

The (im)moral landscape:

Zygmunt Haupt's
short story

Deszcz [The Rain]

Agnieszka Czyżak

ORCID: 0000-0001-8918-5264

The poetics of Zygmunt Haupt's works, somewhat old-fashioned and excessive in its use of stylistic tricks, is in fact a precise tool that allows the writer to create characters, situations and worlds that are both simple (almost tangible) and complex (in terms of varied and complex epistemological frameworks). Haupt's prose, strongly marked by emotions, ultimately addresses the fundamental existential and ethical issues, and forces us to ask questions about the human condition in a world threatened by disintegration.

The narrator of Haupt's short four-page story entitled *Deszcz* [The Rain] states at one point: "Tak sobie ułożyłem to opowiadanie i teraz przyglądam się swemu dziełu. O czym ono ma mówić? Co za wieść cholerną ma nieść w sobie" [I have arranged this story thus and now I am looking at my work. What is it supposed to be about? What bloody message is it supposed to convey?].¹ Thus, he indicates that this short memoiristic sketch hides some acute and "bloody" problem, and the question of "arranging" – constructing, composing – the narrative, explicitly stated, points to its conceptual nature. Respectively, the questions which the

¹ Zygmunt Haupt, "Deszcz" [The Rain], in: *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże* [The Basque Devil: Stories and reportages], ed. Aleksander Madyda (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2016), 277. All quotations and page numbers are from this edition.

narrator asks, which suggest that it might be difficult to unambiguously interpret what he has written thus far, point to the question of the literary genre. This is not a short story, but a literary landscape depicted in three, seemingly similar, variations.

What draws our attention in the text is the linguistic supraorganization combined with emotionality; in other words, artistry combined with the promise of a confession. Andrzej Stasiuk, who recognized Haupt as his literary master, said in an interview entitled *Czytam tylko Haupta* [I only read Haupt] that:

[Haupt] really only describes himself. Although sometimes it's not that obvious. For example, in the story *Deszcz*, we don't know where we are, but these three pages describing rain in the unnamed town send shivers down your spine! Is this Galicia? It could be anywhere...²

The personal and intimate dimension of this prose may remain in the sphere of readerly reconstructions: Jakub Lubelski, in his article "Zygmunta Haupta porzucanie literackości" [Zygmunt Haupt Abandons Literariness], stated that this short story is a "prose fresco." He then added: "It seems that *Deszcz* actually is about the rain."³ And yet, despite the fact that the word "rain" appears in the text 32 times and despite the fact that it is filled with the sound of the rain (and the text supposedly inexplicably "sends shivers down your spine"), rain itself is not the theme – it is a synesthetic trick that has been used in a number of different ways. It is not the rain but what is "hidden" behind it that is the "bloody message," as stated by the narrator at the beginning. It is arrested in a cleverly constructed image.

The short story has been framed, placed in a parenthesis, which points to the constant fight against unwanted shifts of memory. The first sentence reads "Niektóre sprawy zapamiętuje się w życiu na zawsze" [Some things in life are remembered forever] (275) and the final sentence reads "Zapamiętałem tylko deszcz" [I only remember the rain] (278). And the story does not describe the process of reconstructing past events or searching for the cause-and-effect links between them. It is an image of a place arrested in time; it is a landscape arrested in a frame of memories; it is the panorama of a town seen only once. The narrator says: "Musiałem być przez jeden dzień w tym miejscu obcym, nie znanym mi dotąd, byłem tam przez cały dzień i deszcz padał przez dzień cały, i zaledwie ustał nad wieczorem" [I had to be for one day in this strange place, this unknown place, I was there all day, and it rained all day long, and it only stopped raining in the evening] (275). The narrator observes the spa, which he visited only once, through the layers of time; alas, it does not evoke melancholic longing for the past but forces the narrator to come to terms with his traumatic memories.

The landscape recreated in memory is an attempt to see the world subjectively, or even to impose a subjective order on the world (past events). Marek Zaleski thus interprets the essence of Haupt's prose:

² Andrzej Stasiuk, "Czytam tylko Haupta" [I only read Haupt], <https://www.tygodnikpowszechny.pl/czytam-tylko-haupta-30124>, date of access: February 24, 2022.

³ Jakub Lubelski, "Zygmunta Haupta porzucanie literackości" [Zygmunt Haupt Abandons Literariness], <https://teologiapolityczna.pl/jakub-lubelski-zygmunta-haupta-porzucanie-literackosci-2>, date of access: February 24, 2022.

it tries to become pure intuition, pure seeing. It seems to assume that, unlike in the act of storytelling entangled in time [...], the “now” of the act of perception allows you to touch eternity and capture the momentary, changing aspect of the world, the becoming of reality.⁴

Thus, “seeing” is effectively transgressing epistemological constraints or, as in the case of *Deszcz*, consciously creating them. Epistemological barriers and memory gaps which appear in the text force the reader to dig deeper, to move beyond the surface of the image.

The rain that makes it difficult to see is an important part of the landscape. The narrator recalls: “(...) przyzwyczaiałem się do tego deszczu, jakby należał on do krajobrazu, jakby tu nie miało nigdy być co innego, tylko deszcz” [I got used to this rain, as if it were part of the landscape, as if there would never be anything else here but the rain] (275). In addition, the rain functions like a screen that blurs the shapes and the colors because it “leżał pionowo na tym zielonym krajobrazie z zieleni drzew” [was lying vertically on this green landscape made of green trees] (275). The surface of the image, recreated from memory, is enriched with further details. The connections between Haupt’s works and painting have been pointed out by many critics. We can see that in this short story as well. The link is thematized and played out at the level of the narrator’s consciousness, who says: “Pamiętam zielen tego miejsca, jakby zielen ta, jak farba przez ten deszcz rozpuszczona, zafarbowała wszystko na zielono” [I remember the green of this place, as if this green, like paint dissolved by the rain, dyed everything green] (275). Thus, what was retained in memory was an immobile, almost monochromatic, blurred, and fuzzy landscape. This image was not a masterpiece of perfection but rather a hasty sketch made by an amateur.

Looking at the represented space makes one want to capture its unique nature. As Ewa Wiegandt writes: “Haupt can make the world flat as a canvas, and he can render the image flat, as if devoid of a sense of perspective and depth (...) It is down-to-earth and trivial but also drawn with tenderness, empathy, grace, and attention.”⁵ In *Deszcz*, a special “non-anthropological place” – an empty, lonely, deserted spa whom the narrator visits out of season – is the *locale*. At the same time, it is a canvas on which different elements can be placed and combined.

The narrator remembers the space as “flat.” Its meaning changes, depending on the characters who are placed in it. Trying to remember who they were is not an end in itself but rather a therapeutic exercise or even a form of silencing one’s memories. The narrator states: “To dziwne: pamiętam deszcz, pamiętam tło tego deszczu, a poza tym niczego więcej już nie pamiętam” [It’s strange: I remember the rain, I remember the background of this rain, and I don’t remember anything else] (276). Still, we learn a lot about the past, perhaps more than the narrator would like. In Haupt’s prose, as Bogumiła Kaniewska, Anna Legeżyńska, and Piotr Śliwiński write, one cannot “capture the past” but one can observe how memory fuels creation: “Memory, and its role, is an unknown, an intuition, a projection. It is not epic because it challenges its down-to-earth nature. It is therapeutic because it allows one to turn

⁴ Marek Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej* [Forms of Memory: The Representations of the Past in Polish Contemporary Literature] (Warsaw: Wydawnictwo IBL, 1996), 50.

⁵ Ewa Wiegandt, *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku* [The anxieties of literature: Polish prose of the twentieth century] (Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2010), 205.

injuries into ecstasy.”⁶ Especially when the ability to control the image of the past provides one with a sense of security.

In *Deszcz*, looking into the past seems at first to be a form of a play with how deceitfully elusive it is. However, the emotions revealed at the end of the text show that the process of transforming painful experiences into literary epiphanies can be extremely difficult and not always successful. Haupt-the author shows that unwanted memories ultimately turn out to be stronger than his character’s efforts to “forget,” stronger than his attempts to hide the past behind the rain. The three possible reasons which made the protagonist visit the nameless spa are mentioned in the text twice. They effectively give rise to the three variants of the story – it can be read as a social commentary, as a love story, and as a criminal story – and all three are but suggested to the reader.

One reason, therefore, could be money. However, the protagonist does not remember who the creditor or the debtor in that haphazard and as if half-hearted transaction was, nor does he remember the transaction itself. “Może nałgał, a może to ja jemu nałgałem” [Maybe he lied to me, or maybe I lied to him] (276), the narrator says dispassionately. Respectively, a love story mentions a girl who left the protagonist – she remains a disembodied apparition – and the protagonist’s wish to return to her. His futile attempts to win her back, however, are a cliché of memory, which rely on the conventional approach to love stories. In both cases, the protagonist decides to visit the town; it is his choice. It is not the case in the third variant.

The narrator wonders about why he visited the spa and makes an unexpected guess: “A może wysłali mnie, ażebym zabił człowieka” [Maybe they sent me to kill someone?] (276). “They” are mentioned and their right to give orders is not questioned. In this case, unlike in earlier “spectral” variants with equally “spectral” props (money which is an attribute of a social story, or the lover’s hat which “screams” love story), a real gun appears, cocked and loaded. The physicality of the victim, the “faceless” murdered man, which the narrator ineffectively tries to “remove” from his aching memory, is also real:

Posłali mnie aż tam, ażebym poczekał, aż będzie wychodził z furtki pensjonatu, i kiedy wystrzelone i usmolone łuski pistoletu będą lśniły na żużlu chodnika, to nawet wtedy nie będę widział twarzy zabitego przeze mnie i leżącego plecami do góry człowieka ze śmiesznie wykręconymi nogami [They sent me all the way there to wait until he came out of the boarding house gate, and when the tarred pistol shells fell onto the black pavement, even then I couldn’t see the face of the man I killed; I only saw his back and his legs which were ridiculously twisted] (276).

Then, after he shot the man in the back, he could not see his face, but he remembered the grotesque arrangement of the lifeless body, the eternal “trace” of the crime.

The possible variants of the story are mentioned for the second time – they also take place against a green background, with the same characters and the same little details. A social commentary

⁶ Bogumiła Kaniewska, Anna Legeżyńska, Piotr Śliwiński, *Literatura polska XX wieku* [Polish literature of the twentieth century] (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2005), 126.

points to “wymagowana ważność transakcji dwudziestozłotowej” [the imaginary importance of a twenty-złoty transaction] (277). The unreal romance is ironically presented as a sad love story, that is “jedynosc godną kolekcji najtragiczniejszych dzieł się od stworzenia świata” [a story on a par with the most tragic events since the creation of the world] (277). The third variant is expanded, and the criminal plane is supplemented by ideology. The trip to the rainy town could thus be:

najaltruistyczniejszy dzień, kiedy w imię czegoś, dla racji takiej a takiej sprawy, w mokry dzień pod zmokłymi liśćmi alei uzdrowiska pomiędzy sezonami potrafiłem zabić z tyłu człowieka, którego twarzy nigdy nie widziałem, i patrzeć na swoje ręce, zanim panika poniosła mnie, jak pijaka, by zataczać się pomiędzy ścianami świata [the most altruistic day of my life, when, in the name of something, for the sake of a cause, on a rainy day, under the wet leaves, in an out-of-season spa, in an alley, I killed a man whose face I'd never seen, I shot him in the back and looked at my hands before panic made me stagger between the walls of the world like a drunk] (277–278).

On the one hand, some old, unnamed idea, now irrelevant, forgotten, invalidated, or verified by time is mentioned. On the other hand, we read about a crime that may not be forgotten and that may not be hidden behind the rain. It cannot be processed during DIY therapy sessions either. The suggested “altruism,” a sacrifice made for others or for a cause is just a ploy – cliché justifications rooted in the collective consciousness are imposed on the crime.

In the end, we are left with the dead twisted body and the shameless criminal who killed the man by shooting him in the back, and then staggered, in panic, between the “walls of the world.” In fact, there is no escaping responsibility for the crime. Ideology, believing in the cause, and the verdict issued on behalf of the community cannot remove the stain of guilt. Haupt’s reflections remind me of Barbara Skarga’s comments on the nature of evil in social life:

There is a lot of wickedness in social life. So, we are stuck in an unbridgeable, insurmountable gap between utopian dreams, the desire for brotherhood, closeness to others, and perfect social forms (although we have never witnessed it) and the current of malice, hatred, tragic wars, and evil that surrounds them. If – which no one can say for sure – evil always acts in the “in-between,” which is born between I and You, and the “in-between” provokes and calls, then, I think, we are both responsible for this and no one can absolve us from this responsibility.⁷

Regardless of whether I alone contribute to evil, or You, or We, we should be aware of the consequences, Skarga writes, and repeats after Leszek Kołakowski that “it is not only I who am threatened by the enormity of my defiance: the universe as a whole is threatened, plunged as it were into chaos and uncertainty.”⁸ Evil permanently violates the orders of reality and, at times, makes individuals lose faith in them.

Deszcz challenges the widely held beliefs that murder may be justified, and that the murderer is not affected by his deed. So, he can only attempt to distance himself from his memories and

⁷ Barbara Skarga, *Kwintet metafizyczny* [Metaphysical Quintet] (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2009), 118.

⁸ Leszek Kołakowski, *Religion: If There is No God-- : on God, the Devil, Sin, and Other Worries of the So-called Philosophy of Religion* (South Bend: St. Augustine’s Press, 2011), 183.

hide behind a higher – historical, communal, ideological – cause. “Marność nad marnościami i wszystko marność” [Vanity of vanities and all is vanity], the narrator repeats in his artificial style. He then adds: “to sięga po jakiś morał, że co byśmy nie przeżywali, to w obrębie spraw nie liczy się to” [some moral is needed; no matter what we experience, it doesn’t really matter]. And then we save ourselves by repeating the mantra “pozostaje tylko deszcz” [only the rain remains] (277). Therefore, the tragedy of individual experiences, subordinated to what is considered more important than human life, does not count.

The landscape hidden behind the rain is actually a CSI – a crime scene investigation – which the reader may investigate but not judge. There are many traces which point to the murderer – not just the shells on the pavement, the weapon, the train tickets – it is above all the dead body, lying still on the pavement. In the past, probably no one was looking for the criminal who somehow “got away with murder” – he did not answer for what he did – but as a consequence he has to constantly (re)tell the story to himself, so that he can at least partially come to terms with the past.

Covering up the crime is a form of (self)defense against undesired and unpleasant traumatic memories – the reader, in turn, must discover the reason for it. Paweł Panas, who described Haupt as a “European exile” – as a stranger who at all times comes face to face with otherness, stated that the writer was aware that he could “fail only if he insisted on the integrity of his former self.”⁹ The protagonist of *Deszcz* is also aware of this – he cannot choose only one variant, only one vision of what happened; the story must forever be divided into hypothetical possibilities. Only such an approach to the “former self” who visits a strange town “for no apparent reason” can help one wrestle with life.

The narrator also expresses doubts as to the nature of his message – “czy ma to być tylko rodzaj sygnału, ażeby odbiorca tego dopowiedział sobie kompletniej, czy też opowiadanie to jest moim osobistym, sztucznym językiem” [is it just meant to be a kind of signal so that the reader may fill in the gaps, or is this story my personal, artificial language] (277) – as if not realizing that, as a rule, the text can be both and that the reader may see a (thinly) veiled personal story in a completely different light. Andrzej Niewiadomski argues that a role reversal takes place in Haupt’s prose:

the narrator-protagonist is “playing the part” of the viewer and wanders – and we wander with him – with his eyes along and across the audience, combining love affairs, fatal accidents, storehouses, books of plants and animals, and the constant passage of time neutralized by topography and the painterly and the architectural perspective of “capturing” a moment forever, i.e. seeing everything in terms of “eternal things;” alas, as we are ashamed of what we feel, we are unable to verbalize it, we are unable to talk about it.¹⁰

It can therefore be concluded that by placing this particular landscape in front of the reader’s eyes, the writer looks at the details – and we look at the details with him – and the scene of

⁹ Paweł Panas, „Zygmunt Haupt – europejski wygnaniec” [Zygmunt Haupt – A European Exile], *Konteksty Kultury* 16, vol. 2 (2019): 228.

¹⁰ Andrzej Niewiadomski, “Manierystyczny teatr pamięci jako słownik świata w prozie Zygmunta Haupta” [The mannerist theater of memory as the language of the world in Zygmunt Haupt’s prose], *Acta Humana* 5 (2014): 33.

the crime, arrested forever in the picture, both hides and reveals the overwhelming power of evil and our frail efforts to fight it.

The crime scene – created and cleverly constructed in literature – encourages reflection on spaces contaminated with evil. From the individual perspective of the person who visited it in the past, the spa forever lost its “innocence,” and it must be viewed through the prism of painful experiences, regardless of the number (and the structure) of the veils and the screens employed. In an article devoted to spatial categories in Haupt’s prose, Jerzy Borowczyk and Krzysztof Skibski argue that it is important for the writer

to enter the place imagined in the story; consequently, he believes that the most precious thing that the writer may possess is a “paper ring.” In this context, a paper place (not to be confused with a model!) would be on a par with an actual (physical) place. Even when it is empty.¹¹

The empty stage must be filled, and the viewer who is looking at it – even if he is alone – makes the performance possible.

The literary image of the spa out of season – a space and a place made of paper and words – is remarkable; what took place there destroyed the integrity of the protagonist’s memory and the core of his identity. The rain renders this place empty – or almost empty. If only it had been empty that day. If only there were no need to place those figures in the green landscape (re)created from memory (imagination). Ultimately, the paper rain does not have the power to obscure the presence of the characters who destroy the unity and harmony of the picture. Thanks to this, however, we can read this “embodied” story about the causes and effects of evil.

translated by Małgorzata Olsza

¹¹Jerzy Borowczyk, Krzysztof Skibski, „Puste miejsca w przestrzeni, puste miejsca w języku. Wokół Miejsca Andrzeja Stasiuka i dwóch opowiadań Zygmunta Haupta” [Empty places in space, empty places in language: Andrzej Stasiuk’s *Miejsce* [Place] and two short stories by Zygmunt Haupt], *Polonistyka. Innowacje* 8 (2018): 188.

References

- Borowczyk, Jerzy, Krzysztof Skibski. „Puste miejsca w przestrzeni, puste miejsca w języku. Wokół Miejsca Andrzeja Stasiuka i dwóch opowiadań Zygmunta Haupta”. *Polonistyka. Innowacje* 8 (2018): 173–190.
- Haupt, Zygmunt, „Deszcz”. In idem: *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*. Ed. Aleksander Madyda. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016.
- Kaniewska, Bogumiła, Anna Legeżyńska, Piotr Śliwiński. *Literatura polska XX wieku*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2005.
- Kołąkowski, Leszek. *Religion: If There is No God-- : on God, the Devil, Sin, and Other Worries of the So-called Philosophy of Religion*. South Bend: St. Augustine's Press, 2011.
- Lubelski, Jakub. “Zygmunta Haupta porzucanie literackości”. Date of access February 24, 2022. <https://teologiapolityczna.pl/jakub-lubelski-zygmunta-haupta-porzucanie-literackosci-2>.
- Niewiadomski, Andrzej. „Manierystyczny teatr pamięci jako słownik świata w prozie Zygmunta Haupta”. *Acta Humana* 5 (2014): 27–36.
- Panas, Paweł. „Zygmunt Haupt – europejski wygnaniec”. *Konteksty Kultury* 16, vol. 2 (2019): 221–231.
- Skarga, Barbara. *Kwintet metafizyczny*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2009.
- Stasiuk, Andrzej. „Czytam tylko Haupta”. *Tygodnik Powszechny*. Date of access February 24, 2022. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/czytam-tylko-haupta-30124>.
- Wiegandt, Ewa. *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2010.
- Zaleski, Marek. *Formy pamięci: o przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warsaw: Wydawnictwo IBL, 1996.

KEYWORDS

LANDSCAPE

memory

ABSTRACT:

The article attempts to offer a new interpretation of Zygmunt Haupt's short story "Deszcz" [The Rain]. The analysis focuses on the literary strategies employed by the Polish writer and the ethical dimension of the short story. The poetics of Haupt's text forces one to reflect on its hidden meanings – the landscape presented in it, recreated in the narrator's memory, inspires a reflection on the human condition in a world of unstable values. Haupt does not impose his own interpretation but encourages the reader to find their own.

e t h i c s

POETICS

PLACE

NOTE ON THE AUTHOR:

Agnieszka Czyżak – dr hab., prof. UAM, Professor at the Department of Poetics and Literary Criticism at the Institute of Polish Philology, Adam Mickiewicz University. Her research interests include contemporary literature, primarily written after 1989. She is the co-editor of edited collections, including *Powroty Iwaszkiewicza* [Iwaszkiewicz's Returns] (1999), *PRL – świat (nie)przedstawiony* [People's Republic of Poland – the (un)represented world] (2010), and *Pokolenie 'Współczesności'. Twórcy. Dzieła. Znaczenie* [The 'Współczesność' Generation: Writers, Works, Significance] (2016). She is the author of *Życiorysy polskie 1944-89* [Polish biographies 1944-1989] (1997), *Kazimierz Brandys* (1998), *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiącleci* [In old age: Literature of the Turn of the Millennium] (2011), *Świadectwo rozproszone. Literatura najnowsza wobec przemian* [Scattered Testimonies: Contemporary Literature and Change] (2015), *Przestrzenie w tekście, w przestrzeni tekstów. Interpretacje* [Spaces in the text, in the space of texts: Interpretations] (2018), *Pasja przemijania, pasja utrwalania. O dziennikach* [Time and Testimony in Women's Life-Writing] (2019, co-authored with Beata Joanna Przymuszała and Agnieszka Rydz), and *Przeciw śmierci: Opowieść o twórczości Wiesława Myślińskiego* [Against Death: The Works of Wiesław Myśliwski] (2019).

Pejzaż (nie)moralny. Wokół opowiadania *Deszcz* Zygmunta Haupta

Agnieszka Czyżak

ORCID: 0000-0001-8918-5264

Poetyka utworów Zygmunta Haupta, na pozór staroświecka i z nadmiarem chwytów stylistycznych, jest w istocie precyzyjnym narzędziem pozwalającym pisarzowi kreować postacie, sytuacje i światy zarazem proste (nieomal namacalne) i skomplikowane (prowadzące ku wielorakim, nieraz trudnym do uchwycenia wymiarom epistemologicznym). Proza autora *Pierścienia z papieru*, silnie nacechowana emocjonalnie w końcowym rozrachunku prowadzi ku sprawom najistotniejszym, uruchamiając w odbiorze perspektywę egzystencjalną i etyczną oraz zmuszając do stawiania pytań o ludzką kondycję w zagrożonym ostatecznym rozpadem świecie.

Narrator krótkiego, czterostronicowego tekstu Haupta zatytułowanego *Deszcz* stwierdza w pewnym miejscu: „Tak sobie ułożyłem to opowiadanie i teraz przyglądam się swemu dziełu. O czym ono ma mówić? Co za wieść cholerną nieść w sobie?”¹. Wskazuje tym samym, że niewielka impresja o charakterze wspomnieniowym skrywa jakiś kłopotliwy, „cholernie”

¹ Zygmunt Haupt, „Deszcz”, w: *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*, oprac. Aleksander Madyda (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2016), 277. Dalej w rozdziale cytaty z opowiadania zostały opatrzone numerami stron według tego wydania.

dreńcący problem, a wysunięta na plan pierwszy kwestia „układania” – konstruowania, komponowania – fabuły odsłania jej conceptualną proveniencję. Natomiast postawione pytania, sugerujące trudność znalezienia jednoznacznej interpretacji zapisanych wcześniej sekwencji słów, nie przesłaniają wątpliwości dotyczących już samej przynależności gatunkowej tekstu. Odbiorca nie ma bowiem do czynienia z opowiadaniem, lecz z literackim pejzażem ukazany w trzech, z pozoru niewiele różniących się od siebie wariantach.

W tekście zwraca uwagę językowa nadorganizacja połączona z emocjonalnym tonem wypowiedzi, inaczej mówiąc, to artystyczny kunszt powiązany z sugestią osobistego zwierzenia. Andrzej Stasiuk – uznający skądinąd pisarza za swojego mistrza – mówił w wywiadzie zatytułowanym *Czytam tylko Haupta*:

on tak naprawdę opisuje tylko siebie. Choć czasem nie jest to takie oczywiste. Na przykład w opowiadaniu *Deszcz* – nie wiadomo gdzie jesteśmy, ale te trzy strony opisu deszczu w mieście, sprawiają, że aż ciarki przechodzą po plecach! Czy to jest Galicja? To może być wszędzie...².

Autokreacyjny i intymny wymiar tej prozy pozostawać może w sferze czytelniczych rekonstrukcji: Jakub Lubelski w artykule *Zygmunta Haupta porzucanie literackości* stwierdził, że opowiadanie to „prozatorski fresk”, dodając: „Jak się wydaje w *Deszczu* nie chodzi o nic innego, jak tylko o deszcz”³. A jednak, pomimo tego, że w tekście (jakoby w sposób niewytłumaczalny „budzącym ciarki”) słowo „deszcz” pada 32 razy i zdaje się szumieć w nim jednostajnie, zjawisko atmosferyczne nie jest tu tematem, lecz wielorako, synestezyjnie wykorzystanym chwytem. Nie ów wysunięty na plan pierwszy deszcz, lecz to, co niezbyt precyzyjnie „zamazuje”, stanowi wskazaną na wstępie „cholerną wieść” zamkniętą w przemyślnie skonstruowanym obrazie.

Opowieść ujęta została w kłamrę określającą nadrzędny cel przesłania, jakim jest konieczność prowadzenia nieustannej walki z niechcianymi poruszeniami pamięci. Pierwsze zdanie brzmi: „Niektóre sprawy zapamiętuje się w życiu na zawsze” (275), ostatnie natomiast: „Zapamiętałem tylko deszcz” (278). Tymczasem w tekście nie została zawarta relacja z procesu odtwarzania zdarzeń z przeszłości, ich przebiegu czy poszukiwania więzi przyczynowo-skutkowych między nimi. To unieruchomiony w czasie widok miejsca, zatrzymany w kadrze wspomnień krajobraz, panorama miasteczka widzianego zaledwie raz w życiu. Narrator stwierdza: „Musiałem być przez jeden dzień w tym miejscu obcym, nie znanym mi dotąd, byłem tam przez cały dzień i deszcz padał przez dzień cały, i zaledwie ustał nad wieczorem” (275). Spoglądanie na jednokrotnie odwiedzone uzdrowisko poprzez pokłady minionego czasu nie budzi melancholijnej tęsknoty za przeszłością, lecz zmusza do ponownej konfrontacji z trudnym biograficznym doświadczeniem.

Odtwarzany w pamięci pejzaż staje się sygnałem po raz kolejny podejmowanej próby ustanowienia własnych reguł widzenia świata, czy nawet narzucenia światu (minionym zdarzeniom) subiektywnego porządku istnienia. Marek Zaleski tak interpretował istotę narracji Haupta:

² Andrzej Stasiuk, „Czytam tylko Haupta”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/czytam-tylko-haupta-30124>, dostęp 24.02.2022.

³ Jakub Lubelski, „Zygmunta Haupta porzucanie literackości”, <https://teologiapolityczna.pl/jakub-lubelski-zygmunta-haupta-porzucanie-literackosci-2>, dostęp 24.02.2022.

próbują stać się czystą naocznością, czystym patrzeniem. Zdają się wychodzić z założenia, że w przeciwieństwie do uwikłanego w czasie aktu opowiadania [...] „teraz” aktu percepcji pozwala dotknąć wieczności i uchwycić chwilowy, zmienny aspekt świata, stawanie się rzeczywistości⁴.

Tym samym owo szczególne „patrzenie” okazuje się równoznaczne z przekraczaniem epistemologicznych ograniczeń – albo, jak w przypadku *Deszczu*, ich świadomym wytwarzaniem, w taki sposób, aby powstające na oczach czytelnika bariery poznawcze i uniki pamięci zmuszały odbiorcę do wysiłku poszukiwania niewidocznej na pierwszy rzut oka głębi obrazu, przenikania poza jego płaszczyznę.

Nieodłącznym elementem pejzażu jest utrudniający widzenie deszcz – narrator wspomina: „[...] przyzwyczaiłem się do tego deszczu, jakby należał on do krajobrazu, jakby tu nie miało nigdy być co innego, tylko deszcz” (275). W dodatku stanowi on przesłonę rozmywającą kształty i ujednociającą barwę przestrzeni, deszcz bowiem „leżał pionowo na tym zielonym krajobrazie z zieleni drzew” (275). Odmalowana w słowie płaszczyzna obrazu (z) pamięci wzbogacana jest o kolejne szczegóły. Wielokrotnie zwracano uwagę na związki utworów literackich Haupta z malarstwem. Tutaj również mamy wyraźne potwierdzenie tych rozpoznań, stematyzowane i rozgrywane na poziomie świadomości narratora, który przekonuje: „Pamiętam zielen tego miejsca, jakby zielen ta, jak farba przez ten deszcz rozpuszczona, zafarbowała wszystko na zielono” (275). Pamięć zatem zachowała pozbawiony ostrych konturów, nieruchomy, niemal jednobarwny pejzaż, rozmyty i niewyraźny, a tym samym nie kojarzący się z precyzyjnie wycelowanym artefaktem, lecz raczej z niedzielnym, amatorskim pacykowaniem.

Przyglądanie się przedstawionemu wycinkowi przestrzeni skłania do prób uchwycenia jego specyfiki – jak pisała Ewa Wiegandt: „Autor potrafi sprawić, że świat staje się płaski jak malarzkie płótno, a obraz pozbawiony perspektywicznej głębi [...] Jest on przyziemny, trywialny, ale z czułą, nieegotyczną uwagą, empatią i delikatnością nazywany – zatrzymywany”⁵. W opowiadaniu *Deszcz* to szczególne „miejsce nieantropologiczne”, uzdrowisko poza sezonem, puste, wyludnione, w którym nie dochodzi do spotkania twarzą w twarz z innym człowiekiem, staje się tłem wydarzeń, a zarazem płaszczyzną, na której można umieszczać dowolnie dobrane elementy.

We wspomnieniach narratora zachowało się takie właśnie specyficzne płaskie odbicie przestrzeni, której znaczenie zmienia się w zależności od tego, jakie postaci zostaną umieszczone w jej obrębie. Próba przypomnienia sobie, kim były, nie jest celem samym w sobie, lecz raczej rodzajem autoterapeutycznych ćwiczeń czy nawet sposobów wypierania istoty przeżytych doświadczeń. Bohater stwierdza co prawda: „To dziwne: pamiętam deszcz, pamiętam tło tego deszczu, a poza tym niczego więcej już nie pamiętam” (276), a jednak dowiadujemy się wiele o przeszłych zdarzeniach, być może więcej, niż chciałby wspominający. W prozie Haupta, co prawda, nie można – jak pisali poznańscy badacze – „pochwylić przeszłości”, ale można obserwować proces, w którym pamięć staje się zaczynem kreacji: „Pamięć, i w tym jej

⁴ Marek Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1996), 50.

⁵ Ewa Wiegandt, *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku* (Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2010), 205.

wartość, to niewiadoma, przecucie, rzutowanie w przyszłość. Jest nieepicka, gdyż zaprzecza oczywistości swych treści. Ma zdolności terapeutyczne, ponieważ pozwala zamieniać urazy w uniesienia⁶. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy panowanie nad obrazami przeszłości zapewnia wspominającemu poczucie bezpieczeństwa.

W opowiadaniu *Deszcz* zagładanie w przeszłość zdaje się zrazu grać z jej zwodniczą niepochwytnością. Jednak emocje odsłonięte w zakończeniu tekstu pokazują, że proces przemiany bolesnych doświadczeń w literackie epifanie bywa niezmiernie trudny i nie zawsze kończy się powodzeniem. Haupt-autor stawia swojego bohatera w sytuacji, w której niechciane wspomnienia okazują ostatecznie silniejsze niż jego wysiłek włożony w „niepamiętanie”, niż wyćwiczone przez niego próby ukrycia przeszłości za kurtyną deszczu. Dwukrotnie w tekście pojawia się sekwencja trzech hipotez ujawniających możliwe powody przybycia bohatera do bezimiennego uzdrowiska. To warianty fabularne opowieści – kolejno: obyczajowy, romansowy i sensacyjny – podane w szkicowym zaledwie zarysie.

Przyczyną wizyty w bezimiennym miasteczku mogły być zatem obiecane lub konieczne do oddania pieniądze. Widmowy partner dookreślonej na poczekaniu i jakby bez przekonania transakcji nie pojawia się jednak wyraźniej we wspomnieniu bohatera, podobnie jak namacalny kształt ich wzajemnych relacji. „Może nałgał, a może to ja jemu nałgałem” (276) – stwierdza narrator, nie czując w związku z tym większych emocji. Wariant romansowy to sugestia powrotu do dziewczyny, która postanowiła zerwać znajomość, istoty także pozostającej bezcielesną zjawą. Skazana na porażkę próba jej odzyskania pozostaje jednak tylko konceptem pamięci zbudowanym na konwencjonalnym ujęciu miłosnych perypetii. W obu przypadkach decyzja o wizycie w mieście mogłaby zależeć od woli protagonisty, pozostawać jego wyborem. Inaczej rzecz się ma z trzecią odsłoną pejzażu.

Narrator dociekający powodów wizyty w uzdrowisku wysuwa nieoczekiwane przypuszczenie: „A może wysłali mnie, ażebym zabił człowieka?” (276). Pojawiają się zatem jacyś „oni”, których prawo do wydawania rozkazów nie jest podawane w wątpliwość. W tym przypadku, ponownie w odróżnieniu od wcześniejszych widmowych rekwizytów – „obyczajowych” pieniędzy czy „romansowego” kapelusza kochanki – pojawia się ciężki pistolet, odbezpieczony i gotowy wypłuć z siebie naboje. Podobnie namacalna okazuje się cielesność ofiary, „pozbawionego twarzy” zamordowanego, usuwanego nieskutecznie z obolałej pamięci:

Posłali mnie aż tam, ażebym poczekał, aż będzie wychodził z furtki pensjonatu, i kiedy wystrzelone i usmolone łuski pistoletu będą lśniły na żużlu chodnika, to nawet wtedy nie będę widział twarzy zabitego przeze mnie i leżącego plecami do góry człowieka ze śmiesznie wykręconymi nogami” (276).

Wówczas, po strzale w plecy, nie mógł dostrzec oblicza zamordowanego, ale pamięć przechowała groteskowe ułożenie bezwładnego już ciała, nieusuwalny „ślad” zbrodni.

⁶ Bogumiła Kaniewska, Anna Legeżyńska, Piotr Śliwiński, *Literatura polska XX wieku* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2005), 126.

W drugiej sekwencji możliwych zdarzeń, rozgrywających się na zielonym tle, znów pojawiają się te same postacie, a rozkład dookreślanych szczegółów obrazu zostaje powtórzony. Wątek obyczajowy okazuje się „wymagowaną ważnością transakcji dwudziestozłotowej” (277). Nierzeczywisty romans zostaje ironicznie uznany za wariant istniejących historii o miłości nieszczęśliwej, czyli „jedyną godną kolekcji najtragiczniejszych dzieł się od stworzenia świata” (277). Tymczasem odsłona trzecia zostaje rozbudowana, a płaszczyzna sensacyjna poszerzona o sferę ideologiczną. W takim ujęciu ów wypadek do zasnutego deszczem miasteczka zmienia swój charakter i mógł to tym samym być:

najaltruistyczniejszy dzień, kiedy w imię czegoś, dla racji takiej a takiej sprawy, w mokry dzień pod zmokłymi liśćmi alei uzdrowiska pomiędzy sezonami potrafiłem zabić z tyłu człowieka, którego twarzy nigdy nie widziałem, i patrzeć na swoje ręce, zanim panika poniosła mnie, jak pijaka, by zataczać się pomiędzy ścianami świata (277–278).

Z jednej strony mamy zatem jakąś dawną, nienazwaną ideę, teraz już nieistotną, niepamiętaną, unieważnioną lub zweryfikowaną przez czas, z drugiej natomiast zbrodniczy czyn, który wdarł się w świadomość i trudno go przesłonić nie tylko kurtyną deszczu, ale i wysiłkiem najrozmaitszych autoterapeutycznych zabiegów. Sugerowany „altruizm”, poświęcenie dla innych, dla wspólnej sprawy to tylko wybieg, pozwalający na niemoralny czyn nałożyć klisze ufundowanych na zbiorowej świadomości usprawiedliwień.

W ostatecznym rachunku pozostaje martwe, wykręcone ciało i zbrodniarz, mordujący w dodatku „niehonorowym”, skrytobójczym strzałem w plecy, a później objający się w panice między „ścianami świata”. Nie ma w istocie ucieczki przed odpowiedzialnością za dokonane zło. Ideologia, wiara w słuszność sprawy i niepodważalność wydanego w imieniu wspólnoty wyroku nie są w stanie uchylić poczucia winy. Diagnoza Haupta bliska jest rozważaniom o naturze zła przeprowadzanym przez Barbarę Skargę z perspektywy relacji międzyludzkich:

Nikczemności pełno jest w społecznym byciu. Tkwimy więc w rozdarciu nieuleczalnym, nie do pokonania, między utopijnymi marzeniami, pragnieniem braterstwa, bliskości innych, doskonałości społecznych form, choć ta nigdy nie była nam dana, a toczącym je nurtem złośliwości, nienawiści, tragicznych wojen, zła. Jeżeli jest prawdą – czego nikt nie może stwierdzić – że zło uderza zawsze w owo „między”, w to, co się rodzi między Ja i Ty, że owo „między” prowokuje i wzywa, to, jak myślę, obaj jesteście za ten stan rzeczy odpowiedzialni i nikt nas od tej odpowiedzialności uwolnić nie może⁷.

Niezależnie bowiem od tego, czy tylko Ja przyczyniam się do zła, czy Ty, czy My razem, powinniśmy zdawać sobie sprawę z doniosłości skutków – przekonuje Skarga i powtarza frazę Leszka Kołakowskiego: „przez okropność tego uczynku zagrożona jest całość wszechświata, który pogrąży się jakby w chaosie i niepewności”⁸. Skutkiem czynienia zła staje się trwałe naruszenie porządków rzeczywistości i utrata wiary w ich przydatność w pojedynczych zmaganiach z zagrożeniami egzystencji.

⁷ Barbara Skarga, *Kwintet metafizyczny* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2009), 118.

⁸ Leszek Kołakowski, *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, Diable, Grzechu i innych zmartwieniach tak zwanej filozofii religii*, tłum. Maciej Panufnik, Tadeusz Baszniak (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1988), 210.

W *Deszczu* dochodzi do podważenia potocznych przekonań, że istnieją powody zdolne usprawiedliwić morderstwo, i równie powszechnego przeświadczenia, że sprawca może wyjść z takich doświadczeń bez duchowego uszczerbku. Pozostaje zatem próba ucieczki przed wspomnieniami i skrywanie się za wyższą – dziejową, wspólnotową, ideologiczną – koniecznością. „Marność nad marnościami i wszystko marność” – powtarza w swoim wolapiku narrator i dodaje: „to sięga po jakiś morał, że co byśmy nie przeżywali, to w obrębie spraw nie liczy się to”, i wówczas właśnie ratujemy się, powtarzając jak mantrę: „pozostaje tylko deszcz” (277). Nie liczy się zatem tragizm jednostkowych doświadczeń upodrzedniony wobec jakichś „spraw”, zawsze ważniejszych niż ludzkie życie.

Pejzaż przesłonięty kurtyną wody okazuje się miejscem zbrodni, szczególnym CSI – *crime scene of investigation* – ukazanym czytelnikowi, by sam przeprowadził dochodzenie, choć nie po to, by osądzał. Miejsce przestępstwa pełne jest śladów wskazujących na sprawcę – to nie tylko łuski lśniące na żużlu, narzędzie zbrodni, bilety kolejowe, to przede wszystkim martwe ciało, wciąż i niezmiennie leżące na jednym z chodników uzdrowiska. Wówczas zapewne nikt nie szukał przestępcy, któremu poniekąd „upiekło się” – nie odpowiedział za swój czyn, ale w konsekwencji musi ciągle sobie o nim opowiadać, tak by móc choć częściowo pogodzić się z przeszłością.

Zacieranie śladów dawnej zbrodni to obrona przeciw niechcianym zadrom i urazom pamięci – zadaniem odbiorcy jest odkryć przyczynę tych działań. Paweł Panas, pisząc o pisarzu – „europejskim wygnańcu” – jako obcym zderzającym się z wszechobecną innością, stwierdził, że Haupt miał świadomość, iż z tej konfrontacji „może wyjść pokonany wtedy, kiedy będzie upierał się przy integralności dawnego siebie”⁹. Bohater tekstu *Deszcz* ujawnia podobną samowiedzę – nie może pozwolić sobie na wybór jednego z wariantów opowieści o przeszłości, lecz musi pozostawić ją rozbitą na hipotetyczne możliwości przebiegu minionych zdarzeń. Tylko takie podejście do „dawnego siebie”, odwiedzającego „w nieznanym celu” obce miasteczko umożliwi dalsze zmagania z losem.

Narrator przedstawia też wątpliwość co do istoty swego przekazu: „czy ma to być tylko rodzaj sygnału, ażeby odbiorca tego dopowiedział sobie kompletniej, czy też opowiadanie to jest moim osobistym sztucznym językiem” (277), jakby nie zdając sobie sprawy, że z reguły tekst bywa jednym i drugim i że z intymnej, wielorako przesłoniętej historii odbiorcy wyczytać mogą zupełnie inną niż zamierzona opowieść. W ujęciu Andrzeja Niewiadomskiego proza Haupta została ukazana jako swoiste odwrócenie ról:

narrator-bohater „odgrywa rolę” widza i wędruje – wraz z nami – wzrokiem wzdłuż i w poprzek widowni, łącząc wypadki miłosne, wypadki śmiertelne, magazyny rzeczy, księgi roślin i zwierząt, dotkliwość upływu czasu neutralizowaną przez topografię i malarsko-architektoniczną perspektywę zatrzymania na zawsze, czyli sprowadzenia tego wszystkiego do „rzeczy wiecznych”, choć nowoczesny wstyd uczuć nie pozwala zwerbalizować istoty, nie pozwala w ogóle o niej mówić¹⁰.

⁹ Paweł Panas, „Zygmunt Haupt – europejski wyganiec”, *Konteksty Kultury* 16, z. 2 (2019): 228.

¹⁰ Andrzej Niewiadomski, „Manierystyczny teatr pamięci jako słownik świata w prozie Zygmunta Haupta”, *Acta Humana* 5 (2014): 33.

Można zatem uznać, że pisarz, stawiając przed oczyma czytelników ten szczególny pejzaż, przygląda się – wraz z nami – jego szczegółom, a scena zbrodni zatrzymana na zawsze w malarskiej perspektywie zarazem skrywa i odsłania morał o przemożnej sile zła i znikomości ludzkich wysiłków, by się mu przeciwstawić.

Miejsce przestępstwa – literacko wykreowane i przemyślnie skonstruowane – staje się w *Deszczu* punktem odniesienia dla rozważań o przestrzeniach skażonych złem. W jednostkowej perspektywie uczestnika minionych zdarzeń uzdrowisko na zawsze utraciło „niewinność” i oglądane będzie nieodmiennie przez pryzmat bolesnych przeżyć, niezależnie od ilości (i struktury) nakładanych przesłon. Jerzy Borowczyk i Krzysztof Skibski w artykule poświęconym kategoriom przestrzennym w twórczości Haupta stwierdzili, że dla twórcy istotne jest:

wrastanie w miejsce wyimaginowane w opowiadaniu oraz związane z tym przeświadczenie, że najcenniejszym klejnotem pozostaje dla artysty pióra tylko jedna rzecz – „pierścień z papieru”. W tym kontekście miejsce z papieru (nie mylić z makietą!) byłoby równorzędnym partnerem miejsca w przestrzeni macierzystej (fizycznej). Także wtedy, gdy jest to miejsce puste¹¹.

Pusta scena bowiem ewokuje namysł nad możliwościami jej zapełnienia, a patrzący na nią – choćby czynił to w samotności – to już początek możliwego przedstawienia.

Literacki pejzaż uzdrowiska poza sezonem – przestrzeń z papieru i słów – byłby wizją szczególnego miejsca, w którym dochodzi do zdarzenia na zawsze niszczącego integralność pamięci i naruszającego podstawy tożsamości bohatera. Kurtyna z deszczu sprawia, że miejsce to jest puste – czy raczej niemal puste, a lepiej przecież byłoby, gdyby rzeczywiście puste okazało się niegdyś, gdyby nie trzeba było umieszczać w zielonym krajobrazie z pamięci (wyobraźni) tamtych postaci. Papierowy deszcz w ostatecznym rozrachunku nie jest władny, by skutecznie przesłonić obecność ludzi niszczących harmonię obrazu – dzięki temu jednak obcować możemy z „ucieleśnioną” opowieścią o przyczynach i skutkach zła.

¹¹Jerzy Borowczyk, Krzysztof Skibski, „Puste miejsca w przestrzeni, puste miejsca w języku. Wokół Miejsca Andrzeja Stasiuka i dwóch opowiadań Zygmunta Haupta”, *Polonistyka. Innowacje* 8 (2018): 188.

Bibliografia

- Borowczyk, Jerzy, Krzysztof Skibski. „Puste miejsca w przestrzeni, puste miejsca w języku. Wokół Miejsca Andrzeja Stasiuka i dwóch opowiadań Zygmunta Haupta”. *Polonistyka. Innowacje* 8 (2018): 173–190.
- Haupt, Zygmunt, „Deszcz”. W tegoż: *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*. Oprac. Aleksander Madyda. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016.
- Kaniewska, Bogumiła, Anna Legeżyńska, Piotr Śliwiński. *Literatura polska XX wieku*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2005.
- Kołąkowski, Leszek. *Jeśli Boga nie ma...: o Bogu, Diabie, Grzechu i innych zmartwieniach tak zwanej filozofii religii*. Tłum. Maciej Panufnik, Tadeusz Baszniak. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1988.
- Lubelski, Jakub. „Zygmunta Haupta porzucanie literackości”. Dostęp 24.02.2022. <https://teologiapolityczna.pl/jakub-lubelski-zygmunta-haupta-porzucanie-literackosci-2>.
- Niewiadomski, Andrzej. „Manierystyczny teatr pamięci jako słownik świata w prozie Zygmunta Haupta”. *Acta Humana* 5 (2014): 27–36.
- Panas, Paweł. „Zygmunt Haupt – europejski wygnaniec”. *Konteksty Kultury* 16, z. 2 (2019): 221–231.
- Skarga, Barbara. *Kwintet metafizyczny*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2009.
- Stasiuk, Andrzej. „Czytam tylko Haupta”. *Tygodnik Powszechny*. Dostęp 24.02.2022. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/czytam-tylko-haupta-30124>.
- Wiegandt, Ewa. *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2010.
- Zaleski, Marek. *Formy pamięci: o przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1996.

SŁOWA KLUCZOWE:

PEJZAŻ

pamięć

ABSTRAKT:

W artykule podjęta została próba ponownego odczytania opowiadania Zygmunta Haupta *Deszcz*. Interpretacja skupia się zarówno na specyfice użytych strategii literackich, jak i wymiarze etycznym utworu. Poetyka tekstu Haupta zmusza do zastanowienia nad jego ukrytymi sensami – ukazany w nim pejzaż, odtwarzany w pamięci narratora, staje się punktem wyjścia do rozważań o kondycji człowieka w świecie rozchwianych wartości. Pisarz nie narzuca własnej perspektywy oglądu przedstawianych zdarzeń, lecz skłania odbiorcę do poszukiwania własnej.

e t y k a

POETYKA

MIEJSCE

NOTA O AUTORCE:

Agnieszka Czyżak – dr hab., prof. UAM w Zakładzie Poetyki i Krytyki Literackiej IFP UAM, badaczka literatury współczesnej, przede wszystkim powstałej po roku 1989. Współredaktorka tomów zbiorowych, między innymi: *Powroty Iwaszkiewicza* (1999), *PRL – świat (nie) przedstawiony* (2010), *Pokolenie „Współczesności”. Twórcy. Dzieła. Znaczenie* (2016). Autorka książek *Życiorysy polskie 1944-89* (1997), *Kazimierz Brandys* (1998), *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiącleci* (2011), *Świadectwo rozproszone. Literatura najnowsza wobec przemian* (2015), *Przestrzenie w tekście, w przestrzeni tekstów. Interpretacje* (2018), *Pasja przemijania, pasja utrwalania. O dziennikach pisarek* (2019, współautorstwo) oraz *Przeciw śmierci. Opowieść o twórczości Wiesława Myślińskiego* (2019).