

Dorota Utracka

Homo in rebus. Dom rzeczy jako reistyczna figura nostalgii w prozie Zygmunta Haupta

„Jesteśmy tu może tylko po to, by powiedzieć dom, most, studnia, brama, owocowe drzewo, okno – najwyżej: kolumna, wieża... Ale powiedzieć, zrozum, o, powiedzieć tak jak nawet samym rzeczom nie marzyło się nigdy.”

(R.M. Rilke, *Dziewiąta elegia duinejska*)

Wyraziście zaznaczona obecność żywiu reistycznego¹ na kartach form prozatorskich Zygmunta Haupta, poza faktem wielopostaciowego i wielofunkcyjnego objawiania się tego zjawiska, stanowi element szerszego procesu przemian w prozie dwudziestowiecznej².

Rzeczy nie są wynalazkiem literatur dekady Haupta, Gombrowicza czy Schulza, są jednak w artystyczno-literackim dorobku tej epoki wyposażone w nowy sposób przedstawiania, światopoglądowe pogłębienie ich użycia, wyrażające się w uznaniu innowacji poznawczych poszukiwań ontologicznych, semiotycznych, aksjologicznych, których znaczenie jako naddaną wartość tekstu zapośrednicza właśnie rzecz.

¹ Reizm jako kategoria badania dzieła literackiego w warstwie pojęciowej, a częściowo także znaczeniowej, wyrasta z teorii ontologiczno-semantycznej Tadeusza Kotarbińskiego. Jego koncepcja somatycznego reizmu utrzymywała, iż „nie ma innych bytów, a więc nie ma również innych obiektów poznania, jak tylko przedmioty cielesne”. Ów filozoficzny konkretyzm, negując samodzielne istnienie zdarzeń, wzajemnych między nimi stosunków i właściwości, postulował o definicyjne sprowadzenie zwrotów, zawierających nazwy zjawisk nie będących rzeczami do takich, w których zawarte są wyłącznie nazwy rzeczy. W przyjętej przez mnie interpretacji reizmu zanegowałam płaszczyznę unifikacji różnych postaci bytu (ludzi, zwierząt, roślin, ciał martwych...) na rzecz traktowania przedmiotu (elementu kultury materialnej) w perspektywie fenomenologicznej, a zatem respektującej odrębność rzeczy jako bytu niezależnego i nieseryjnego. Por. T. Kotarbiński, *Humanistyka bez hipostaz*, [w:] J. Woleński, *Kotarbiński*, Warszawa 1990, s. 196.

² Szerzej zakrojone badania nad zjawiskami reizmu literackiego pokazują prace: B. Siemkiewicz, *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992; A. Nawarecki, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993; *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii, sztuce*, red. S. Wysłouch i B. Kaniewska, „Biblioteka Literacka Poznańskich Studiów Polonistycznych”, Poznań 1999.

Zasadnicze zatem stają się pytania: co jest źródłem takiego zjawiska? Jak się ono przejawia w tekście, czemu służy?

Reistyczna lektura świata, stającą się udziałem autora *Szpicy*, wzmagając liczebną i jakościową obecność przedmiotów, czy może bardziej rzeczy – pojmowanych jako byty wyodrębnione, ale nieseryjne, łącząc się w jakimś negatywnym sensie z innymi bytami uobecnianymi przez narracje. Im bardziej ubywa bohaterów, im silniej zanikają fabulacyjne wyróżniki prozy, im bardziej słabnie pewność historyczna, społeczna czy metafizyczna, tym bardziej obecne są rzeczy, przybierające postać odrębnego tematu, problemu o różnych filozoficznych obliczeniach, wyzwania opisowego, odrębnego wątku, bohatera – symbolu, czy nawet dominującej zawartości świata przedstawionego³.

Można zatem wysnuć tezę, że rzecz w różnych przejawach bytu materialnego stanowi w prozie Haupta rodzaj ontologicznego uniwersum, swoiste medium przekazu i odczytywania różnych wymiarów i poziomów w strukturze tekstu, znaczenie rzeczy zaś okazuje się pochodną „sposobu czytania” czy też „stylu odbioru”⁴. Rzecz zsemiotyzowana, „mówiąca”, wypełniająca narrację swoistym kodem wspólnego języka ludzi i przedmiotów zaczyna istnieć – ujmując problem za Ryszardem Nyczem – „na sposób tekstowy, wyzwalaający tym samym odpowiednie konteksty odczytań. Przedstawiane przez nią komunikaty czynią z rzeczy tekst przedstawiający”⁵. Wtórne operacje znakowe dotyczące rzeczy-komunikatu wyznaczają „czytającemu” rzeczy zadanie uświadamiania sobie istoty dokonywanych operacji przedstawiania⁶, „odbioru rzeczy” przez przykładanie do nich zmiennych perspektyw i punktów widzenia⁷. One to wyznaczają zasadnicze plany odczytań.

Rzecz w prozie Haupta, a ściślej, wszelako rozumiany rodzaj bytów materialnych, staje się określeniem autorskiego światoo obrazu w jego ontologicznym, epistemologicznym i aksjologicznym wymiarze i jako tekst kultury współtworzy dialog: natura – kultura; detalizm – uniwersalizm.

Przybierając postać rzeczy historycznej, nostalgicznej, zsemiotyzowanej, alegorycznej⁸, pełni ona rolę przekaźnika dla wyrażania pamięci. Jako część, szczegół rzeczywistości jest wyjściowym i jedynym według Haupta planem ujęcia i nazywania całości, co znajduje swe odzwierciedlenie w spoiwach narracyjno-kompozycyjnych, różnych form uobecniania rzeczy przez język (realność tekstowa rzeczy a autonomia narracyjna).

³ W ten sposób Przemysław Czapliński uzasadnia zależność obecności rzeczy w prozie od funkcji i pozycji bohatera, fabuły, typów narracji i kompozycji. Choć badania dotyczą zjawisk w prozie lat dziewięćdziesiątych ich wyniki można na wielu poziomach odnieść do twórczości Zygmunta Haupta. Por. P. Czapliński, *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec mimesis*, „Kresy” 1999, nr 4, s. 104–122.

⁴ Por. M. Głowiński, *Styl odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.

⁵ Cyt. za: R. Nycz, *Tezy o mimetyczności*, [w:] i d e m, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.

⁶ Przeniesienie kategorii tekstowych na świat umożliwia użycie terminu „czytanie” i wiąże się z posługiwaniami się językiem fikcji jako językiem bytu. Por. Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997. Autorka, pisząc o zjawiskach tradycji awangardowej, zwraca uwagę na dezautomatyzację mowy poprzez ujawnianie chwytu.

⁷ O funkcji i znaczeniu zmiany perspektyw widzenia literackiego obszernie pisze B. Sienkiewicz, *Literackie „teorie widzenia”...*, s. 7–33. O „punktach widzenia” w planie kompozycji, narracji, charakterystyki czasowo-przestrzennej i innych poziomów utworu czytamy [w:] B. Uspienski, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, przeł. P. Fast, Katowice 1997.

⁸ Typologizacja wprowadzona przez P. Czaplińskiego, *Rzecz w literaturze...*, s. 110–116.

Homo in rebus

Przybywanie rzeczy, mnożenie ich, wywodzenie z zakamarków pamięci, ze strychów, walizek, szaf, magazynów myśliwskich i wojskowych i poddawanie tego „inwentarza przedmiotowego” deskrypcyjnej kumulacji, spiętrzeniu, staje się wyznacznikiem stylu Hauptowskiego pisarstwa, środkiem wnikania w strukturę poznawczą przeżywaną rzeczywistości, której kształt materialny, sensualny staje się ośrodkiem, centrum zainteresowania, zapośredniczając specyfikę **zindywidualizowanego światooobrazu i światoodczuwania** [podkr. D.U.].

„Nie mam cierpliwości czytać takiego spisu rzeczy, spisu koni, spisu uprzęży”, zanotował Józef Czapski⁹ po pierwszej lekturze tytułowego opowiadania ze zbioru *Pierścień z papieru*. Tymczasem w wyznaniu autorskiego porte parole czytamy o tym, jak owa inwazja rzeczy przybiera postać żywiołu:

Nowe rzeczy przychodzą po mnie i trują, wyszorowują we mnie wklęsły ślad, jak nogi ludzkie depczą i wyszczerbiają stopień schodów, próg domu (*Światy* [Sz, 160])¹⁰.

Nieskończona ilość przedmiotów została – jak się wydaje – przywołana przez Haupta w imię oporu wobec wzorców kultury przemijania, szybkości¹¹, gdyż rzecz, odsyłając do tego, co wspólne i trwałe, ma zdolność zatrzymywania czasu, retardacyjnego „uwiecznienia bytu”.

Proza Haupta zdaje się stawiać pytanie: „jakie przedmioty pozostaną z naszego świata? Konie, uprzęże, naczynia, myśliwska broń, gatunki drewna, rodzaje skóry, zapach pór dnia i roku, światło we wszystkich odmianach – katalog i spis wszystkiego, co oko pochwyciło, a pamięć zatrzymała, zamknięte zostaje za sprawą autora *Pierścienia...* w **metaforze trwania** wyrażonej w obrazie motyla przyszpilonego w gablocie, który „będzie żył dłużej niż jego brat na wolności”. Przedmioty, rzeczywistość, świat widzialny mają „geologiczną strukturę, gdyż warstwy sensów i znaczeń narastają w nich stopniowo”¹².

Rzecz sama jako niezależny byt nie posiada kulturowego, aksjologicznego zakorzenienia. W tym aspekcie „uszlachetnia ją dopiero ciągłość percepcji, czyli wielość relacji z ludźmi, z tymi wszystkimi, którzy na przestrzeni czasu rzecz dotykali dłońmi, myślą, słowem”¹³. Wydawca i recenzent prozy Zygmunta Haupta, autor *Opowieści galicyjskich* – Andrzej Stasiuk w omówieniu tego zjawiska używa symboliki lustra, pisząc: „Patrząc,

⁹ J. C z a p s k i, *O Hauptcie*, „Kultura” 1963, nr 10. [przedruk w:] i d e m, *Tumult i widma*, Paryż 1981, oraz [w:] i d e m, *Czytając*, Kraków 1990.

¹⁰ Wszystkie cytaty z utworów Zygmunta Haupta opatruję informacją o tytule konkretnego utworu i skrótem tytułu zbioru oraz numerem strony (PP – *Pierścień z papieru*; Sz – *Szpica*). Korzystam z następujących wydań: Z. H a u p t, *Szpica. Opowiadania, warianty, szkice*, Instytut Literacki, Paryż 1989; Z. H a u p t, *Pierścień z papieru*, Wydawnictwo Czarne, 1999.

¹¹ Fenomen „szybkości” jako swoisty wyznacznik współczesnego modelu kultury omawiają: K. W i l k o s z e w s k a, *Paula Virilio filozofia prędkości i estetyka znikania*, „Kultura Współczesna” 1993, nr 1 i autorzy eseju w zbiorze: *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, pod red. D. Siwickiej, M. Bieńczyka, A. Nawareckiego, IBL, Warszawa 1996. Pośrednio ten aspekt ponowoczesnego modelu kultury odsłaniają prace Z. B a u m a n a, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Wyd. „SIC”, Warszawa 2000 oraz *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Wyd. PWN, przeł. N. Leśniewski, Warszawa 1998, s. 193–239.

¹² A. S t a s i u k, *Zygmunt Haupt*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 26, s. 11.

¹³ Ibidem.

dołączamy do tych wszystkich minionych, którzy byli tu przed nami. W spokojnych czasach lustra żyją dłużej niż ludzie, którzy noszą nas w pamięci”¹⁴.

Reistyczne metonimie świata ludzkiego uczą pokory wobec reguł trwania, mszcząc się za ignorancję i grzech zapomnienia. Świadomość tej prawdy o niewzruszonej pamięci rzeczy odkrywa narrator opowiadania *Kapitan Blond*:

Kiedy po długiej niebytności wraca się do miasta, narzuca się nieodparty smutek. Zabija on radość **powrotu do rzeczy** [podkr. D.U.] spraw i ludzi bliskich [...] i które to rzeczy za chwilę zapomnienia mszczą się tym, że cynicznie bez narkozy, którą jest codzienny kołowrót bytowania, ukazują nam **czas przebieżony** [podkr. D.U.] [Sz, 90].

Drobnica rzeczy, obdarzanych własną biografią, płynąca w narracyjnych nurtach razem ze strumieniami ludzi przemieszczanych z kraju do kraju, przedmiotowy drobiazg zdziesiątkowanych kolekcji pamiątek, listów, przedmiotów codziennego użytku: naczyń, urządzeń, sprzętów stawianych niekiedy w poprzek czasu, służy właśnie tamowaniu historii, albo przynajmniej odmierzeniu jej upływu. Pokazuje to najpełniej **reistyczne oznakowana przestrzeń domu-ruiny, stanowiąca figurę rozbicia mitu kompletności**. Pośpieszne ewakuacje, porzucanie domów-rzeczy odsłania ich metaforyczną jakość: świata zdanego na łaskę kryterium niezbędności. Haupt rejestruje ulotność chwili zamkniętej w rzeczach zastygłych w swym niewzruszonym trwaniu. One to jako niemi świadkowie ludzkich tragedii wzmacniają ekspresję ich stawiania się i na prawach zantropomorfizowanego bohatera, tej tragedii doświadczają:

Z dniami jednak miejsca naszego najazdu zastawaliśmy już wcześniej opuszczone i bezładne. Domy porzucone własnemu losowi, drzwi ich na ścieżaj otwarte. Ściany, sprzęty, pierzyny, spiżarnie, bydło wałęsające się po zagrodach [...] narzędzia, kołyski, ciasto w dzieży zaczynione, maszyny do szycia, bielizna i garnki na płocie, wszystko było pozostawione na pastwę pustki, ludzi nie było. I tym razem na stole były nietknięte talerze, nie zaczęli nawet jeść, kiedy nagle zabrali się i uciekli w popłochu. W tych miskach kluski, już dawno wystygłe i zimne, nakrajany chleb, kapusta w garnku. Czas zatrzymany w pół kroku (*Jeździec bez głowy* [PP, 183 – 184]).

Obraz ten jest przykładem redukcji antropologicznej zorientowanej na narracyjny chwyt „mówienia rzeczami”, uwznioślającymi głębię opisu. „Mowa rzeczy dochodzi bowiem do głosu, kiedy odnosimy je do ludzi i kiedy potraktujemy je jako uzewnętrzniony i złożony wyraz życia publicznego i prywatnego, zewnętrznego i wewnętrznego. **Rzeczy stają się w ten sposób tekstem zbiorowej egzystencji, do której same należą**”¹⁵. Umieszczając słowa Haupta, „wszystko było pozostawione na pastwę pustki, ludzi nie było” [PP, 183], w kontekście problemów funkcjonalności żywiołu reistycznego tej prozy, zwrócić należy uwagę na fakt, że zwiększone zainteresowanie człowieka materialnymi świadkami i współuczestnikami jego życia sprawia, że przestaje on być mieszkańcem próżni, uzyskując oparcie i zakorzenienie. Za sprawą rzeczy uobecnia się głębia spraw ludzkich, powraca historia społeczna i polityczna, materialna i duchowa, dzieje estetyk i ludzkich postaw. Stanowiąca znak wyczerpania się form i środków wyrażania literackie-

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ P. C z a p l i Ń s k i, *Rzecz w literaturze...*

go „nadobecność rzeczy” „wcale nie prowadzi do dehumanizacji, wręcz przeciwnie do uczłowieczenia świata”¹⁶.

Dyskurs antropologiczny odsłaniający szerokie perspektywy humanistycznego „dialogu ze światem” zdaje się istnieć w opowiadaniach Haupta na warunkach określanych przez metaforyczny komunikat reistyczny. Pisarz sam dokonuje metanarracyjnej eksplikacji tego, jak „przedmioty opowiadają o ludziach”, stając się przedmiotem narracji i symboliczną figurą kondycji człowieka w świecie. W przyjmującym postać traktatu filozoficznego tekście *Fragmenty* odnajdujemy obszerny zapis kreacyjnej funkcji wyobraźni inspirowanej wizją przedmiotową:

[...] słowa, które ubieram zresztą i stroje po swojemu [...] mówią, a opowiadają o pasach. Pasy. Pasy. Przymknę oczy i je widzę [...] Szerokie taśmy z juchtu, skóry, zszywane na spojeniach surową skórą, wyslizgane i gładkie, leżące na swych kołach transmisyjnych [...]. A teraz opowiadają – „pasy”. Chwyciły go pasy. I teraz całą wyobraźnię trzeba zwolować [...]. Porwany przez pasy. Kto? Człowiek! Ten niesprecyzowany, nieznan, ogólny człowiek [...]. Mogę sam być łatwo bliżej tego bezimiennego człowieczeństwa. [...] pasy chwytają człowieka [...], przeobraża się w jakąś kukłę szmacianą, popsutego pajaca, który szarpnięty i porwany pasami, rzucony jest o ścianę [...] i wtedy o bezsilności! o bezwładności! O nieporadności ludzka! Pozostawiona sobie samemu, kiedy za jedyne współczucie pozostaje spazm strachu i paniki w oczach innych [...]. Człowiek chwycony w pasy transmisyjne jak tragicznie krzyżujące się asymptoty [...] wykrzyknik tragiczny i samotność (*Fragmenty* [PP, 283–284]).

Płaszczyzną specyficzniej rozumianej reifikacji człowieka, a także – jak eksponuje to Haupt – człowieczeństwa jako wartości i jakości bytu okazuje się swoisty fatalizm egzystencji, tragiczne piętno ruchu w okrutnej machinie życia. Ów lęk istnienia, stanowiący znamienne, bo powtarzalny wyznacznik kondycji duchowej podmiotu narracyjnego (motywy strachu, ucieczki, domu-ruiny), odsyła do genealogii doświadczenia generacyjnego, kulturowo-cywilizacyjnego stygmatu Kresów, wyznaczającego gen świadomości zagrożenia. Jak pokazuje powyższy cytat, obraz ten w prozie Haupta zawsze przybiera postać figury uniwersalnej: bytu człowieka w świecie. Właśnie przedmiotowa rzeczywistość owych „pasów transmisyjnych” prowadzi do odkrywania sensu ziemskiego istnienia.

Istotę Hauptowskiego światoodczuwania celnie tłumaczą przedmiotowe doznania francuskiego reisty Francisa Ponge’a, autora cyklu poetyckiego pod wiele mówiącym tytułem: *Po stronie rzeczy*. Ponge’owski postulat: „W walce ze światem stań po stronie świata”, znaczy tyleż samo, co „stań po stronie rzeczy”, po stronie tego, co uchwytnie, mierzalne, weryfikowalne, po stronie potocznego doświadczenia, wreszcie po stronie uniwersaliów, gdyż tylko w stosunku do nich – nieruchomych elementów widzialnego, zdolni jesteśmy podjąć próbę samookreślenia, naprawdę zobaczyć siebie. Zwraca również uwagę analogia autodeklaracji światopoglądowej Ponge’a wobec dewiz filozoficznych Haupta i ich artystycznych realizacji. Francuski reista pisał bowiem:

W sporze między rzeczą a słowem, przedmiotem a ideą, egzystencją a esencją opowiadam się po stronie rzeczy. Wyciągam wnioski wykraczające poza antynomiczny obraz świata; opowiadam się po stronie materialnego, rzeczywistego [...] postrzeżanego zmysłami fenomenu świata¹⁷.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ K. K a r a s e k, *Post scriptum do Ponge’a*, „Literatura” 1986, nr 10, s. 17.

Powyższe stanowisko zdają się potwierdzać tezy Jarosława Marka Rymkiewicza, który, porównując egzystencję ludzi i rzeczy stwierdził:

To jest mój sposób [...] na dotarcie do sensu naszego ziemskiego istnienia [...] sposób na zapytanie o jego sens¹⁸.

Podobną drogą idzie Jacques Derrida, mówiąc, iż

w pamięci rzeczy doznawanych odnajdujemy racje życia. Jeśli nazwiemy je racjami to dlatego, że są to powroty umysłu do rzeczy. Tylko umysł potrafi odświeżyć rzecz [...] To nie rzeczy rozmawiają ze sobą, to ludzie rozmawiają o rzeczach i poza człowieka wyjść nie można z żaden sposób¹⁹.

Rzecz jako metonimia kulturowego uniwersum przejawia się w prozie Haupta, kontynuującego tym samym tradycję realizacji tego zagadnienia przez literaturę kresową XX wieku, jako tekst kultury pogranicza, znak wzorców i modeli duchowości kresowej. Wiąż z miejscem i sposób sytuowania się w czasie (trwaniu i przemijaniu) wyraża się w sposobie istnienia człowieka w rzeczach.

Wpisanie człowieka w sferę rzeczywistości materialnej, ontologię rzeczy stanowi pewien rodzaj reifikacji, rozumianej tu jako proces przekazywania cząstki osobowości (duchowości) rzeczom, dla utrwalenia sposobu własnego istnienia w przedmiotach. Tak rozumiana „reifikacja człowieka” jest jednocześnie „homonifikacją rzeczy” – humanizacją świata materii, gdzie rzecz – dzieło ludzkiej pracy jest przez swą trwałość cywilizacyjną, więz z człowiekiem – tekstem kultury, co poszerza kategorię *homo in rebus* o wymiar – *kultura est homo in rebus*²⁰.

Haupt reprezentuje postawę człowieka osadzonego w kulturze, co w decydujący sposób wyznacza widzenie rzeczy, pojmowanej jako znak nie tylko egzystencji narracyjnego „ja”, ale także znak niezachwianych wartości, jako **gen wartości utraconych**. Kulturowy wymiar rzeczy uznakowanej i umiastycznianej w drodze emocjonalnego, intymnego z nią kontaktu daje możliwość **odczytania wpisanego w rzecz kodu kultury**. Duchowy wymiar materii oznacza, w przypadku autora *Nietoty*, przekonanie o uobecnieniu poprzez materię sfery wartości kulturowych. Ekspozując fenomen niepowtarzalności wzorca kulturowo odtwarzanego w opowiadaniach Haupta, Dorota Mazurek pisze:

Wartości kulturowe powodują, że ludzkie zachowania układają się w pewien wzór, jakby ostateczny i zastygły, tak iż można je odtwarzać i opisywać poprzez przedmiot materialny lub niczym przedmiot materialny. Dla Haupta wartości kulturowe decydują o tym, że materialne wytwory kultury są w swym ostatecznym kształcie niepowtarzalne. Haupta interesuje zatem w gruncie rzeczy niepowtarzalność wzoru kulturowego. Poprzez opis materii, opis wymiaru statycznego kultury, stara się uchwycić ów fenomen, owo „coś” (sferę ducha, wartości), powodującą niepowtarzalność, swoistość, odmienność wzorca kulturowego²¹.

Rekwizyty światów pogranicza kresowego przyjmują postać rzeczy historycznych i regionalnych, emblematów zjawisk, epok i procesów dziejowych, swoistych zastępników hi-

¹⁸ J. M. R y m k i e w i c z, *Żółte spodnie, strzelba i kod genetyczny...* (Rozmowa z I. Smolką), „Tygodnik Literacki” 1990, nr 14–15.

¹⁹ J. D e r r i d a, *Sygnowane Ponge*, przeł. S. Cichowicz, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8–9, s. 308.

²⁰ Por. A. N o w i c k i, *Spotkanie w rzeczach*, Warszawa 1991, s. 78–80.

²¹ D. M a z u r e k, *Świat Zygmunta Haupta*, „Kresy” 1990, nr 2–3, s. 136.

storii. W swej wędrówce po przestrzeni „światów minionych” Haupt z kronikarską gorliwością reaktualizuje romantyczny mit jeźdźca stepowego – Kozaka, a także osobowy model polskiego ułana, który jako „strażnik granicy światła i ciemności” staje się reprezentantem odchodzącego w niepamięć „świata szwoleżerów” (*Ułan Czuchnowski*). Kulturowe mity wzorców osobowych poddaje Haupt swoistemu metonimicznemu przemianowaniu, ukazując w enumeracyjnych opisach elementy podolskiej uprzęży:

Parciane szleje z guzowatymi postronkami, szorstkie lejce, naszelniki z dzwończącymi łańcuchami [...]. [Sz, 75] Zimowy włos koński stroszył się i rozczapierał tam, gdzie leżały obiegowe pasy i napierśniki prostej, z surowej skóry uprzęży, cuchnącej juchtem i smołą i tłuszczem, pociągowe postronki zwisały luźno łukami ku ziemi, lejce z postronków pomotane mocno wokół słupa ogrodzenia.

[...] zapach rzemieni, niewyprawionej surowej skóry – ten proustowski zapach przypomina mi jarmark ułaskzowiecki

[...] warowny obóz wozów, szprych, kół, dyszli drabin [...] i znów niezapomniany zapach juchtu, garbnika, chromu, uprzęży, szlei szytych smołowatą dratwą [...] sznury, postronki, kłaki konopii... (Z *Lacczyni* [Sz, 273]).

Poetyka wyliczeń staje się za sprawą takich opisów znakiem rozpoznawczym stylu Haupta, który obok chwytu unaocznienia pisze o elementach podolskiej uprzęży ze znawstwem kolekcjonera i historyka kultury materialnej (Z *Lacczyni* [Sz, 270 – 277]).

Krąg semantycznych konotacji rzeczy – znaków drogi, ruchu, przemian, otwierania przestrzeni, procesów poznawczych, czy wreszcie mitu eksodycznego, wiąże się z ciągiem opisów wozów, zaprzęgów, wszelkich środków transportu z całym bagażem przewożonych przez nie archiwów pamięci, rzeczy-kodów kultury „małych ojczyzn”, tułających, wędrownych biografii:

I wozy, szprychy, obręcze kół, przodki, rozwozy, luśnie wagi, szynele, sworznie, kłonicie, drabiny, półkoszki. A już wielkie, ciężarowe wozy towarowe przystosowane do dalekich, wielomilowych podróży po przestrzeniach Podola, z ich wysokimi plecionymi drabinami, ze specjalnymi pałkowatymi zamknięciami przodu i tyłu wozu, podróżne, wyrobione z giętkiego drzewa, opływowe **jak łodzie** motorowe **do pójścia na przestwory „suchego oceanu”**, z ich **latarnią** u osi hamulca tyłu, jak pozytywna **latarnia na rufie galeonu** [podkr. D.U.] [Sz, 276].

Akcesoria podróży: walizy, kufrы, skrzynie – mikroświaty pamięci, sfery intymności uobecnianie są w formie **homologicznych ciągów metaforycznych (metafora przedmiotów otwartych)**²² i stanowią w omawianej prozie przykład reistycznego genu przestrzeni kulturowego transferu nacji, obyczajów, biografii jednostkowych i zbiorowych. Przykładem jest sematyczna figura pociągu, parowozu, lokomotywy – świadka i znaku dokonujących się przemian aksjologicznych, emblematyzująca cały zespół zjawisk związanych z niepowtarzalnym, bo typowym dla opisywanej przestrzeni układem odniesienia. Symboliczne konotacje tego znaku przedmiotowego to przede wszystkim: otwartość przestrzeni kresowej, reifikacja istnień ludzkich jako stłoczonej masy w pociągach zagłady, entropijne wizje rozkładu, deformacji, przyszłości jako aksjologicznej metanoi, czy wreszcie implikacja odwróconego toposu domu jako drogi:

Przed nami czeluść towarowego wagonu. Odsunięte na rolkach ciężkie drzwi, brudnoceglana, wypelzła od słońca i pluch farba desek oszacowujących ściany,

²² Por. G. B a c h e l a r d, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufrы i szafy*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.

szczeliny wąskich okienek, znaczone białą farbą hieroglify metryki wagonowej, cyfry, zrudziałe żelazo okuć, sztab, śrub. Przed tłoczącą się cizbą ludzką rozdziawiona, straszliwa paszczeka drzwi wagonu towarowego. W lata potem miał wyglądać tak samo, tyle, że szczeliny okienek oplatał drut kolczasty, a za siatką ramki despeczer-skiej widnieją kratki [...] pedantycznie informujące o miejscach przeznaczenia: Birkenau, Bełżec, Sobibór, Theresienstadt, Dalstroj, Wostok, Gułag... (*Perekotypole* [Sz, 114]);

[...] ujrzałem **leżącą do góry kołami nowoczesność**. Torpedę, słynny, opływo-wy, napędzany silnikami diesla wagon, szczyt nowoczesności, luksusu, **wizję przy-szłości wcieloną w stal**, lakier, szkło, chrom, na tej krzywiźnie toru, w panice wojny, w bezwstydną ucieczkę [...] **symbol kłęski zaryty w ziemię**, w grób – krater, jaki sam sobie wyorał. [...] Pociąg-Widmo, Pociąg w nieznanie [...] niewypał Pierwszej i Turystycznej Klasy [podkr. D.U.] (*Lutnia albo przewodnik...* [Sz, 33 – 34]).

Opis prezentuje perspektywę odwróconego widzenia przedmiotu jako płaszczyznę interpretowania – poprzez plany widzenia – jego symbolicznych odniesień. W kontekście wymowy całości utworu *Lutnia, albo przewodnik po Żółtkwi i jej pamiątnikach* obraz ten jest przykładem **mowy materii**, znajdującej się w stanie rozpadu, kłęski, co w znaczący sposób koresponduje z **wizją przyszłości – nowoczesności jako formy odwróconej – zreifikowanej**.

Specyfikę pejzażu materialnych znaków kultury duchowej wzmacnia, postrzegana z niezwykłą przenikliwością i wrażliwością na funkcję reistycznego detalu, poetyka portretowania miejsc kultu i pamięci: cerkwi, bożnic, cmentarzy z symbolicznym arsenałem znaków właściwych takim przedstawieniom:

W cerkwi było ciemno, poczerniałe ściany wznosiły się w mroku ku górze, było ciasno i dusznie od spoconych ciał wiernych. Poczerniałe złoto carskich wrót i ikonostas ołtarza lśniło tam, gdzie kurz na wypukłościach nie czepiał się poเลอร์owanych zdobień. Świece pality się żółto [...].

Na ścianach wisiały ciężkie płótna, poczerniałe i trudno było na ich tle odcyfrować, co się na nich dzieje [...].

Czasem tylko jakiś nowy akcent dewocjonalny, nabyty na rocznym jarmarku śmiał się ordynarnym kolorem i złocieniem na tle prymitywności i prostoty cerkwi [...] pop okadzający carskie wrota [...] podawał do ucałowania krzyż mosiężny, stary, bojkowski i pozłacany. [PP, 82 – 83]

[...] dwie wieże pałają się jak dwie gromnice [...].

[...] spada ku miastu gąszcz dwu cmentarzy, rozbiegłych po skarpach katolickiego i prawosławnego [PP, 167].

W obrazie cerkwi kolorystyka służąca waloryzacji przestrzeni świątynnej (szarość, czerń, mrok, spatynowane złoto) pozbawia to miejsce wymiaru hierofanijnego uwznioślenia, wprowadzając w zamian akcent jarmarczno-plebejskiego kreowania znaków kultury. Cerkiewne dekoracje bardziej przypominają etnograficzny relikwiarz niż sakralne znaki duchowości. Przedmioty materialne jako elementy **opisu kulturologicznego** zdają się przez swe alegoryczne konotacje uczestniczyć w dialogu, tworzyć ów dialog jako immanentną właściwość momentu **spotkania, tajemnicy i metafizyki pograniczności**. Rzecz wstawiona bowiem w kontekstualne układy odniesień oprócz „znaczeń i sensów jest również przekątnikiem ocen – służy metonimizacji świata opisywanego, ale również jego waloryzacji”²³.

²³ Por. P. C z a p l i Ń s k i, *Rzecz w literaturze...*, s. 110–111.

Rekwizyty przedmiotowe jako skrótowe i maksymalnie skondensowane informacje o postaciach budują, składający się z metonimicznych cząstek wzór, model, którego powtarzalność w tekście zawsze staje się znakiem osoby lub typów osobowych. Owa znakowość przybiera formę świadomej stereotypizacji, apelując do wyobrażeń ikonicznych utrwalo-nych w wyobraźni zbiorowej. Takie prowadzenie opisu reistycznego Barbara Sienkiewicz nazywa odtwarzaniem „gotowej kompozycji wizualnej”²⁴. Chwyty te pokazują opisy popa prawosławnego, Żyda w „nieortodoksyjnej marynarce”, chłopów w „barchanowych rubaszkach”, aptekarza w „białym kitlu i binoklach” (*Dziwnie było bardzo, bo...*).

Rzeczy alegoryczne – jak nazywa je Przemysław Czapliński –

niesamodzielne, przykładowe i jednoznaczne: przedmioty, ubiory, sprzęty, występują w funkcji znaków większych całości. Przybierając postać metonimii wchodzą w podwójną relację: z jednej strony reprezentują pewne *totum*, sugerując swoją kompletność znaczeniową, z drugiej zaś służą wyraźnej redukcji owej całości, rekompensowanej już samym wytrąceniem rzeczy z semantycznego bezwładu²⁵.

Ten typ rzeczy staje się świadectwem poszukiwania związków pomiędzy zmieniającym się „wystrojem przedmiotowym” ludzkiego życia a jego wartościami. Stąd Czapliński mówi o konieczności „czytania rzeczy” jako „akcie historycznej lektury”²⁶.

Proza Haupta, prezentująca przestrzeń „styku etnicznego”, daje świadectwo takiego użycia rzeczy. Obraz kulturowej diaspory zostaje oddany za sprawą reprezentatywności użycia znaków przedmiotowych o skonwencjonalizowanym kodzie semantycznym. Zestawiając świat żydowski, ukraiński, polski, wprowadza Haupt narracyjny chwyt **opisu kadrującego**, przywołuje krąg przedmiotów, nazywających odrębność tych światów, a zarazem utrwala ich miejsce w kresowej wspólnoty. Przyjrzyjmy się zatem literackiemu obrazowi tych światów:

Nazywali się: Ajzyk, Aszkenazy, Mordka, Szmul, Judka [...], na drzwiach domów były skośnie przybite w blaszanej oprawie Przykazania, jak zaszło się do krawca o rannej porze, to stał w rogu pracowni, śmierdziało płótno przypalone żelazkiem, a krawiec miał na czole filakterie [...] i rzemienie modlitwne okręcone wokół lewego łokcia i śmiertelną koszulę i modłać się nie zapomniał pokręcić za ucho malutkiego terminatora, który siedział zgarbiony i źle zachowywał się. Hrycan, Kołcan, Onufrej [...], Dońka, Prakseda jej mały, dwumiesięczny synek leży w wrecie na miedzy i ssie gałganek zatykający szyjkę butelki z mlekiem, a obok koszyk i w nim gliniane dwójczki z barszczem i sierpy, których ząbkowane ostrza owinięto w chustkę [...].

A przedmieście to Pan Lenartowicz (Zakład ślusarski), Pan Domerecki, Pan Sadłowski (Betoniarnia i studnie artezyjskie), [...] Pan Turczaniewicz (Sklep kolonialny i pokój do śniadań, gdzie dostał i drożdże, i mąkę, cynamon, ryż, suszone śliwki, proszek do pieczenia, pędzle malarskie, farbę w puszkach, łapki na myszy, groch, fasolę [...], a sprzedająca panna Walerka albo kręciła korbą kasy National dla wydania reszty, albo znudzona wydłubywała sobie daktyla z bloku stojącego na ladzie. (*To ja sam jestem Emmą Bovary* [Sz, 51–53]).

Otwarcie poznawcze dla zróżnicowanych form kulturowych, szacunek dla inności – zdaniem Doroty Mazurek – są w prozie Haupta zaświadczone brakiem ocen, komentarzy

²⁴ Por. B. Sienkiewicz, *Literackie „teorie widzenia”* ..., s. 75–76.

²⁵ Cyt. za: P. Czaplinski, *Rzecz w literaturze*..., s. 113.

²⁶ *Ibidem*.

i porównań²⁷. Pisarz, śledząc to, co w odrębności etniczno-socjalnej materialne, udziela głosu rzeczom. One to są środkiem socjokulturowej waloryzacji. Materię czyni płaszczyzną dialogu i porozumienia, w niej szukając genealogicznego źródła jedni pisząc, iż „każdy z nas wywodzi się z jakiegoś «praïtu»”, lub jak w utworze *Złota Hramota* udowadnia swą filozoficzno-antropologiczną tezę o niepowtarzalności wzoru kulturowego, przywołując obraz pracy garncarza:

Jak już nadmienilem, mój gościnnie gospodarz i jego wnuczka trudnili się garncarstwem. Skorupy, które wypalali, były najprymitywniejszym dziełem rąk ludzkich. Nie znali koła garncarskiego, toteż z gliny lepiącej w ich palcach wychodziły one niekształtne i nieforemne. Ale w okresie kiedy chciałem im zaimponować ekwilibristyką cywilizowanego mózgu, zadałem sobie wiele trudu i zaprojektowałem garnek symetryczny, okrągły i gładki (wyszło mi to, jako że nie święci garnki lepią). No i co, no to jedynie dzięki sympatii ku niesamowitemu domownikowi nie wyrzucano tego na stos odpadków. (*Złota Hramota* [Sz, 253]).

Rzeczy-znaki kulturowego genotypu wyznaczają już wyraźnie niemimetyczny, lecz bardziej związany ze stylem *semiosis* model czytania. Chodzi o semiotyczną funkcję „rzeczy osobnych”²⁸, wyłaniających się ze sfery rzeczowiska podolskiej krainy na prawach niemalże niezależnych bytów tekstualnego przedstawienia.

Podajmy analitycznej rozbiórce dwa obrazy centrycznie ześrodkowane wokół przedmiotowej symboliki „lutni”, tworzące spójne pole semantyczne, zakreślające w tekście sfery kodu aksjologicznego:

I nagle na stosie książek – lutnia! – pisze Haupt w przewodniku po Żółkwi²⁹ – może to viola la gamba albo lira da braccio, a może teorbán, czyli lutnia wyolbrzymiona, albo bandura. Ale chciałbym bardzo, ażeby była to lutnia.

Etnologiczno-kulturowy kod spisywania historii i tradycji miasta zostaje sprowadzony do refleksyjnych puent, jakie generuje wyobraźnia narratora-przewodnika zainspirowana znakością tego „niezwyčajnego instrumentu”. Jego opis przybiera postać dialogu tekstów kultury – stanowiącego rodzaj mowy parabolicznej szyfrującej ukryte sądy o mieście kresowym (tygł kultur, skarbnicy historii, księdze pamięci). Haupt w typowy dla swej strategii „odkrywania istoty przedmiotu” sposób, wprowadza typ percepcji odśrodkowej, zaglądając „w cień, do wnętrza”. Owa **metafora „cienia rzeczy”** podkreśla sugestywność i głębię poznawczą w odkrywaniu prawdy przedmiotu, korespondując ze strategią „mowy zaszyfrowanej”:

Grał na niej Gusman, wesolek królewski, Króla Zygmunta Augusta, a czyż nie także Walenty Bakfark, po którym jako po Bekwarku wziąć lutnię nie byle kto może. [...] I zajrzeć w cień do wnętrza takiego pudła, a tam wklejony karteluszek, a na nim: [...] Anno Domini Jan Dankwart MDC Varsovie, albo Baltazar Dankwart we Wilnie Anno 1602 Fecit [...] Może gładził ją kiedyś i palce kładł na jej strunach Sęp-Szarzyński [...] Może układał sonet [...].

Język aluzji literackich, estetycznych odniesień do tradycji baroku (Sęp-Szarzyński, Pasek, Morsztyn, Potocki), do lirników „szkoły ukraińskiej” czy Lechoniowej *Lutni po Be-*

²⁷ Por. D. M a z u r e k, *Świat Zygmunta Haupta ...*, s. 137.

²⁸ W prozie Haupta odnajdujemy często przymiotnik „osobny” na użyte w różnych znaczeniach określenie rzeczy, jak chociażby: „osobny dzwonek”, „osobny świat”, „pomnik osobny, grobowy”. W przyjętym przeze mnie rozumieniu „rzeczy osobne” to te, które funkcjonują w tekście jako autonomiczne figury semantyczne o rozbudowanych konotacjach symbolicznych.

²⁹ Z. H a u p t, *Lutnia albo przewodnik po Żółkwi i jej pamiątkach*, [Sz, 23–37].

kwarku zespolony z motywem miasta Żółkwi – symbolu ziemi zapomnianej bądź jeszcze nie odkrytej („nostalgiczne obszary białych plam [...] na nowych mapach tamte puste miejsca zniknęły, a w innych [...] pojawiły się nowe białe plamy”) tworzy figurę paraboliczną. Lutnia jest znakiem niespełnionych powinności poznawczych wobec ziemi kresowej, której obraz w literaturze zawsze zaciemniał kod „mowy ezopowej” (motyw lutnisty-błazna, który więcej czasu spędzał na przykręcaniu kołków i strojeniu, aniżeli na samej grze”), ironiczne odwołania do wiedzy o Żółkwi spisanej w *Wielkiej encyklopedii sowieckiej*). Narrator – spełniający tu funkcję autorskiego porte parole – pisząc o swoistym dramacie przedmiotu pozbawionego funkcji i użyteczności („jej wewnątrz nabrzmiało rezonansem, pokrywa warstwa wiekowego kurzu”, „zmatowiał połysk jej dawnej politory i złocień”), mówi o swoistym kryzysie pamięci kulturowej, rozbięciu kodu ciągłości nazywania, „rozdźwięku” między nazywanym a nazywającym, pustce poznawczej i estetycznej jako efekcie socrealistycznego przełomu w odkrywaniu prawdy o Kresach. Dlatego „lutnia”, jako pierwotny symbol tworzenia, kreowania, estetycznej kontemplacji, zostaje wtórnie dookreślona na prawach analogii formalnej („ciało sklezione z cieniutkich deszczulek”) semantyką kołyski-trumny (oksymoronizm barokowy), śmierci, grobu:

Lutnia... Wdzięczy się ona, ale brakło młodej ręki, by z niej ten głos wydobyć. Śliczne drzewo, dźwięczne struny, ale jest w nim martwota, jakby nie była to lutnia, ale trumna, trumienka, pusta kołyska. Brał ją kiedyś ktoś w ręce i wykołysywał słowa, i słowa przebrzmiały i wargi zniechęcone zwiędły.

Tak jak to miasto, kiedyś rozbrzmiewające głosami, echem młodych kroków, szumem liści i zgrzytem kry lodowej na wodzie, a dzisiaj po niej pozostał pusty grób, Kenotaph [Sz, 37].

Rozbudowany opis instrumentu spełnia tu funkcję narracyjnego chwytu wydłużania istnień rzeczy, a za ich sprawą ludzi z nimi związanych. „Cudowne ciało instrumentu” skrywa w sobie „cudze czasy”³⁰. Żywa, lecz uśpiona obecność tych cudzych istnień, dotykalna w przedmiocie przewycięża samotność i obcość, ponieważ – jak zauważa Czaplinski –

pozwala ujrzeć w kolejnych użytkownikach ogniwa w łańcuchu istnienia. Rzeczy tym samym tkają niewidzialną sieć związków, która organizuje świat ludzki, nadaje kierunek przepływowi czasu, tworzy konstrukcję nośną³¹.

Jako apel do naszych władz poznawczych rzeczy stają się lekcją poznawania świata, świadectwem trwania mimo zagrożeń, skargą czyichś istnień, wewnętrznie kruche i mocne zarazem, dochowują wierności istnieniu, przeciwstawiając „zachłannej nicości połykającej przedmioty, domy i miasta”³² – strategię milczenia³³ („martwota dźwięcznych strun”).

³⁰ Cudzy czas utracony, różny od projektu Marcela Prousta, wyłania się z przedmiotów. Por. M. W i l c z y Ń s k i, *Opowieść o dwóch miastach*, „Czas Kultury” 1995, nr 4, s. 81.

³¹ P. C z a p l i Ń s k i, *Rzecz w literaturze...*, s. 120.

³² Cyt. za: M. O r s k i, *Autokreacje i mitologie*, Wrocław 1997, s. 26–27. „Opoką świata ludzkiego są rzeczy [...] – pisze Orski – pracowicie montowana kompozycja i architektura rzeczy – w obrębie wspólnoty społecznej, nadająca jej niepowtarzalny sens i rozpoznawalna, kiedy świat przestaje być nasz, to awa piczołowicie konstruowana otaczająca nas tkanka przedmiotów dezintegruje się, rozchodzi w szwach”.

³³ Por. A. F r a n a s z e k, *Milczenie z wnętrza rozpaczy. Zapiski na marginesach „Hanemanna”*, „Nagłos” 1996, nr 3, s. 228–229. Autor artykułu pisze o rzeczach, iż są „do końca wierne”, „pojedyncze obdarzone duszą, która broniła się przed uproszczeniem masowej socrealistycznej produkcji. Są okruciami bytu, przedstawicielami świata, tym, co w swej pojedynczości zaślania nas przed nicością. Cichym życiem, które pulsuje nad powierzchnią porcelany, gipsu, drewna i srebra”.

„Lutnia” z wielu perspektyw zostaje przez Haupta użyta w funkcji świadka historii. Miniony czas zostawił na niej ślady, które można odczytać jako „księgę czasu”, „palimpsest historii”. Sam przedmiot ujawnia swą strukturę warstwową, skrywając w sobie pokłady znaczeń³⁴. dopełnieniem tej hipotezy jest fakt, że lutnia pojawia się w tytule utworu traktującego *de facto* o historii krainy odkrywanej we fragmentach „warstwowo”:

wszystko przysypane **warstwą** kurzu [...] łuszczy się skóra na **warstwach** tomów
[podkr. D.U.] [Sz, 34].

Krąg semantyczny obrazowania przedmiotowego, ilustrującego antropomorficzną jakość „mowy z wnętrza rzeczy” obejmuje także motyw studni – istoty żywej – mówiącej głosem pamięci odbitej (powtórzonej) we wspomnieniu, który właśnie z faktu powtórzenia odzywa się „piękniejszym i głębszym jeszcze głosem”:

[...] niezliczone spirale porzdzewiałego łańcucha mówiły, że to nie byle jaka studnia [...] nad gardłem studni [...] wiała bezdenna czeluść.

Studnia czekała jakby zaczajona [...] Powiedzieć: „Echo” i w sekundę potem [...] odwraca się nasz głos i w tętnie rozedrganych kamieni ocembrowania wraca i huczy, i oddzwiecza się nam piękniejszym i głębszym jeszcze głosem [Sz, 168].

Głos przeszłości wydobyty z martwej materii znajduje w prozie Haupta swą tekstualną wykładnię w postaci wielokrotnych powtórzeń i nawrotów narracyjnych, co podnosi funkcjonalność motywu „echa z dna studni” do rangi **tekstowego genu – figury semantycznej**, stanowiącej przedmiotowy wykładnik kategorii pamięci, a także – co w światoodczuciu pisarza znamienne – łączności między „zewnątrznym a wewnętrznym” (wertykalizm), materialnym a duchowym.

Dom rzeczy – reistyczna figura nostalgii

Odwzorowaniem modelu kulturowego kresowej odrębności, trwałości uniwersum wartości jest arkadyjsko wykreowany topos domu rodzinnego – szlacheckiego gniazda, interferujący obraz domu-roku (ognia, światła), rytualnego domu-czasu, który zastępnym w swym biegu, jest swoistym pierwoczasem – czasem archetypicznego trwania³⁵. Przestrzeń domu w swej symbolicznej strukturze staje się przestrzenią oznakowaną, a wymiarem owej *semiosis* jest rzecz i sposób jej egzystowania w „domu-pamięci”, „domu-wspomnień”, „domu-snow”³⁶. Prześledźmy fragmenty, w których wymienione plany znaczeń znajdują swą egzemplifikację:

³⁴ Rozumienie „palimpsestu” opieram na: G. G e n e t t e, *Palimpsest*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia w trzech tomach*, opr. H. Markiewicz, t. 3, Kraków 1976; Ch. B r o o k e s - R o s e, *Historia palimpsestowa*, [w:] U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Biedroń, Kraków 1996, s. 122–135.

³⁵ Fenomenologię czasu przeżywanego, sakralną wizję świata, mityczną świadomość egzystencji zbiorowej, a także izomorfizm czasu i przestrzeni odkrywa proza S. V i n c e n z a, *Na wysokiej połoninie*, t. 1. *Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej*. Przedmowa A. Kuśniewicza, Warszawa 1980. tu odnajdujemy pojęcie „staro-wieku”, „pierwo-czasu”, „pierwo-wieku”.

³⁶ Tu pojęcie „domu” traktowane jest w kategoriach formy przestrzeni; archetypicznych uniwersaliów przestrzennych. Por. *Przestrzeń i literatura. Studia*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978; G. G e n e t t e, *Przestrzeń i język*, przeł. A.W. Labuda „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1; G . B a c h e l a r d, *Wstęp do „Poetyki przestrzeni”*, przeł. W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, opr. H. Markiewicz, Kraków 1977, s. 387.

Siadywaliśmy wieczorami w pokoju [...], który służył za salon, jadalnię, pokój lekcyjny itp. Był urządzony ze spartańską prostotą, pozwalającą na połączenie kompletu wiktoriańskich mebli, ciężkiego gdańskiego kredensu i wyplatanych trzcinowych foteli. Na kaflowym gzymsie kominka kilka greckich, miniaturowych dzbanuszków z bladymi śladami malowanych liści akantu i srebrny komplet do czarnej kawy [...].

Salon był pomalowany na różowy „pompejański” kolor i na tylnych ścianach odcinały się złocone, owalne kopie Fragonarda [...]. [W sieni, hallu] czerni się podłużna szafa stojącego zegara. Pociemniały mahoń lśni w blaskach ognia. Za szkłem bezszelestnie chodzi tam i z powrotem dysk wahadła [...].

Na trawniku przed domem [...] na kamiennym, empirowym postumencie zegar słoneczny. Szara, poczerniała od deszczów płyta [...] osadzony spiżowy wskaźnik [...] zegar słoneczny emanuje z siebie akumulowane w gorące dni lata światło słoneczne (*Entropia wzrostu do zera* [Sz, 74 – 75]).

[...] patrzę po bibelotach na etażerze, oglądam książkę [...] *Sprawa Mauritiusa Wassermanna*, na ścianie wielka reprodukcja Wyspiańskiego, Święta Salomea na witrażu [...]. Podłogi były wyfroterowane [...]. Żadnego rozgardiaszu [...] ani jedna szuflada nie była niedomknięta [...] jestem jak duch nawiedzający stare miejsca, przenikający ściany, zamki [...] poprzez froterowane firmantem posadzek, firmirowane floresy mebli [...] fatamorgany firanek sypialnych. (*O Stefcu, o Chaimie Immerglucku...* [PP, 66 – 71]).

Wypełnienie przestrzeni domu utensyliami rodzinnego życia (archetypiczny obraz ojca opartego o kaflowy piec w utworze *W Paryżu i w Arkadii*) to ogarnianie, zakreślanie zsakralizowanego terytorium poprzez przyznawanie go rzeczom, kształtującym odniesienia miejsce – człowiek i człowiek – miejsce. Rzecz stwarza ontologiczną jakość domu, odgradzając go od przestrzeni chaosu, sfery profanum. Budowanie – w myśl poglądów Martina Heideggera – „wprowadza czworokąt domu w rzecz”³⁷. Heideggerowskie zamieszkiwanie (zakorzenie) rozumieć należy jako związenie człowieka z przestrzenią w perspektywie losu indywidualnego, co inaczej nazwać można „przestrzenną determinacją biografii”³⁸. Rzeczy bliskie, znajome³⁹, stanowiące ekwiwalent mitycznego domu rodzinnego budują zindywidualizowaną sferę, zwaną przez Bachelarda „rzeczowiskiem” (*un choisier*)⁴⁰, i jako **geny tożsamości** są projekcją tego, co Edward Balcerzan nazywa „psychosferą”⁴¹. Rzecz staje się swoistą „kotwicą pamięci”, urealnijając wizję domu „onirycznego”, „mentalnego”⁴²:

Nawet we śnie się żyje, nawet we śnie przychodzi sen, dzikie, poplątane i niewyraźne zlepki jawy [...] deseń dywanu zachodzi na siebie, lśni poręcz łóżka i pufią się tęgie krągłizny poduszek. A potem jest już tapeta na ścianie, krąg od lampy na sufi-

³⁷ Por. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, „Teksty” 1974, nr 6, s. 137–152; S. Weil, *Zakorzenie*, [w:] *Wybór pism*, przeł. Cz. Miłosz, Warszawa 1983, s. 247.

³⁸ Por. A. Leżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.

³⁹ Pojęciem „proksemiki” nazywa Abraham Moles system wiedzy o rzeczach bliskich. Por. A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978.

⁴⁰ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 189–190.

⁴¹ Pojęcie „psychosfery” w odniesieniu do Bachelardowskiej kategorii „domu onirycznego” i „domu mentalnego” wprowadził Edward Balcerzan w szkicu o pokoleniu ‘76 w: *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Warszawa 1990, s. 80.

⁴² G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, [w:] *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz, Warszawa 1975.

cie, zapach znajomego łóżka, znajome ściany. [...] jeszcze serce bije od wieczornej zmrokowej gonitwy, ale głowa ucieka i jawa miesza się ze snem.

[...] światło lampy kładzie się na ścianie i pochwycić można zapach mąki [...] i mieści się ciasto i buzuje wczesny, młodziutki, niedojrzały ogienek pod blatem kuchni i jest niezwykajnie w to ciemne nocne, roratowe rano (*Fragmenty* [PP, 281]).

Waloryzację **psychosfery domowego rzeczowiska** wprowadzają przedmioty, które z uwagi na swą pozycję w porządku tekstualnym świata przedstawionego i rangę konotacji symbolicznych osiągają status „rzeczy osobnych”, dookreślając to, co w systemie aksjologicznych uniwersaliów Haupta nazywamy „domocentrycznością”⁴³. Kanon obrazowania tak zorientowanego pokazuje fragment, stanowiący rodzaj kody zamykającej tytułowy utwór tom *Pierścień z papieru*:

W domu knot lampy naftowej pływa w bursztynowożółtej cieczy, jak żółte pawie oko, patrzy uważnie i mądrze na cienie pokoju. W samowarze cieniutko pieje woda i herbata w szklance złoci pozostawioną w niej łyżeczkę, poźółkłą, złotą i aromatyczną.

W świetle lampy widzę swoją dłoń położoną na stole i na serdecznym jej palcu lśni błyskiem żelaznym pierścień z papieru [PP, 271].

Stół, lampa naftowa, samowar to przedmioty będące konotacją centrum bytu, tożsamości, mitu Początku, replika uniwersum tworzenia – *gesta deorum*⁴⁴. W ześrodkowanej przestrzeni pokoju są ekwiwalentami mitu ładu i pełni, sakralizując przestrzeń swego egzystowania⁴⁵. „Krag lampy na ścianie” zakreśla sferę bezpieczeństwa, azylu dobrobytu i trwałości (metafora domu-czasu wyrażona w znakach ognia i światła), zaś samowar implikuje wschodnią tradycję rodzinnej wspólnoty opartej o kulturowe pryncypia braterstwa (znak kresowej jedni domowego ogniska). Animizacja przedmiotów czyni je współodczuwającymi mieszkańcami domowego mikrokosmosu. Rzeczy te wyznaczają kierunki na aksjologicznej mapie osobistej biografii bohatera (płomień lampy – ślad, wskazanie drogi) wystylizowanego na wzór kozackiego jeźdźca, którego bardziej mityczny niż realny powrót, owiane legendą i aurą tajemnicy przygody odsyłają do romantycznej tradycji powieści poetyckich czy też, jak postrzega to Renata Górczyńska – swoistej „beniowszczyzny”⁴⁶, stając się figurą-modelem losu kresowego. I znów uprawomocnieniem mitu Powrotu, dotarcia do celu, bezpiecznej przystani stają się rzeczy – postrzegane jako trofea mitycznej biografii spełnionej:

⁴³ A. L e g e z y ń s k a, *Centrum świata. Antropologiczna i literacka semiotyka Domu*, [w:] eadem, *Dom...*, s. 7–20. Por. D. B e n e d y k t o w i c z, *Struktura symboliczna domu*, [w:] *Dom w współczesnej Polsce. Szkice*, red. P. Łukasiewicz i A. Siciński, Wrocław 1992 i A. G i r i e w i c z, *Mikrokosmos i makrokosmos*, [w:] *Kategorie kultury średniowiecznej*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1976, s. 48.

⁴⁴ W literaturze autobiograficznej dom konotuje mit Początku, jak przekonują badacze: E. W i e g a n d t, *Austria felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988, s. 45–46; J. J a s t r z e b s k i, *Exodus (ewolucja obrazu kresów po wojnie)*, [w:] *W Polsce, czyli wszędzie*, Warszawa 1992, s. 129; M. C z e r m i ń s k a, *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*, [w:] M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska (red.), *Przestrzeń i literatura...*, s. 229.

⁴⁵ Ukazują ten aspekt prace Jurija Łotmana, nazywającego „dom” – „uniwersalnym tematem światowego folkloru” lub „archetypem mitologicznym”. Por. J.M. Ł o t m a n, *Dom w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaila Bułhakowa*, przeł. R. Mazurkiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4 oraz J.M. Ł o t m a n, *Lalki w systemie kultury*, przeł. P. Ustrzykowski (S. Barańczak), „Teksty” 1978, nr 6, s. 46.

⁴⁶ Por. R. G o r c z y ń s k a, „Mieszka ubogi szlachcic na Podolu...”, „Kultura” 1987, nr 11, [przedr. jako wstęp do:] Z. H a u p t, *Szpica. Opowiadania, warianty, szkice*, Paryż 1989.

Wrócił, mówili. Majątek u niego, powiadali, kruszec, dobro, mnóstwo, masa. Przyjechał, mówili, z całym dworem, końmi, psami, a dywany i kobierce, mówili, u niego, srebrne naczynia, makaty, uprząż, rzędy, dywaniki, łańcuchy, stroje. [PP, 267].

Na serdecznym palcu dłoni jeźdźca, położonej w świetle lampy na stole lśni... pierścień z papieru. W tym obrazowaniu lampa – znak światła, rozumu, ochrony wartości duchowych i intelektualnych, właściwych kulturowemu genotypowi wspólnoty – tworzy płaszczyznę referencjalną wobec motywu pierścienia, którego „błysk żelazny” przywołuje skojarzenie ciemnych stron losu kresowego (tragedia wojen, migracji, wyobcowania degeneracji wartości). Władza, genealogia szlacheckości Podolanina, elitarność nobilitująca do ochrony aksjologicznych modeli ukryta w znaku pierścienia jest silna, trwała i krucha zarazem, gdyż przestrzenią jej istnienia jest słowo pisane, tekst. Pierścień z papieru⁴⁷ to zatem symbol *nobles* duchowego, władzy pisarza nad czasem i przestrzenią, władzy ograniczonej jedynie możliwościami własnej wyobraźni, znak tekstualnego sygnowania galicyjskiego świata „ziemian, urzędników, cugowych koni, żebraków i odpustów”, istniejącego już tylko jako *mneme* pamięci, słowna szata wizji konkretnej, przedmiotowej.

Na prawach tak ukierunkowanej interpretacji, Adam Julian Rembowski nazywa Haupta „władcą słów i pierścieni”⁴⁸, zaś Maria Jentys w opublikowanym w roku 1989 artykule⁴⁹, pisze o symbolicznym wymiarze pierścienia następująco:

Pierścień z papieru z pozoru tyle nadaje godności, co papierowa korona, błazeńska czapeczka. W istocie jest potężnym amuletem na palcu poety. Ma moc nie mniejszą niż pierścień Salomona, ów legendarny sygnet, którym król pieczętował lak na korkach butelek z uwięzionymi wewnątrz duchami. Pierścień daje władzę nad czasem i przestrzenią – pozwala temu, kto go nosi być wszędzie i powracać skąd przyszedł ilekroć zapragnie. Pierścień nosi na palcu Sadyk Pasza – narrator opowiadania, bohater mityczny – symbol wiecznego Powrotu. Są to powroty duchowe, mentalne, na fali wieści gminnej, podania ustnego, legendy, w zaprzęgu koni Apokalipty i z rydwanu Apollina, ciągnącymi i lawetą i sanie.

Przeciw entropii

Przywołany tu szereg bytów materialnych odsłaniał ich symboliczną wielowarstwowość bądź sens alegoryczny, przekładający w percepcji społecznego moralisty istnienie przedmiotów na wzorce postaw ludzkich i wartości, w widzeniu analityka pokazywał rzecz historyczną jako tekst o kulturze materialnej. Uprawiając ekspresyjny styl odbioru,

⁴⁷ *Pierścień z papieru* – zmetaforyzowana frazeologia tytułu przypomina tę, której użył Aleksander Ścibor-Ryński w tytule swego dwutomowego dzieła o powstaniu warszawskim i popowstaniowych losach jego uczestników. Powieść *Ś c i b o r a - R y l s k i e g o Pierścionek z końskiego wlosia* powstała w połowie lat 60., utwór Haupta zaś wydrukowany został na łamach „Kultury” w 1962 r. Analizując celność sformułowania w doborze tytułu zbioru, Jerzy Pilch zajmuje zdecydowane krytyczne stanowisko, uważając „samo słowo «papier» za fatalne, a nawet samobójcze dla tytułów wielkiej światowej prozy”. Por. J. P i l c h, *Urywek dziania się jednej sprawy*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 27.

⁴⁸ Por. A. J. R e m b o w s k i [K. Rutkowski], *Zygmunt Haupt: władca słów i pierścieni*, „Kontakt” 1986, nr 10.

⁴⁹ M. J e n t y s, „Myślenie musi być cienkie...”. *O pisarstwie Zygmunta Haupta*, „Kierunki” 1989, nr 43, [przedr. w:] *e a d e m, I światłem być i źrenicą*, Warszawa 1990.

„ja” nostalgiczne jako *alter ego* autora *Szpicy*, czyta rzeczy jako idealną, sakralną, metafizyczną cząstkę samego siebie. „Owe przedmioty sfery światów intymnych, sentymentalnych są zwykle częścią kolekcji, nostalgicznym dekompletem, rzeczą przypadkową, elementem rozproszonej serii, często tworem kalekim lub zdezelowanym, stanowiącym szczególną wartość głównie dla jej posiadacza”⁵⁰ jako ekwiwalent tożsamości psychologicznej.

Dla Haupta taką perspektywę odbioru posiadają rzeczy, ukazujące się w trzech planach: empatycznego przenikania światów dzieciństwa („folkloru mamy”), rejestrowania reistycznych elementów wizji nostalgicznej jako wykładnika pamięci (rzecz wydobyta z „bagażu wspomnień”) oraz określania „reistycznej esencji” kulturowo-mentalnego wzorca (mit domu szlacheckiego) jako matrycy tożsamości „ja” wpisanej w tożsamość zbiorową.

Wizja mentalnego domu wspomnień utkana jest z „zasuszonych pamiątek”, „dożynkowych wieńców”, „gratów szlacheckiego gospodarstwa”, emanując tradycją kultury myślowej z całym światem suvenirów i dumnych okazów sztuki łowieckiej:

[...] roztańczają swe skrzydła wypchane orły i rybołowy, [...] rogi kozłów, wieńce jelenie utwierdzone na drewnianych tarczach z wypaloną na nich datą i miejscem zdobycia trofeum. „Hulcza 1878”, „Zielony kął w marcu 1838”, „1867 Halileja”, kły i czaszki dzików, wyleniałe skóry borsucze...

Obrazom rzeczy nostalgicznych, wyznaczających ontologiczny status tożsamości ich właścicieli, towarzyszy zawsze empatyczny tok narracji i tenże sam typ pamięci.

Pisząc o „wędrowce przedmiotów”, Jerzy Sowiński zauważa, że jest ona „świadectwem ludzkiego przechodzenia przez czas, w którym proces gromadzenia stanowi symetryczny odpowiednik utraty”⁵¹. Regułę, fundament bytu „ja” nostalgicznego określa brak, przemijanie, odchodzenie, ubywanie. Dlatego zbieranie przedmiotów domu jest jego wypełnieniem, treścią, zawartością, stając naprzeciw prawu ubywania rzeczy, a za nimi wartości. Cząstka „prywatnej historii”, unaocznienie dawności, choć zdekompletowana lub z swej istoty niefunkcjonalna, przywraca światu Hauptowskiego bohatera integralność, staje się załącznikiem kompletu, pewnikiem spajającym i tworzącym minimalną całość. Specyfiką owej całości paradoksalnie jest strukturalna reguła części, których kumulacja i ciągłość tworzą syntaksę:

[...] muszle morskie białe i kolorowe, gładkie i nakrapiane z niezapomnianym szumem dalekich mórz, kiedy ich różowe konchy zbliżyć do ucha, szatkownice do kapusty, beczki, kufry, skrzynie, meble i fotele z wylażącym włosem przesiąknięte zapachem cygar, rozmaitego rodzaju bibeloty, świeczniki, fajki, popielniczki, dywany stare i wytarte, na których utkane były wyobrażenia ceny z tawern [...] Szytchy, litografie kolorowe i staloryty (*Entropia wzrasta do zera* [Sz, 75]).

Pojawia się u Haupta także często obraz barbarzyńskiej ingerencji w sfery obcych światów rzeczy – nostalgii, rozbijania intymnej jedni cudzych istnień. Tu narrator wciela

⁵⁰ Tak objaśnia odrębność „przedmiotów nostalgicznych” Przemysław Czapliński, *Rzecz w literaturze...*, s. 113. O specyfice nostalgicznego stosunku do rzeczywistości jako pochodnej upływu czasu i zmiany perspektyw odbioru czytamy u Zbigniewa Banacha, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, przeł. N. Leśniewski, Warszawa 1998, s. 209–211.

⁵¹ J. Sowiński, *Wędrowki przedmiotów. Kolekcje i kolekcjonerzy*, Wrocław 1977. Por. A. Banach, *O wdzięczności przedmiotów*, Kraków 1962.

się w rolę zdystansowanego obserwatora rozważającego fenomen transcendencji tkwiącej w tandecie i sztuczności jarmarcznej fotografii czy w tajemnicy historii miłosnej uwiecznionej w listach:

Wstydzilem się naszego szarogęszenia się wpośród tych ścian, na których rządkiem wisiały popstrzone przez muchy święte obrazy z powtykanymi za ich ramy zeschłymi palmami wielkanocnymi. W róg ramy jednego z tych obrazów wciśnięta była bardzo sztuczna jarmarczna fotografia rodzinna i kiedy zbliżyłem twarz, by lepiej ją zobaczyć, spostrzegłem wystającą spoza ramy kopertę. Wstydząc się sięgnąłem po nią ręką, jakbym sięgnął w głąb cudzego życia. Był to list miłosny [...] (*Jeździec bez głowy* [PP, 184]).

Dalszy ciąg wywodu narracyjnego jest rodzajem parafilozoficznego dyskursu na temat metafizyki zbieractwa, „kolekcjonowania drgnień ludzkich” [PP, 185], „duży i prawdy” zakłętej w suchych liściach palmowych, „bo – jak rozważa dalej narrator – jak tu oddać coś, co odwijają się w człowieku jak spiralna sprężyna albo co jest jak oddech, zahamowany nagłym przypomnieniem...” [PP, 185]. Haupt jako znawca reguł nostalgii zagląda w świat panięńskich sztambuchów, szuflad, romantycznych pamiętek do skarbów przechowywanych w biurczkach,

wśród puszków do pudru, wstążek, „harnadli”, mydełek, szpilek, żetoników, haftek, koralików, szydełek, starych biletów, fotosów gwiazdorów, programów teatralnych, albumów biedermajerskiego sztambucha (*Trzy* [Sz, 242]).

Rzeczy autora *Pierścienia z papieru* poddawane są transferowi mentalnemu, a przenieszone za sprawą pamięci narratora-bohatera w nowe (obce) czasy i przestrzenie, nie tracą swego pierwotnego zakorzenienia. Stają się przez to figurą „ojczyzn przenośnych”⁵², sentymentalnie odtwarzanych na nowym miejscu, gdzie pełnią funkcję przezwyćężania obcości, występowania w roli „zaczepów egzystencjalnych”⁵³. Owe przemieszczenia mają charakter literaturyzacji twórców mnemonicznych, przynależących do intymnego – prywatnego świata dzieciństwa z reprezentującą „folklor mamy” – maszyną do szycia marki Singer [PP, 276] czy śmieszoną dziecinną zabawką:

[...] pamiętam do teraz jedną z zabawek, miniaturowy rower, wykonany na kształt prawdziwego, ze wszystkimi szczegółami, kierownicą, przekładnią, siodełkiem, pedałami [...] pamiętam do teraz, jak gdyby całego tamtego świata nie było, a był tylko ten miniaturowy welocypedzik [*Fragment* [PP, 273]].

Stawiać opór ustawicznemu wykorzenieniu z przeszłości to zadanie przypisywane rzeczom nostalgicznym. Ten typ przedmiotów uczestniczy także w rozwinięciu kwestii, sytuującej się na marginesie problematyki reistycznej, ale współtworzącej Hauptowskie nazywanie zjawiska reifikacji w jej sensie uniwersalizowanym. Nostalgiczne pamiętki, podobnie jak niektóre rodzaje „rzeczy osobnych”, funkcjonując na prawach niezależności, zindywidualizowanego miejsca w świecie ludzkich emocji, domykając sferę mitu egzyst-

⁵² Por. *Uroki wykorzenienia. O narracji reistycznej, grach z losem i kilku innych pokusach. Ze Stefanem Chwinem rozmawia Wojciech Wierchowski*, „Tytuł” 1996, nr 3, [przedr. w:] *Rozmowy „Tytułu”*, pod red. K. Chwin, Gdańsk 1996.

⁵³ *Ibidem*.

tencji jednostkowej, stanowią rodzaj przedmiotowego arsenału **przeciwstawiającego się zdehumanizowanym, entropijnie zunifikowanym rzeczom współczesności**, skażonym płycizną jednorazowości i standaryzacji, co objaśnia Haupt w swojej ekspozycji do utworu, stanowiącego interpretację zjawiska entropii⁵⁴ jako przenikania się form bytu, zniwelowania granic, panoszącego się prawa unifikacji:

[...] jesteśmy świadkami powolnej niwelacji ziemi, prowadzącej do tego, że kiedyś góry wypełnią doliny i z morzami stworzą jedną wielką płyciznę. W sferze spraw ludzkich takie zszarzenie i płycizna dają powolny proces ujednostajnienia i zestandaryzowania nie tylko poprzez zmechanizowaną cywilizację, która staje się, nawet z drobiazgami powszedniego życia i strojem, jednakowa i tandetna, ale radio, prasa i kino robią z nas powoli miliony i miliardy jednakowo zapatrzonych w sztancowe idee ludzi. Entropia wzrasta do zera (*Entropia wzrasta do zera* [Sz, 69]).

Byty zdegradowane a „fenomenologia kawalkowania”

Materialnym upostaciowaniem przeżycia nostalgicznego jest znaleziona na piasku muszla – przedmiotowy znak mitu macicznego⁵⁵, archetypu pierwotności. Dlatego być może na prawach obrazowania antynomicznego mówi o niej narrator opowiadający o ruinie domu „wyważonego przez huragan z fundamentów”:

Piasek biały, mialki, tak jakby był z tłuczonego szkła [...], ale właśnie płytka łódeczka brunatna, wyłożona tylko od wewnątrz mieniącą się masą perłową... (*Z kroniki o latającym domu* [PP, 259]).

Człowiek zamknięty w muszli rzeczy chroni swą egzystencję od degradacji, rozproszenia i rozbicia, stanowiącego odwrócenie mitu kompletności i wyzwajającego zarówno w ludziach, jak i w rzeczach rodzaj aksjologicznej dezorientacji. Wywołuje to zarówno w sferze ontycznej przedmiotu, jak i tekstualnym wariancie jego przedstawienia, obecność **poetyki** zgodnej z „fenomenologią kawalkowania”⁵⁶, „rozwarstwienia” **bytów rzeczy domu**, który w postaci fragmentów oddzielonych „cząstek mozaiki” odwzorowuje wizerunek biografii własnej jego mieszkańców, symboliczny kształt egzystencji i wizji świata:

ramy całej budowli są zwichrowane i pokrzywione [...]. Okiennice wiszą na pordewiałych zawiasach i szczeble ich żaluzji wypełzły od deszczu. Podłogi są jednak rumowiskiem. Wśród połupanego tynku, cegieł, drutów walają się resztki jakichś obić i firan. Na wszystkim pleśń (*Z kroniki o latającym domu* [PP, 259]).

W odkrywaniu metafizycznej strony przedmiotów i ubogich Haupt uprzedza estetyczne doznania poetów reistów (Białoszewski, Herbert, Swen – Czachorowski), eksploatując kategorię domu-rzeczy, faktu mieszkania wśród sprzętów-współmieszkańców. Tym, co

⁵⁴ Interpretację pojęcia „entropii” opieram na pracach: T. T a n n e r, *Entropia*, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wyb. i oprac. Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 207–224 i l. P r i d o g i n e, l. S t e n g e r t, *Z porządku ku chaosowi. Nowy dialog człowieka z przyrodą*, przeł. K. Lipszyc, Warszawa 1990.

⁵⁵ Por. E. K a s p e r s k i, *Mit maciczny – Bruno Schulz i Kresy*, [w:] *Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestolecia*, pod red. E. Czapplewiczka i E. Kasperskiego, Warszawa 1996.

⁵⁶ J. R ó Ź y c - M o l e n d a, *Fenomenologia „kawalkowania”*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, „Prace Naukowe UŚl. w Katowicach” nr 1942, pod red. A. Nawrockiego, Katowice 2000, s. 197–206.

odślania metafizykę „ubóstwa rzeczy”, jest pokój, widziany jako to, „co mieści się w obrębie ścian”, „jako przyrząd do mieszkania”⁵⁷:

U siebie na górze odnajdywałem się w swoim samotnym świecie krzywych ścian mansardy z odklejającym się papierem tapet, wodą sączącą się z nieszczelnego kurka umywalni i podłogą dziwnie pochyłą, z wyzierającymi spod wytartego linoleum czerwonymi kamionkowymi kafłami posadzki (*W Paryżu i w Arkadii* [PP, 50]).

Przedmioty kalekie i zdezelowane, sprzymierzone z człowiekiem wzajemną nędzą egzystencji – rupiecie, tchnące mistyczną tajemnicą budują w prozie autora *Fragmentów* typ **poetyki światów zużytych, marginalnych „bytów spoza”**. Ten typ przedmiotów wprowadza znamienne konotacje. Przywołując bowiem Heideggerowską koncepcję bytu przedmiotów, odnajdujemy potwierdzenie na to, że grat-rzecz zdegradowana staje się materialną projekcją duchowej kondycji człowieka wyrażonej w Hauptowskiej **metaforze „gratów myśli”** [Sz, 220]. Antyjakość materii zespoloną z figurą metaforyczną zdają się wymownie komentować słowa Gastona Bachelarda, który stwierdza, że „w «rzeczy nieszczęśliwej» człowiek zyskuje świadomość swojego nieszczęścia”⁵⁸. Przedmiotowe marginalia obrazują permanentny rozpad materii, entropię rzeczy, a co za tym idzie – rozbijają ciągłość istnień.

Ilustracją są sugestywne opisy żydowskich siedzib na Kresach Wschodnich – „ruch żydowskiej handlowej dzielnicy Lwowa” tworzącej, jak pisze Haupt, „wieżę Babel” różnych języków rzeczy:

[...] składy rupieci [...], szyny tramwajowe i słoma w poprzek ulicy, bele przedzwy konopnej, zeszyte stalowymi taśmami i dykta pudeł z drobnicą [...], kramy z lichymi ubraniami i żelastwem i gratami, i tandetnym naczyniem, papierami, porzdewiałymi lustrami i makulaturą (*Golębie z placu Teodora* [PP, 159]).

Ten kod odbioru rzeczy, wprowadzający znamieny rodzaj waloryzacji przestrzeni, pogłębiają wyniki analiz, prowadzonych przez Stanisława Wawrzyńca Zająca, który widząc w prozie Haupta zjawisko obecności rzeczy – jako uniwersaliów natury stwierdza, że „eksploracja śmietnika natury”⁵⁹ buduje na kartach omawianej prozy rodzaj „subestetyki bytów od – rzuconych, bez – użytecznych, wy – rzuconych, a nawet wy – dalanych”⁶⁰, czy – używając terminu Stefana Symotiuka „wy – zewnętrznych z przestrzeni kultury”⁶¹. Taką proweniencję bytów materialnych ukazują fragmenty, stanowiące swoiste „miniatury zapachów”, odzwierciedlając reguły poetyki opartej na „fenomenologii resztek”⁶².

⁵⁷ Domowe otoczenie uznano za rodzaj środowiska pierwotnego i podstawowego, gdzie nawiązując do Heideggerowskiej teorii bytu (*Sein und Zeit* (Byt i czas)) – „fakt istnienia staje się pierwotny wobec faktu myślenia”, a obcowanie z przedmiotami, wnikanie w ich istotę, dokonuje się w drodze doświadczeń najprostszych, nie tyle przez poznanie, co przez posługiwanie się nimi, manipulowanie. Pojęcie „przyrząd” czy „sprzęt” (Zeug) wyprzedzają – według Heideggera – pojęcie „rzeczy” (Ding). Sprzęt funkcjonuje pierwotnie w jakiejś całości. Dopiero gdy w układzie coś się zaczyna, gdy sprzęt stawia opór – wtedy objawia się jako rzecz. Por. M. H e i d e g g e r, *Budować, mieszkać...*

⁵⁸ G. B a c h e l a r d, *Poetyka marzenia...*, s. 187–191.

⁵⁹ Por. S. W. Z a j ą c, *Zygmunta Haupta wędrówka do światów najmniejszych*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka...*, s. 270–271.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Por. S. S y m o t i u k, *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997, s. 78.

⁶² Cyt. za: A. N a w a r e c k i, *Mikrologia, genologia, miniatura*, [w:] *Miniatura i miniatura literacka...*, s. 9–28.

[...] wokół wszystko było jednym olbrzymim śmietnikiem wojskowym, na którym wały się stare onuce, zrudziałe od krwi bandaże, [...] pogniłe płótna namiotowe, kości. (*Z kroniki o latającym domu* [PP, 261]);

[...] przed dworcem jest postój drynd, fiaków, chabety dorożkarskie mają głowy w karmiakach, stoją kupy nawozu, łajna końskiego i żółto ścieka mocz koński do rynsztoka [...] (*Jak wiosna przyjechała* [PP, 155]);

[...] gnój walący się w rowach, wieńczący żywopłoty, lepący się do butów, po prostu wyczesywany z włosów, na sprzeciw, na przekorę martwocie (*Dziewczynka z nóżkami na księżycach* [PP, 204–205]).

Kontemplacyjne rozpamiętywanie tego, co przynależy do świata „bytów odrzuconych i zużytych”, nasuwać może dwa zasadnicze wnioski. Pierwszy – jak zauważa Zając – pozwalający dopatrywać się w tej poetyce kontynuacji dzieł Rabelais’go, Van Gogha, Baudelaire’a, Schulza, wskazuje na fakt, iż jest ona wyrazem „buntu przeciw aksjologii i antropologii, sugerującej dwubiegunową opozycyjność kultury i natury”⁶³; drugi, znoszący niejako ową opozycyjność, pozwala sądzić, iż mikrologiczna obsesja zapisu struktur rozpadających się („metafora gnicia”) jest próbą diagnozy stanu kultury i cywilizacji, znajdującej się w stanie entropii. Materia jako ciąg katastrof jawi się tu jako znak „kultury zużycia” i „cywilizacji wyczerpania”.

Wnioski te wynikają z przyjętej tu semiotyczno-kulturowej płaszczyzny badawczej. Optyka widzenia fenomenologicznego, wsparta regułami krytyki tematycznej pozwala na nieco inne ukierunkowanie w ocenie Hauptowskiej „światoobrazu”, czyniącego z emanacji szczegółu, „kawalka”, „cząstki” rodzaj własnego **kodu estetycznego i tekstowego**.

Wyzwaniem dla autora *Fragmentów* staje się fascynacja szczegółem jako ewokacją **rzeczywistości pokawalkowanej**, oglądanie uniwersum przez pryzmat drobiazgu, detalistyczna percepcja rzeczywistości, objawiająca się jako intencjonalne źródło strategii narracyjnej i tekstowej, a także odsłanianie obrazu rzeczywistości przez jej dezintegrujące rozwarstwienie. Założeniom „mikrologii literackiej” programowo towarzyszy miniaturyzacja form artystycznych i **poetyka kondensacji w obrazowaniu bytów rozproszonych**, co – jak się wydaje – jest artystyczną konkretyzacją tezy Bachelarda, że „w miniaturze wartości są zagęszczone i wzbogacone”⁶⁴. Programowość powyższych założeń wyrażają autodeklaracje narratora *Światów*:

Chciałbym zabrać się do każdego po kolei, wybrać, wyłuskać osobno każdego z masy i ze zbiorowiska. Pooglądać sobie, poobrać do światła, jak to jest naprawdę. Dosyc tego uogólniania i widzenia zbiorowego (*Światy* [Sz, 153]).

Ukształtowanie takiej perspektywy poznawania i nazywania przejawia się u Haupta „mitologią redukcji”⁶⁵ w służbie esencji, jest wnikaniem w mikrouniwersum bytów zdegradowanych lub porzucanych za sprawą „widzenia rozwarstwiającego”. Immanencja mikroświatów wprowadza perspektywę widzenia zawężonego („dziurka od klucza”, „wnętrze szczeliny”, „odwrócona lornetka”). Spójrzmy z czego buduje Haupt swą „zdetalizowaną wizję” w wędrówce narratora *Nietoty* po zaułkach, ogrodach, wśród murów starych domów:

⁶³ S.W. Zając, *Zygmunta Haupta wędrówka...*, s. 272–274.

⁶⁴ G. Bachelard, *Miniatura*, przeł. K. Mokry, T. Markiewka, „Literatura w Świecie” 1999, nr 9, s. 156.

⁶⁵ Termin wprowadza S.W. Zając, *Zygmunta Haupta wędrówka...*, s. 284–287.

Nietota pojechała na wakacje na takie letnisko nad Dniestrem, gdzie południe, upalne lato, a zielen tam rozbujają, gąszcze zarośli, wielkie kopuły czereśni, gaje drzew, leszczyna, graby, dęby i pola, ogrody, a w nich aż kotłuje się od rozbuchanej zieleni, gęsta dżungla konopi, słoneczniki obracają swe głowy, za słońcem, fasola na niebotycznych tykach, słodki groszek jak pachnie, dynie, harbuzy, melony rozwalające się opasłe po grzędach, strąki, boby takie jakiejś woskowate, maliniaki i porzeczkowe krzaki i agrest włochaty i ciężkie od zielonych jeszcze jabłek gałęzie jabłoni i cała ta zielenina rozmaitych marchwi i pietruszek i łopianowe cienie u parkanów i winna latorośl, tu przecież wino się udaje, i słodko, sennie, gorąco i jaskrawo od tarniny i jarzębin i dereni i ludzie tamtejsi zachodzeni koło tych swych robót w obejsiach, ogrodach i na polach i oczywiście muchy, roje ich, siadają wszędzie i pełno rozmaitych mrówek, pełzających żuków, chrząszczy, liszek, gąsienic, mszyc (*Nietota* [Sz, 108]).

W intencjonalnym pomniejszeniu rzeczy (**poetyka miniaturyzacji**) Haupt dokonuje zabiegu zmiany skali, co z punktu widzenia semiologii, można traktować jako „dążenie do tworzenia iluzji prawdy, idealnego kopiowania rzeczywistości, konstruowania współczesnych hiperrealnych ikon”.⁶⁶ W widzeniu Haupta – mikrologia jest to jednak zamierzona kreacja, tworzenie hipostaz „mitologii redukcji” wyskubane rzęsy Grety Garbo) czy fałszywych imitacji modelu (miniaturowa kopia kolei) – *Marsylianka* [PP, 182], miniaturowy rower na kształt prawdziwego – *Fragmenty* [PP, 273]). Strategia ta, zdaniem Nawareckiego⁶⁷ i Zająca, wyzwala obecność „figur deminutiwów rzeczywistości”, a w konsekwencji – jak pisze autor esejów *Pokrzywa* – „poetyki miękkości”⁶⁸.

Prześledźmy zatem, jak te cechy Hauptowskiego „widzenia materii” i przejawów, form jego językowo-estetycznych konkretyzacji mieszczą się w metodologicznych instrukcjach fenomenologii, filozofii analitycznej czy wreszcie dekonstrukcji, tłumacząc tym samym ich genealogię estetyczną i filozoficzną. I tak, odpowiedzią na Hauptowską **estetykę cząstkowości i „kawalkowatości”** stają się twarde tezy fragmentarysty Waltera Benjamina, utrzymującego, że „najmniejsza komórka oglądanej rzeczywistości jest równoznaczna reszcie świata”⁶⁹, Adornowskie przekonanie, że „metafizyka imigruje w mikrologię, co wpisuje się w redukcjonistyczny zmierzch wielkiej myśli filozoficznej”⁷⁰, czy odnowione pojmowanie kategorii wzniosłość według Jeana Francois Lyotarda, który artystycznej Awangardzie przypisuje „działanie «*ex minimis*»”⁷¹.

Ogarnianie przedmiotowego uniwersum przez autora *Pierścienia...* ukazuje wyrafinowaną metodę przemiany i różnicowanych pozycji oscylowania między postawą „uniwersalisty” i „detalisty”. Celowość i oryginalność tej drugiej uzasadniają Barthesowskie za-

⁶⁶ Por. U. E c o, *Podróż do hiperrealności*, [w:] *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Gniewska, P. Salwa, wstęp. J. Gniewska, Warszawa 1996, s. 11–74.

⁶⁷ Aleksander Nawarecki określa Haupta mianem „mistrza małej, wręcz miniaturowej formy opowiadań, w której piewca galicyjskich mikroświatów potrafi wydobyć magię przedmiotu i przebić się do podszewki słowa”, por. A. N a w a r e c k i, *Proza poszukiwań formalnych*, [rozdział: *Wobec autobiografii*, [w:] *Literatura emigracyjna 1939–1989*, t. 2, red. J. Olejniczak, Katowice 1996, s. 43–44.

⁶⁸ A. N a w a r e c k i, *Pokrzywa*, Chorzów – Sosnowiec 1996, s. 100.

⁶⁹ T. W. A d o r n o, *Charakterystyka Waltera Benjamina*, [w:] *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemiń-Ojak, Warszawa 1990, s. 336.

⁷⁰ T. W. A d o r n o, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemiń-Ojak, Warszawa 1986, s. 573.

⁷¹ J.-F. L y o t a r d, *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bińczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 185.

łożenia lekturowej przyjemności⁷², stawiające na sztukę „delektującą się dotykalnością umykającego szczegółu”, który w płaszczyźnie odczytań, jako powtórzeniu aktu literaturyzacji rzeczywistości, zmusza do jej „spowalniania”, „otwierania”, „odwracania”, „kawałkowania”, „rozgwieżdżenia”⁷³. W ten sposób, często przypadkowy, wymykający się studium, usytuowany poza kodem, niekontrolowany marginalny detal określa dominantę i punkt odniesienia interpretacyjnego, negującego potrzebę centrum.

⁷² Por. R. B a r t h e s, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.

⁷³ Por. R. B a r t h e s, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 46–49.