




**Paulina Imiela**

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0003-2081-4610>

## **Powódź – wilgotne zabija suche Kłęska męskości w *Drachu* Szczepana Twardocha**

### **Flood: the Wet Kills the Dry The Defeat of Masculinity in Szczepan Twardoch's Novel *Drach***

**Abstract:** In the article the author presents her interpretation of corporeality in Szczepan Twardoch's books. She performs her analysis of male body's image by emphasizing the opposition between biology-based disruptions of social constructs and machine-like process yielding the projection of a perfect soldier. What was indicated by the author is the influence of German authors on Twardoch's novels, particularly Klaus Theweleit's works. The analysis focuses on Josef Magnor, the main character of Twardoch's *Drach*, serving as a figure of defeat in the context of variegated social relations, most of all relating to masculinity. The key to understand the failure of masculinity in Twardoch's works seems to be the opposition: the dry – the wet, which facilitates transferring of considerations on war symbols directly into interpretation of Polish recent literature.

**Keywords:** masculinity, body, First World War

Metaforyka cielesności zajmuje bardzo ważne miejsce w twórczości Szczepana Twardocha – ciało zostaje ukazane jako powłoka, której należy się wyzbyć, ponieważ jest w stanie przełamać konstrukty społeczne. Bohaterowie kreowani przez autora nie mają możliwości pełnego ukonstytuowania własnej podmiotowości, opierają się zatem na utrwalonych w tradycji schematach, których odrzucenie byłoby związane z zanikiem postaci, demaskacją pustki kryjącej się pod cielesną powłoką. To, co naturalne, bywa również przedstawione jako świadectwo ludzkiej słabości: w *Drachu* – jednej z ważniejszych ksiązek Twardocha – ludzie przyrównani bywają między innymi do saren, a tym samym wpisują się w krąg biologizmu redukującego znaczenie człowieczeństwa.

Potrzeba odseparowania od cielesności, zdystansowania się od niej jest w świecie Twardocha widoczna na wielu płaszczyznach<sup>1</sup> –

<sup>1</sup> Miłosz Piotrowiak w swojej analizie *Dracha* stwierdza nawet, że oderwanie od natury i zwrot w stronę kultury jest momentem swoistej przemiany, w czasie której rodzi się „człowiecze zło”: „Szczególnie interesujący staje się moment zwierzęcego »wydziedziczenia« w życiu niemowlęcym, chwila, w której inne gatunki dostrzegają w nas potencjalne zagrożenie, zbrodnicze instynkty, wojenne zaciętrzewienie. Słowem, kiedy z dobrego, otoczonego przyjacielami zwierzęcia stajemy się złym, samotnym człowiekiem” (PIOTROWIAK, 2015, s. 188).

biologiczność staje się zagrożeniem mogącym naruszyć kulturowy porządek, a co za tym idzie – zdezaktualizować dotychczas funkcjonujące schematy społeczne. Mężczyzna powinien uniezależnić się od własnej formy, aby zachować sztywną postawę, niezagrażoną czynnikami, które rodzą się w nim samym. Oprócz tego wciąż czyha na niego zagrożenie ciałem kobiecym, które z jednej strony jawi się jako kuszące i zapewniające przyjemność, a z drugiej jako niebezpieczne narzędzie mogące rozbić męski pancerz.

Co prawda komfort wynikający z odczuwania własnej cielesności, a także coraz bardziej zauważalna potrzeba akceptacji własnego wyglądu stają się w obecnych czasach ważnymi postulatami, ale należy pamiętać, że z perspektywy porządku społecznego ciało niejednokrotnie zaczyna być postrzegane jako zagrożenie, wróg, którego należy zwalczać: „Ta pokojowa tradycja zgody z ciałem wydaje mi się racjonalna i sensowna, ja jednak zawsze miałem skłonność do rzeczy bojowych i ekscentrycznych i dlatego wierzę, że od własnego ciała jestem osobny, chociaż odeń uzależniony, i wiem, że to duże ciało mężczyzny, w którym przyszło mi żyć, jest – powtarzam – moim wrogiem. Z wrogami zaś się walczy, więc z nim walczę. [...] Z ciałem wrogiem można zawrzeć rozejm albo nawet pokój. Na jakiś czas. Można z nim stoczyć bitwę i tę bitwę wygrać lub przegrać, można przed nim skapitulować i poddać mu się zupełnie, można wreszcie prowadzić wojnę na wyniszczenie, cofać się przed jego ofensywą, stosując taktykę spalonej ziemi, samych siebie niszcząc, jeszcze zanim zrobi to autodestrukcyjna, entropiczna natura ciała” (TWARDOCH, 2019, s. 32).

W wypowiedzi Twardocha szczególnie istotna wydaje się zastosowana metaforyka wojny – walka z ciałem staje się aktem niemalże militarnym, opartym na stabilnej taktyce i uzależnionym od warunków, w jakich toczy się spór. Jednocześnie ma miejsce swoiste odseparowanie podmiotu od własnej biologiczności tak, jakby on i jego forma były oderwanymi od siebie częściami, całkowicie pochłoniętymi walką o dominację. Owo rozwarstwienie ukazuje bardzo trudną relację człowieka z własną cielesnością, a więc również z własnym wizerunkiem, kształtem bądź też uformowaniem. Tak częste powoływanie się na słownictwo związane z wojną, czy też inaczej: konsekwentne podążanie za obranym sposobem obrazowania sporu z cielesnością, prowadzi odbiorcę w stronę swoistej maszynowości. Odseparowanie od biologizmu ma stanowić gwarancję stabilności i niezachwiania, jakże potrzebną ciału żołnierskiemu, ciału na wojnie i toczącemu wojnę. Zbadanie natury owego odłączenia się od tego, co cielesne, wydaje się kluczowe dla zrozumienia męskości upadłej, dotkniętej klęską – męskości, która nagle zostaje wyrwana z bezpiecznego, idealistycznego wizerunku żołnierza.

Nie ulega wątpliwości, że wraz z rezygnacją z biologizmu rodzi się bardzo poważna w skutkach rozbieżność między tym, co cielesne, naturalne, a tym, co sztuczne i maszynowe. Mając na uwadze, że Twardoch sięga również po niemieckie inspiracje lekturowe, należy pamiętać, że kult maszyny jest na trwałe wpisany w niemiecki, industrialny porządek, a jednocześnie konieczny w militarnym postrzeganiu rzeczywistości: „Więc dlaczego ten rewolwer zamiast rosyjskiego »pistoletu«? Może dlatego, że pistolet to słowo stare, pochodzi od czeskiego »píšťala«, czyli »piszczela«, jak zwano ręczną broń palną już w czasach wojen husyckich. »Rewolwer« to słowo techniczne, oznacza sposób działania maszynerii i jako element śmiertelnej fabryki Czeka brzmi lepiej niż stare słowiańskie »pistolet«. Mała koncesja prozy na rzecz poezji: rewolwer niesie ze sobą cały bagaż dziewiętnastowiecznej industrializacji: lokomotywa, parowiec, dagerotyp i rewolwer. A więc – fabryka, aby lokomotywę i rewolwer wyprodukować, fabryka, a w fabryce rewolucja. I z fabryki śmierć” (TWARDOCH, 2015, s. 93).

Śmierć z fabryki, a więc śmierć niejako automatyczna, rutynowa, ale też przerażająco oderwana od naturalnego cyklu rodzenia się i umierania, staje się znakiem czasów rewolucji przemysłowej, a także ich następstw. Dynamiczny rozwój maszynerii zdaje się również stanowić wyraz przemian w walce – żołnierz dysponujący nowymi technologiami, ułatwiającymi niszczenie ciała, pokonywanie tego, co pierwotnie nienaruszalne, dzięki swej nie-naturalności staje się niczym więcej jak tylko maszyną do zabijania – opanowanym, opancerzonym podmiotem, który musi pozostać w separacji z własnymi emocjami, ponieważ one również przyczyniają się do zniszczenia sztucznego systemu<sup>2</sup>. Wraz z rozwojem technologii ma miejsce jeszcze jedno ważne zjawisko – konieczność ustosunkowania się do automatyzacji przestrzeni życia. Pozytywny odbiór mechanizacji, jakże szybko wkraczającej również w przestrzeń ciała, wcale nie był bowiem oczywisty – maszynowość przerażała, paraliżowała i stawała się ogromnym zagrożeniem dla poczucia własnej odrębności, a nawet humanizmu w ogóle. Bycie człowiekiem w epoce maszyn stało się oznaką słabości lub ostoją człowieczeństwa, granica między dwoma biegunami jest jednak niezwykle cienka.

W kontekście walki ciało sztuczne niewątpliwie jest lepsze, ponieważ umożliwia zdystansowanie się od procesu zabijania, a tym samym zwiększenie efektywności. Wojna zmienia oblicze

2 Klaus Theweleit zwraca uwagę na źródło utożsamiania żołnierza z maszyną. Obrazuje, jak dehumanizacja i odcieleśnienie wpływają na efektywność walki: „Maszyna bierze na siebie to, czego nie potrafi w takim stopniu ciało: sprawne funkcjonowanie, szybkość, moc, błysk, efekt – krótko mówiąc: zastępuje ciało w perfekcyjnym działaniu. Mimo wewnętrznych eksplozji pozostaje nienaruszona” (THEWELEIT, 2016, s. 685).

maszyny – trudno już oczekiwać od społeczeństwa strachu przed konsekwencjami aktywności sztucznych kreacji. Groteskowość maszynierii, widoczna chociażby w *Piaskunie* E.T.A. Hoffmanna, stanowi znakomitą diagnozę strachu przed maszyną. Zygmunt w swoim opisie Olympii – sztucznej dziewczyny, lalki przypominającej żywą osobę – stwierdza: „Wydała nam się po prostu zręcznym podrobieniem istoty obdarzonej życiem; a co do mnie, mam przekonanie, że wcale nie jest tym, czym się być wydaje” (HOFFMANN, 2011, akapit 186). Sztuczność jest niebezpieczna, ponieważ godzi w ideę bycia człowiekiem, sprawia, że obraz tego, co ludzkie, zostaje zniekształcony. Wybuch konfliktu zmienia jednak całkowicie ludzkie postrzeganie maszynowości, nagle znika strach ludzi przed utratą człowieczeństwa, ponieważ wojna nie jest ludzka. Jest fabryką śmierci.

Jednocześnie strach pozostaje bardzo ważnym elementem w obliczu maszynowości, znacznie się jednak zmienia – to już nie obawa o naturę ludzką, ale o to, jakie mogą być skutki działania maszyny wojennej. Zatem nie powinien dziwić, stojący w kontrze do spojrzenia pełnego strachu, zachwyt nad wojną i zsynchronizowaniem żołnierzy. Owa rozbieżność rodzi się za sprawą obecności produkcji; jak dowodzi Klaus Theweleit, to właśnie pozbycie się konieczności wytwarzania decyduje o zachwycie nad idealnie funkcjonującą maszyną: „Tutaj wrażenie mechaniczności bierze się z koncentracji, nie zaś jej braku. Na tej samej zasadzie komentator sportowy może mówić o pięknie w odniesieniu do stylu jazdy miarowo, maszynowo pedałuującego kolarza i pozwolić im działać. Te oraz inne przykłady pokazują wyraźnie, że podobne maszyny buduje się tylko tam, gdzie nie wchodzi w grę żadna produkcja – na potrzeby sportowego widowiska, lądowania na Księżycu, wojny czy rozrywki, ale nie fabryk” (THEWELEIT, 2016, s. 260).

Stąd też maszynieria wojskowa jawi się jako piękna i pozbawiona elementu produkcji. Należy jednak mieć na uwadze to, jak złudne może być takie myślenie w kontekście ciała żołnierskiego, które przecież nie przestaje być uzależnione od władzy, ucieleśnionej w postaci dowódcy nakazującego dyscyplinę. Tracąca więc z naturą jednostka musi stać się podatna na społeczne mechanizmy, co skutkuje jej oderwaniem od własnej tożsamości, indywidualności i niezależności: „Ciało, uwolnione od władzy natury, nie jest bowiem w dużej mierze obszarem autonomii jednostki, lecz staje się terenem, który zawłaszcza sobie w całości lub w częściach – poprzez [...] ingerencję systemów abstrakcyjnych – szeroko rozumiana władza” (JAKUBOWSKA, 2009, s. 235).

Spoglądanie na wojnę i maszynowość żołnierzy, którzy w tej wojnie uczestniczą, staje się kluczowe dla zrozumienia upadku męskości. Zadziwia przy tym mnogość tekstów teoretycznych, które musiały zostać przywołane jako punkt wyjścia analizy

męskości i jej klęski w twórczości Szczepana Twardocha. Materiałem, który najlepiej wpisuje się w poczynione rozważania o upadku męskości w książkach tego autora, jest *Drach*, w szczególności zaś postać Josefa Magnora walczącego na froncie pierwszej wojny światowej. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt wcielenia Magnora do wojska niemieckiego, ponieważ wspomniany bohater jako Ślązak sytuuje się pomiędzy niemieckością a polskością. W obliczu braku Polski na mapach świata trudno mówić o możliwości naboru innego niż niemiecki, a ten niósł olbrzymi bagaż kulturowy, wpisany w losy Magnora. Warto wspomnieć również o relacyjnym charakterze męskości – żaden z bohaterów kreowanych przez Twardocha nie pojawia się jako postać odizolowana, czytelnik ma możliwość zbadania historii postaci, motywacji ich postępowania, a także – co może najważniejsze – osób, które towarzyszą mężczyznom i które mają realny wpływ na kształtowanie ich wizerunku, tożsamości i zachowań społecznych. Nieustanny kontakt z otoczeniem kształtuje mężczyzn – stają się oni twórcami niemalże utkanymi z obowiązujących w danej epoce konwencji. Brak odseparowania od historii, polityki, mody, ale również innych osób sprawia, że męskość bohaterów jest plastyczna, zmienia się wraz z przekształceniami zachodzącymi w poszczególnych środowiskach. Nie jest to zaskakujące, szczególnie jeśli weźmie się pod uwagę wizję męskości, o której pisał Pierre Bourdieu: „Rzeczywiście, jest to świat, zakładający bycie twardym zarówno w stosunku do własnego, jak i cudzego cierpienia. [...] Męskość [...] jest pojęciem wybitnie **relacyjnym**, skonstruowanym głównie dla innych mężczyzn, ale przeciw kobiecości – przeciw lękowi wzbudzanemu przez kobiecość – przede wszystkim kobiecość odnajdywaną w samym sobie” (BOURDIEU, 2004, s. 67).

Tożsamość narodowa bohatera nie jest jednoznaczna, nie świadczy to jednak o tym, że zostaje on wykluczony z zasad funkcjonowania sił faszystowskich – wraz ze wstąpieniem w szeregi wojsk niemieckich Josef Magnor zostaje automatycznie włączony w krąg jednostek surowych i mechanicznych. Kluczowe dla zrozumienia postaci Magnora stają się wyznaczniki męskości żołnierza. Przywoływany już wcześniej Klaus Theweleit z uwagą badał zapisane w literaturze wizerunki zdemobilizowanych po pierwszej wojnie światowej Freikorpsów. W obrębie jego badań znalazły się również żołnierskie „męskie fantazje”, które odegrały olbrzymią rolę w kształtowaniu faszyzmu i jego przedstawicieli, których cechowało wyzbywanie się cielesności w imię jak najskuteczniejszej walki: „Źródła konserwatywnego projektu zmaszynizowanego ciała sięgają raczej konieczności opanowania czy wręcz odrzucenia od siebie własnego człowieczeństwa, *id*, momentu narodzin (a prawdopodobnie już wcześniej), tłumienie i chaotyzację jego produkcji pragnienia, jego nieświadomości, mężczyzna-żołnierz

tworzy wyobrażenie o sobie jako postaci ze stali: o nowej rasie” (THEWELEIT, 2016, s. 652).

Odczłowieczenie istoty ludzkiej i w konsekwencji wytworzenie przez nią swoistego pancerza nie oznacza, że nie może on ulec popękaniu lub zniszczeniu (BOURDIEU, 2005, s. 242). Odseparowanie od biologizmu i człowieczeństwa jest swoistą projekcją, złudzeniem, które bardzo łatwo może się rozwiać, co szczególnie widoczne jest w *Drachu*. Określenie mechanizmów pękania fazystowskiego pancerza pozwoli na zrozumienie nie tylko samej postaci Magnora, ale przede wszystkim jej upadku.

Największe zagrożenie dla żołnierza ze stali stanowi wilgoć, którą można rozumieć dwojako. Owa wilgoć objawia się za pomocą figury kobiecej – ciało kobiety, jako przynależące do wody, a zarazem kuszące mężczyznę, może spowodować jego upadek. Drugim czynnikiem zagrażającym szczelności pancerza jest błoto utożsamiane z powodzią Armii Czerwonej, a także ogólnie pojętą destrukcyjną siłą, która zalewa żołnierza i powoduje roztopienie się jego ciała (THEWELEIT, 2016, s. 233).

Przykładem pierwszego z przytoczonych sposobów rozumienia wilgoci jest płynność ciała uśmierconej przez Magnora Caroline:

W Josefie biała wściekłość, jakby patrzył na słońce.

Caroline chwyta przedramiona Josefa, potem wbija palce w jego twarz. Nogi kopią pościel, spychają kołdrę na podłogę. Paznokcie Caroline żłobią głębokie bruzdy w policzkach Josefa, następnie Caroline traci przytomność. Twarz podbiega jej krwią, rozluźniają się zwieracze. Josef kończy w jej ciele.

Uchwyt rozluźnia dopiero po paru minutach (TWARDUCH, 2014, s. 201)<sup>3</sup>.

Forma Caroline w obliczu śmierci upływnia się: szczególnie ważne są tutaj gromadzące się we wnętrzu dziewczyny płyny – krew wcześniej płynąca w naturalnych korytach żył zbiega do twarzy, a zwieracze uwalniają zanieczyszczenia – ciało umiera i zaczyna się rozpuszczać, traci pierwotny kształt i przestaje spełniać swoje funkcje, pozbywa się cieczy, a tym samym wyzbywa się swej natury.

Obraz uśmiercenia Caroline będzie powracał jako oś zniszczenia stabilności bohatera, zanim jednak zostanie szerzej omówiony, warto zwrócić uwagę na to, jak nierozzerwalny jest związek wody z kobiecością. Podkreśla tę kwestię również Bourdieu, który tworzy schemat synoptyczny najistotniejszych opozycji ciał kobiecych i męskich (BOURDIEU, 2004, s. 20). W powieści wielo-

<sup>3</sup> Kolejne cytaty z tej powieści za wskazanym wydaniem lokalizuję bezpośrednio w tekście głównym (oznaczam je skrótem D).

krotnie można natknąć się na określenia służące opisaniu kobiecego podniecenia, takie jak „kobieta zaczęła być mokra”, „wilgotna”<sup>4</sup>. Kobiecość już z powodu biologicznego ukształtowania staje się tożsama z wodą, jest zaprzeczeniem męskiej suchości i sztywności, kobieca pochwa z kolei jawi się jako ocean, w którym może zanurzyć się mężczyzna:

– Dlaczego nic z tym nie robicie, czyż nie jesteście mężczyznami? – mówi ten kobiecy żal.

W mężczyznach rośnie gniew.

– Pokażcie, na co was stać. Weźcie broń i coś z tym zróbcie, bo inaczej nie zasłużycie sobie na nasze ciała, nie pozwolimy wam się w nas zanurzyć – mówi kobiecy żal.

Kobiety nigdy nie wypowiadają tych słów, wypowiadają słowa przeciwne. Jednak mężczyźni słyszą te właściwe, te wypowiedane przez kobiecy gniew i kobiece ciała, słyszą je wyraźnie (D, s. 35).

Co więcej, w sposób jednoznaczny ukazane zostaje to, że tylko „prawdziwy mężczyzna”, a więc domyślnie: wojujący, odziany w mundur i wymierzający sprawiedliwość, może być dopuszczony do kobiecego ciała; żaden inny nie jest godny, by odbyć stosunek. Prowokowanie cielesnością staje się kobiecą bronią wymierzoną w stabilność męskości, dodatkowo kobiece przypomnienie o męskiej powinności zaczyna kruszyć pancerze mężczyzn i budzić w nich silne emocje, na przykład wściekłość. Przełamanie nieczułej powłoki, jej rozszczelnienie powoduje zgubę mężczyzn. Warto w tym miejscu przytoczyć kolejny fragment *Dracha*, tym razem prezentujący nienaturalne dla kobiety wyzbycie się elementu wody i strumienia – w tym wypadku łez:

Matka zerka ukradkiem na córkę, spodziewając się szlochów i łez, bo też szlocha cały kondukt, kobiety i mężczyźni, jednak Dolores Ebersbach wolałaby, aby Caroline nie szlochała. Dolores Ebersbach uważa, że nie przystoi okazywać publicznie afektów w sposób tak intensywny, i jest zgorzonna tym, iż płacze się tutaj bezwstydnie.

Ale Caroline nie tylko nie szlocha, po jej policzkach nie płyną nawet łzy. Jest poważna i spokojna. To jednak niepokoi matkę (D, s. 63).

4 „Nikodem siedzi z pewną szczupłą dziewczyną o jasnych włosach i długich nogach i piją razem obrzydliwe słodkie tak zwane wino owocowe marki Biały Patyk, i trochę się całują, i jest noc i sierpień, Nikodem ma długie włosy, a dziewczyna krótkie, Nikodem ma erekcję, a dziewczyna jest już wilgotna, ale nic z tym nie zrobią, bo nie mają gdzie” (D, s. 62).

Brak wzruszenia Caroline, a więc również brak emocji, jawi się jako nienaturalny nawet w oczach jej oziębłej matki. Młoda dziewczyna zdaje się wymykać z ram stereotypu – nabiera cech mechaniczności, najbardziej widocznych w sposobie współżycia Caroline z mężczyznami: bez uczuć, bez zaangażowania, wyłącznie po to, by zaspokoić żądzę. Dzięki temu dziewczyna wydaje się nie stwarzać zagrożenia dla mężczyzny, kolejny raz jest to jednak złudne wrażenie. Wraz z jej uśmierceniem Josef Magnor uwalnia płyny, które się w niej znajdowały, a płynność staje się destrukcyjna, głównie ze względu na wcześniej wyrysowany kontrast postaci suchych i wilgotnych. Śmierć sama w sobie nie jest przerażająca dla żołnierza, dopiero rozpuszczenie się ciała powoduje strach i paraliż: „Faszysta, ma się rozumieć, nie umiera: pada na polu chwały, oddaje życie, poświęca się, składa samego siebie w ofierze ideałom. Wszelako ciało jest w swej istocie workiem pełnym płynów (krwi, ropy, moczu, ekskrementów) i gdy zostanie otwarte, wszystko się z niego wylewa. Upłynnienie przeraża faszystę. Aby opanować lęk, będzie używał różnych strategii, posługując się przy tym ciałem swoim i ciałem innego” (LITTELL, 2009, s. 55).

Jakkolwiek nie da się nazwać Magnora pełnoprawnym lub też całkowitym faszystą, trudno oprzeć się wrażeniu, że jego postać doskonale wpisuje się w stworzone przez kulturę schematy funkcjonowania faszystowskiego żołnierza. Wraz z dokonaniem morderstwa bohater uzmysławia sobie swoje czyny i decyduje się na ucieczkę zakończoną zejściem pod ziemię – takie następstwo zabicia kobiety jest nieuniknione, ponieważ zbrodnia nie polegała wyłącznie na odebraniu życia, godziła również w społecznie ukształtowane struktury. Największą słabością Josefa okazuje się jego przyzwolenie na uruchomienie strumienia płynów – nie tylko płynów z ciała Caroline, ale już znacznie wcześniej – strumienia spermy. Uwolnienie przez Magnora płynności zaburza trwałość struktur i na zawsze niszczy, chciałoby się powiedzieć, suchy porządek świata: „Dla mężczyzny-żołnierza żadne ze strumieni nie powinny płynąć. Stara się on sprawić, by nie przepływały. Czymś niemożliwym są dla niego zarówno »wyobrażone«, jak i realne strumienie, strumień spermy i strumień pragnienia, z wyjątkiem przyjemności wywołanej przepływem strumienia zła [...]. Przepływy te zostają zablokowane, przede wszystkim zaś ani kropla nie może przesączyć się przez powłokę ciała, każda kropelka rozkoszy, jedna drobna naklejka na ścianie, jeden uciekinier z kacetu chwieją podstawami systemu (systemu tam), są zwiastunami grożącej klęski: »toniemy«” (THEWELEIT, 2016, s. 271).

Josef, kiedy zabija Caroline, łamie nie tylko prawo, lecz także zakaz uwalniania śmiertelnej wilgoci, która raz zbudzona, nie może już z powrotem przejść w stan uśpienia – odtąd stabilność bohatera będzie stopniowo zalewana przez bagno. Tym



samym nie jest możliwy powrót Magnora do stanu pierwotnego, czystego i nieskalanego.

Warto uporządkować i w skrócie przedstawić fabularne następstwo zdarzeń opisanych w *Drachu*: 1) zdrada dokonana przez Magnora, 2) zyskanie przez bohatera świadomości, że Caroline ma licznych kochanków (nie tylko Magnora), 3) zabójstwo dziewczyny, 4) ucieczka Magnora, 5) ukrycie się bohatera pod ziemią (być może rozumiane również jako roztopienie się w błocie). Nie należy jednak ignorować specyficznej fragmentarycznej narracji *Dracha*, która wielokrotnie zaburza porządek chronologiczny i fabularny. To właśnie ta swoista struktura tekstu pozwala na wydobycie znaczeń – trudno bowiem sądzić, że poszczególne opisy pojawiają się w przypadkowej kolejności. Gdy zamiast koncentrować się na następstwie zdarzeń, odbiorca weźmie pod uwagę kompozycję *Dracha*, zacznie odkrywać nowe znaczenia i sposoby ich odczytywania.

Pierwsza część książki kończy się ucieczką Magnora z miejsca zbrodni, tym samym odbiorca zostaje umieszczony w swoistym zawieszaniu – nie wie jeszcze, jakie konsekwencje będzie musiał ponieść za dokonanie morderstwa. Jednakże w kolejnej części *Dracha*, zatytułowanej *Loretto. Höhe 165*, akcja zostaje przeniesiona w lata 1915–1918, a więc rozgrywa się w czasie pierwszej wojny światowej. Nie powinno już dziwić, że pierwsze słowa dane czytelnikowi po wspomnianej chwili zawieszania to:

Pada deszcz. Na rude błoto (D, s. 207).

Od tego momentu błoto zdominuje całkowicie narrację – bohater będzie w nim tonął, mierzył się, walczył z nim. I chociaż akcja drugiej części książki dzieje się znacznie wcześniej niż czas podany na końcu pierwszej części, to trudno oprzeć się wrażeniu, że stanowi jej przedłużenie. Śmierć Caroline i uwolnienie jej płynów powodują pęknięcie męskiego pancerza, dopuszczenie powodzi i w konsekwencji obłąd Josefa. Jednocześnie zastosowanie metaforyki błota uwidacznia drugi typ zagrożenia wilgocią – wspomnianą walkę z oddziałami bolszewickimi, polskimi lub też ogólnie rozumianymi jako wschodnie, dzikie, mokre, niecywilizowane... Dualizm znaczeniowy wilgoci zespala się w tej krótkiej części *Dracha*, by z całą mocą ukazać śmiercionośną siłę powodzi błota i jego strukturę złożoną z wielu organicznych elementów:

Na błoto składają się gleba, woda, cząstki organiczne, ciała ludzkie w błocie rozpuszczone, odchody ludzkie, ciała szczurze, drobnoustroje, które wszystko usprawiedliwiają przed światem i zrównują ze sobą, szczura, gówno, człowieka, wszystko.

Pada deszcz (D, s. 207).

I dalej:

Josef Magnor ma usta pełne rudego błota. Josef Magnor ma w ustach ciała swoich towarzyszy z VI Armee-Korps. Konkretnie zaś z 12. Infanterie-Division. Konkretnie zaś z 23. Infanterie-Brigade z Gleiwitz, O.S. Konkretnie zaś z Infanterie-Regiment Keith Nr 22 (1. Oberschlesisches). Konkretnie zaś ma w ustach ciało muszkietera Niesporka o imieniu Paul, którego z błotem wymieszała francuska haubica, i ciało muszkietera Kaczmarka (D, s. 215).

W przedstawionych fragmentach w sposób szczególny mogą niepokoić dwie kwestie. Pierwszą z nich jest nieustannie padający deszcz, który nie ma już funkcji oczyszczania i zmywania win, ale jawi się jako kara powodzi lub potwierdzenie, że bohater brnie w błocie<sup>5</sup>. Kolejną jest przytoczony w drugim cytacie proces rozpuszczania się ciała, przez co niebezpieczny żywioł staje się jeszcze bardziej odpychający i przerażający. Zespolenie ciał poległych żołnierzy w breję, która jednoczy i jednocześnie niszczy to, co biologiczne, jest największym zagrożeniem dla jednostki, największym upokorzeniem i rodzi lęk, że i ją może spotkać podobny los. Strach przed przeistoczeniem w bagno sprawia, że faszysta broni się przed wilgocią i w pośpiechu od niej ucieka. Polem walki zaś staje się ciało: „Faszysta bez wytchnienia pracuje nad swoim ciałem, by je oczyścić z wilgoci, która przybiera postać »politycznego bagna« albo erotycznej zgnilizny” (LITTELL, 2009, s. 52).

Warto w tym miejscu powrócić do myśli początkowej – do spojżenia na ciało jak na sprawnie funkcjonującą maszynę. Maszynowość kolejny raz staje się kluczowa dla zrozumienia postaci Josefa, ponieważ dezaktualizuje jego człowieczeństwo. Dopiero chwila zjedwania mężczyzny z błotem na nowo odsłania człowieczeństwo, aktualizuje w Magnorze to, co ludzkie, sprawia, że bohater ma szansę poczuć się człowiekiem:

Josef już nie ma karabinu. Pełźnie w dół, ślizga się przez błoto, jakby był wężem, błoto jak śluz na moim ciele, Josef ma usta pełne błota i twarz całą w błocie. Spandau dudni, dołącza się drugi, francuski atak zwalnia. Ochronne szkła gogli Josefa pokrywają się rudym błotem i Josef ślizga się w ciemnościach.

Teraz jest najbardziej człowiekiem, zanurzony w błocie, ślizgający się w błocie, pokryty błotem. Poza tą chwilą Josef jest jeszcze człowiekiem parę razy. [...]

5 Klaus Theweleit o deszczu: „Jednakże nie wszystko, co przychodzi z góry, jest dobre. Przeciwnie: gdy z góry spada to, co płynne, jest to szczególnie okropne” (THEWELEIT, 2016, s. 404).

Ale najbardziej człowiekiem jest na zboczach wzgórz 165.  
W błocie (D, s. 218).

Odrzucenie pozycji i wizerunku żołnierza stanowi znaczącą i powieloną transgresję, jej bieguny można odnaleźć w takich zestawieniach, jak: suche – wilgotne, maszyna – ciało, pancerz – emocje. Jednocześnie ma miejsce obnażenie słabości bohatera i pozbawienie go męskości. Upadek żołnierza do błota jest bowiem jednoznacznym odebraniem bohaterowi roli męzczyzny hegemonicznej: „Podobnie jak szumiąca »krew«, także »rasa« jest pojęciem fallicznym. Front nie przebiega między klasami, partiami czy innymi grupami interesu. Rasa walczy tu przeciw brei, skała przeciw powodzi. To walka płci, walka obronna przeciw kastracji” (THEWELEIT, 2016, s. 400).

Stąd też moment zabicia Caroline i wyzwolenia tkwiących w niej płynów, a także powrót do czasów pierwszej wojny światowej stanowią początek zanikania Magnora, jego obumierania, wchodzenia pod ziemię w celu odnalezienia schronienia, które przecież również jest złudne i niedostępne. Raz obalona męskość nie ma prawa odrodzić się, ponieważ zabrane zostały jej wszelkie atrybuty: piękno, szlachetność i władza.

O tym, że symbol błota w *Drachu* funkcjonuje w zgodzie z koncepcjami Theweleita, świadczy jednak nie tylko postać Magnora, lecz także sposób, w jaki bohater jest przedstawiany w całej powieści – Magnor dotyka i niszczy męzczyzn, zsyła na nich śmierć:

Biologiczny ojciec Caroline – ten, który ją spłodził i wymknął się drzwiami dla służby – przebywa aktualnie w błocie, ponieważ dwa lata temu zmełła go maszyna zachodniego frontu: był w tym samym pułku co Josef Magnor, nie znali się jednak, bo służyli w innych kompaniach, co oczywiście nie ma znaczenia, tak samo, jak znaczenia nie ma to, że ciało ojca Caroline stało się belgijskim błotem (D, s. 42–43).

Zespolenie się z błotem, przeistoczenie się w nie, staje się znakiem klęski nie żołnierza, ale jednostki. Wilgoć, która zabiera witalność, a jednocześnie szansę na zwycięstwo, która jest przerażająco wszechobecna, dotyka wyłącznie słabych lub naznaczonych klęską bohaterów. Porządek, charakterystyczny dla niemieckiego wojska, zakłada bowiem zgon niemalże sterylnej, suchej – pozbawiony procesów gnilnych i obrzydliwego w faszystowskich oczach nurzania się w brei – nieistotne pozostaje, czy śmierć zabiera niemieckich żołnierzy, czy jest przez nich zsyłana, w obu wariantach pozostaje odseparowana od płynów:

Zanim Caroline się urodzi, dzielny generał Lothar von Trotha pokona Murzynów w bitwie pod Weterbergiem, następnie zepchnie ich na pustynię Omaheke, gdzie umrą z pragnienia, mężczyźni, kobiety, dzieci narodzone i nienarodzone, umrą i wyschną jak mumie na tej pustyni Omaheke, w miejscu, do którego nie zapuszczają się nawet lwy ani sępy, ani żadne inne zwierzęta, które mogłyby rozwlec ich ciała, i tak ich ciała pozostaną nierozwleczone. Wyschnięte dzieci w wyschniętych łonach i wyschnięte niemowlęta przy wyschniętych piersiach, zęby kobiet obnażone przez rozwierające się, cofające wyschnięte wargi (D, s. 32).

Nie bez znaczenia dla zrozumienia schematów rządzących *Drachem* jest również pochodzenie Caroline – jej przynależność do rodziny mieszczańskiej stawia bohaterkę w obliczu konieczności sprostania wytycznym dotyczącym ubioru, zachowania i relacji z innymi ludźmi, zwłaszcza rodzicami i potencjalnym kandydatem na przyszłego męża. Wychowanie mieszczańskie odbiera bohaterce własną wolę i czyni Caroline postacią spreparowaną za pomocą społecznych wyobrażeń o kobiecym ciele.

Warto w tym momencie przywołać sposób, w jaki wykreowana została figura Caroline w spektaklu teatralnym *Drach* w reżyserii Roberta Talarczyka z 2018 roku (TWARDOCH, 2018), będącym próbą inscenizacji – wydawałoby się: całkowicie niesceniczej – powieści Twardocha. Młoda dziewczyna przez znaczą część sztuki przyodziana jest w odbijający światło barwny cekinowy strój, szyję aktorki zdobi tiulowy kołnierz, a na jej głowie umieszczona jest trójkątna czapeczka zwieńczona pomponem. Obraz Caroline (granej przez Annę Lemieszek) nosi znamiona groteski, a bohaterka w interpretacji Talarczyka jawi się jako błazen. Zabieg groteski ukazuje bohaterkę nie tylko jako dziewczynę, która złamała zasady mieszczańskiego wychowania, a tym samym spowodowała nieszczęselność męskiego pancerza, lecz także jako ofiarę systemu, na który nie może mieć wpływu. Relacja Caroline i Magnora mogła zaistnieć wyłącznie ze względu na spięcie wytwarzające się po pierwszej wojnie światowej, gdy niemieckie mieszczańskie konwencje jeszcze funkcjonowały, ale coraz szybciej odchodziły w zapomnienie.

Pierwsza wojna światowa drastycznie zmieniła hierarchiczny układ społeczny i umożliwiła mieszanie się klas. Przywileje wynikające z przynależności do danej warstwy społecznej przestały istnieć, co sprawiło, że mieszczańskie układy coraz szybciej pękały. Dolores Ebersbach, matka Caroline, przeżyła szok – stała się bowiem ofiarą upadłego systemu, któremu poświęciła całe życie. Spotkanie Dolores z Josefem Magnorem i swoboda młodego mężczyzny w rozmowie z kobietami z dobrego domu, szczególnie

zaś odwaga w wypowiedaniu obelg, to ważna cezura w procesie kształtowania obrazu mieszczań w *Drachu*:

Dolores Ebersbach zastyga z otwartymi ustami. Dolores Ebersbach dopiero teraz rozumie, że ci wszyscy martwi chłopcy, w tym jej kochanek i ojciec Caroline, te wszystkie trupy coś zmieniły, coś się zmieniło. W niedzielę 29 czerwca 1919 roku Dolores Ebersbach rozumie, że świat zmienił się nieodwołalnie i całkowicie, że jej świat zniknął, a narodził się inny świat. Wczoraj, w sobotę, podpisano traktat wersalski, o czym Dolores nie wie, ale to nie zrobiłoby na niej wrażenia, to są męskie sprawy, które jej nie dotyczą ani nie interesują. Ale teraz rozumie: skoro byle gnojek może na nią warknąć w taki sposób i nikt go za to nie ukarze, to znaczy, że jej świat się skończył. Po tym nie zdziwi jej już nic: nie zdziwią jej powstania, plebiscyt, na który nie pójdzie, pucz Kappa, Hitler, wojna, nic jej nie zdziwi, nie zdziwi jej nawet śmierć córki (D, s. 93).

Motywacja Josefa, by stanąć naprzeciw kobiecie z wyższych sfer, z którą rozmowa bądź której dotknięcie jeszcze do niedawna były poza zasięgiem mężczyzny, jest jednak czysto biologiczna i wynika z chęci zbliżenia się do Caroline. Chwila, w której Dolores Ebersbach uświadamia sobie, że upadek mieszczańskiego porządku jest nieodwracalny, to również punkt początkowy relacji Magnora z młodą dziewczyną. Śmiałość Josefa zostaje nagrodzona: Caroline szepcze mu do ucha swój adres, a niedługo później zostaje kochanką bohatera. Ich relacja ma charakter czysto fizyczny: spotkania odbywają się w sypialni dziewczyny, a zbliżenia pozbawione są wstydu i onieśmielenia. Paradoksalnie w chwili miłosego uścisku zarówno Magnor, jak i Caroline stają się najbardziej autentycznymi wersjami siebie samych, uciekają od konwencji społecznych i opowiadają się po stronie natury. Po raz kolejny warto podkreślić, że to biologizm pozwala na upadek systemu mieszczańskiego, o czym przekonywał już Fryderyk Nietzsche. Pisał o tym Janusz Kuczyński: „Wolność oznacza więc zanegowanie kultury, przynajmniej tej, która otaczała Nietzschego: kultury mieszczańskiej. Symbolem wolności jest wyzbycie się wstydu wobec siebie samego. [...] Nietzsche odrzuca lub przynajmniej ogranicza i selekcjonuje kulturę, aby zrobić miejsce naturze” (Kuczyński, 1967, s. 205). Można również dodać – posiłkując się tutaj teorią Bourdieu – że zwrot w stronę natury jest dynamicznym wyzwoleniem autentyczności, prawdy tkwiącej w gestach i mimice. Wyzwolenie ciała nie jest manierą i niemą zgodą na nakładane na jednostkę nakazy – jest pozbyciem się konwencji i wydobyciem szczerości. Bourdieu również odwołuje się do filozofii

Nietzschego, ponieważ pozwala ona uwidocznić mieszczańską pozę: „Nie ma domeny, gdzie »stylizacja życia«, to znaczy prymat przydzielany *formie* nad *funkcją*, prowadzący do *wypierania funkcji*, nie wywołałaby identycznych skutków. W dziedzinie języka będzie to opozycja między żywą mową klas ludowych a wysoce cenzuralnym językiem mieszczaństwa, między ekspresjonistycznym poszukiwaniem malowniczości lub efektu a powściągliwością lub pozorowaną prostotą [...]. Podobna oszczędność środków daje się zauważyć w użyciu języka ciała: w tym przypadku również gestykulacja i gwałtowność, miny i grymasy przeciwstawiają się powolności – »powolne gesty, powolne spojrzenie« szlachty w ujęciu Nietzschego – powściągliwości i niewzruszoności, przez które wyraża się duma” (BOURDIEU, 2005, s. 223–224).

Jednakże w *Drachu* upadek niemieckiego mieszczaństwa po pierwszej wojnie światowej, a także skojarzenie bohaterki z figurą błazna sygnalizowane są jeszcze zanim Josef i Caroline się poznają – w chwili, gdy dziewczyna traci dziewictwo. Pierwsze zbliżenie, którego doświadcza Caroline, jest pełne obaw i niezrozumienia własnej cielesności oraz męskiej anatomii. Niewinność dziewczyny zostaje jednak szybko zastąpiona jej chęcią pocucia samospełnienia i złamania nakazów nakładanych przez matkę. Rozkosz bohaterki nie bierze się z samego aktu seksualnego, ale z bycia występłą i wkroczenia na drogę dorosłości – póki co jeszcze nierozumianej, obcej i zakazanej. Heinrich Lamla, któremu oddaje się dziewczyna, jest reprezentantem niższej warstwy społecznej, a jednocześnie jest dużo bardziej doświadczony i świadomy swojego ciała. Pierwszy stosunek bohaterki przebiega w izolacji od wszelkich emocji i pod tym względem jest jałowy i mechaniczny. W Caroline następuje jednak ważna zmiana – błona zostaje przerwana, a pościel poplamiona krwią:

Heinrich Lamla kieruje dłonią Caroline Ebersbach i Caroline bierze w dłoń jego penis. Tak o nim myśli. Zna słowo „penis”, znalazła je w encyklopedii. Dziwi się, że kiedy ostatnio go dotykała, penis nauczyciela rysunku był twardy, a teraz jest miękki. Jednak w jej dłoni szybko twardnieje. Caroline zastanawia się, jak to możliwe, że pan nauczyciel rysunku włoży w nią ten penis. Miękkiego, jak na początku, nie dałby rady w nią wsunąć. Sztywny wydaje się zbyt duży, przecież to niemożliwe, by się zmieścił.

Okazuje się jednak możliwe. Krwi nie ma wiele, ból jest mniejszy niż się spodziewała. W całym ciele czuje mrowienie, jakby przeciągły, bardzo mocny dreszcz, i jest to niezwykle przyjemne uczucie. Nie jest to rozkosz natury erotycznej, ale jest to rozkosz. Jak mijające odrętwienie (D, s. 57–58).

Połączenie inicjacji seksualnej z przekroczeniem zasad wynikających z konwencji społecznej, a także z polityką mające miejsce za sprawą kontaktu Lamli z Caroline uwypatnia umniejszenie roli jednostki wobec mechanizmów ogromnej instytucji, którą jest państwo i reguły przez nie wytyczone. Całkowite uspołecznienie aktu seksualnego jest tym, co powoduje, że Caroline musi zginąć jako ofiara jednego ze swoich kochanków. Gdy sieć powiązań miłosnych staje się zbyt gęsta, a wszelkie mające ją trzymać w ryzach zakazy społeczne zostają złamane, uwolnieniu ulegają (w zgodzie z koncepcją Theweleita) płyny drzemiące w dziewczynie. Błona dziewicza pełniła bowiem rolę tamy, która chroniła przed powodzią. Co ciekawe, Monika Sznajderman w swojej książce poświęconej figurze błazna wskazuje, że jest on zarówno twórcą, jak i ofiarą chaosu. Przed dezaktualizacją ładu, czyli przed wprowadzeniem nieporządku, społeczeństwo jest chronione właśnie **tamą** – jedyną zaporą zapobiegającą zniszczeniu powodowanemu przez kłowna: „Błazen, cyrkowy kłown bywa [...] zarówno twórcą, jak i ofiarą chaosu – swej własnej kreacji. Jego kontakty z chaosem, przyjmujące często formę zabawy (nawet gdy pada on ofiarą tego chaosu), odbierają jednak temu wrogiemu żywiołowi jego zwykły złowieszczy ciężar i stają się grą niewykorzystanymi możliwościami – pomimo groźby, że przyjmą one formę niespodziewanie wrogą, że chaos może przerwać tamę” (SZNAJDERMAN, 2000, s. 18).

Przerwanie tamy jest jednoznaczne z uruchomieniem maszyny wzajemnych zależności – naruszenie ładu społecznego staje się początkiem zalewającej bohaterów śmiertelności powodzi.

### Bibliografia

- BOURDIEU Pierre, 2004: *Męska dominacja*. Przeł. Lucyna KOPCIEWICZ. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- BOURDIEU Pierre, 2005: *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*. Przeł. Piotr BIŁOS. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, 2011: *Piaskun*. Przeł. Antoni LANGE. [online:] <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/powiesci-fantastyczne-piaskun.html> [20.12.2019].
- JAKUBOWSKA Honorata, 2009: *Socjologia ciała*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- KUCZYŃSKI Janusz, 1967: *Zmierzch mieszczaństwa. Immoralizm – nihilizm – faszyzm*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- LITTELL Jonathan, 2009: *Suche i wilgotne*. Przeł. Magdalena KAMIŃSKA-MAURUGEON. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- PIOTROWIAK Miłosz, 2015: *Do-tkliwość wojny: „Omijam czule trawy, kiedy idę drogą...” Wojciecha Bąka i „Drach” Szczepana Twardocha*. W: *Balaghan: mikroświaty i nanohistorie*. Red. Mariusz JOCHEMCZYK,

- Magdalena KOKOSZKA, Beata MYTYCH-FORAJTER. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- SZNAJDERMAN Monika, 2000: *Błazen. Maski i metafory*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- THEWELEIT Klaus, 2016: *Męskie fantazje*. Przeł. Mateusz FALKOWSKI, Michał HERER. Przekł. przejrzał Arkadiusz ŻYCHLIŃSKI. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- TWARDOCH Szczepan, 2014: *Drach*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- TWARDOCH Szczepan, 2015: *Wieloryby i ćmy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- TWARDOCH Szczepan, 2018: *Drach*. [Spektakl teatralny]. Reż. Robert TALARCZYK. Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego w Katowicach-Teatr Ziemi Rybnickiej. Premiera: 27 października 2018 r. / 21 października 2018 r.
- TWARDOCH Szczepan, 2019: *Jak nie zostałem poetą*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.