metaliteratura w pisarstwie Parnickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 2, s. 120).

² Wszystkie wymienione opowiadania – jeśli nie podano inaczej – zostały zamieszczone w zbiorze Z. Haupt, *Pierścień z papieru*, Czarne 1999. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. W nawiasie podaję tytuł opowiadania i stronę, z której cytat pochodzi.

³ A. Madyda, *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*, Toruń 1998, s. 138.

przedstawiają się zwłaszcza związki z Elektrą i Nietotą (pod którymi to postaciami ukrywa się siostra pisarza – Helena⁴). Justyna Sobolewska, zauważając dość ogólnie: „z Heleną kochali się zgoła nie jak brat z siostrą”⁵, sugerowała tym samym pojawianie się w prozie autora *Szpicy* niezakamufLOWANYCH relacji kazirodczych. Być może częściowo z tego powodu w przypadku opowiadań Haupta będziemy mieli do czynienia z niespełnioną miłością, uczuciem, które nie może kwitnąć, ponieważ pojawiają się rozmaite przeszkody (obwarowania kulturowo-obyczajowo-społeczne, śmierć ukochanej). Z tego także powodu spójną narrację zastąpią dygresje, będące – by użyć określenia Rolanda Barthesa – „fragmentami dyskursu miłosnego”. W przypadku narratora „małych próz” Haupta zatem istotne będzie to, „jak i co wypowiada podmiot miłosny, który nie snuje opowieści, lecz poddaje się porywom języka namiętności”⁶. Sprawę dodatkowo komplikuje perspektywa czasowa. Zdaniem Ewy Wiegandt:

Fabula się nie może rozwinąć, bo czas zdarzeń, dzięki antycypacjom, z których wiemy, że wszystko dotyczy zamkniętej przeszłości, ulega fragmentaryzacji sprowadzony do samodzielnych chwil czy momentów, których relacje są zamazane. Natomiast, dzięki metaforycznie montowanym częściom, rozwija się temat, znaczeniowe współbrzmienia sprawiają, że coś z czymś zaczyna się „rymować” w sposób alegoryczny, a tekst przybiera znaczeniową formę paraboli. [...] w całej twórczości Haupta, wszystko rymuje się z nieszczęśliwą (zakazaną?) miłością i śmiercią: dziewczęcość, problemy wieku dojrzewania, młodzieńczy erotyzm, samobójcza próba, dekadentyzm, pytanie „dlaczego?”, sieć marzeń zarzucona w przeszłości⁷.

Denis de Rougemont powiadał, że „Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy namiętność rodzi się z dystansu, czy odwrotnie”⁸. Niemniej, w centrum twórczych zainteresowań częściej sytuowano namiętność, która rozpałała się nie od „przedmiotu bliskiego, łatwo dostępnego i moralnie dozwolonego”⁹, lecz od „obiekta zakazanego” czy piętrzących się przeciwności. Stąd „charakterystyczne dla prozy Haupta splątanie wątków miłości i śmierci, niespełnienia uczuciowego, egzystencjalnego lęku”¹⁰, dzięki któremu możliwe staje się podjęcie próby

⁴ Zob. A. Madyda, *Skrajna niepraktyczność. O Zygmuncie Hauptie w stulecie urodzin*, „Twórczość” 2007, nr 7, s. 68.

⁵ J. Sobolewska, *Głos z innego świata*, „Polityka” 2009, nr 29, z 18.7., s. 56. Narrator *Elektry (I)* mówi o tym wprost: „Była młodsza ode mnie o wiele, ale seksualnie z pewnością przerasta mnie w dojrzałości. Powoli z podświadomości zaczęła mi napływać myśl, spychana i unikana, mego stosunku do niej. I potrafiłem już to nazwać po imieniu. Więc – kazirodztwo”. Z. Haupt, *Elektra (I)* [w:] tegoż, *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, zebrał, oprac. i posłowiem opatrzył A. Madyda, Warszawa 2007, s. 602–603.

⁶ M.P. Markowski, *Dyskurs i pragnienie* [w:] R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekł. i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 7.

⁷ E. Wiegandt, *Wszystko-nic Zygmunta Haupta* [w:] *Ulotność i trwanie. Studia z tematologii i historii literatury*, red. E. Wiegandt, A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2003, s. 66.

⁸ D. de Rougemont, *Mity o miłości*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2002, s. 37.

⁹ Tamże.

¹⁰ H. Gosk, *Rodzimość i uniwersalizm w prozie Zygmunta Haupta*, „Kresy” 1997, nr 3, s. 37.

uchwycenia ulotności. Powroty we wspomnieniach do poznanych kobiet, zmaganie się z „bagażem wspomnień”, którego depozytariuszem jest kapryśna, wybiórcza i subiektywna pamięć łączą się u autora *Pierścienia z papieru* z kreacyjnym gestem pisarskim. Narrator opowiadań Haupta nie tylko oddaje się regresom do tego, co minione w kontekście (auto)terapeutycznym, ale także niejako bawi się możliwościami robienia swoistych korekt. Zresztą specyfika działania mechanizmu pamięci sprawia, że przeszłość jawi się jako inna niż była w rzeczywistości. W opowiadaniu *O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach* przeczytamy takie oto wyznanie:

To dziwne i śmieszne, ale jak teraz myślę o Stefci, o tamtych czasach, to wydaje mi się jakby tego naprawdę nie było, jakbym czytał coś o tym za dawnych lat i same wspomnienia o tym układają się jakoś zanadto kompozycyjnie. Wiadomo, że najprostszym elementem kompozycyjnym, materiałem, jaki narzuca się z przeszłości, jest wspomnienie chwil i zdarzeń przyjemnych, głaszczących po duszy, a nie wspomnienie bólu i przykrości, i poniżenia. To, jak myślę o Stefci, to na przekór temu straszmemu, co się stało, boję się, że będę się oszukiwać. (*O Stefci...*, 62–63)

W innym miejscu narrator konstatuje: „Wszystko, co było, przecież to było, to nie jest teraz...” (*Madrygał dla Anusi*, 111). Pamięć zniekształca pewne fakty, tuszując je lub wyjaskrawiając. Narrator tych opowiadań powraca do przeszłości nie tylko po to, by się z nią uporać, ale – a może przede wszystkim – po to, by uczynić z niej opowieść, gawędę zawieszoną między doświadczeniem jednostkowym a uniwersalnym, intymnym i powszechnym, minionym i teraźniejszym, rzeczywistym i fikcyjnym, autentycznym i autokreacyjnym. A być może jest odwrotnie: tylko dzięki snuciu opowieści może skomunikować się z własnym „ja” i – mówiąc za Gombrowiczem – spróbować „wyjęzyczyć” swoje doświadczenia? Tak czy inaczej narrator opowiadań autora *Szpicy* jest symultanicznym połączeniem „ja” pamiętającego z „ja” teraźniejszym¹¹, w rezultacie czego narracjom Haupta bliżej do swoistych zmyśleń czy do literackiego przetwarzania biografii pisarza aniżeli do autobiografii sensu stricto. W *O Stefci...* czytamy: „Więc jeśli 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 siebie” (*O Stefci...*, 63–64). W konsekwencji mamy do czynienia raczej z przebłyskami wspomnień. Pojawiające się przedmioty czy miejsca ewokują – mniej lub bardziej wyraźne – wspomnienia konkretnych osób lub zdarzeń. Stąd bohaterka/bohaterki tej prozy bywają bezimienne i identyfikowane po (mniej lub bardziej) detalicznie naszkicowanych cechach ich fizyczności.

¹¹ Z. Wasilewska-Lipke, *Pisarz-emigrant we własnym teatrze pamięci na podstawie tekstów drugiej emigracji* [w:] *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*, red. H. Gosk, A.S. Kowalczyk, Warszawa 2005, s. 149.

Jest więc o sześć lat młodsza od narratora, zaręczona z doktorem Zawichowskim córka prowincjonalnego mecenasa – Stefcia, która próbowała popełnić samobójstwo, a o której narrator mówi:

Panienska siedziała na oknie [...] obciągnęła spódnicę tak, ażeby jej przykrywało kolana, ażeby, broń Boże, nie zobaczył powyżej, ciasnego zbiegu jej ud. Ani tam byłem ciekawy, pewnie sobie powiedziałem, że nie była w moim guście. Taka biała, blondynkowata, leciutkie piegi i bezbarwne wargi, i trochę jakby nadęte policzki, i podbródek, i ręce. [...] Włosy ma bardzo jasne, trochę jakby tłuste, trochę jakby suche. Sukienkę to miała sukienczyną, ześcibione to i tak amatorskie, zebrane w fałdziki tam, gdzie ma być dopasowane i wisiałaby na niej, gdyby nie to, że upina się trochę na górnej części brzucha, trochę na górnej części piersi. Ale robi to swoje, robi ta sukienczyzna wrażenie amatorskości. Cała jest amatorska, dziewczęcość sukienczynowata. (*O Stefci...*, 62)

W Jak wiosna przyjechała narrator zwraca z kolei uwagę na włosy:

Najważniejsze, najbardziej w niej było, najpierwsze to włosy. Jakby sobie nie upinała ich, nie rozczesywała, a potem zaplatała, okręcała, podbierała, układała, podnosiła, jednym jedynym ruchem obu rąk od tyłu ku górze, jakby ich nie upychała pod kapelusik nasadzony na czoło, to włosy te wysypywały się, zwały się kaskadą, którą niecierpliwie i wdzięcznie, i w półzamyśleniu, i nieuważnie podbierała dłońmi. Dłonie na karku, dłonie z tyłu głowy i ramiona wzniesione, i łokcie podane ku przodowi, i wtedy jej profil, zawstydzony profil na tle jej ramienia, a włosy wymykają się, jest ich cały kłęb albo są jak płonąca żagiew, albo węże Meduzy, ciężkie, uciążące, zdaje się, gniewne, zdaje się, żywe i osobne przedzierają się poprzez jej palce, jakież to one? mosiężne, mosiądz i cyna, błyszczą w słońcu jak talerze czyneli, puklą się i mieniają jak złota łuska na napierśniku centuriona rzymskiego. (*Jak wiosna przyjechała*, 154–155)

Jest także Anusia, dla której pisze madrygał, zaczynając tę swoistą pieśń miłosną następująco:

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 spódnicą jej rozciągnie się w kroku jak flaga, jak fałda chitonu, i nogę postawi na ziemi tak solidnie, jakby była z marmuru. Bywało, zasunie 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 drogą. Ręce to były jakby osobne. (*Madrygał dla Anusi*, 99)

Powyższe cytaty pokazują, że Haupt zawęży przestrzeń opisywanego ciała. Jednym z powodów takiego postępowania może być potrzeba idealizacji obiektu pożądania¹². Narrator tych opowiadań ukształtowany został zgodnie z wzorcem Barthesowskiego podmiotu zakochanego, w którego przypadku „stosunek do innego, stosunek miłosny, jest zdeterminowany nie przez komunikację, wymia-

¹² Taki cel – zdaniem Kamili Budrowskiej – przyświecał Markowi Bieńczykowi w *Terminalu*. Zob. K. Budrowska, *Idealizacja kobiecego ciała w „Terminalu” Marka Bieńczyka* [w:] *Kobiety w literaturze. Materiały z II Międzyuczelnianej Sesji Studentów i Naukowców z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity”*. Bydgoszcz 3–5 listopada 1998 roku, red. i wstęp L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999, s. 175.

nę, ale przez obraz, którego odszyfrowaniem trudni się podmiot dyskursu miłosnego”¹³. Stąd w prozie autora *Pierścienia z papieru* mamy do czynienia z dominacją opisu nad dialogami. Postacie kobiece – mimo nastawienia obserwatora na szczegół – zostały naszkicowane znikomo. Jeszcze mniej wiemy na temat ich uczuć, myśli czy zachowań. Te ostatnie zwykle określane bywają przez narratorkę jako niedojrzałe, „pensjonarskie” i dziecinne. Z uwagą jednak im się przygląda, sytuując się zwykle w pozycji voyerystycznej. Rejestruje konkretne scenki czy obrazki w sytuacjach, w których one, zajęte codziennymi, prozaicznymi czynnościami, zdają się nie zważać na jego obecność lub też traktują go marginalnie. On zaś, jawiąc się jako nieśmiały adorator „płci pięknej”, zamiast przejmować inicjatywę, woli oddawać się fantazmatom niespełnionego kochanka. Być może dzieje się tak z powodu niedojrzałości narratorki, który częściej wydaje się nastolatkiem aniżeli dojrzałym mężczyzną.

Fragmentaryzacja ciała może się zatem w tym przypadku także wiązać z postrzeganiem obiektu obcego, definiowanego jako „nie-ja”¹⁴. Tłumaczyć by się to mogło zwłaszcza w kontekście procesu dojrzewania narratorki tych opowiadań, który dopiero odkrywa świat miłości. W rezultacie przeważają opisy subtelnie nacechowane seksualnie. Stefcia np. jest niedbale ubrana, co powinno wykluczać ją z kręgu zainteresowań erotycznych narratorki. Podobnie odziana w „jakąś spódnicę i koszulę”¹⁵ Elektra, u której zauważa on „trochę wstrętą siateczkę bladych, niebieskich żyłek”¹⁶. Dzieje się jednak inaczej. W każdej z nich dostrzega wyjątkowość, pisząc o nich z czułością. Czyżby rzeczywiście chodziło o jedną ukrytą pod wieloma imionami dziewczynę, która odegrała w jego życiu niebagatelną rolę (np. inicjacyjną)? A może po prostu, poszukując w innych kobietach cech ukochanej siostry, która zmarła przedwcześnie na gruźlicę, a z którą czuł silną więź (traktując ją jako swoją żonę), nieświadomie scala kilka postaci w jedną? Choć równie prawdopodobne jest to, że za postrzeganie fragmentaryczne odpowiada właśnie pamięć. Kobieta/kobiety, o których pisze Haupt, wyłaniają się ze wspomnień, a zatem z odmętów niepamięci. Nie może być jednak inaczej, skoro podstawowy paradoks dyskursu miłosnego oparty jest na tym, że

innego się pragnie, ale mówić o tym można tylko pod jego nieobecność, jak gdyby słowa zagrażały jego istnieniu. Pragnienie powstaje z niezaspokojonego żądania, to wiemy od Lacana. Barthes jednak dodaje: dyskurs miłosny rodzi się z pustki zięjącej w miejscu, w którym niedawno jeszcze tkwił ukochany, pustki, którą wypełnić mogą tylko słowa. Gdy tylko zaczynam mówić, inny znika, i na odwrót: upra-

¹³ K. Kłosiński, „Miłosna rozmowa” [w:] *Pogranicza wrażliwości w literaturze dawnej oraz współczesnej*, cz. 1: *Miłość*, red. I. Iwasiów, P. Urbański, Szczecin 1998, s. 13.

¹⁴ Zob. Z. Melosik, *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Poznań–Toruń 1996, s. 78.

¹⁵ Z. Haupt, *Elektra (I)*..., s. 601.

¹⁶ Tamże.

gniona obecność innego dana jest tylko za cenę milczenia. Gdy inny znika, z wnętrza mojej obecności wyciekać zaczyna krwotok obrazów, struga figur, jedynek śladów po jego (po)bycie¹⁷.

Niestety, ceną za uwikłanie się w – tak postrzegany – dyskurs miłosny jest zniekształcanie obrazu. Słusznie Krzysztof Rutkowski zauważył, że:

Haupta wyprawy w stronę pamięci, czyli rozsupływanie i zawiązywanie połączeń między bytem i czasem, nie ograniczają się do najszlachetniej nawet pojętej tęsknoty za Podolem, domem rodzinnym lub dzieciństwem. Fascynuje go nieustanny dramat zamiany spostrzeżenia we wspomnienie, nakładania się różnych głosów: „głosy, głosy, ogród słów” – pisał we *Fragmentach*. Spektakl pojawiania się i niknięcia¹⁸.

Z takim „spektaklem pojawiania się i niknięcia” w tej prozie mamy do czynienia nieustannie. Narratora intryguje nie tylko swoiste bawienie się czasem (nakładanie na siebie płaszczyzn temporalnych) czy próby zaobserwowania „przejścia” zdarzeń bieżących we wspomnienie, ale także łatwość przekształceń, jakim poddawane są wspomnienia oraz związane z nimi emocje. Proza autora *Szpicy* potwierdza bowiem tezę Julii Kristevej, której zdaniem „Literatura jak histeria [...] jest inscenizacją uczuć”¹⁹. Narrator opowiadań Haupta w kilku miejscach pisze o swojej obawie wprost: „Boję się śmieszności, pajacowatości i błazeństwa odstawianego na widoku publicznym patosu miłosnego” (*O Stefci...*, 70). W *Madrygale dla Anusi* dodaje:

Aż się boję i chciałbym się obronić przed tym, jakiś, jak się to nazywa, jakże to mówią, instynkt każe mi najeżyć się nagle przeciwko temu. No bo jak się „zaangażuję” zanadto, jak pójdę na to, jak mi to, psiakrew! wejdzie w żyły, to co potem? gdzie się podzieję? gdzie zatoczę chwiejącą się głowę, jak przyjdzie kryzys i nawrót, jak nie będzie więcej dołków w jej uśmiechu, jak cudowne dłonie dziecka szarpną mnie za przeponę, wytargną, wywloką ze mnie, wywłócą kiszki i wątrobę, i śledzionę, ażeby wyszarpnąć serce. Strzeż się Anusi! (*Madrygał dla Anusi*, 100)

Strach wywołuje także świadomość konieczności dopasowywania się do drugiej osoby: „To było tak z Anusią zawsze, że ona była taka sama, a ja przebieierałem się ciągle. Raz robię z siebie idiotę, innym razem impotentą, za trzecim razem Borotrę, ciągle dopasowuję się do niej jak garbaty do ściany. Cholerny transwestycyzm” (*Madrygał dla Anusi*, 106).

Obawę budzi także przeświadczenie o niemożności uniknięcia pułapki schematyzmu:

Jak teraz pomyślę, jak się przymuszę naprawdę to trudno mi zgadnąć. Bo zaraz najeżdża na mnie tłum gotowych, urobionych, wysztudowanych porównań, paraleli i wysztancowanych

¹⁷ M.P. Markowski, *Dyskurs i pragnienie...*, s. 24.

¹⁸ K. Rutkowski, *Mizdra i lico czyli o Hauptce*, „Twórczość” 1991, nr 6, s. 83.

¹⁹ Cyt. za: M.P. Markowski, *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej* [w:] J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, wstęp M.P. Markowski, Kraków 2007, s. XXXI.

circumnarracji. Co się zamyślę, to przepelźnie mi „infantylnizm” albo „wyskubane rzęsy Grety Garbo”. (*Madrygał dla Anusi*)

W odczuciu Stanisława Zająca:

Strach przed szablonowością i utartymi normami poetyki przeplata się tutaj – nie po raz pierwszy – z obsesją detalu. Narrator próbując uniknąć literackiego schematu zatrzymuje się na dylemacie wyboru pomiędzy *infantylnizmem* a *wyskubanymi rzęsami Grety Garbo*. Warto odnotować również, że trudności z dokonaniem wyboru są analogiczne do sytuacji zawieszenia, a więc „ruchu” myśli od jednego rozwiązania kwestii do drugiego²⁰.

Czyżby Haupt, chcąc się wpisać w spór narratologiczny, opowiadał się po stronie Alasdaira MacIntyre’a, Kennetha Gergena czy Paula Ricoeura, którzy „traktują narrację jako wytwór kulturowy; przyjmują oni, że organizując nasze doświadczenie w czasowe struktury narracyjne, czerpiemy z zasobu opowieści stanowiącego dorobek naszej kultury”²¹? Nie ma ucieczki przed stereotypami, schematami, które przemycane są w używanym przez nas do komunikacji dyskursie. Zawsze pozostanie obawa bycia dziecinny lub wtórnym. Stąd w przywoływanych opowiadaniach autora *Szpicy* obserwujemy nałożenie się na siebie warstwy doświadczenia jednostkowego na kulturową kliszę (i odwrotnie), dzięki czemu udowadnia przy okazji, że rację miał Roland Barthes, który w *Przyjemności tekstu* powiedział: „oto czym jest inter-tekst: niemożliwością życia poza nieskończonym tekstem – czy będzie on Proustem, czy gazetą codzienną, czy ekranem telewizyjnym; książka tworzy sens, sens tworzy życie”²². Nie inaczej zdaje się sugerować Haupt, dla którego związek życia i literatury są nierozzerwalne i wzajemnie się warunkują. W konsekwencji świat opowiadań Haupta jest światem,

w którym współbytuja nostalgia wywołana przez upływ czasu i dystynkcja oparta na świadomości nieuniknionego, zaangażowanie w sprawy odtworzonego kawałka biografii i wybredność w stosunku do łatwo (zbyt łatwo) usprawiedliwionych młodzieńczych sentymentów i bebeczków wypełniających świadomość świętą, naiwną, niewinną²³.

Jedno nie ulega wątpliwości. Haupt, odtwarzając kawałki biografii, mierzy się z przeszłością. Zdaniem Marka Zaleskiego:

Bagaż ma to do siebie, że jest ciężarem i nie bez przyczyny ma ten krótki – jak chcemy wierzyć – antrakt w podróży, którym jest nasza terażniejszość, oddajemy go do przechowalni. [...] ażeby pamięć była użytecznym i sprawnym narzędziem, musimy zapomnieć większość tego, co widzieliśmy i co nam się przydarzyło. Zapominanie jest warunkiem pamiętania²⁴.

²⁰ S. Zając, *Ten „trzeci”*. *Krótko o prozie Zygmunta Haupta*, „Kresy” 1997, nr 3, s. 45.

²¹ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 122.

²² R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 43.

²³ B. Kaniewska, A. Legeżyńska, P. Śliwiński, *Pamięć, słowo, ból (Proza Zygmunta Haupta)*, [w:] tychże, *Literatura polska XX wieku*, Poznań 2005, s. 123.

²⁴ M. Zaleski, *Formy pamięci*, Warszawa 1996, s. 33.

O czym chciałby zapomnieć, jednocześnie pragnąć pamiętać? Gdyby wziąć pod uwagę przywołaną nieco wcześniej sugestię Sobolewskiej, to można by wysnuć wniosek, że takim doświadczeniem byłaby miłość kazirodcza. Wszak – jak przekonywał Georges Bataille – „Seksualność ludzka ograniczona jest zakazami i sfera erotyzmu jest dziedziną przekraczania tych zakazów”²⁵. Niemniej współcześnie obwarowania kulturowo-obyczajowo-społeczne za jedno z największych wykroczeń uważają właśnie kazirodztwo. O tym, że narrator patrzy na Elektrę jak na kobietę, a nie jak na siostrę, świadczy choćby taki ustęp:

Siedzieliśmy [z Elektrą – A.N.] pod baldachimem zielonych liści, czytałem Carlyle’a *Bohaterów*, ale właściwie nie czytałem, tylko znad kartek książki rzucałem szybkie spojrzenia na jej piersi. Szyła coś i była pochylona, i włosy jej opadały na tę robotę, i ten szlafrok trochę się rozchodził, i widać było górną część jej piersi i wgłębienie między nimi, i różowe jej policzki. (*Co nowego w kinie*, 35)

W innym miejscu natomiast przeczytamy:

Przycisnąłem wargi do jej ust i teraz, pierwszy raz w życiu, całowałem ją w usta, chłonał mnie i ssał goryczą soczysty kwiat, i widziałem jej oczy i brwi, i powieki, z bliska, półprzyknięte w omdleniu, kiedy źrenice jej, zamglone i uciekłe w głąb, w siebie, w rozkoszy zbliżenia, w jedyności tego, zdawały się nieprzytomne, dalekie, a jednak uważne i bacznie we mnie patrzące, i kosmyki jej włosów łaskotały mi policzki, i całowałem i ssałem gorzką wilgoć jej ust, i pałała mi w twarz tęcza i różowość jej policzków, i nie wiem, jak długo to trwało, i w głowie mąciło mi się, kiedy ją taką czułem w swych ramionach, i w końcu oderwaliśmy się od siebie, i siedziałem na brzegu jej łóżka, i patrzyliśmy w siebie, i ona powiedziała, trzymając mnie za rękę:

„Żorż, och Żorż...”²⁶

Narrator opowiadań Haupta ma świadomość przekroczenia sfery *tabu*. Stara się jednak znaleźć argumenty, dzięki którym będzie mógł (zwłaszcza przed samym sobą) pomniejszyć czy wręcz unieważnić swój grzech. W *Elektrze (I)* wyznaje:

Była młodsza ode mnie o wiele, ale seksualnie z pewnością przerasta mnie w dojrzałości.

Powoli z podświadomości zaczęła mi napływać myśl, spychana i unikana, mego stosunku do niej. I potrafiłem już to nazwać po imieniu. Więc – kazirodztwo.

To było wstrząsające. To napawało strachem. Po pierwsze – potępienie tego, nieomówienie tego w kole rodziny, potem – potępienie tego i omówienie na szerokim polu. Zaczęły mnie frapować i napastować wszelkie tego asocjacje i precedensy. Czytałem wiele. W klasycznej historiozofii i socjologii to było traktowane jak wykopalisko – jak schemat, który nas, żyjących nie dotyczy. Małżeństwa święte i hieratyczne u faraonów, gdzie tylko siostra była godną małżonką, u Inkasów, endogamia u ludzi pierwotnych. Kazirodztwo u ludu, wyraz tego w folklorze. Przypomniałem

²⁵ G. Bataille, *Świętość, erotyzm i samotność*, przeł. M. Ochab [w:] *Odmieńcy*, wybór, oprac. i red. M. Janion, Z. Majchrowski, Gdańsk 1982, s. 353.

²⁶ Z. Haupt, *Elektra (I)*..., s. 600.

sobie z Tetmajera o rodzeństwie Słodyczków, czytałem dziwactwa Przybyszewskiego. Pornografię Leonharda Franka.

Kodeks karny, eugenika potępiały to bezapelacyjnie.

Więc, myśląc o tym, starałem się opisać to sobie i unaocznic, i uspokoić moje tragizmy, będące już, już [na] skraju hysterii. Myślałem: jeżeli to jest, istnieje w naturze – to znaczy, że jest to naturalne. Ale w dalszym ciągu nie umiałem tego ubrać i przemyśleć słowami.

Jedynie nocami, kiedy w chwilach podniecenia seksualnego puszczałem wodze fantazji – w tych rozkiełzanych pasażach myśli, których za białego dnia miałem się wstydić i potępiać się, i uważać się za zawieszonoego nad otchłanią wynaturzenia i potworowatości – jedynie w tych grzesznych i pełnych grozy chwilach słodczy puszczałem wodze fantazji i widziałem siebie i ją w długich zbliżeniach, w wyuzdaniu i intymności, i ten grzech, i dreszcz – brat i siostra! – okupo- wałem za białego dnia czadem potępienia i samokrytyki²⁷.

Pociąga to, co zakazane, niedostępne, słowem: wszystko to, co sytuuje się poza szeroko rozumianymi granicami tzw. przyzwoitości. Inga Iwasiów konstatowała, że

Granice, pogranicza, obrzeża – nigdy nie były tylko pasmem ziemi. Magiczny krąg wyzna- czony przez wodza, czarownika, szamana mógłby być wzorem semantycznych uwikłań wszelkich granic i tego, co w sobie zamykają, co chronią, co oddzielają od reszty świata. Co może – drogą umowy – stać się nie-granicą, a więc wnętrzem, normą, centrum²⁸.

Z kolei Maria Dąbrowska-Partyka dopowiadała, interpretując pojęcie grani- cy i pogranicza jako

metaforyczne określenia takich zachowań Ja indywidualnego i kulturowego, które są w pierw- szym rzędzie wyrazem jego intencji i woli. Momentem szczególnie intensyfikującym ten intencjonalny i wolicjonalny aspekt Ja są – z jednej strony – sytuacje, zwane krańcowymi, z drugiej zaś – wszelkie stany transgresji, zawieszenia, niepewności, których szczególnie intensywną postać generują zresztą właśnie sytuacje krańcowe. Ja, skonfrontowane z nimi, może zareagować dwojako: zamknięciem lub otwarciem się na inność, nierzadko postrzeganą jako zagrożenie²⁹.

Magiczne „rytuały przejścia” (Iwasiów) związane z przekraczaniem granic, łamaniem tabu, naruszaniem własnej/cudzej przestrzeni pociągały, równocześnie podtrzymując kulturowe normy³⁰.

Narratora opowiadań Haupta nie tyle jednak interesuje transgresja czy walka subwersywna, co osvajanie tego, co nie do końca jest dla niego zrozumiałe, pozostaje bowiem w sprzeczności z wychowaniem, jakiego doświadczył. Nie mogąc podzielić się z nikim swoimi wątpliwościami i mentalnym rozdwoje- niem, oddaje się nocnemu fantazjowaniu na temat obiektu pożądania. Wszystko zatem pozostaje w przestrzeni fantazmatu, będąc – co równie prawdopodobne – autokreacyjną maską posiadacza pierścienia z papieru.

²⁷ Tamże, s. 603.

²⁸ I. Iwasiów, *W poszukiwaniu granic*, „Pogranicza” 1994, nr 1.

²⁹ M. Dąbrowska-Partyka, *Literatura pogranicza, pogranicza literatury*, Kraków 2004, s. 20.

³⁰ Zob. A. Nęcka, *Granice przyzwoitości. Doświadczenie intymności w polskiej prozie naj- nowszej*, Katowice 2006.

**CHASING THE PHANTASY OF LOVE.
ON THE MARGINS OF SELECTED SHORT NOVELS BY ZYGMUNT HAUPT**

Summary

The author of the article uses the theories by, among others, Barthes and Bataille in order to analyze complicated male-female relations in the selected writings by Zygmunt Haupt – one of the most interesting and, at the same time, the most underestimated writers of the XXth century. The article discusses eroticism in the prose by the author of *Pierścień z papieru* as a result of autobiographical character of Haupt's texts and as one of the main topics of his writings. However, the article does not only dwell on the "traditional" understanding of problems with establishing contacts with another sex or the inability to maintain the so-called appropriate relationships between men and women. The narrator of the short novels by Haupt refers also – in more or less explicit manner – to incestuous relations with Electra/Nietota. Due to this fact the problematization of unfulfilled love – feeling that cannot flourish because of various obstacles (cultural, social and moral rules, as well as simply death of the beloved one) – can be discussed. Such problematization is also the reason for replacement of coherent narration with a set of digressions that are perceived, in the terminology proposed by Barthes, as "fragments of love discourse". Such replacement results in, among others, idealization of body parts, peculiar play with time or common indulgence in fantasies.