

„Nie gość, nie intruz,  
nie mieszkaniec,  
jestem jak duch...”.

## Psychotopografie pamięci w prozie Zygmunta Haupta

Antoni Zając

ORCID: 0000-0002-8430-5455

Skomplikowane i wielopoziomowe konstrukcje czasoprzestrzenne są charakterystyczne dla prozy Zygmunta Haupta. W ich analizie badacze skupiali się z reguły na wymiarze temporalnym, ale od niedawna – być może przełomowy okazał się artykuł Andrzeja Niewiadomskiego<sup>1</sup> – sięgają również po narzędzia geopoetyki czy geografii humanistycznej, aby zgłębić ważne dla autora *Lutni* przestrzenne dychotomie, często zresztą ujawniające wewnętrzną dialektykę. Swoje i obce, w pełni oswojone i nieznane, monotonna pusta i przepełniona obiektami, ale także statyczne i mobilne – to pary pojęć, które w twórczości Haupta prowadzą ze sobą negocjacje, wpływając na kształt złożonych topografii literackich światów. Można postrzegać je jako przestrzenne palimpsesty złożone z przynajmniej trzech warstw: po pierwsze, przestrzeni zapamiętanych (często w formie odkształconej lub afektywnie naznaczonej), po drugie, przestrzeni aktualnie otaczających Ja, po trzecie wreszcie takich, które kreuje wyobraźnia, pobudzana przez teksty, obrazy i inne kulturowe artefakty.

Zainteresowanie interpretatorów wzbudzały w szczególności literackie kartografie miejsc bliskich pisarzowi, takich jak Żółkiew czy Lwów, w drugiej zaś kolejności badano Hauptowskie próby „obmapywania” nowej rzeczywistości, w której pisarz znalazł się wraz z wojennym wy-

<sup>1</sup> Zob. Andrzej Niewiadomski, „Przestrzenie Zygmunta Haupta (Rekonesans)”, *Roczniki Humanistyczne* LXVI, z. 1 (2018): 159–178.

gnaniem i późniejszą powojenną emigracją do Stanów Zjednoczonych<sup>2</sup>. Na talent Haupta do tworzenia bogatych, plastycznych obrazów miejsc i przestrzeni zwrócił uwagę Jerzy Stempowski, który w pochwalnym liście do autora pisał:

[...] jako malarz o wyobraźni bardziej statycznej wywołuje Pan z pamięci oddzielne obrazy, nie zajmując się układaniem ich w serie ciągłe. Magię tę znał Petrarca. Wszystkie miejsca pobytu opisał jak gdyby w *ć w i c z e n i a c h t o p o g r a f i c z n y c h*. Jego łacińskie listy zawierają dziesiątki takich dokładnych opisów. [...] Literatura jest dziś wybitnie omfaloskopiczna, brak jej wizji świata zewnętrznego. Dostojewski, który tyle jeździł koleją, nie wspomina nigdzie, aby widział coś z okna wagonu. [...] Przez pół wieku Dostojewski był ulubioną lekturą elity europejskiej i od niego zaczęła się epoka omfaloskopii w literaturze. [...] W tej perspektywie Pańskie opowiadania są rewelacją. Przynoszą ponowne odkrycie magii Petrarki<sup>3</sup>.

Krzysztof Rutkowski podpowiada, że pisząc o „omfaloskopii” (czyli dosłownie „badaniu pępka”), Stempowski ma na myśli twórczość introspekcyjną i obstającą przy autorefleksji<sup>4</sup> – jeśli tak, to trudno zgodzić się z autorem *Chimery jako zwierzęcia pociągowe*. Wnikliwy opis topograficzny nie musi być przecież rozłączny z pracą podmiotowej spekulacji; wręcz przeciwnie, to właśnie w tym opisie autofikcjonalnie ukierunkowane Ja rozprzestrzen(n)ia się, umieszczając swoją sygnaturę na literackiej mapie miejsc rzeczywistych i nierzeczywistych. Tym samym zaś uzupełnia geograficzny konkret o to, co stanowi wynik pracy wyobraźni. W *Lutni* czytamy:

O „Białokamiennej”, cóż to ja mogę napisać o „Białokamiennej”? Że tam nigdy nie byłem, że to daleko, gdzieś za światami, że nasi nie nazywali jej po imieniu, bo imię odnosiło się do całych obszarów, ale nazywali ją po prostu „Stolicą”. [...] Toteż jeżeli już chcą ją sobie wyobrazić, to mojej wyobraźni pomoże wyobraźnia innych<sup>5</sup>.

W tym samym opowiadaniu Haupt wspomina również o zamiarze rozszyfrowania białych plam na mapie<sup>6</sup> – to obszary nieznane czy niepoznane, które stanowią zarazem nieodłączną część jego własnej, wewnątrzpodmiotowej kartografii. Z kolei w toponimicznych wyliczeniach, tak chętnie stosowanych przez autora *Szpicy*, możemy dostrzec rodzaj podmiotowego autozapisu.

<sup>2</sup> Zob. Stanisław Wawrzyniec Zając, „(Nie)spotkanie Ameryki. Zygmunta Haupta «Podróż do Louisiany»”, w: *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*, red. Hanna Gosk, Andrzej Stanisław Kowalczyk (Warszawa: Wydawnictwo Elipsa, 2005), 236–252; tegoż, „Inna emigracja Zygmunta Haupta. Przyczynek do biografii”, w: *Powrzesniowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej. Paryż, Londyn, Monachium, Nowy Jork*, red. Violetta Wejs-Milewska, Ewa Rogalewska (Białystok: Trans Humana, 2009), t. 1, 813–827; Paweł Panas, „Zygmunt Haupt – europejski wygnaniec”, *Konteksty Kultury* 16, z. 2 (2019): 221–231. Szczególnie ciekawy materiał dla analizy tych prób stanowią zapisy, w których Haupt bezpośrednio zestawia krajobraz Nowego Orleanu z topografią Wołynia, tak jak dzieje się to w jego liście do Zdzisława Ruszkowskiego: „Miasto jest bardzo rozległe. Z wyglądu przypomina przeciętne nasze wołyńskie miasta, drewniane domy, szerokie ulice, z palisadą słupów telegraficznych”. Cyt. za: Panas, 224.

<sup>3</sup> List Jerzego Stempowskiego do Zygmunta Haupta z 11.01.1966, Jerzy Giedroyc, Zygmunt Haupt, *Listy 1947–1975*, oprac. Paweł Panas (Warszawa: Towarzystwo „Więź”, 2022), 272–273. Wyróżnienie – A.Z.

<sup>4</sup> Krzysztof Rutkowski, „W stronę Haupta”, *Teksty Drugie* 1-2 (1991): 113.

<sup>5</sup> Zygmunt Haupt, „Lutnia”, w: *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, oprac. Aleksander Madyda (Wołowiec: Czarne, 2016), 447. Dalsze cytaty z tego tomu oznaczam symbolem literowym BD wraz z podaniem numeru strony.

<sup>6</sup> W *Lutni* taką białą plamą staje się Żółkiew, która w latach 1951–1991 nazywała się Nesterow, pod tą nazwą widniała więc na mapie, gdy pisał o niej Haupt. Zob. Tomasz Gruszczuk, „Ocalenie czy oblężenie? Pod naporem pamięci”, w: *Oblężenie: strategia pisarska – postrzeganie świata – motyw literacki*, red. Małgorzata Krakowiak (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014), 81–82.

Jak zasłuchać się w imiona rzek, dolin, lasów, szczytów górskich, wsi, miasteczek i miast, to jedne swym brzmieniem przywołują całe panoramy światów zagrzebanych na cmentarzyskach pamięci, a znowu inne zaskoczą nie znanym odkryciem, nigdy nie zasłyszonym czemuś echem. Rumienimy się ze wstydu, że jak można tak było zapomnieć, roztrwonić, porzucić albo zagłuszyć w sobie, kiedyś nie przyswoić bogactwa, które dopiero przypadek, dobry los potrafi nam dzisiaj przywrócić<sup>7</sup>.

Wyliczenia u Haupta mają również funkcję mnemotechniczną – służą utrzymaniu w pamięci obrazów przeszłości, które wymykają się ku zapomnieniu<sup>8</sup>. Jak dowodzi Frances Yates, to właśnie mnemotechniki przestrzenne, na czele ze sławnym teatrem pamięci Guida Camilla<sup>9</sup>, cieszyły się (szczególnie w renesansie) największą popularnością – ich głównym elementem było wyobrażenie kompleksu miejsc, *loci*, w których deponowane były słowa i obrazy. To „pamięć widząca miejsca i zmagazynowane w nich wyobrażenia w przenikliwej wewnętrznej wizji, która nasuwa myśli i wyrażające ją w mowie słowa”<sup>10</sup>. Dzięki takim środkom, jak przestrzenna enumeracja, utwór literacki może funkcjonować jako pamięć zewnętrzna, protetyczna. Rzeczywiste topografie, pamięciowe uprzestrzennienia czasu i opisy miejsc wyobrażonych podlegają w niej anachronicznej czy warstwowej syntezie. Tekst rezonuje tym samym z wewnętrznym krajobrazem Ja – z tym, co dobrze oświetlone i każdorazowo dostępne świadomości, oraz z tym, co sekretne, skryte w zakamarkach. I wewnątrz, i na zewnątrz znajdują się białe plamy: luki, przemilczenia, miejsca nieznane lub już nieznane. Pomiedzy podmiotem twórczym i przestrzenią – mimetycznie odtwarzaną, pamięciowo przetwarzaną, artystycznie wytwarzaną – zachodzą wyobraźniowo-fantazmatyczne transfery. W tekście są one obrazowane przez przenikania, interakcje i współzależności, które kładą kres wyobrażeniu Ja jako suwerennej, odizolowanej instancji. Zakwestionowaniu ulega więc hegemonia podmiotu, rzekomo w pełni odseparowanego od świata. Warto w związku z tym przyjąć, że podmiot u Haupta nie jest rozłączny wobec otaczającego go świata; wręcz przeciwnie, właściwie niezdolny jest do zajęcia pozycji zewnętrznej, zalewany przez słowa, wspomnienia i przedmioty. Relacje między Ja i Nie-Ja opisywane w tej prozie można zatem przedstawić za pomocą znanych psychoanalizie przestrzennych figur podmiotowo-obiektowego zawikłania, takich jak wstęga Moebiusa czy butelka Kleina.

Dwa porządki, których ścisłe oddzielenie jest u Haupta kwestionowane, odnoszą się do dwóch znaczeń tego samego słowa – „topografia”. Po pierwsze, mowa o topografii w rozumieniu nauk geograficznych: jako ukształtowaniu, podziale i pomiarze przestrzeni. Drugie znaczenie odsyła zaś do Freudowskiej koncepcji topografii mentalnej, czyli metapsychologicznej struktury aparatu psychicznego, którego złożoność i funkcjonalna segmentacja jest fundamentem psychoanalitycznej koncepcji podmiotu. Sigmund Freud wypracował dwa modele topograficzne – pierwszy składa się z nieświadomości, przedświadomości i świadomości, drugi zaś z Id, Ego oraz Superego. Myśliciel rozważał wprawdzie możliwość ich prezentacji za pomocą metafor

<sup>7</sup> Zygmunt Haupt, „Inwokacja do powiatu latyczowskiego”, w tegoż: *Z Roksolanii. Opowiadania, eseje, reportaże, publicystyka, warianty, fragmenty*, oprac. Aleksander Madyda (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018), 117.

<sup>8</sup> Zob. Andrzej Niewiadomski, „Manierystyczny teatr pamięci jako słownik świata w prozie Zygmunta Haupta”, *Acta Humana* 1 (2014): 31.

<sup>9</sup> Frances Amelia Yates, *Sztuka pamięci*, tłum. Witold Radwański (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977), 165.

<sup>10</sup> Yates, 150.

przestrzennych, ale w *Kulturze jako źródle cierpień* odrzucił wyobrażenie umysłu jako miasta. Do tej spekulacji powrócił jednak w późnych zapiskach z 1938 roku, gdzie zauważył, że „Przestrzeń może być projekcją rozciągłości aparatu psychicznego. Psyche jest rozciągnięta, ale nic o tym nie wie”<sup>11</sup>.

W sukurs tej intuicji Freuda przychodzą inspirowane psychoanalizą dociekania filozofki Victorii Nelson, która w książce *Sekretne życie lalek* zaproponowała pojęcie psychotopografii:

Chciałabym określić mianem psychotopografii takie wewnętrzne rejony duszy, których projekcję zauważamy w świecie zewnętrznym. Psychotopograf to artysta, który poświęca się opisaniu tych właśnie wewnętrznych obszarów psychiki w miarę odkrywania ich w wyobrażonym świecie zewnętrznym – często nie uświadamiając sobie przy tym prawdziwej natury podejmowanego wysiłku. Czytelnik rozpoczyna swoje zadanie od końca: interpretując ową sumę szczegółów, otrzymuje obraz przedstawiający nie tylko to, co zewnętrzne, ale również to, co wewnętrzne. W sztuce, która posiada wymiar psychotopograficzny, każdy przedmiot, każda chmura na niebie, każdy mebel, a nawet sama ziemia jest skrawkiem duchowej materii, którą dostrzegamy, ale której wydobyć z postaci głównego bohatera czy narratora (a co za tym idzie, ze świadomości lub nieświadomości samego autora) nastrecza nam trudności. Zawartość duszy ulega koncentrycznemu zarzuceniu, niczym siatka, najpierw na najbliższe okolice – meble, pokoje, domy – potem rozszerza się na krajobraz, a wreszcie na całą kulę ziemską<sup>12</sup>.

Podmiot nie tylko uwidacznia w tekście siebie jako pojedynczą, spójną osobowość, lecz także dokonuje fragmentarycznego przemieszczenia wewnętrznej topografii w obszar świata przedstawionego tekstu. Może on wówczas prezentować swoje wewnątrzpsychiczne konflikty i niezgodności, świadomie lub nieświadomie przedstawiać te obszary swojego życia, które jemu samemu jawią się jako sekret, *terra incognita*. Mowa również o treściach pochodzących z przeszłości, często niedostępnych w inny sposób niż właśnie za sprawą projektowania ich na przestrzeń tekstu (przestrzeń w tekście). Funkcja psychotopografii wykracza dalece poza rolę przydawaną zwykle takim środkom, jak psychizacja krajobrazu – daje ona szansę na nowe rozumienie niektórych relacji pomiędzy pamięcią (autora, bohatera, narratora) oraz literackimi światami przedstawionymi. Dzięki myśleniu psychotopograficznemu miejsca i przestrzenie znane nam z twórczości Haupta – latający dom, Dolina Bez Wyjścia (z *Baskijskiego diabła*) czy przemyski klasztor z jego celami i kryptami (z cyklu o *Nietocie*) – mogą zacząć jawić się jako rezerwuary zaszyfrowanych podmiotowych sensów. Język przestrzeni jest w tym sensie językiem zniekształconej pamięci – operuje bowiem paramnezją, czyli symultanicznym nałożeniem wyobrazonego i rzeczywistego, przeszłego i teraźniejszego<sup>13</sup>. Na ślady tak scharakteryzowanych pamięciowo-przestrzennych palimpsestów można natrafić w licznych utworach Haupta. Tutaj skupię się na dwóch kontrastowych przykładach: to

<sup>11</sup>Sigmund Freud, „Findings, Ideas, Problems”, tłum. James Strachey, w: *The Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, t. 23 (London: Vintage, 1973), 300. Cytat w moim przekładzie na podstawie tłumaczenia Stracheya.

<sup>12</sup>Victoria Nelson, *Sekretne życie lalek*, tłum. Anna Kowalcze-Pawlik (Kraków: TAIWPN Universitas, 2009), 126.

<sup>13</sup>Marek Zaleski pisze: „Poczucie integralności świata jawiącego się w kadrze przedstawienia niczym w oknie otwartym na wieczność, iluzja współistnienia przeszłości i teraźniejszości sprzyjają powstawaniu efektu paramnezji, czyli percepcji czasu stapiającej w jedną, nierozróżnialną całość rozróżnialne dotąd sfery przeszłości i teraźniejszości. Paramnezja to sposób przeżywania czasu właściwy dla ludzi, których poczucie czasu uległo zaburzeniu” – Zaleski, *Formy pamięci* (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2004), 52–53.

*Gołębie z placu Teodora z grupy wczesnych opowiadań o Pannie i utwór O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach z tomu Pierścień z papieru.*

Plac Teodora, który pojawia się w pierwszym opowiadaniu, rzeczywiście istniał – nazywano go „osobliwością Lwowa”. Odbywał się tam „targ o dużym znaczeniu”<sup>14</sup>, na którym tanio sprzedawano drób. Nie dziwi więc, że właśnie tam narrator wraz z Panną chcą kupić gołębie w prezencie dla jej ciotki<sup>15</sup>. Ostatecznie jednak nie dochodzi do tego, a sam plac pozostaje jedynie wyobrażeniem, miejscem niemal mitycznym. Choć miejsce to „uciekło w niepoznane”, jego fantazmatyczne przedstawienie, kopia pozbawiona oryginału<sup>16</sup>, zachowuje się w pamięci bohatera:

Ten prezent to miał być właśnie z placu Teodora. Więc jeszcze zanim tam wybraliśmy się, stworzyłem ten plac bardzo kunsztownie i precyzyjnie w mojej wyobraźni. [...] Mieliśmy tam pójść i znaleźć ten plac Teodora. Nietrudno przyszedłoby to, bo już z daleka powinno by się go poznać. Wiatr nanosiłby stamtąd posłańce lekkie i widmowo błędzące w powietrzu, wahające się niezdecydowanie, i białe i kolorowe pióra ptasie [...]. No i zaraz zaszumiałby i zatoczyłby się zaułkami gwar ptasich głosów, wieża Babel rozhovorów i konkurs piękności głosów, i challenge wytrwałości na czas i wysokość tonów. A gdybyśmy tam doszli, to znaleźlibyśmy się w jarmarku kolorów i dźwięków, jak na tle śpiewającego dywanu. Pewien nawet nie jestem, czy w fantazji swojej nie przywidywałem [sic! – A.Z.] nawet zagubienia się i zatracenia naszego w tym oczekiwanym świecie, najbardziej dopasowanym do naszego ówczesnego świata (BD 103–104).

Niezwykły, sensualnie nasycony obraz placu potencjalnego pozostaje jedynym jego wizerunkiem. Zamiast osobiście kupić na nim gołębie, para prosi o to przypadkowo napotkanego „człowieczka w zniszczonym ubraniu i niewyraźnego” (BD 104), być może drobnego kryminalistę. Zgodnie z umową ma on nazajutrz dostarczyć narratorowi klatkę z ptakami. Ten wątek jednak chwilowo się urywa, zastąpiony przez drobiazgowy opis kamienicy, w której mieszka narrator. Na pierwszy rzut oka jest to przestrzeń opisywana w sposób realistyczny, niepodlegająca subiektywnym deformacjom, jednak ta pewność znika wraz z fragmentem poświęconym siedzibie redakcji pisma „Głos Powszechny”, w której bohater pracuje<sup>17</sup>. Choć zajmuje ona zaledwie kilka pokoi, jest to „prawdziwy labirynt, skomplikowany jeszcze przez całe continuum szaf, półek i stosów starych gazet” (BD 106) z różnymi tajnymi przejściami – jedno z nich prowadzi do drukarni, przez którą codziennie przechodzi narrator, gdy wychodzi ze swojego mieszkania i wraca do niego. Z perspektywy przestrzennej to wprawdzie interesująca sekwencja, ale trudno określić jej funkcję w strukturze narracyjnej opowiadania. Czyżby redakcja mieszcząca się w kamienicy, w której mieszka narrator, funkcjonowała jako topograficzna metafora twórczości Haupta, szczególnie że w omawianym fragmencie „nieodpowiedzialne zainteresowania,

<sup>14</sup>Jan Gieryński, *Lwów nie znany* (Lwów: Księgarnia A. Krawczyńskiego, 1938), 101. Cyt. za: Aleksander Madyda, *Haupt: monografia* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012), 249.

<sup>15</sup>Ciotka Panny odgrywa w tym cyklu opowiadań rolę ważną, ale ponurą – to ona zmusiła Pannę do wykonania aborcji i to przez nią właśnie doszło do zakończenia relacji między Ja i bohaterką. Madyda sugeruje (posiłkując się wspomnieniowymi zapiskami Amelii Łączyńskiej), że pierwowzorem Panny jest Maria Chobrzyńska, której ciotką była Julia Ledóchowska – zob. Madyda, 221.

<sup>16</sup>Por. Zaleski, 37, 194–197, szczególnie analizę uwag Jacques’a Derridy o oryginale (lub jego braku) i powtórzeniu.

<sup>17</sup>„Głos powszechny” funkcjonuje tu jako kryptonim „Dziennika Polskiego”, którego dziennikarzem rzeczywiście był Haupt – zob. Madyda, 247–248.

nuda i autotematyzm” (BD 106) skłaniają bohatera do całodziennego wertowania czasopism, między innymi o koniach i astronomii (a przecież to ważne motywy opowiadań Haupta)?

W planie fabularnym pewnym łącznikiem między dwiema omówionymi dotychczas sekwencjami jest postać pana Szczepaniaka, jednocześnie znawcy gołębi i zecera w drukarni. Otrzymałszy już ptaki od poznanego wcześniej, „podejrzanego” mężczyzny (wręcza je im z wyraźnym strachem i niepokojem, jak gdyby na placu Teodora wydarzyło się coś złego lub jakby gołębie te ukradł), narrator i Panna zwracają się do Szczepaniaka z prośbą o ich fachową ocenę. Szczepaniak wprawdzie przystaje na to, choć z dużą niechęcią („państwo szukali na placu – tam mają – ale ja tam – panie tego – ja nie chodzę” – BD 108) – mimo to w dalszej części utworu nie dochodzi do oględzin. Zaraz potem zecer w dziwny sposób znika z opowiadania na kilka akapitów, a zamiast niego znów pojawia się dostarczyciel gołębi, by dalej je zachwalać. Jednocześnie zaś wraca sam fantazmatyczno-rzeczywisty Plac, którego wizja nabiera coraz bardziej niesamowitego charakteru: „instynktownie czarował tym Placem i wydawało się, że zamknięty z ptakami w klatce plac Teodora wylewa się przez uchylone drucziane drzwiczki na pokój, wylewa z okien w podwórze kamieniczne i milczącym zgiełkiem przewala się ponad dachy domów” (BD 108).

Plac Teodora całkiem dosłownie pojawia się na podwórzu budynku – w postaci kolejnych klatek z gołębiami przynoszą go handlarze, wzbudzający w bohaterach niejasne poczucie lęku i zagrożenia. Niechęć Szczepaniaka do zadawania się z handlarzami z placu, którzy tworzą chyba coś w rodzaju „gołębiej mafii”, okazuje się uzasadniona. Wraz z ich wizytą w oficynie Szczepaniak – który powraca do opowiadania – doznaje ataku serca. Później zaś jest ukazany w groteskowym umniejszeniu, najwyraźniej strauumatyzowany przez coś, co wydarza się poza tekstem, bez naszej obecności:

Pana Szczepaniaka znalazłem w kącie, dłubiącego w kasztach; na mój widok obrócił pobladłą twarz i powiększone źrenice w czerwonych obwódkach powiek. Był zdekoncertowany [sic! – A.Z.] i szepelił [sic! – A.Z.] coś niewyraźnie, z czego jedynie „panie – tego” zrozumiałem. Nie chciał w końcu ze mną zresztą mówić i wypraszał mnie bezceremonialnymi gestami z zecerni. Co u licha?! Chłopcy z zecerni śmiali się niespokojnie, a ja, nie mogąc nic wydusić ze starego, wróciłem na górę (BD 109).

Szczepaniak przywodzi na myśl postaci znękanych i zdegradowanych mężczyzn z utworów Brunona Schulza<sup>18</sup> – od „ptasiejącego” ojca wyrzuconego przez Adelę ze strychu, na którym królowała<sup>19</sup>, po zdziwaczałego stryja Hieronima, z uporem powtarzającego słowa tyleż bezsensowne, co będące prorocstwem nieokreślonej katastrofy: „Mówią już powszechnie: Di-da”<sup>20</sup>. Przypomina również bohaterów prozy Franza Kafki, sztywnych od przerażenia i dotkniętych konsekwencjami niewytłumaczalnego losu. Kafka pojawia się tu zresztą zupełnie bezpośrednio, w kolejnym akapicie, który zarazem jako żywo przypomina kluczowe fragmenty Schulzowskich *Ptaków*. Samo opowiadanie Haupta również osiąga w tym miejscu punkt kulminacyjny

<sup>18</sup>Porównawczą analizę niektórych aspektów twórczości Haupta i Schulza przeprowadza Andrzej Niewiadomski – tegoż, „*Jeden jest zawsze ostrzem*”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2015), 71–117. Na temat *Gołębi z placu Teodora* zob. 82, przypis 30.

<sup>19</sup>Bruno Schulz, *Ptaki*, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/sklepy-cynamonowe-ptaki.pdf>, dostęp 27.02.2022.

<sup>20</sup>Tegoż, *Dodo*, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/schulz-sanatorium-pod-klepsydra-dodo.pdf>, 5, dostęp 27.02.2022.

– fantazmatyczny Plac Teodora dosłownie eksploduje w mieszkaniu narratora, wciąż oszołomionego wcześniejszymi wydarzeniami:

Mam się za człowieka pozytywnego i oto, jak w powieści Kafki, coś irracjonalnego zaczyna dziać się koło mnie. Astralna orgia. Panna w obłokach i tęczy skrzydeł gołębic, tęczowe lśnienia promieni słonecznych na szybach, furkot i łopotanie lotek, barokowe i ażurowe klatki i zgrzyt nasion pod obcasami. Przedmioty tracą swe oczywiste wymiary: bliższe, wbrew prawidłom perspektywy, uciekają i maleją jak widziane przez odwróconą lornetkę, inne, dalekie, chorują na elephantiasis i rosną, i mętnieją w swym nienaturalnym przybliżeniu, klasyczna jedność i czasu, i akcji, jakiej podlegamy, gubi się w tym delirium (BD 110).

Ptasi karnawał anomicznych przekształceń, fundowany światu przez wyobraźnię, kończy się jednak szybko i odchodzi w niebyt, tak jakby ta fenomenalnie opisana deformacja nigdy się nie przydarzyła. Mimo to nie pozostaje ona bez wpływu również na kształt utworu, w którym się znalazła – podważa bowiem spójne, linearne porządki diegetycznej organizacji. Być może jest to wręcz jedna ze scen pierwotnych projektu literackiego Haupta. Metafory podmiotowości, które pojawiają się w kolejnych jego utworach, często odnoszą się bowiem do uniwersum hybrydycznego, skontaminowanego *bios*: od roślin, przez eksponaty z muzeów historii naturalnej, aż po mityczne stwory<sup>21</sup>. Dzieje się tak choćby w końcowych zdaniach opowiadania *O Stefcu, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach*, „Czy zapomnieć mi o królownie scytyjskiej, czy zagłuszyć jej wspomnienie w zgiełku wielkiej i pustej ptaszarni, *aviarium*, jakim jest moja niespokojna świadomość?...”<sup>22</sup> (BD 237).

Głównym tematem tego utworu jest etyczny wymiar pamiętania i zapominania. Narrator poszukuje szansy na nawrót do utraconego świata w ramach literackiego powtórzenia; obawia się jednak, że za pośrednictwem fikcjonalnej (czyli z zasady niewiernej) narracji trudno będzie oddać przeszłości sprawiedliwość, gdyż ryzykuje się stworzeniem jedynie jej banalnego ersatzu na drodze kuglarskich sztuczek, w jakie może się zamienić pisanie o tym, co już odeszło: „[...] czyż nie łapię się sam na praktykowaniu czarnoksiężskich sztuk, wywoływaniu duchów, czyż nie jest to czymś z kategorii jarmarcznego panoptikum i estrady z magikiem i mistrzem autohipnozy na gościnnych występach?” (BD 229). Retrospekcji towarzyszy zarazem nieokreślone poczucie winy, związane być może zarówno z tym, że narrator w przeszłości zranił swoim zachowaniem młodszą o kilka lat Stefcie, jak i z tym, że szczegóły dotyczące dziewczyny zacierają mu się w pamięci lub sprawiają wrażenie, jakby były częścią cudzej, a jedynie zasłyszanej przez Ja opowieści. Właśnie te uczucia skłaniają go do próby nawrócenia w czasie poprzez stworzenie narracji.

Najbardziej intrygujące są jednak te fragmenty opowiadania, w których narrator nie tyle rewizytuje przeszłość, ile raczej fantazjuje o rzeczywistym powrocie do miasta młodości opuszczo-

<sup>21</sup>W *Jeźdźcu bez głowy* dochodzi do spotkania tych dwóch metafor: „Nasza wyobraźnia stworzyła już świat mitologii – stworów nie zredukowanych, ale pomnożonych, złożoną morfologię, tłum gatunków nowych: centaury, harpie, gryfy, chimery – najcudaczniesze kombinacje tułowi, ogonów, skrzydeł i szponów, jakby prostota i celowość naturalnego wzoru nie wystarczała. [...] Inna mitologia otwiera przed nami perspektywę korytarzy i sal [sic! – A.Z.] muzealnych, gdzie w kurzu piętrzą się garby, pancerze i narośle paleontologicznych wykopalisk, ich palczaste ślady łap pozostawione w piaskowcu i błony skrzydeł zwapniałe w bryłach kamienia tu przydygowanych. Te mitologie pomnażają, kombinują, łączą formy, składają je w mnogości” (BD 347–348).

<sup>22</sup>Na temat *aviarium* zob. Niewiadomski, „*Jeden jest zawsze ostrzem*”, 19–24, 422–423.

nego wraz z wybuchem wojny. Skoro jednak powrót ten nigdy *de facto* nie nastąpił, narrator musi posługiwać się wyobraźnią i działać przy pomocy fikcji<sup>23</sup>. Miasto po kilku latach jest odmienione, sprawia wrażenie pustego i pozbawionego życia. Bohater jest teraz żołnierzem – być może ta retrospekcja ma miejsce w trakcie pobytu na froncie, być może zaś jest nałożeniem na siebie dwóch rozbieżnych odcinków przeszłości. Choć przybywa on przede wszystkim po to, by odnaleźć Stefcie, najpierw spotyka żydowskiego sklepikarza Chaima, który przypatra mu się z dziwnym spokojem i zrozumieniem, a przecież narrator jest zwiastunem czy upostaciowieniem tego, co najstraszniejsze – wojny. Świat w tym wyobrażonym wspomnieniu powoli zamienia się w widmo, zainfekowany śmiercią i przez to zobojętniały:

Może błysk porozumienia w oczach Chaima Immerglücka to złudzenie, a może ma ono skonstruować, powiedzieć, że nic już nie jest ważne. Że ludzie, jakich widzę na rynku: zbieranina tępych twarzy, oddech ich zmieszany z powietrzem – a żebym był nawet zwiastunem złych czy dobrych nowin, to nie ma dla nich apelu. Są bezosobowi jak chrobot, szurgot szczerów za ścianą domu, bezosobowy i martwy chłopot wody [...]. Mimo że jest trochę ludzi tych, to wydaje się pusto. Tych trochę ludzi to tak jak muchy na twarzy osoby umarłej. Podrywają się z brzękiem z kącików ust, z kącików powiek i zaraz potem siadają z powrotem [...] (BD 234).

W tkance dogorywającego miasta uparcie tkwią ludzie-muchy, usiłując przetrwać kolejny dzień. Ten przerażający *passus* opisuje moment zawieszenia, jakby chwilę przed ostateczną katastrofą, ale już, jak pisze Marek Wilczyński, „ze świadomością jej pełnych konsekwencji”<sup>24</sup>. Imię i nazwisko sprzedawcy metalu staje się mimowolnym, ponuro ironicznym, emblematem – Chaim Immerglück, czyli w wolnym tłumaczeniu z hebrajskiego i z jidysz „życie (*chaim*) zawsze szczęśliwe (*immerglück*)”. Nie jest to jedyny fragment, w którym Haupt nawiązuje do Zagłady: choćby w opowiadaniach z cyklu o *Nietocie* natrafiamy na obraz pociągów jadących do obozów koncentracyjnych, a w *Lili Marleen* mowa o zdewastowanym przez hitlerowców żydowskim cmentarzu (BD 471). A jednak właśnie aluzyjna groza z opowiadania *O Stefcu...* wydaje się najbardziej dojmująca. Nie mamy tu do czynienia z bujnym anarchizmem wyobraźniowej anomii, jak w *Gołębiach z placu Teodora*; to raczej nawiedzająca podmiot wizja upiornego stanu wyjątkowego z jego „siną topografią”<sup>25</sup>, o którym z równie niepokojącą dyskrecją i lakonicznością (nie) pisał Witold Gombrowicz w *Pornografii*<sup>26</sup>.

W trakcie swojej wędrówki narrator dociera wreszcie do domu Stefcu. Tam jednak nie zastaje dziewczyny. Nie znajduje niczego (czy raczej: znajduje nic) – to przestrzeń pusta, pozostawiona przez uciekinierów (Stefcie i jej rodzinę) w zaskakującym porządku. Uwagę zwraca jednak

<sup>23</sup>Jest to zresztą zgodne z biografią Haupta, który „wyznał kiedyś rodzinie, że Polska jego młodości nieodwołalnie przestała istnieć, w związku z czym zwiedzanie kraju w jego obecnym stanie wiązałoby się z przeżyciem wielkiej traumy”. Madyda, 126.

<sup>24</sup>Marek Wilczyński, „Polska proza galicyjska przed wojną i po wojnie. Bruno Schulz w kontekście literatury katastrofy”, *Schulz/Forum* 5 (2015): 14.

<sup>25</sup>Witold Gombrowicz, *Pornografia* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012), 17.

<sup>26</sup>Zob. chociażby fragment, w którym bohaterowie powieści znajdują się w Ostrowcu: „dobiliśmy w końcu do Ostrowca [...], miasteczko było to samo, co dawniej. [...] Tyle tylko, iż jakaś nieobecność stawała się wyczuwalna, nie było mianowicie Żydów. [...] Jak najprędzej opuściliśmy ten dziwny Ostrowiec” – Gombrowicz, 69. Zob. Piotr Sadzik, „Nawiasem mówiąc. Język anomii i anomia języka w «Pornografii» Witolda Gombrowicza”, w: *Imiona anomii. Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*, red. Piotr Sadzik (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2019), 175–213.



znaleziony w kuchni „świeży papier-lep na muchy, nawet niewiele much się jeszcze złapało...” (BD 234) – biorąc pod uwagę wcześniejsze porównanie ludzi do much oraz zaznaczone trzykropkiem niedopowiedzenie, możemy wnioskować, że mamy do czynienia z metonimiczną prefiguracją straszliwych wydarzeń, które mają dopiero nadejść. Przebywając w niesamowitej, „nieswojskiej”<sup>27</sup> przestrzeni, bohater zdaje sobie sprawę z własnego, ontologicznie niepewnego statusu: „[...] chodzę po pokojach – nie gość, nie intruz, nie mieszkaniec, jestem jak duch nawiedzający stare miejsca, przenikający ściany i zamki” (BD 234). To szczególnie rodzaj Freudowskiego *Unheimlich*<sup>28</sup> – nie ten, w którym napotyka się duchy, ale taki, w którym samemu jest się duchem.

Wywołująca traumę pustka jest przestrzenną negatywnością ukochanej osoby. To uobecnienie utraty nie skutkuje zawieszeniem czy końcem opowieści; wręcz przeciwnie, stanowi właściwy punkt jej nowego otwarcia, autofikcyjnego „wyjścia na spotkanie wymyślonego” (*Warianty*, BD 569). Odmierna strategia przywoływania przeszłości poprzez skontaminowanie jej z literacką spekulacją jest tu anonsowana z pewną nadzieją, szybko jednak ustępuje miejsca lękowi:

A teraz ubiegajmy zdarzenia. A teraz dopiero niech nam będzie danym naprawdę zatchnąć się dziełem tworzenia. Teraz pomyślmy, jak by to było, gdyby było. Z wielką satysfakcją, na przekór wszystkim innym możliwościom i przeciwnościom, kiedy już nam dane jest stanąć nad wielką głębią spraw, ich szans, odmian, przypadków, nad wielką wodą aż czarną od nieprzeniknionej tajemniczości i aż gęstą od skoncentrowanych w niej, zmieszanych w niej i ciężkich od wyroków dzieł się – zarzucimy z zamachem sieć własnych marzeń. Z takim zamachem, z takim wspaniałym gestem! [...] Boję się i rozpaczam nad tym połowem. [...] Pokryty rumieńcem wstydu, zapatruję się w toń, w ocean przypadkowości (BD 235).

Autor przedstawia interesującą metaforę pracy twórczej – to łowienie siecią w oceanie wspomnień i ich alternatywnych wersji, które dostarczane są przez wyobraźnię lub pamięciowe przekształcenia. Podobne motywy akwaticzne mają wymiar psychotopograficzny – są też podstawowym toposem literackiej retoryki pamięci, również w kontekście traumatycznych doświadczeń przeszłości. Wprawdzie występuje taki wariant tego motywu, w którym „woda czysta i przejrzysta” dostarcza możliwości najpierw precyzyjnego oglądu, a następnie mimetycznego odzwierciedlenia pamięciowych treści; częściej jednak napotykamy jego bardziej mroczną, dialektyczną wersję, w której mowa o przyglądaniu się zdeformowanym kształtom w lustrze wody bądź o utraconych, martwych obiektach z przeszłości tkwiących na dnie. Stefcia jest zaś nieumarłą topielicą, wyłowioną z wód pamięci i fantazji. Jej ciało rozkłada się i gnije:

Oto wpatruję się z drzeniem w zdobycz – wodne zielsko, zatchnąłem się zapachem butwiejących w wodzie szczątków. [...] Czyżby ciężąca sieci topielica o spuchłych wargach i oczach wyjedzonych przez żwir rzeczny, o rękach pocętkowanych trądem wodnym, czyżby to była Stefcia? (BD 235–236).

<sup>27</sup>Por. Anthony Vidler, „Nieswojskie domy”, tłum. Gabriela Świtek, *Konteksty* 3-4 (2004): 21–35.

<sup>28</sup>Na temat „Niesamowitego” u Haupta zob. Tomasz Mizerkiewicz, „«Ale będę. Ale będę». Proza Zygmunta Haupta a nowoczesna kultura obecności”, w: *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013), 193–195. W kontekście fragmentu o Chaimie por. interesującą koncepcję „Zagładowego niesamowitego” Erica Klingermana – zob. tegoż, „A New Category: the Holocaustal Uncanny”, w: *Sites of the Uncanny: Paul Celan, Specularity and the Visual Arts* (Berlin: de Gruyter, 2007), 23–31.

Opis jest drastyczny i pozbawiony sentymentalnych czy nostalgicznych nut, choć jego przedmiotem jest przecież utracona bliska osoba. Najwyraźniej nie da się jej już dłużej wspominać w sposób niezapśredniczony przez zniekształcające powtórzenie. Takiej deformacji towarzyszy fikcjonalno-fantazmatyczny suplement: oto Stefcia staje się „gnijącą panną młodą”:

Weźże tę topielicę za rękę i odprowadź od ołtarza, a ręka ta jeszcze okręcona święconą i ucałowaną stułą. Powiedz ją poprzez próg kościelny, aż niech ugną się resory fiakra, którego chabety przystrojone są w weselne wstążki. [...] Oto następnego dnia, rana małżeńskiego, jest popsuta jak zabawka, jak lalka, w której się coś pokręciło, i już nie mówi więcej: „mama”, a jak ją położyć, to raz na zawsze zamknęła oczy i nie może ich otworzyć (BD 236).

Na pierwszy rzut oka ta scena reprezentuje spełnione pragnienie o podwójnym charakterze – po pierwsze, jest wyobrażeniową wstawką, która tworzy alternatywny tok przeszłości, po drugie zaś, to jedyna szansa na ocalające uobecnienie bohaterki za pomocą opowieści. A jednak wraz ze wschodem słońca Stefcię, ożywioną dzięki mocy fikcji, na powrót opuszcza witalna iskra, przez co zamienia się w lalkę, popsutą zabawkę<sup>29</sup>. To w pełni już potwierdza wcześniejsze obawy narratora: literacka magia okazuje się jedynie sztuczką, która nie pozwala powołać upadłej materii przeszłości do namiastkowego choćby, ale fortunniejszego życia po życiu.

Na tym jednak fikcjonalna fantazja się nie kończy – zastępuje ją kolejna, jeszcze bardziej melancholijna. Jej centralną figurą jest grobowiec scytyjskiej królowny, który w ostatnim epizodzie utworu nawiedza bohater, znów tym samym niejako przemierzając własne wnętrze:

Na stoku wzgórza [...] jest grób królowny scytyjskiej. [...] Jak było odwiedzić grób królowny scytyjskiej, to nadchodziło się cicho, skradająco, żeby nie zamącić tamtejszego spokoju. Leży tam w swoim scytyjskim diademie [...]. Już dawno zamarło echo tętentu koni po szerokich łąkach nadrzecznych. Bije jeszcze w nas nasze serce, jak echo tamtego tętentu sprzed setek lat. Zakołaczę się w nas i przypomnimy sobie, a potem myśl zaświergocze o czymś nieważnym i już tego tętentu nie słyszymy.

Czy zapomnieć mi o królownie scytyjskiej, czy zagłuszyć jej wspomnienie w zgiełku wielkiej i pustejszej ptaszarni, *aviarium*, jakim jest moja niespokojna świadomość?... (BD 236–237).

Idąc za ustaleniami Aleksandra Madydy, Andrzej Niewiadomski sugeruje, że inspiracją dla Haupta mogła być historia przypadkowego (!) odkrycia scytyjskiego kurhanu w miejscowości Ryżanówka, w którym pochowano scytyjską księżniczkę wraz z ogromną ilością ozdób

<sup>29</sup>Figura zabawki może mieć jednak zarazem interesująco dialektyczny charakter, jeśli wziąć pod uwagę autotematyczny fragment z rzadziej komentowanego utworu Haupta, *Dziewczynka z różkami na księżycach* (BD 363–374). Jego bohater, żołnierz stacjonujący we Francji, trafia do siedziby oficera służbowego, w której – z niejasnych przyczyn – na jednym ze stołów znajdują się różne dziecięce zabawki, „przemysłne kolorowe, łatwe i koszlawe” (BD 370), nieustannie nakręcane i wprawiane w ruch przez oficera. Niespodziewanie z poziomu opisu świata przedstawionego Ja dokonuje metaleptycznego przeskoku, pokazując tym samym, że zabawa nimi jest podobna do tworzenia fikcji: „Było coś w tej nonszalancji i nieoczekiwaniu zaczepienia się myśli ludzkiej, było w tym coś z fantazji i wielkopańskości, i fanfaronady w dobrym stylu, w tej zabawie w obliczu niebezpieczeństwa czy beznadziejności, jak podziwialiśmy to w skazańcu, który miał pójść na szafot, kiedy znalezionymi na podorędziu nożyczkami obcinał sobie paznokcie, kiedy czytano mu wyrok śmierci. 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. Już ja sobie przemyślałem porucznika Boczyłę i jego «królowno – kwiecie nenufaru»” (BD 371).

i klejnotów<sup>30</sup>. Krypta zbudowana w tekście – jest w niej zarówno Księżniczka-Stefcia, jak i Ja z przeszłości – pojawia się jedynie w krótkim przeblasku, by szybko później zaniknąć, przykryta innymi myślami i wspomnieniami niczym grubą warstwą ziemi. Ta krypta jest zarazem częścią zaburzonej topografii podmiotu; on sam staje się jedynym fantazmatycznym grobem dla utraconej dziewczyny. Stara się odczynić jej śmierć, zachować jako nieumarłą, choćby kosztem tego, że będzie on zawsze już nawiedzany przez jej widmo. Skutkiem tych nawiedzeń może być ostateczne przerwanie granic między Ja i Nie-Ja.

W prozie Haupta przestrzenna organizacja świata przedstawionego odzwierciedla skomplikowaną dynamikę podmiotu, kształtowaną przez pamięciowe zniekształcenia czy zaniemówienia, które są suplementowane przez fikcjonalno-fantazmatyczną intruzję – jest ona źródłem odnawiającej się nadziei, ale i rozczarowania. Powinniśmy ze szczególną uwagą przyglądać się przestrzennym paradoksom i zawirowaniom, często bowiem stanowią one efekt psychotopograficznej kontaminacji, która polega na zmieszaniu wytworów wyobraźni, artefaktów zniekształconej pamięci i obiektów niezrealizowanych pragnień. Od miejsc klaustrofobicznych po agorafobiczny bezkres, od strychów i schowków przepastnych domostw po wymarłe miasteczka – literackie Ja rozprzestrzenia się i rozpisuje tam, gdzie pozornie wydaje się nieobecne.

<sup>30</sup>Niewiadomski, „Jeden jest zawsze ostrzem”, 262, przypis 62. Zob. Jan Chochorowski, „Scytyjski książę z Ryżanówki”, *Alma Mater* 99 (2008): 185–195.

## Bibliografia

- Chochorowski, Jan. „Scytyjski książę z Ryżanówki”. *Alma Mater* 99 (2008): 185–195.
- Freud, Sigmund. „Findings, Ideas, Problems”. W: *The Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, t. 23, tłum. James Strachey, 299–300. London: Vintage, 1973.
- Giedroyc, Jerzy i Haupt Zygmunt. *Listy 1947–1975*. Oprac. Paweł Panas. Warszawa: Towarzystwo „Więź”, 2022.
- Gierzyński, Jan. *Lwów nie znany*. Lwów: Księgarnia A. Krawczyńskiego, 1938.
- Gombrowicz, Witold. *Pornografia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012.
- Gruszczyk, Tomasz. „Ocalenie czy obłężenie? Pod naporem pamięci”. W: *Oblężenie: strategia pisarska – postrzeganie świata – motyw literacki*, red. Małgorzata Krakowiak, 69–112. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.
- Haupt, Zygmunt. *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*. Oprac. Aleksander Madyda. Wołowiec: Czarne, 2016.
- – – „Inwokacja do powiatu latyczowskiego”. W: *Z Roksolanii. Opowiadania, eseje, reportaże, publicystyka, warianty, fragmenty*. Oprac. Aleksander Madyda, 116–124. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018.
- Klinger, Eric. „A New Category: the Holocaustal Uncanny”. W: *Sites of the Uncanny: Paul Celan, Specularity and the Visual Arts*, 23–31. Berlin: de Gruyter 2007.
- Madyda, Aleksander. *Haupt: monografia*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012.

- Mizerkiewicz, Tomasz. „Ale będę. Ale będę». Proza Zygmunta Haupta a nowoczesna kultura obecności”. W: *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności*, 177–213. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.
- Nelson, Victoria. *Sekretne życie lalek*. Tłum. Anna Kowalcze-Pawlik. Kraków: TAIWPN Universitas, 2009.
- Niewiadomski, Andrzej. „Manierystyczny teatr pamięci jako słownik świata w prozie Zygmunta Haupta”. *Acta Humana* 1 (2014): 26–36.
- – –. „Jeden jest zawsze ostrzem”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2015.
- – –. „Przestrzenie Zygmunta Haupta (Rekonesans)”. *Roczniki Humanistyczne* LXVI, z. 1 (2018): 159–178.
- Panas, Paweł. „Zygmunt Haupt – europejski wygnaniec”. *Konteksty Kultury* 16, z. 2 (2019): 221–231.
- Rutkowski Krzysztof, „W stronę Haupta”. *Teksty Drugie* 1-2 (1991): 109–125.
- Sadzik, Piotr. „Nawiasem mówiąc. Język anomii i anomia języka w «Pornografii» Witolda Gombrowicza”. W: *Imiona anomii. Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*, red. Piotr Sadzik, 175–213. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2019.
- Schulz, Bruno. *Dodo*. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/schulz-sanatorium-podklepsydra-dodo.pdf>. Dostęp 27.02.2022.
- – –. *Ptaki*. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/sklepy-cynamonowe-ptaki.pdf>. Dostęp 27.02.2022.
- Vidler, Anthony. „Nieswojskie domy”. Tłum. Gabriela Świtek. *Konteksty* 3-4 (2004): 21–35.
- Wilczyński, Marek. „Polska proza galicyjska przed wojną i po wojnie. Bruno Schulz w kontekście literatury katastrofy”. *Schulz/Forum* 5 (2015): 5–17.
- Yates, Frances Amelia. *Sztuka pamięci*. Tłum. Witold Radwański. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.
- Zając, Stanisław Wawrzyniec. „(Nie)spotkanie Ameryki. Zygmunta Haupta «Podróż do Louisiany»”. W: *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*, red. Hanna Gosk, Andrzej Stanisław Kowalczyk, 236–252. Warszawa: Wydawnictwo Elipsa, 2005.
- – –. „Inna emigracja Zygmunta Haupta. Przyczynek do biografii”. W: *Powrzesniowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej. Paryż, Londyn, Monachium, Nowy Jork*, red. Violetta Wejs-Milewska, Ewa Rogalewska, 813–827. Białystok: Wydawnictwo Naukowe Trans Humana, 2009, t. 1.
- Zaleski, Marek. *Formy pamięci*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2004.

# SŁOWA KLUCZOWE:

*pamięć*

## PSYCHOANALIZA

**ABSTRAKT:**

Celem artykułu jest analiza stosunków między przestrzenią i podmiotem (czyli konfiguracją złożoną z Ja narratora, Ja bohatera i Ja narratora) w dwóch opowiadaniach Zygmunta Haupta – *Gołębie z placu Teodora* i *O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach*. Przewodnym pojęciem tekstu, zaczerpniętym z myśli Victorii Nelson, jest psychotopografia – dynamiczna projekcja podmiotowych doświadczeń, wspomnień i fantazji na przestrzeń świata przedstawionego, a zarazem układ wpływów i interakcji, które łączą podmiot literacki z przestrzenią zewnętrzną. Metafory psychotopograficzne często odwołują się do tego, co traumatyczne, wyparte lub niedostępne pamięci w trybie świadomej anamnezy.

*Zygmunt Haupt*

# PSYCHOTOPOGRAFIA

**zwrot przestrzenny**

**NOTA O AUTORZE:**

Antoni Zając (ur. 1996) – mgr, doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW. Realizuje projekt poświęcony twórczości Leo Lipskiego w ramach programu Diamentowy Grant. Jego zainteresowania koncentrują się na literaturze polskiej XX i XXI wieku, psychoanalitycznych badaniach nad literaturą i literaturoznawczych studiach nad pamięcią. Współredaktor (wraz z Maciejem Libichem i Janem Potkańskim) tomu zbiorowego *Języki literatury współczesnej* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2022).