

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica III (2015)

ISSN 2353-4583

DEBATY

Katarzyna Bielewicz

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Granice cielesności w *Morfynie* Szczepana Twardocha

Anna Łebkowska w artykułach dotyczących somatopoetyki zaznacza, że w kontekście doświadczenia cielesnego na uwagę zasługuje literatura tematyzująca cielesność czy też problematyzująca sposoby artykulacji doświadczenia somatycznego. Wyróżnia także literaturę tożsamościowo-doświadczeniową – w której w odróżnieniu od ciała przezroczystego, czyli reprezentującego to, co naturalne, a jednocześnie na tyle oczywiste, że mało interesujące i niewarte uwagi, na plan pierwszy wysuwane jest ciało nieprzezroczyste¹. Kategoria nieprzezroczystości wiąże się z naruszeniem granic różnego rodzaju norm i usytuowaniem ciała w obrębie inności. Właśnie z racji ekspozycji owej inności cielesność ta jest fascynująca. Ciało będące przedmiotem zainteresowania może być zarówno ciałem ułomnym, naruszonym w jakikolwiek sposób, podlegającym naturalnym biologicznym procesom, wykraczającym poza granice kanonów estetycznych, ale również ciałem wystawionym na silne bodźce sensualne czy też emocjonalne. W kategorii tej mieści się również ciało piękne, pożądane, ujmowane przez pryzmat estetycznego piękna².

Utworem mocno wpisującym się w nurt emanacji ciała nieprzezroczystego jest *Morfina* Szczepana Twardocha. Można wręcz pokusić się o stwierdzenie, że przedstawiona w niej cielesność determinuje, a nawet warunkuje narrację i rozwój wydarzeń. Kategoria cielesności, względem której przedstawiani są poszczególni bohaterowie, staje się wręcz pierwszoplanowa. Anna Łebkowska twierdzi, że taka sytuacja ma rację bytu w odniesieniu do fabuł literackich, w których zdarzenia łączą się z odkrywaniem nowych płaszczyzn i poznawaniem nowych przestrzeni. Wiąże się to z proponowanym przez Gérarda Genette'a terminem fokalizacja, będącym określeniem procesu zakładającego płynną zmianę perspektywy narracyjnej związanej z doświadczeniem sensualnym podmiotu, pozwalającej na przełamanie

¹ A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drukie” 2011, nr 4, s. 11–27; Taż, *Somatopoetyka*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 101–132.

² A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało...*, s. 22–23.

konwencjonalnych założeń narracyjnych. Magdalena Rembowska-Płuciennik pisze o niej następująco:

Już u Genette'a focalizacja przestała oznaczać jedynie wizualny aspekt doświadczenia zmysłowego – narracja przekazuje bowiem informację także o innych wrażeniach sensualnych bohatera. [...] Konsekwencją rozszerzenia zakresu pojęcia focalizacji było wyróżnienie jej pięciu podstawowych typów w zależności od rodzaju wrażeń zmysłowych, które w danym fragmencie utworu odgrywają decydującą rolę w doświadczeniu sensualnym bohatera. Możemy więc mówić o focalizacji wzrokowej, ale i dotykowej, słuchowej, zapachowej, smakowej³.

Termin ten znajduje zastosowanie w analizie *Morfiny*, w której poprzez kategorię cielesności właśnie główny bohater – Konstanty Willemann – próbuje uporządkować otaczającą go rzeczywistość. Stara się również uczynić ją znośną, ale przede wszystkim chce odnaleźć sam siebie, a jego działania wydają się oscylować wokół przekraczania poszczególnych granic, co staje się sposobem na konstruowanie własnej tożsamości. Tekst Twardocha emanuje cielesnością, przedstawianą z różnych perspektyw dzięki płynnemu zbliżaniu się i oddalaniu dwóch instancji tekstowych: narratora i bohatera. Staje się ona wręcz kategorią warunkującą poznanie⁴.

Pisząc o *Morfynie* i poruszając problem odkrywania Ja, nie sposób pominąć nadrzędnego problemu tożsamości narodowej. Przedmiotem niniejszego artykułu czynię jednak granice istnienia – człowieczeństwa, a zarazem cielesności, męskości oraz granice oczekiwań stawianych przez innych głównemu bohaterowi, będących jedynie składowymi całego procesu poznawczego, wobec którego staje Konstanty Willemann.

Męskość zdominowana

Według Anny Łebkowskiej sposób postrzegania ciała zmienia się w zależności od tego, jak w danej epoce kategoria cielesności przyczynia się do rozumienia świata⁵. Zmienia się zatem rola kobiety i mężczyzny, co w powieści Twardocha jest bardzo widoczne⁶. W tym przypadku kobiety stanowią paradoksalnie ostoję mocno patriarchalnego warszawskiego społeczeństwa z 1939 roku, starającego przystosować się do rzeczywistości naznaczonej wojną. To właśnie one są bohaterkami dużo

³ M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, „Ruch Literacki” 2006, z. 6, s. 53.

⁴ O poznaniu, opartym na doświadczeniu cielesności, dzięki której podmiot percypuje rzeczywistość, traktuje w znacznej mierze filozofia Maurice'a Merleau-Ponty'ego, bazująca na redukcji fenomenologicznej, umożliwiającej podmiotowi dotarcie do źródeł swojego istnienia. Zob. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, postł. J. Migasiński, Warszawa 2001.

⁵ A. Łebkowska, *Somatopoetyka...*, s. 103–104.

⁶ O relacjach głównego bohatera *Morfiny* z kobietami przedstawionymi w powieści traktuje w swojej recenzji Ewelina Stanios, zob. tejże, *Ulepiony z żeńskiej gliny*, „Akcent” 2013, nr 4 (132), s. 110–114.

bardziej stabilnymi pod względem ontologicznym niż mężczyźni, których charakteryzuje rozchwywanie emocjonalne czy wręcz – jak w przypadku głównego bohatera Konstantego – uzależnienie od doznań cielesnych i doświadczeń sensualnych. Mężczyźni jawią się tu wręcz jako cienie kobiecych sylwetek, a ich męska tożsamość konstytuuje się przez ich prymat. Męskość staje się płynna, jak pod wpływem tytułowej morfiny, i nie sposób oprzeć się wrażeniu, że ulega ona dewaluacji. W odróżnieniu od kreowanej w systemie patriarchalnym stabilnej i silnej męskości cechy męskie w powieści ulegają rozmyciu, wyeksponowane zostają słabości mężczyzn znaczonych wręcz kobiecymi cechami (w rozumieniu ogólnym, m.in. charakterystyczną dla nich słabością, brakiem zdecydowania, emocjonalnością). Kobiety panują nad rzeczywistością (m.in. matka Konstantego, Hela, Salome, Dzidzia). Takie założenie, bazujące na silnej dychotomii charakterologicznej bohaterów, przywodzi na myśl prozę Brunona Schulza, zdominowaną przez mocne kobiece sylwetki panujące nad mężczyznami. U Schulza jednak dominacja ta wiąże się ze sferą seksualną i dotyczy wręcz perwersyjnych wyobrażeń na temat kobiet, o czym pisał w swoim artykule Paweł Dybel⁷. Supremację kobiet w powieści Twardocha podkreśla również istnienie trzecioosobowej, bliżej niedookreślonej narratorki, zdającej sprawę o każdym ruchu głównego bohatera. Szara Przyjaciółka Konstantego nie tylko wie o wszystkim – poszerzając tym samym perspektywę narracyjną, patrząc w przeszłość i przyszłość – ale również widzi to, co rozgrywa się wewnątrz bohatera, zna jego myśli, targające nim emocje, a nawet stara się kierować jego działaniami⁸. Jest to zabieg celowy, co wielokrotnie podkreślał sam autor powieści, zauważający ograniczenie roli męskości w dzisiejszych czasach.

Granice oczekiwania

System społeczny i system władzy wpycha Kostka w role, których nie chce i nie umie należycie odegrać – jeśli już podejmuje się jakiegoś działania, najczęściej jego rezultaty nie są zadowalające, a czasem wręcz tragiczne w skutkach – dlatego ucieka od realnego świata w lepką i płynną rzeczywistość, zamkniętą w buteleczce z morfiną. Tak jest mu wygodniej, ponieważ odpowiada mu, że społeczeństwo sytuuje go na marginesie, że niczego od niego nie oczekuje. Bohater ma jednak świadomość, że tym samym krzywdzi swoją rodzinę. Powierzona mu funkcja podwójnego agenta również nie do końca mu odpowiada, wcale nie ze względu na to, że nie może kontaktować się z Helą i Jureczkiem, ale dlatego, że staje się za coś odpowiedzialny, musi wykonać powierzone mu zadanie. Do czasu, w którym został zaangażowany

⁷ Zob. P. Dybel, *Seksualność zdegradowana, czyli perwersyjny świat prozy Brunona Schulza*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 204–218.

⁸ Według Zofii Król postać narratorki, cienia towarzyszącego Kostkowi, jest powieleniem założeń narracyjnych zastosowanych we wcześniejszej powieści Twardocha *Wieczny Grunwald*. Zob. Z. Król, *Kostek pod Grunwaldem*, Dwutygodnik.com. Strona kultury, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4882-kostek-pod-grunwaldem.html> (dostęp: 23 kwietnia 2015).

w działania konspiracyjne, wszelka odpowiedzialność, jaka na nim spoczywała, łączyła się bezpośrednio z rolą ojca, choć i tę powinność Konstanty z łatwością spychał w zakres odpowiedzialności rodzicielskiej Heli. Dokonuje się zatem na oczach czytelnika transgresja egzystencjalna głównego bohatera, którą Paweł Rams określa następująco:

W moim ujęciu transgresja egzystencjalna to osobiste, emocjonalne i partykularne doświadczenie związane z przekraczaniem granic między innymi tożsamości, płci, seksualności oraz innych norm ustanowionych przez dane społeczeństwo i obowiązujące w tym społeczeństwie prawo. Doświadczenie to angażuje często skrajne emocje: od ekstazy do lęku czy nawet grozy; dlatego też jest partykularne i niepowtarzalne⁹.

Główny bohater *Morfiny* usilnie przeciwstawia się ograniczaniu, m.in. swojej cielesności czy funkcjonowaniu w sposób uznawany przez społeczeństwo za właściwe, woli utożsamiać się z bohemą okresu międzywojnia, artystycznym światkiem lekkoduchów. Sprzeciwia się tym samym narzucanej mu odgórnie dyscyplinie, uważanej za powinność dobrego obywatela (szczególnie w czasie wojny). Przede wszystkim nie zgadza się jednak z ograniczeniami dotyczącymi sfery cielesności pojmowanej w taki sposób, by można ją było zamknąć w granicach kulturowej akceptacji – zajmowane przez niego stanowisko wiąże się bezpośrednio z filozofią życiową matki Konstantego, którą ta systematycznie mu wpajała. Zostaje tu wielokrotnie przekroczona granica tabu i nie sposób oprzeć się wrażeniu, że jest to działanie celowe, czynione z premedytacją jako przejaw buntu przeciw otaczającej rzeczywistości. Świat Konstantego scala się z brudnym światem prostytutki Salome, do której łoża niejednokrotnie wraca, znajdując w nim ukojenie. Ona natomiast zawsze go przyjmuje, mimo że wiele już razy, trzaskając drzwiami, wyrzucała z mieszkania, że kilkukrotnie ją spoliczkował, by móc poczuć się mężczyzną. To właśnie kobiety stanowią o męskości bohaterów *Morfiny*, to do nich należy akt kreacji świata. Konstanty sam mówi o sobie, że jest pół-człowiekiem, pół-mężczyzną, pół-ojcem, pół-mężem – pół-role Kostka nawarstwiają się w jego postrzeganiu samego siebie:

O Heli też myśli, ale już bez żalu: przekona się teraz, jak wiele utraciła, jak nisko go ceniła. Czyli jednak z żalem, bo szczerze należy przyznać, że tak wiele to Hela mimo wszystko nie utraci. Pół męża straci, pół mężczyzny. Ilu takich ziemia nosi? Półmężczyzn, pół-, a raczej niby-artystów, półojców, półmężów, wszystko po połowie, dość, by zwieść, dość by wiarygodnie obiecać, nie dość, by obietnic dotrzymać. Więc pół mężczyzny, bo tyle go było, żeby go pokochała, żeby jakoś wypełnił w niej to miejsce na mężczyznę, które jest w każdej kobiecie: w jej ciele, w jej sercu, w głowie, w duszy, ale nie na tyle, aby nie pozostało tam już miejsca na tęsknotę za czymś

⁹ P. Rams, *Transgresja jako metafora. Przypiski do myśli Richarda Rorty'ego*, [w:] *Pęknięcia, granice, przemiany. Tożsamościowe transgresje w literaturze XX i XIX wieku*, red. J. Wróbel, Kraków 2013, s. 12.

– właśnie, za czym? Za czymś więcej, kimś więcej, kimś większym, kimś bardziej, kimś bardziejyszym¹⁰.

Skoro definiuje siebie kategoriach niepełności, oznacza to, że nie jest kimś, ale nie jest też nikim. Wydaje się więc być zawieszony w próżni, na granicy, bo wie, że oczekuje się od niego, by był kimś, by spełniał określone role – ojca, męża, Polaka, dobrego i uczciwego człowieka – tymczasem on tkwi niżej, tam, gdzie płynna rzeczywistość małej szklanej buteleczki, miękkiej, brudnej i ciepłej Salome. Tam, gdzie doznania przepełnione sensualnością, takie, których nigdy nie doświadczyłby w idealnym świecie jego perfekcyjnej i zwykle oschłej żony. Tam, gdzie wojna toczy się jedynie w tle i sprawia, że trudniej dostać morfinę, że ceny idą w górę jak szalone, że obowiązuje niewygodna godzina policyjna. W pewnym momencie nawet ten pozornie bezpieczny i łatwo dostępny świat zaczyna Konstantemu ciążyć, po czym systematycznie się rozpada, głównie pod wpływem jego czynów – kilkakrotnie policzkuje Salome, morduje Tumanowicza. Ale uczucie zawieszenia w próżni nie opuszcza go nawet wtedy, gdy angażuje się w konspirację, gdy spełnia swoją powinność wobec żony i ojczyzny, iluzorycznie nadając swoim działaniom sens. Nie wie wtedy, kim tak naprawdę jest, mówi: „Posiedziałem tak trochę w dziwnym poczuciu bycia nigdzie, w świecie, którego nie ma, w wielkim pomiedzy” (s. 200). Próbuje wmówić sobie, że właśnie rola konspiratora otwiera mu drzwi do tego, by stać się innym, lepszym Konstantym. Wielokrotnie zadaje sobie pytanie: „kim jestem?”. Płacze się jednak w odpowiedziach, nie potrafi ustosunkować się do oczekiwań innych względem niego. Myśląc o Heli, próbuje odnaleźć siebie godnego ojczyzny, godnego roli, którą przyszło mu odegrać, choć nie jest do końca przekonany, czy potrafi się zmienić i czy na pewno właśnie tego chce:

Ojczyzna.

Dopijam koniak i po dwóch dalekobieżnych i tym kieliszku czuję już lekki rausz.

I z tego rauszu pojawia się myśl, nie, nie myśl – cień myśli zaledwie, jak ukłucie maleńką igiełką, gdzieś bardzo głęboko.

Buteleczka pełna szczęścia i tęczowej radości i zapomnienia i ciała mojej słodkiej Salome, jak biała miękka skóra i fałdki i smak i gorąco jej kobiecości i spierzchnięta skóra jej piersi...

Ale nie, nie, tłumię to uczucie. Nie jestem już tym Konstantym. Gdzież mnie zaprowadziło bycie Konstantym morfinistą i dziwką, do tego, że z konieczności wydłubałem człowiekowi oko, aby potem go z zimną krwią zamordować, chociaż ten wcześniej darował mi życie. Nie, już nie. Żadnych narkotyków, żadnych kochanek.

Teraz liczy się tylko Polska.

Przy barze zamawiam jeszcze jeden koniak, wypijam jednym haustem, za nic mając obyczaj (s. 207).

¹⁰ S. Twardoch, *Morfina*, Kraków 2012, s. 65–66. (Następne cytaty za tym wydaniem oznaczone zostaną w tekście).

Emocje, wyszczególnione przez Pawła Ramsa w jego propozycji rozumienia transgresji egzystencjalnej, w tym przypadku są efektem alkoholowego upojenia, jednakże skłaniają Konstantego do refleksji nad sobą. W końcu zaczyna rozumieć, że Hela nie kocha go wyłącznie dlatego, że spełnia swój obowiązek względem ojczyzny. Przyznaje, że nie potrafił patrzeć na nią inaczej, niż przez pryzmat jej ojca, z którym, delikatnie mówiąc, nie miał najlepszych relacji. Ona jednak przyjmuje go za każdym jego powrotem, bo łączy ich pewnego rodzaju magnetyzm, niepozwalający mu odejść na dobre. Kostek wie, że kochałaby go nawet wtedy, gdyby naprawdę został Niemcem, gdyby okazał się prawdziwym zdrajcą. Wie, że od niej również zależy to, jakim jest człowiekiem. To m.in. ona go konstytuuje, jest jego częścią, choć właśnie tą, której początkowo Kostek nie umie zaakceptować. Co więcej, ucieka od tej części siebie, od tego czystego elementu utożsamianego z Helą, przedstawioną na zasadzie kontrastu z brudną Salome. I kiedy jego żona przyjmuje go pod swój dach zbrukanego krwią, brudnego, poobijanego, kiedy gładzi jego włosy i wybacza mu wszystkie złe uczynki, Konstanty wie, że ma nad nim władzę.

Bohater ma świadomość, że liczy na niego również Jacek, człowiek, który choć zna hulaszczą naturę Kostka, powierza mu odnalezienie Igi – jedynej ważnej dla niego osoby. Ufa, że w obliczu wojennej rzeczywistości Kostek zachowa się tak, jak przystało na prawdziwego przyjaciela. Prosząc go o pomoc, wystawia Konstantego na próbę, choć w gruncie rzeczy jest przekonany, że Willemann jest powodem wszystkich spotykających go nieszczęść, że wręcz wysysa szczęście z jego życia i potrafi mu bardzo zaszkodzić. Konstantemu ciąży również oczekiwania społeczeństwa, a przede wszystkim bohemy, do której się wkupił. Oficjalnie przechodząc na stronę niemiecką, staje się wrogiem. Ludzie, którzy przed wojną nie mieli względem niego najmniejszych oczekiwań i cieszyli się z jego towarzystwa, teraz okazują mu swoją niechęć, pokazują jak bardzo ich zawiódł.

Mimo starań bohatera, by być lepszym człowiekiem, jego przeszłość kładzie się cieniem na teraźniejszości. Niezależnie od tego, jak bardzo zasłużyłby się konspiracji, a pośrednio również swojej rodzinie, Konstanty podświadomie przeczuwa, że jego wszelkie działania zmierzają ku katastrofie, co gorsza, nie potrafi tego powstrzymać. Znowu zostaje zawieszony w próżni – jeśli nic nie uczyni, poniesie klęskę, natomiast jeśli przyjmie postawę aktywną, nie podoła powierzonym mu zadaniom i zawiedzie innych.

Dopiero Dzidzia zmienia sposób, w jaki Kostek sam siebie postrzega, a przemiana ta nie łączy się z konkretnym wydarzeniem, które stanowiłoby zwrot w akcji powieści. Ona zwyczajnie daje mu możliwość bycia takim Konstantym Willemannem, jakim chce być. Nie sugeruje się tym, co mówią o nim inni, nie ocenia jednoznacznie, niczego nie oczekuje, co więcej, z początku ignoruje go jako mężczyznę, co dla Kostka jest pewną nowością. Pozwala mu uwierzyć we względność rzeczywistości i sądów o niej. Niejako pozbawia go tych pewników, które były dotychczasowymi wyznacznikami egzystencji Kostka, co zmienia jego samopostzepeganie. Dzidzia nieświadomie stymuluje Kostka do tego, by podjął wysiłek naruszenia granic ról

przypisywanych mu przez innych, na własnym przykładzie pokazuje, że warto poszukiwać sposobu na życie w zgodzie z samym sobą, nawet jeśli wiązałoby się to z podjęciem wysiłku „skonstruowania” siebie na nowo.

Granice męskości

Główny bohater powieści uchodzi za niezależnego mężczyznę lubiącego piękne kobiety i dobre samochody – lekkoducha, dla którego jedynym celem w życiu jest zabawa. Jednak kiedy czytelnik poznaje myśli Konstantego i wkracza w świat jego, emocji i rozterek – głównie za przyczyną trzecioosobowej, mrocznej narratorki – zarysowana wcześniej sylwetka rozmywa się bezpowrotnie. W owym założeniu narracyjnym realizuje się kategoria nazwana fokalizacją zerową, „gdy narrator mówi tak, jakby wiedział i widział wszystko, a przynajmniej więcej niż postać”¹¹. Niedookreślona narratorka przejmuje w dużej mierze kontrolę nad bohaterem, dzięki swojej wiedzy i możliwości patrzenia daleko w przeszłość i przyszłość, sięgania do faktów, o których główny bohater nie może mieć pojęcia, staje się instancją pozornie kontrolującą jego losy. Zmienna optyka, różnorodność w percypowaniu rzeczywistości podkreśla zależność Willemanna od innych bohaterów, a właściwie głównie bohaterkę powieści.

Rzecz jeszcze bardziej się komplikuje, gdy narracje tego typu wiążą się z grą zamkami osobowymi. Zazwyczaj owo wahanie między różnymi podmiotami i przedmiotami percepcji służy problematyzacji kwestii tożsamościowej¹².

To zabieg nie tyle poszerzający poznawczą perspektywę czytelnika, ale także uświadamiający mu, że główny bohater jest jedynie formą, którą wypełniają poszczególne postacie wchodzące z nim w interakcje. Z pozoru silna i charakteryzująca się czysto męskimi cechami postać rozpada się, ulega destrukcji. Nadszarpnięte poczucie męskości, wyrażane niejednokrotnie poprzez określenia „pół-człowiek” i „pół-mężczyzna”, ma podłoże w migotliwym statusie sylwetki ojca. Baldur von Strachwitz, okaleczony nie tylko fizycznie, ale i psychicznie przez Katarzynę Willemann, choć pozornie nieobecny w życiu Kostka, rzutuje na jego percepcję rzeczywistości. Można zatem ulec wrażeniu, że tak naprawdę Kostek szuka samego siebie nie tylko w kontekście tożsamości narodowościowej czy w powierzanych mu rolach i stara się spełnić oczekiwania innych, ale także szuka w sobie mężczyzny, jakby nie był do końca pewien, czy samym istnieniem zasługuje na takie miano. W jego mniemaniu tożsamość płciowa wydaje się nie być czymś danym odgórnie, a kształtowanym poprzez poszczególne osoby. To kobiety stanowią o jego męskości w kontekście fizycznym, ale również kontrolują i ukierunkowują jego życie od samego początku – to dla matki Konstanty jest Polakiem, dla Heli angażuje się w działalność

¹¹ A. Łebkowska, *Pojęcie focus w narratologii – problemy i inspiracje*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin 2004, s. 221.

¹² Tamże, s. 231.

konspiracyjną. W objęciach Salome odnajduje ukojenie i próbuje oderwać się od trudów wojennej rzeczywistości. Odnalezienie jego pierwszej kochanki, a aktualnej żony przyjaciela, zmusza go do podjęcia różnych, często ryzykownych kroków. Konstanty zawdzięcza wszystkim kobietom, ale relacja ta działa w dwie strony – jest od nich w zupełności zależny i niejako im poddany. Według wszechwiedzącej narratorki to matka Konstantego jest winna temu, że nie jest on w stanie spojrzeć na kobietę inaczej niż z pożądaniem, że nie jest zdolny do komunikacji na wyższych poziomach, że wszystko sprowadza do kontaktu cielesnego. To w relacjach fizycznych próbuje się odnaleźć, poszukuje swojej tożsamości, która nie została ukonstytuowana na innych płaszczyznach:

A ty patrzysz na nią z pożądaniem, które nie wiesz skąd się pojawiło, ale tak właśnie na nią patrzysz, bo tak patrzysz na wszystkie kobiety, bo nie umiesz inaczej popatrzeć na kobietę niż z pożądaniem, bo od każdej chciałbyś dowodu na to, że ma cię za mężczyznę, bo sam nie jesteś tego pewien, możesz za to podziękować matce, Kosteczkowi (s. 243).

Konstanty wielokrotnie zadając sobie pytanie, kim tak naprawdę jest, prawdopodobnie zauważa, że postrzeganie i ocenianie rzeczywistości jedynie przez pryzmat cielesności nie jest wystarczające, by móc się w niej odnaleźć. Wpojone mu przez matkę racje okazały się być nieprzydatne, co więcej, stymulują jego psychospołeczne nieprzystosowanie. Willemann nie potrafi odnaleźć się jako mężczyzna, mąż, ojciec, Polak, co więcej – sam musi wypracować sposób, który pozwoliłby mu na normalne życie. Piotr Dybel, pisząc o prozie Schulza, zwraca uwagę na marginalną pozycję ojca w jego tekstach, wskazując dobitnie na fakt ojcowskiej degradacji, zaburzającej właściwą relację rodzic–dziecko, co rzutuje na funkcjonowanie dziecka w świecie. Ale również w tej degradacji upatruje przyczyny aktywnej postawy narratora-syna. Zdeprecjonowana sylwetka ojca – tak w przypadku bohatera prozy Schulza, jak w przypadku głównego bohatera *Morfiny* – sprawia, że syn ma świadomość istnienia męskiego pierwiastka w sobie i na tej podstawie poszukuje własnego Ja oraz konstruuje własne wyobrażenie o sobie samym.

Można powiedzieć, że syn rozwija w swojej wyobraźni jedynie inną wersję tego dramatu, będąc do ojca tak łudząco podobny w swym zagubieniu i nicestwieniu w świecie tworzonych przez siebie fikcji¹³.

Co więcej, Willemann przyjmując w celach konspiracyjnych tożsamość ojca, poniekąd utożsamia się z nim i nie można oprzeć się wrażeniu, że wielokrotnie w owym przeobrażeniu zatracą siebie. Zacierają tym samym granicę między własną tożsamością a tożsamością swojego ojca.

¹³ P. Dybel, *Seksualność zdegradowana...*, s. 210.

Granice człowieczeństwa

W swoich poszukiwaniach Konstanty nie poprzestaje na granicach cielesności, zanurza się jeszcze głębiej – szuka istoty swojego człowieczeństwa. Dociera z pomocą Szarej Przyjaciółki do mrocznych obszarów świadomości, których zaledwie dotyka, staje na granicy tego, co uświadamiane i tego, co kryje się po drugiej, niezbadanej stronie. Zabieg ten wpisuje się w Jungowską koncepcję cienia, będącego negatywnym aspektem własnej osobowości. Według Junga cechy charakteru składające się na cień mają naturę emocjonalną.

Emocja mianowicie nie jest aktywną czynnością, lecz czymś, co nam się wydarza. Afekty pojawiają się z reguły tam, gdzie człowiek jest najslabiej przystosowany, i zarazem ujawniają przyczynę tego osłabionego przystosowania, którą jest pewne niedowartościowanie oraz obniżenie poziomu osobowości. Na tej głębszej płaszczyźnie, gdzie rządzą niekontrolowane lub tylko z trudem dające się kontrolować emocje, zachowujemy się, w mniejszym lub większym stopniu, jak człowiek pierwotny, który jest tylko bezwolną ofiarą swych afektów, lecz także odznacza się godnym uwagi brakiem zdolności do wydawania sądów moralnych¹⁴.

Dopiero w chwili, w której torturuje i morduje drugiego człowieka, niejako owego człowieczeństwa dotyka. W tym przypadku człowieczeństwo staje się synonimem tego, co leży u źródła natury jednostki, tego, co tłumione i spychane w podświadomość, blokowane i powszechnie uznawane za godne potępienia, paradoksalnie będące źródłem samopoznania. Jung pisze: „chodzi przecież o to, by uznać rzeczywistość ciemnych aspektów własnej osobowości. Akt ten jest nieodzowną podstawą wszelkiego rodzaju samopoznania i dlatego też z reguły spotyka się z poważnym oporem”¹⁵. To również obszary stanowiące punkt zaczepienia w przesunięciu granicy możliwości ludzkich. W przypadku Willemanna granicę taką wyznacza morderstwo. Konstanty, siedząc okrakiem na Tumanowiczu i wydłubując mu oko, odkrywa w sobie zwierzęcą siłę popychającą go do działania, choć przecież wcześniej jego ofiara darowała mu życie. Być może dotyka też istoty samej Mrocznej Narratorki, która pyta:

Czego dotknąłeś, Kosteczku, wyjmując mu to oko? Czyżbyś dotknął tego, kim albo czym jesteś naprawdę, albo przeciwnie, czyżbyś się od siebie samego bardzo oddalił? Czy może dotknąłeś człowieczeństwa, czego nie wiesz i do czego się nie przyznasz, bo chociaż przecież masz się za cynika, to tej prostej prawdy o człowieku nie potrafiłbyś przyjąć, a ta prosta prawda cię brzydzi, Kosteczku. Gdybyś tych czasów dożył, to brzydziłbyś się człowieka ze zdjęć z Oświęcimia, prawda? (s. 243)

Narratorka towarzysząca Kostkowi mówi o kategorii wstrętu. Według Julii Kristevej to, co wstrętne, sytuuje bohatera na granicy przedmiotu i podmiotu.

¹⁴ C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wyb., przeł. i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 69.

¹⁵ Tamże, s. 68–69.

Ponadto to, co wzbudza obrzydzenie dosadnie świadczy o osadzeniu w istocie człowieczeństwa i stanowi z nią łącznik. To, co odrzucane, traktowane jako wstrętne i obrzydliwe Kristeva nazywa *abjectem*-wymiotem, który „nie pozwala na przeprowadzenie precyzyjnej granicy między przedmiotem a podmiotem”¹⁶, choć paradoksalnie *abject* stanowi o człowieczeństwie i nie da się go z ludzkiej natury usunąć. *Abject* w rozumieniu badaczki usytuowany jest na granicy podmiotu i przedmiotu, tożsamy z tym, co niechciane i nieprzyswajalne, a zarazem nieodłączne i bliskie. Główny bohater *Morfiny* niejednokrotnie przekracza te granice, czyni to także w chwili mordu na Tumanowiczu. Lokuje się wówczas po stronie przedmiotu (ulega paradoksalnie odczłowieczeniu w podstawowym znaczeniu tego słowa, a odmiennym niż znaczenie prezentowane wcześniej w artykule), choć brzydzi się okaleczonego ciała ofiary i jej krwi na swoich dłoniach i ubraniu. Przekroczenie owej granicy jest również wchodzeniem w obszary niebezpieczne, dlatego Kostek przypisuje temu działaniu rangę konieczności. Uznaje, że dopuścił się zabójstwa w słusznej sprawie i było ono działaniem usprawiedliwionym, dokonany w imię ważnego dla działalności organizacji konspiracyjnej zadania.

To co cielesne w *Morfynie* jest brudne, lepkie, ciekłe, płynne, a zarazem złe i naczaczone, choć paradoksalnie najbliższe głównemu bohaterowi, dające iluzoryczne poczucie bezpieczeństwa, oderwania od rzeczywistości, zawieszenia czy zanurzenia w niebycie. Świat ten reprezentuje przede wszystkim Salome, ale również w pewnym sensie Iga, uwieczniona na fotografiach z dionizyjskich orgii, znalezionych przez Kostka w mieszkaniu Sali. Wartości duchowe natomiast, których reprezentantką i po części strażniczką jest Hela, są piękne, czyste, ale i odległe – Konstanty ma świadomość, że daleko mu do idealnego męża, ojca czy patrioty. W pewnym sensie nie rozumie też, w jaki sposób Hela może go tak kochać, skoro ich relacji bliżej jest do romantycznej miłości niż do sensualnej i przepełnionej pożądaniem. Niekiedy wydaje się nawet, że Hela kocha bardziej swoje wyobrażenia o Kostku, który po wojnie ma zostać bohaterem narodowym, niż jego samego tu i teraz. Hela, wychowana w duchu patriotyzmu, ma w sobie ten niepojęty dla Konstantego pierwiastek, pozwalający jej patrzeć na działania wojenne jak na uświęconą powinność względem ojczyzny i pomagający jej znosić wszelkie niedogodności i przeciwności losu z dumą właściwą prawdziwej Polce:

[...] dlaczego uciekłem do tego szamba od czystego łona mojej eugenicznej żony, od jej lędźwi czystych jak polski ołtarz, od jej łona przypominającego czystą łąkę [...]. Ciężką, ponurą koniecznością było dla niej moje ciało. Wolałaby, abyśmy ciał nie mieli. Ale dla Polski znieść mogła i to (s. 98).

Hela mimo wszystko nieustannie próbuje zaszcześcić ów pierwiastek w duszy Kostka, wpisując go w granice swojego świata idei. To właśnie ona podejmuje wysiłek umieszczenia w nim swojego męża.

¹⁶ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, za: A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało...*, s. 22.

Wszegobecność cielesności

Charakterystyczny dysonans między złem a dobrem nie zawiera się w powieści jedynie w postawach ludzkich – tu nawet przestrzeń ulega ambiwalentnej kategoryzacji. Choć Warszawa opisywana jest jako miasto martwe, które po kapitulacji umiera dla Polaków, niekiedy określane nawet jako „zgwałcone”, składa się – w mniemaniu Konstantego – z dobrych i złych rejonów, miejsc:

Nie do Salome. Nie do mojej buteleczki pełnej dobra i szczęścia. Do domu, do domu, spać. Tam, w domu, nie ma wojny. Nie ma Niemców. Nie ma trupów ani strzałów, jest tylko Hela, moja Helena, moja wspaniała Helena [...]. Minąłem plac Unii Lubelskiej z pomnikiem lotnika, wiele nie polatał, minąłem Rogatki Mokotowskie i już idę ulicą, ze złego Powiśla na dobry Mokotów idę, daleko za mną i coraz dalej złe ciało Salome, idę ku czystemu ciału Heli, ku małemu życiu mojego Jureczka, idę na Mokotów (s. 165).

Przestrzeń w *Morfinie* jest nie tylko widziana przez pryzmat cielesności, ale także całkowicie jej podporządkowana. Kategoria wzroku jest zresztą w powieści bardzo istotna i wiąże się z wychodzeniem poza to, co dane, z postrzeganiem wszystkiego z odpowiedniej perspektywy. W patrzeniu zawiera się to wszystko, co leży u podstaw rzeczywistości głównego bohatera. I nie chodzi tylko o to, w jaki sposób Kostek patrzy na innych, ponieważ w gruncie rzeczy optyka ta sprowadza się do zaspokajania własnych potrzeb i łączy się z pożądaniem. Jednak sposób, w jaki inni patrzą na Konstantego, staje się jego sposobem patrzenia na samego siebie. To właśnie w kategorii wzroku – w akcie patrzenia i postrzegania zawiera się istota Ja Konstantego, który postrzega siebie przez pryzmat tego, jak widzą go inni. Dopiero relacja z Dzidzią w pewien sposób go wyzwala. Wcześniej to inni stanowili o jego życiu. Matka ukształtowała go jako człowieka sprowadzającego wszelkie aspekty rzeczywistości do kategorii cielesnych, czerpiącego z życia pełnymi garściami, nie oglądając się na innych. Hela z kolei widzi w nim wartościowego konspiratora, Polaka spełniającego swój obowiązek wobec ojczyzny – to dla niej przecież angażuje się w działalność podziemia. Iga z kolei konstytuuje Konstantego poniekąd jako mężczyznę, który może uwieść każdą kobietę. Kostek ma świadomość tego, że z Igą łączy go pewna więź, ale fakt, że to ona „pokazała mu”, w jaki sposób obchodzić się z kobietami, zaważył na tym, iż był gotów na inne miłosne podboje. Może się wydawać, że jego pierwsza kochanka jest poniekąd *alter ego* Konstantego – jest zmęczona życiem u boku Jacka-bohatera, chce tylko przeżyć wojnę, najlepiej bawiąc się i pijąc. Każde przekroczenie pozornie niezmiennych i na stałe przypisanych cech poszczególnych osób, przekroczenie formy, w którą się wpisują, uprawia Kostka w zdziwienie, tak jakby każdy miał z góry określone miejsce w świecie i nie był w stanie tego zmienić. Świadczy o tym m.in. sytuacja w mieszkaniu Salome:

Patrzy na mnie i zmienia się jej spojrzenie, koniec spojrzenia jest innym spojrzeniem niż początek spojrzenia, spojrzenie zaczyna się od znużenia, upojenia, niechęci, bólu, kończy się spojrzenie w chuci, rozchylają się wargi, wiadomo przecież

– wargi również należą do spojrzenia, spojrzenie to moje patrzenie na jej patrzenie, spojrzenie to nie tylko oczy, to miejsce, w którym spotyka się jej patrzenie i moje, spojrzenie to skrzyżowanie patrzeń i w moim patrzeniu są właśnie jej usta i z jej warg, które się rozchylają, odgaduję chuć i tamtych mężczyzn (s. 69–70).

Wszystko sprowadza się zatem do spojrzenia, które warunkuje rzeczywistość, w którym zawierają się cielesność, emocje, granice percepcji rzeczywistości. Sala wychodzi ze swojej roli tylko na chwilę, ale Kostek tę zmianę zauważa. Tu w kategorii wzroku mieści się cała cielesność, kochankowie są w tym spojrzeniu oboje, to w nim spotykają się bardziej niż w określonej sytuacji, w określonym fizycznie miejscu.

Morfina wpisuje się bez wątpienia w nurt tożsamościowo-doświadczeniowy wyszczególniony przez Annę Łebkowską. Postrzeganie rzeczywistości uzależnione jest ściśle od cielesności, która rządzi nie tylko bohaterami, ale i wpływa na ukazywaną przestrzeń. Główny bohater wydaje się być wręcz idealnym reprezentantem kategorii ciała nieprzezroczystego i przekraczającego różnego rodzaju normy oraz ciężącego ku inności. Sytuuje się również w obrębie kategorii *abject* – zaburzając tym samym granicę między podmiotem a przedmiotem, stając po stronie przedmiotu. Powieść jest również studium poszukiwania tożsamości nie tylko narodościowej, ale także cielesnej i płciowej. Działania głównych bohaterów opierają się w większości na pokonywaniu granic własnych ciał, przekonań, ale i ograniczeń stwarzanych przez rzeczywistość. To ciągłe „wychodzenie poza” realizuje się głównie w kontekście kategorii wzroku oraz w sposobie percepcji. Postrzeganie wiąże się w tym przypadku z patrzeniem przez określony pryzmat – najczęściej uwarunkowany społecznie, kulturowo czy ideowo. Wzrok natomiast staje się niejako przedłużeniem istnienia, jakością pozwalającą odkryć nową przestrzeń, dającą schronienie, które wydaje się być o wiele bardziej intymne od jakiegokolwiek innego, gdyż w ograniczonym stopniu podlega limitacjom czasowym i przestrzennym, co więcej – nie zawsze podlega tabu.

Spotykana zwykle w tekstach literackich tendencja do reifikacji kobiecego ciała i kobiecej postaci, ukazywanych przez pryzmat męskiego spojrzenia, zostaje w przypadku *Morfiny* zaburzona. Role się odwracają, co czyni powieść o wiele bardziej interesującą. Męskość zostaje zdominowana przez kobiecość. To właśnie kobiety konstytuują męskie jednostki, to one decydują o przebiegu wydarzeń. *Morfina* pod względem przedstawiania dysonansów między światem kobiecym a światem mężczyzn pozwala na odtworzenie – równocześnie z głównym bohaterem – procesu poszukiwania własnej tożsamości, na odnalezienie samego siebie w rzeczywistości, która tego nie ułatwia. W tym żmudnym poszukiwaniu, okupionym wieloma porażkami i dramatycznymi wydarzeniami, akcent zostaje położony nie tyle na samo osiągnięcie stabilnej tożsamości, ale właśnie na dążenie do niej. Poszukiwanie siebie łączy się z wpisywaniem własnego Ja w poszczególne role bądź z rezygnacją z ich pełnienia. Oczekiwania innych stają się więc czynnikiem uniemożliwiającym rozwój jednostki, blokują proces poznawania samego siebie. Konstanty w owym

poszukiwaniu dochodzi do granic człowieczeństwa, granic męskości – próbuje przekroczyć granice cielesności, warunkujące jego dotychczasową rzeczywistość. Odczuwa wstręt, paraliżujący strach, agresję pozwalającą mu zabić drugiego człowieka. Dochodzi do punktu, w którym otaczająca go dotychczas rzeczywistość, związana ściśle z cielesnością, zaczyna się rozpadać, ukazując zupełnie nowe jakości i sensory. Wszystkie płaszczyzny powieści powiązane są z kategorią cielesności, która stanowi ich wspólny mianownik i wysuwa się na plan pierwszy.

The corporal limitations in “Morfina” written by Szczepan Twardoch

Abstract

The article is an attempt to read the novel written by Szczepan Twardoch “Morfina”, by using the category of corporality and somapoetics. The book represents the interest in the subject of corporality which affects the plot. Morfina shows different ways of crossing the borders of varied norms by the human being. As a result, the category of corporality comes to the foreground of the novel. In addition, the article shows female dominance over the masculinity and the process of discovering self-identity of the protagonist of “Morfina”.

Key words: “Morfina”, Szczepan Twardoch, corporality, somapoetics, transgressions

Katarzyna Bielewicz

absolwentka Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, słuchaczka studiów doktoranckich na Wydziale Filologicznym w zakresie literaturoznawstwa. W 2014 roku obroniła pracę magisterską pt. *Typy narracji w literackich i nieliterackich świadectwach Zagłady. Perspektywa dziecka; zainteresowania naukowe: literatura świadectwa, postpamięć, somatoestetyka, narracje korpograficzne*.

e-mail: katarzynabielewicz1@gmail.com