

Magdalena Rembowska-Płuciennik

"[...] w samym środku swego bólu [...]" : o modelach doznawania cielesności w prozie Włodzimierza Odojewskiego

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (78), 58-68

2002

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Magdalena REMBOWSKA-PŁUCIENNIK

„[...] w samym środku swego bólu [...]”
○ modelach doznawania cielesności
w prozie Włodzimierza Odojewskiego

Ciało często prześwieca przez znaki pisma – według Tadeusza Różewicza poezja bierze swój początek z rany... Ale nie ból tworzenia będzie mnie interesował, bo poetą można być jedynie, by cierpienie ograniczyć. Co innego z boleścią doskwierającą jak koszula Nessosa, której zdjęcie odsłania nagość szkieletu. Nie jesteśmy, niestety, nie przymierzając – cebulą, której nieskomplikowana doskonałość nie zawiera w sobie przerażających sekrecji. Ciało jedno i nie objęte jakąkolwiek gwarancją kłóci nas lub nietrwale godzi ze światem. Może być przedmiotem łatwego uwielbienia, zawiści, gwałtu – gorzej jednak, gdy ani na chwilę nie daje się zintegrować ze świadomością. Z taką sytuacją spotykamy się najczęściej w utworach Włodzimierza Odojewskiego, którego bohaterowie nieustannie odczuwają uciążliwość bycia w ciele, a drobiazgowo rejestrowanie objawów tego rozpoznania stanowi wątek niemal równoległy do wydarzeń fabuły. Jego powieści i opowiadania zawierają podobną koncepcję człowieka i podobny stosunek do tak elementarnego doznania, jakim jest odczucie cielesności. Najogólniej ten model osoby-ciała można by nazwać *homo dolens*, człowiekiem obolałym. Odojewski pozostaje wierny ciału doświadczającemu, które w rzeczywistości materii rozpoznaje swoje ograniczenia, ale i kształtuje swoją duchowość. To ciało nie staje się przedmiotem kultu, nie przyciąga swoją urodą, nie wabi obietnicą rozkoszy, do czego przyzwyczyli nas okładki pism ilustrowanych i „pokątna literatura erotyczna”. Dla człowieka Odojewskiego ciało zawsze otwiera się na sferę doświadczeń duchowych, co jest i błogosławieństwem, i brzemieniem jednocześnie.

Istnienie jako choroba

Już u początków dojrzałej twórczości Odojewskiego pojawia się charakterystyczna dla utworów pisarza sytuacja fabularna – jest nią duszna atmosfera choro-

Rembowska-Płuciennik „[...] w samym środku swego bólu [...]”

by lub nawet umierania, z którą boryka się protagonista. Mniej lub bardziej dookreślona dolegliwość fizyczna rzutuje nie tylko na zachowania i przeżycia cierpiącego bohatera, staje się niemal jedyną metaforą doznania ludzkiego ciała. Autor *Oksany* traktuje chorobę, słabość fizyczną, ból jako skuteczne środki komplikowania problematyki psychologicznej, stale obecnej w jego twórczości. Zainteresowanie cielesnością oraz przekonanie, iż jest to sfera doznań niemal wyłącznie doskwierających świadomości nie oznaczają, że jest to proza behawiorystyczna. Przeciwnie, środki te wyjaskrawiają złożoność treści psychicznych, by wzmóc w czytelniku odczucie dramatyczności istnienia. W *Białym lecie* pojawia się dodatkowe, historyczne uzasadnienie tego rozwiązania: choroba Karola urasta do rangi doświadczenia pokoleniowego dla tych, którzy przeżyli wojnę i jednocześnie nie umieli odnaleźć się w rzeczywistości powojennej. Karol ucieleśnia również losy tych wszystkich bohaterów Odojewskiego, którym przyjdzie zmagać się z nieustającą niemocą ciała postarzałego zbyt wcześnie, w zgodzie z zegarem procesów psychicznych, a nie biologii. Jednocześnie z zarysowaniem takiej metafory choroby Odojewski wypracowuje swój indywidualny sposób obrazowania ciała oraz specyficzny „słownik cielesności”. To pisarz szczególnie wrażliwy na mowę ciała, która służy mu do ujawniania skomplikowanych stanów wewnętrznych, odczytywanych z ruchów, wyrazu twarzy, spojrzeń. Odojewski daleki jest od tych metod prezentacji ciała, które służą wizualizacji, wyostreniu widzenia. Wyrazistość rysunku psychologicznego kontrastuje więc z mglistością portretu zewnętrznego, co czyni postaci bardziej tajemniczymi. Częstokroć ta technika opisu powoduje nieostrość indywidualnych wyglądów. Przykuwa uwagę przede wszystkim stan ducha odczytywany z powierzchowności drugiego człowieka. Oto typowy dla bohatera (bohaterki) Odojewskiego rysopis:

patrzyła na niego badawczo od dołu, unosząc w górę twarz, i przez chwilę miał wrażenie, jak gdyby tego dnia pierwszy raz jej twarz zobaczył. Owalna, wydłużona, jednocześnie poszerzoną rozstawionymi policzkowymi kośćmi. [...] Tę twarz, której nigdy nie widział szeroko roześmianej, choć już widział przerażoną. Teraz było tam coś jeszcze, namysł, postanowienie, oczekiwanie. (ZN, s. 115)¹

W krytycznych odczytaniach *Białego lata* i *Miejsc nawiedzonych* pojawiał się zarzut skrajnego solipsyzmu tych powieści². I choć o artystyczną wartość ich obu trudno byłoby się dzisiaj spierać, to wyeksponowany w nich po raz pierwszy motyw agonii ciała spleciony nierozłącznie z rozpadem psychiki bohatera stał się jednym

^{1/} Cytaty z utworów Odojewskiego lokalizuję w tekście za pomocą skrótów na podstawie następujących edycji: *Białe lato*, Poznań 1958 [BL], *Miejsca nawiedzone* Łódź 1959 [MN], *Kwarantanna*, Lublin 1993 [K], *Wyspa ocalenia*, Białystok 1990 [WO], *Zmierzch świata*, Warszawa 1995 [ZŚ], *Zasypie wszystko, zawieje...*, Warszawa 1990 [ZWZ], *Oksana*, Warszawa 1999 [O], *Zapomniane, nieuśmierzone...*, Warszawa 1991 [ZN], *Jedźmy, wracajmy...*, Warszawa 2000 [JW].

^{2/} Cz. Niedzielski *Literatura miejsc nawiedzonych*, „Pomorze” 1959 nr 24, s. 9.

Szkice

z rozwiązań charakterystycznych dla pisarza. Właśnie z obu tych wczesnych powieści wywodzi się skłonność Odojewskiego do pogłębionej analizy sposobów ludzkiego doświadczania siebie i świata poprzez cielesność. Przesłaniem jego twórczości mogłaby być następująca refleksja:

Dzięki czującemu, myślącemu, uduchowionemu ciału nie tylko jesteśmy obecni w świecie i przytomni w codziennej egzystencji, lecz także zdolni do głębokiego wglądu w rzeczywistość i do wykraczania poza to, co powszechnie dostępne i potoczne. Doświadczenie duchowe człowieka także rodzi się w jego ciele.³

Jednym z literackich zabiegów, jakie stosuje Odojewski, by podkreślić tę współzależność, stało się poszukiwanie odpowiedników fizycznych doznań dla stanów psychicznych. W świadomości bohatera musi nastąpić taka transpozycja, by mógł on lepiej zrozumieć siebie. Przecucie życiowych zmian wywołuje w Karolu niepokój, który „krążył jak niewidzialny prąd gdzieś w strumieniach żył [...] jak ból w głowie, który trudno umiejscowić i wymierzyć jego siłę” (BL, s. 64). Metoda tropienia somatycznego źródła zachowań i odczuć osiągnęła swoje apogeum w *Miejscach nawiedzonych* – historii gruźlika zgnębionego niemocą twórczą, samotnością, uczuciem do, być może, wyimaginowanej tylko kobiety. Chorobę trawiącą bohatera należy uznać za przyczynę rozdrażnienia graniczącego z histerią, które uzyskuje szczególnie drastyczny wyraz w nieomal perwersyjnym samoudręczeniu opisami własnej postępującej słabości. Fiziologia urasta tu do rangi przekleństwa, zostaje utożsamiona z cielesnością w ogóle, co nie zdarza się już w żadnym późniejszym utworze Odojewskiego. W *Miejscach nawiedzonych* pisarz epatuje brutalnością obrazów ciała zżeranego przez bakcyła gruźlicy, wulgaryzuje przeżycia i biologię cierpiącego, ociera się niemal o naturalizm. Ten niezwykle zawężony, wprost zdeformowany model doznania fizyczności istnienia powoduje, że ludzkie ciało postrzega bohater nie jako sferę otwarcia na świat i drugiego człowieka, ale jako zapórę dla egzystencji:

nie, wolał nie podchodzić do jej łóżka, ale [...] słuchać [...] szmeru własnej krwi płynącej ciurkiem w kanalikach żył, z łomotem przelewającej się przez tamy zastawek serca i czuć, jak mózg ugniata myśli w małe kulki, strzela nimi w tę ciemność, jak ciało jest pełne żądz i zmęczenia, buntuje się jeszcze, ale przegrywa, za każdym razem słabsze, coś w tym ciele skowyczy, ale nie można go zaspokoić, przez ścianę zbudowaną z naskórka, skóry, tłuszczu, mięśni u drugiego człowieka nie można się było przedrzeć, oddzielała, oddzielała nie do przebycia [...]. (MN, s. 25-26)

Konsekwencją takiego przekonania jest rosnący wstręt do każdego zbliżenia z drugim człowiekiem, zwłaszcza zbliżenia miłosnego, które okazuje się tylko kulturowo zmystyfikowanym „misterium dżungli” (MN, s. 116), zwierzęcym tarcieniem w odraźniającej lepkości wydzielin... Nie dziwi więc, że w świadomości bohatera ry-

^{3/} J. Brach-Czaina *Ciało współczesne*, „Res Publica Nowa” 2000 nr 11, s. 6.

Rembowska-Pluciennik „[...] w samym środku swego bólu [...]”

suje się przerażająca diagnoza ludzkiej kondycji: „wszyscy są przecież chorzy, choć nie każdy zdaje sobie z tego dość dokładnie sprawę” (MN, s. 51).

Ciało upiora

Najwięcej niepokoju z powodu kondycji psychofizycznej, a nawet sposobu istnienia, wzbudzają w czytelniku bohaterowie zbioru opowiadań *Kwarantanna*. Zbliżając się do kresu czasu obiektywnego (w obliczu potopu, apokaliptycznej zagłady) i subiektywnego (w porażającym strachu przed Czymś bezpośrednio zagrażającym życiu), odczuwają oni dotkliwie utratę swej tożsamości. Ten niepewny i niesprecyzowany status ontologiczny zatrważa samych bohaterów, snujących się w odrealnionych pejzażach w poszukiwaniu własnych grobów – niegdyś porzuconych czy dopiero przeczuwanych. Pozostaje tajemnicą, czy mamy do czynienia z halucynacją (*Luminal*), przedśmiertnym majakiem (*Ocalenie*), czy też z monologiem schizofrenika (*Powrót*). Sfera doznań zawęża się do krańcowego wycieńczenia, odmiennych stanów świadomości – obsesyjnie powracają obrazy śmierci (*Pogrzebany*), umierania w chorobie i na wojnie (*Kwarantanna*), momenty cielesnej zapaści. To zbyt wyraźne ciążenie ku śmierci (a może zbyttnia żywotność po niej?) doprowadza do szczególnie przykrego uczucia nieciągłości własnego istnienia:

Z chwilą gdy doświadczył owego nie znanego sobie przedtem rozdziwienia, przerażenie w nim wygasło i nagle życie własnego ciała z tymi wszystkimi jego skomplikowanymi sprawami stało się dlań mało istotne, jak gdyby już przeminęło. [...] Stał jakby na zewnątrz siebie i obserwował uważnie, z zainteresowaniem nieprzygodnego widza, tę skuloną, siedzącą na ławie postać, a widział ją mimo ciemności dokładnie. [...] zrodziło się w nim poczucie jak gdyby szczęścia [...], że posiadał rzadką zdolność spokojnego przypatrywania się, jak własne ciało, które nie jest już własne, bo zaczęły nim rządzić nieubłagane prawa natury, które ten zespół komórek rozłoży wkrótce na elementy pierwsze, przysposabia się do śmierci. (K, s. 22-23)

Intensyfikacja doznań somatycznych nie potwierdza w ogóle realności istnienia tych anonimowych bohaterów. Opisy ich ciał i procesów fizjologicznych spełniają raczej funkcję złowróbnego znaku, który zapowiada niesamowite wypadki zewnętrzne. Choć czują oni „obraczkę zimna zaciskającą się wokół serca” lub „duszący skurcz krtani” nie mamy pewności, czy ich serca potrzebują krwi i powietrza. Jak pisał Ryszard Przybylski, analizując anatomie i fizjologię romantycznego upiora, jest to „paradoksalny byt z krwi, która w każdej chwili może wsiąknąć w nic, i z kości, które w każdej chwili mogą się rozproszyć w nieskończoność”⁴. Owo zawieszenie bohaterów *Kwarantanny* między materialnością i niematerialnością skłoniło Marię Janion do podejrzenia, iż wszyscy ludzie w prozie Odojewskiego wiodą taki smętny żywot fantomów⁵. To podejrzenie wydaje się jednak uzasadnio-

^{4/} R. Przybylski *Słowo i milczenie Bohatera Polaków*, IBL, Warszawa 1993, s. 75.

^{5/} M. Janion *Cień i róża Ukrainy*, w: tejsze *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 173-176.

ne przede wszystkim w przypadku *Kwarantanny* – wyrazistość doznań cielesnych innych postaci staje się zbyt duża nawet jak na bardzo żywotne upiory...

„Ciało zbyt ubogo wyposażone, aby wiedzieć”

Ten wstrząsający wyraz niewiary w możliwości poznawcze człowieka to ostatnie słowa *Zmierzchu świata*. Trylogia ukraińska, mimo dziesięcioleci dzielących wydania poszczególnych jej części, przynosi spójną i konsekwentnie rozwijaną wizję człowieka. Fizyczność istnienia absorbuje świadomość bohaterów w szczególnie niepokojący sposób, każąc im przeżywać nie tylko chaos wojny, ale i uciążliwy zamęt wewnątrz własnych organizmów. Wyrazistość procesów fizjologicznych, które nierzadko stają się przedmiotem refleksji Pawła czy Katarzyny, stanowi swoisty odpowiednik skomplikowania życia psychicznego tych postaci. Jednym z najbardziej przejmujących doświadczeń, jakie je nękają, jest nieprzemijające uczucie dokuczliwości bycia w ciele. Ustawiczny ból i jakieś niewytłumaczalne „paskudne oklapnięcie” jak Piotr nazywa ten stan odrętwienia, składają się na elementarną sferę doznań cielesnych. Człowiekowi towarzyszy przerażenie, że są one niezależne od świadomości a narzucają się jej z przemożną siłą. Staje się on niemalże igraszką dla niezrozumiałych procesów zachodzących w jego wnętrzu, które terroryzują go obawą przed zupełną dezintegracją ciała. Opisy reakcji somatycznych zostają splecione z opisami emocji – pamięć zdolna jest do drobiazgowego odtworzenia niepokojących zmian w pracy płuc, serca, gruczołów, napięciu mięśni. Na domiar złego Odojewski pozbawił swych bohaterów możliwości uzyskania orientacji w świecie, tworząc własną hierarchię zmysłów, wśród których jedynie dotyk nie został zdegradowany. Paweł Woynowicz, udręczony i skazany na ciągłą tułaczkę bez celu, jedynie czuciem potwierdza własną tożsamość, wydobywając się z otchłani majaków, magmy pamięci. Ostateczne upodlenie własną cielesnością staje się udziałem Katarzyny zamkniętej w przyfrontowym domu publicznym:

Leżała sama i trzęsły nią dreszcze [...] bezsilna, pełna wstrętu do samej siebie, nie ruszając się, żeby tylko nie dotknąć ręką swego ciała, bo czuła, jak ją pali i piecze, jakby ktoś wrzątkiem polewał ranę [...] i bala się, [...] że jeśli nie wstanie i nie umyje się, to umrze tutaj tak, jak leżała naga i pełna tego plugastwa [...]. (ZŚ, s. 174)

Pierwsze zetknięcie z okrucieństwem wojny wywołuje w każdej z postaci cyklu głęboką zapaść psychofizyczną. Ucieczka w chorobę jest reakcją Pawła na pobyt w Katyniu, Katarzyna podobnie odcierpiiała pogrom Tuczapska. Po takiej inicjacji w chaos i śmierć następuje symbolicznie przyspieszony proces przedwczesnego starzenia się ciała. Oglądając swą twarz, siedemnastoletni Piotr ze zgrozą spostrzega, że jest ona „cała jakaś rozpulchniona, szkaradna, że nie mógł patrzeć, zresztą z ledwością ją poznawał, mogłaby to być, gdyby nie brak zarostu, twarz starego mężczyzny” (ZŚ, s. 61). Nie tylko ciało własne wywołuje w bohaterach podobne „mdłości” (by posłużyć się metaforą Sartre’a). Obserwowany człowiek jawi się jako całość nieforemna, bo sfragmentaryzowana, zawężona w opisie do

Rembowska-Płuciennik „[...] w samym środku swego bólu [...]”

wyzolowanych członków. Pamięta się z niej wyraz oczu, nieskoordynowane ruchy rąk żyjących własnym życiem i twarz, która staje się zwierciadłem dla zawilich emocji, tracąc bezpowrotnie funkcję „potwierdzenia indywidualnej identyczności”⁶. W ten szczególnie drastyczny sposób autor *Wyspy ocalenia* osiąga efekt zbliżony do niektórych strategii współczesnej *abject art*, dążącej do wywołania w odbiorcy procesu odrzucenia. Narusza bowiem funkcjonującą w kulturze wizję cielesności pojętej jako harmonijna jedność, nie zaś „chaotyczna kolekcja szczątków”⁷. Portrety zbiorowości Odojewski prezentuje zawsze jako przerażająco zwielokrotnione ciało o wspólnej twarzy, jednakich ruchach, doskonale zdepersonalizowane i budzące przez to grozę w obserwatorze:

Mężczyźni patrzyli sobie nawzajem w oczy z niemym pytaniem. Ich twarze były jednakowo zamyślane, nieprzystępne, nachylone wciąż jeszcze w głąb tamtej ziemi, gdzie zostawili swych synów i braci, w głąb czasu, kiedy ich stracili, a może wychylone z tego czasu, z jego głębi w niepewną przyszłość, w okrutną ciemność otwierającą się przed nimi jak otchłań. (ZWZ, s. 95)

Przesadnie akcentowane podobieństwo fizyczne urasta wręcz do gwałtu na osobowości lub do indywidualnego przekleństwa, które najwyraźniej dotknęło Piotra – nieomal sobowtóra swego brata-cienia, Gawryluka. Obrazowanie zostało ściśle podporządkowane wzmożeniu nieprzyjemnych doznań związanych z cielesnością. Wizerunek ciała jest tu zawsze zdeformowany, zdehumanizowany, tworzony za pomocą reifikacji, animalizacji oraz tych zabiegów, które wywołują efekty groteskowe. Oto jak Katarzyna postrzega teściową:

Ciało starej Woynowiczowej jest także zupełnie realne, choć siedzi sztywna, jakby nie była ze zwykłego ciała, ale z żelaza, z drutów obciążonych żółtą skórą czy też z papier-mâché wypchanych żelazem [...]. (ZŚ, s. 173)

Ludzie w swej wynaturzonej cielesności przypominają najczęściej zwierzęce hybrydy lub kukły, „małe zepsute mechanizmy” – gdyby użyć jakże wymownego tytułu nieopublikowanej dotychczas powieści Odojewskiego. Znamienne, że pisarz stosuje ten sam sposób prezentacji także wobec ciała oglądanego spojrzeniem miłosnym, ciała – jako przedmiotu pożądania. Erotyzm nie osłabia poczucia obcości, wręcz przeciwnie, gdyż akt seksualny podsyca jedynie samotność, nigdy nie daje fizycznego i psychicznego ukojenia. Katarzyna, kochana przez Pawła Woyno-

^{6/} H. Dziechcińska *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996, s. 35.

^{7/} O podobnych sposobach ukazywania ciała w sztuce współczesnej pisze M. Bakke *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 24-55. Nie zachodzi tu oczywiście proces inspiracji eksperymentami artystycznymi – cykl podolski powstawał 20-30 lat wcześniej niż prace wymienianych artystów. Wspólna może być jednak pewna koncepcja cielesnego doświadczania świata – ciałem chorym, nędznym, wyniszczonym i nie będącym przedmiotem estetycznej kontemplacji.

Szkice

wicza z bezmierną determinacją i zapamiętaniem, oddaje mu ciało zimne jak z kamienia, uwłaczająco bezwolne lub równie pogardliwie sztywne, a z jej krańcowo odindywidualizowanych opisów trudno wywnioskować, co w tej kobiecie może w ogóle pociągać... Jest bowiem niemal zupełnie aseksualna, „zziębnięta i ziębiąca” (ZWZ, s. 29). Ciało piękne, bujne i uświęcone darem płodności pojawia się wyłącznie w idealizowanych, arkadyjskich wizjach przedwojennej Ukrainy, której symbolem uczynił pisarz archetypiczny obraz kobiety pramatki, brzemiennej lub rodzącej.

Dolegliwości emigracyjne

Uogólniając, można powiedzieć, że tomy opowiadań powstałe po wyjeździe pisarza z kraju (*Zapomniane, nieuśmierzone...* a zwłaszcza *Jedźmy, wracajmy...*) zawierają zbliżony do cyklu podolskiego model ludzkiego doznania cielesności. Osłabieniu ulega jedynie intensywność środków literackich, dzięki którym ta dramatyczna wizja zostaje zmanifestowana. Presję, jaką na bohaterach trylogii ukraińskiej wywierały: wojna, samotność, ciało i pamięć, zastąpił porażający marazm bezowocnego życia w obcym, niezrozumiałym tak naprawdę „wolnym świecie”. Szarość i pospolitość zdarzeń tworzących fabuły obrazków z życia emigracji politycznej wyzwała i uzasadnia wszechogarniające poczucie przytłaczającego znużenia i zmęczenia, które urasta do rangi metafor egzystencji wychodźcy. Odojewski portretuje życie emigrantów jakby tworzył odpowiednik nastrojów zawartych w *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* Stanisława Barańczaka, przeniesionych w warunki zza „żelaznej kurtyny”. Apatia i nuda przechodzące w fizyczny ból – ból, który staje się jednym ze słów-kluczy w opowiadaniach z tomu *Zapomniane, nieuśmierzone...* Niepostrzeżenie ból osobisty, nieprzekazywalny i nieprzetłumaczalny zaczyna nabierać znaczenia szerszego, bardziej uniwersalnego. Staje się synonimem cierpienia ludzkiego w ogóle – wcieloną udręką egzystencji⁸. Zagarnia coraz szersze jej sfery, obejmując fizyczność, psychologię, pamięć:

Więc czuł ból i jednocześnie znowu nudę aż dławiącą. I zaraz myślał, że jest cierpienie, które w środku coś buduje, od którego człowiek hartuje się jak stal w żarze, i cierpienie bezpłodne, jałowe, które sprawia, że rozpada się świadomość, usycha dusza (drugie nie mniejsze od pierwszego, ale bardziej upokarzające) i tę coraz większą nudę czując coraz ostrzej, czuł obrzydzenie i pragnienie, żeby to się skończyło [...] (ZN, s. 108)

Stopniowo jednak zachodzi u Odojewskiego i u jego postaci zmiana w scenach widzenia ciała – przestaje ono wywoływać lęk, może być nawet źródłem doznań przyjemnych. Zapowiedź tych różnic przynoszą opowiadania kończone u schyłku lat dziewięćdziesiątych, *Sezon w Wenecji* czy *Cyrk przyjechał, cyrk odjechał*. Nastoletni Marek przeżywający w czasie wojny wtajemniczenie w życie nie dzieli już dramatycznych doświadczeń swego niemal rówieśnika – Piotra Czerestwińskiego ze

8/ M. Schwob *Ból*, Katowice 1999, s. 51-115.

Rembowska-Płuciennik „[...] w samym środku swego bólu [...]”

Zmierzchu świata. Już sam fakt, że pierwsze doznanie erotyczne odczuwa Marek jako chwilę najwyższej rozkoszy mógłby być powodem usprawiedliwionej zawiści ze strony wielu wcześniejszych bohaterów autora *Kwarantanny*...

„Ubóstwiony kształt kobiecego ciała”

Najdobitniejszym dowodem tej radykalnej zmiany w podejściu do cielesności jest ostatnia powieść Odojewskiego, *Oksana*. Ten niezwyklej romans łączy nie dwoje ludzi, lecz trzy równie realnie istniejące istoty – kochanków i zabójczy ból towarzyszący śmiertelnej chorobie Karola. Wracając do niegdyś wykorzystywanej sytuacji fabularnej, Odojewski nie traktuje schorzenia jako pretekstu do wyjaśnienia uciążliwości istnienia w ciele. Karol doświadcza bowiem wstrząsów krańcowo różnych: ataków rakowego bólu i niespodziewanej już w życiu rozkoszy miłosnej. Uciekając z kręgu szpitali i przedłużających wegetację terapii, Karol daje swemu zboleiałemu ciału ostatnią szansę na świadome doznawanie przyrodzonych człowiekowi wrażeń – od smakowania egzotycznych potraw po erotyczne zaspokojenie. Pożegnanie z życiem przeradza się dla umierającego w trudną i bolesną afirmację cielesności, tym dziwniejszą, iż bez precedensu we wcześniejszych utworach pisarza.

Cierpienie fizyczne uznała Helena Zaworska za trzeciego aktora na scenie wydarzeń⁹. Niemal jedna trzecia *Oksany* to zapis zmagania człowieka z demonem bólu i w stylistyce walki właśnie opisy te są utrzymane. Karol czuje w sobie złowrogą, zaciskającą się i rozwierającą, męską pięść, lecz, paradoksalnie, ten sposób obrazowania sugeruje szansę zmierzania się z przeciwnikiem przyczajonym we własnym ciele. Cierpienia nie przedstawia Odojewski jako rozdierania, miażdżenia czy ćwiartowania ciała – ból wypełnia je po brzegi, konsoliduje, staje się jego „wewnętrznym stelażem”, jak mówi Karol. Dlatego obraz cierpiącego ciała nie podlega już dehumanizującej je fragmentaryzacji. Ból od początku powieści prezentowany jest jako personifikowana siła, demon wstępujący w ofiarę opętania. Taki obraz, rozpychającego się w umęczonym ciele potwora, pojawiał się też w monologu bohatera *Miejsc nawiedzonych*. Również w *Oksanie* służy on dobitnemu podkreśleniu faktu, jakim skandalem dla świadomości jest nieustanne poddanie presji fizjologii. A jednak choroba nie wiedzie Karola ku rozpadowi osobowości – przeżywając swą ostatnią miłość, zapanowuje on nad chaosem własnego istnienia, zostaje ocalony fizycznie i duchowo przez kobietę. Aż chciałoby się uwierzyć, że: „żaden z waszych środków, biedni lekarze, nie ma tak cudownej siły jak ręka kobieca, która dotyka czoła chorego mężczyzny”¹⁰. *Oksana*, choć uosabia wszelkie życiодajne siły, potrzebuje od Karola równie skutecznej pomocy...

Kreacja tytułowej bohaterki dorównuje sugestywności literackiego portretu Katarzyny Woynowiczowej, choć te dwie kobiety stanowią zupełne przeciwień-

⁹/ H. Zaworska *Kochaj i nie bój się*, „Gazeta i Książki” 1999 nr 6, s. 1 i 4.

¹⁰/ Słowa G. Maranona przytoczone przez G. Ceronettiego, w: tegoż *Milczenie ciała*, „Res Publica Nowa” 2000 nr 11, s. 43.

stwa. W opisach Ukrainki akcent pada na delikatność i dziewczęcość postaci, powiązanych z wewnętrzną dobrocią i łagodnością – Oksana nie ma jednak w sobie nic z naiwnej, bezcielesnej i neutralnej seksualnie kobiety-dziecka. Przeciwnie, jest świadoma swej zmysłowości, potrafi czerpać z niej rozkosz, odrzucając konwencjonalne obyczajowe i uprzedzenia. Jej ciało emanuje seksem: często opisywane są drobne piersi o dużych sutkach, gładka skóra, smukłe nogi, biodra, ale jednocześnie to indywidualne piękno Karol postrzega w planie tajemniczej i fascynującej magii poci. Wystarczy przypomnieć scenę zakupów w magazynach mody, wystylizowaną na erotyczne misterium pochłoniętej sobą kobiecości, którego mężczyzna może być jedynie pokornym obserwatorem. Również oglądana nagość kochanki wywołuje zawsze w Karolu skurcz gardła, niezwykle silny, nabożny wręcz wstrząs, taki sam jak kontemplacja posągu Wenus Anadyomene. Będąc jej ożywioną wersją, Oksana jawi się jako uosobienie dojrzałej seksualności i wydobytej miłością młodości. Obserwując ją Karol, „doświadczał, jaką władzę nad mężczyzną może mieć ubóstwiany przez niego kształt kobiecego ciała” (O, s. 395), przyznając, że instynkt posiadania przy sobie kobiety jest dla niego równoznaczny z instynktem życia. Uprzedzając ataki feministek: to „posiadanie” oznacza tu osiągnięcie pełnej fizyczno-duchowej jedności, która jest w stanie leczyć rany psychiczne. Fizyczne zauroczenie, które połączyło tych dwoje, przesycone jest świadomością, że zostanie ono skonfrontowane z brzemieniem osobistego i narodowego obciążenia. Potrzeba konfrontacji staje się nawet *spiritus movens* ich związku – związku, który upodabnia się do wzajemnej terapii. Jeśli Karol wychodzi z niej uleczony fizycznie, to Oksana dzięki jego miłości uwalnia się od koszmarów dzieciństwa i kończy swój osobisty spór z okrucieństwem historii.

Cieleśność staje się dla tych samotnych, ciężko doświadczonych ludzi pierwotną, najbardziej indywidualną płaszczyzną porozumienia, jedyną pozostałą człowiekowi sferą niezafałszowanych, nieniszczących kontaktów, wyrazem upragnionej bliskości. To sytuacja nietypowa w twórczości pisarza szczególnie wyczułonego na wszelkie komplikacje relacji między kobietą i mężczyzną, które potrafi on przedstawić z niezwykłym znuwaniem i subtelnością. Ze szczególną wnikliwością portretował zawsze Odojewski związki niespełnione, nieudane i zagrożone rozpadem. W jego filozofii miłości na plan pierwszy wysuwa się niemożność porozumienia między ludźmi spragnionymi uczuć i znękanymi samotnością. W nowej powieści erotyka umożliwia kochankom upragnioną jedność, zapewnia spełnienie. Nawet w bardzo dosłownych opisach scen erotycznych mowa ciała kochanków wyraża przede wszystkim czułość, pieśczętę, pełne zaufanie i poczucie bezpieczeństwa. Oboje uczą się dopiero odkrywać rozkosze intymności, gdyż każde z nich ma za sobą rozczarowania i upokorzenia wyniesione z nieudanych związków. Wyświadczają sobie nawzajem olbrzymią przysługę – każde z nich godzi partnera z płcią przeciwną. Uczucie, jakie łączy Oksanę i Karola, opiera się na całkowitej wzajemnej akceptacji. Najpełniejszym tego wyrazem jest wspólne przełamywanie uprzedzeń do ciała drugiej osoby. Oksana, dosłownie i symbolicznie, przekracza dla Karola próg śmierci – decydując się pozostać

Rembowska-Płuciennik „[...] w samym środku swego bólu [...]”

z umierającym i ponawiając, w odczuciu samego kochanka, ofiarę mitycznej Alcestis. Miłość w czasie menstruacji stanowi dla Karola akt potwierdzający całkowite oddanie kochanej kobiecie; dla obojga zaś nabiera znaczenia symbolicznego przymierza krwi.

rozpostarłszy przedtem na prześcieradle ręcznik, na nim ją ułożył, szepcząc wciąż jakieś pieśczośliwe słowa [...]. Wcisnął się w nią potem powoli i łagodnie, z największą tkliwością i ostrożnością, wsłuchując się uważnie w jej westchnienia [...] aż posłyszał jej półprzytomny szept: „Byłeś w mojej krwi! Nigdy nie zdarzyło mi się coś takiego. (O, s. 323-324)

Kosztując ostryg, Karol wyznaje, iż kobiecie wewnątrz zachowało dla niego ten sam zapach i smak morza... To skojarzenie kobiecości, erotyki oraz wody stanowi charakterystyczny rys wyobraźni twórczej Odojewskiego. Sceny miłosne rozgrywają się zazwyczaj nad brzegiem rzeki¹¹, jeziora, a kobiecie towarzyszy zapach roślin i zwierząt wodnych, jakby była ona pokrewna nereidom lub najadom. Biologiczna kobiecość nie wywołuje w mężczyźnie archetypicznego strachu, nie odpycha¹² – przeciwnie, jej związek z naturą uzyskuje tu jeszcze jedno, mityczne potwierdzenie w skojarzeniu kobiety i praocceanu jako odwiecznych źródeł życia. Fizjologia i seksualność kobieca nie są tu więc znakiem pierwotnego chaosu i sił ciemności – zostają raczej poddane sakralizacji, nie będąc jednocześnie przedmiotem kulturowej cenzury.

Czy ten nietypowy u Odojewskiego stosunek do cielesności wiąże się z romanowym optymizmem *Oksany*? Nie, gdyż dopiero teraz jego życie stanie się wyrokiem uprawomocnionym, a „ból umierającej duszy” będzie stokroć okrutniejszy niż cierpienie w chorobie. W *Oksanie* żądzą te same prawa, które piętnowały skrajnym pesymizmem cykl podolski – nie ma żadnego ocalenia, nic nie zostanie zapomniane i uśmierzone... A jednak wyraźna zmiana w ujęciu problematyki cielesności, jaką w ostatniej powieści pisarz zaprezentował, otwiera szereg pytań dotyczących niedalekiej przyszłości. Według zapowiedzi wydawniczych już wkrótce wielbiciele cyklu podolskiego otrzymają jego długo oczekiwaną kontynuację, pisaną z perspektywy Katarzyny. Czy jej losów nie projektowały dzieje Pauliny, żony Karola z *Oksany*? Czy Katarzyna zostanie zwrócona czytelnikom z tymi kompleksami i zahamowaniami w sferze cielesności, z którymi nie poradziła sobie Paulina, równie upokarzana w czasie wojny? Czy Katarzyna i Paweł, odnalazłszy się po latach, odnajdą w sobie choć cień dawnego uczucia, zapisanego przecież także w ciałach kochanków? Czy uleczą się, jak Oksana i Karol? Aby dorównać sile wyrazu poprzednich części trylogii Odojewski musiałby wrócić do swej poprzedniej wi-

^{11/} B. Gryszkiewicz *O kobietach Odojewskiego*, „Lektura” 1993 nr 4-10, s. 28-30.

Archetypiczny związek kobiety i wody oraz jego artystyczne realizacje analizuje np. Z. Kalnicka w artykule *Woda, kobieta i uwodzenie (w filozofii i sztuce)*, „Kultura Współczesna” 2000 nr 1-2, s. 30-41.

^{12/} J-P Roux *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, Kraków 1994, s. 57-93.

Szkice

zji „piekła ciała”¹³, warunkującego całą koncepcję człowieka zawartą w poprzednich powieściach. Pytanie, czy dla pisarza jest to wciąż możliwe, musi pozostać jeszcze bez odpowiedzi.

Na razie za odjeżdżającym w mrok Karolem znowu „postępują zwiastunowie bólu z cichym nawoływaniem”¹⁴, bo z całą pewnością nie uda mu się odejść, zapomnieć i żyć.

^{13/} E. Cioran *Guido Ceronetti. Piekło ciała*, w: tegoż *Cwiczenia z zachwyty*, przeł. J.M. Kłoczowski, Warszawa 1998, 125-129.

^{14/} Cz. Miłosz *Ciało*, w: *Na brzegu rzeki*, „Znak”, Kraków 1994, s. 73.