

PAWEŁ TOMCZOK
Uniwersytet Śląski*

Narcyzm i historia

Narcyzm zbiorowy i narcyzm indywidualny w historiach alternatywnych i powieściach historycznych ostatnich lat

Narcissism and history

Collective narcissism and individual narcissism in alternate histories and historical novels

Abstract

The aim of the article is the description of the Polish historical novels of Szczepan Twardoch, Marcin Wolski and others. The theoretical basis of the research is the concept of narcissism proposed by Erich Fromm, Alexander Lowen and Christopher Lasch. Two concepts of narcissism allow to explore different novels that represent collective phantoms of Polish culture and individual problems with culture of the late capitalism and consumerism.

* Zakład Historii Literatury Poromantycznej, Uniwersytet Śląski
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice
e-mail: tomczok@wp.pl

Diagnozowanie kultury narcyzmu rozpoczęło się w latach siedemdziesiątych XX wieku. W klasycznej pracy *Kultura narcyzmu* Christopher Lasch (2015) przeprowadza krytykę różnych obszarów kultury amerykańskiej zmierzającej w stronę zadufanego w sobie indywidualizmu. Narcyzm jawi się zatem jako zjawisko rozpięte pomiędzy skrajnymi fenomenami — z jednej strony źródeł narcyzmu poszukiwać trzeba w bardzo ogólnych i abstrakcyjnych przemianach gospodarczych i społecznych, takich jak transformacja kapitalizmu w stronę modelu neoliberalnego, opartego na spekulacjach finansowych (Pobłocki 2017), oraz odpowiadający tym przemianom schylek kapitalizmu opartego na cnotach protestanckich (zob. Bell 1994; Giddens 2002; Sennett 2009); z drugiej strony, tacy autorzy jak Alexander Lowen (1995) diagnozują narcyzm na poziomie indywidualnego życia psychicznego jednostek, które coraz rzadziej — w porównaniu z pierwszą połową XX wieku — zapadają na różnego rodzaju histerie oparte na poczuciu winy i stłumieniu własnych popędów, a częściej nie radzą sobie z depresjami wynikającymi z nadmiernych oczekiwań wobec własnej osoby. Narcyzm może być zatem rozpatrywany jako złożone zjawisko historyczne, które określa jednostkowe podmioty w ich najgłębszych, intymnych aspektach, a jednocześnie bardzo mocno wiąże się z przemianami społeczno-gospodarczymi, które określają indywidualne rzekomo potrzeby i pragnienia jednostek.

Mówienie o kulturze narcyzmu wymaga zatem w miarę swobodnego poruszania się między tak dalekimi obszarami, jak modele wychowania w rodzinach i szkole oraz przemiany globalnego kapitalizmu; mody związane ze stosunkiem do ciała oraz społeczne modele sukcesu i uznania, czy wreszcie poczucie własnej wartości wielkich zbiorowości — przede wszystkim narodów, ale też tożsamości lokalnych.

Czy w polskim dyskursie także można dostrzec kulturę narcyzmu? Zapewne nie byłoby zbyt trudnym wyzwaniem stworzenie szerokiej panoramy „narcyzm w kulturze polskiej” bądź ujęcie polskiej historii idei w ramach sporu między pozycjami narcystycznymi a licznymi próbami osłabienia czy krytyki narcyzmu. Po jednej stronie znalazłyby się zatem analizy narcyzmu w sarmatyzmie, romantyzmie czy *Trylogii* Henryka Sienkiewicza, a po drugiej wielkie diagnozy polskiej niedojrzałości i kulturowego zdziecinnienia, z publicystyką Stanisława Brzozowskiego na czele. W tym artykule nie mogę choćby szkicowo rozbudować tej analizy. Nie tylko z braku miejsca, ale też z przekonania, że w ostatnich latach polski narcyzm przybiera inną formę — związaną już nie z ciągłością czy mentalnością

kultury postszlacheckiej, lecz raczej z systemem kapitalizmu, a przede wszystkim miejsca, które Polska zajmuje w globalnym podziale pracy i kapitału. Nie chodzi tu zatem o ukazanie ciągłości polskiego narcyzmu, lecz raczej o analizę przejawów jego współczesnej formy. Łatwo byłoby znaleźć wiele egzemplifikacji zjawisk społeczno-kulturowych opisanych przez Lascha, które pojawiły się w III RP. Wydaje się, że wraz z wejściem w strefę oddziaływania kultury zachodniego kapitalizmu, polskie społeczeństwo musiało przyjąć bardzo wiele cech tzw. późnego kapitalizmu i odpowiadającej mu logiki kulturowej (Jameison 2011). Oczywiście, równie wiele tych zjawisk zostało w oryginalny, a często twórczy sposób dostosowanych do warunków peryferyjnego kapitalizmu: z jednej strony zderzyły się z historyczną tradycją i kulturową mentalnością, a z drugiej odpowiadały nowym formom strefy przejścia (Buden 2012).

W artykule chciałbym się skupić na kilku narcystycznych narracjach historycznych powstałych po 2000 roku. Wychodzę z założenia, że kultura narcyzmu wyraża się nie tylko w aktualnych tendencjach i we współczesnych problemach, lecz dochodzi także do projekcji narcyzmu na przeszłość. Tworzy się zatem i wyszukuje bohaterów, którzy odpowiadać będą dzisiejszym modelom przesadnej troski o siebie, konstruuje się (auto)narracje postaci zapatrzonych we własną doskonałość, a także próbuje stworzyć takie narracje o zbiorowości, które zaspokoją głód zbiorowej dumy i narodowego uznania. W tekście będę zatem posługiwać się zarówno kategorią narcyzmu zbiorowego, jak też narcyzmu indywidualnego. W obu przypadkach celem będzie prześledzenie sposobów artykulacji przesadnej miłości własnej w odniesieniu do narodowej zbiorowości, a także indywidualnych bohaterów.

W pierwszej części artykułu dotyczącej narcyzmu zbiorowego skupię się na przykładach historii alternatywnych, które mają charakter narcystyczny. Pamiętać trzeba, że wiele utworów powstałych w ramach konwencji historii alternatywnych posiada wymowę krytyczną — pokazuje, że marzenia o mocarstwowej, zwycięskiej Rzeczypospolitej opierają się na niedostrzeganiu ukrytych i nieprzepracowanych kompleksów, które cały czas oddziałują na polską historię (zob. Szczerek 2013; Bojarski 2011). Takie utwory jako *Mocarstwo* Marcina Wolskiego, *Burza* Macieja Parowskiego czy militarne powieści Marcina Ciszewskiego przedstawiają natomiast dość jednolicie pozytywne narracje o polskiej historii. Ich czytelnik ma odczuwać narcystyczne zadowolenie z przynależności do zwycięskiej wspólnoty. Kompensacja historycznych klęsk zmierza więc w stronę zbiorowego narcyzmu.

W drugiej części artykułu przedstawię narcyzm indywidualny w dwóch powieściach historycznych Szczepana Twardocha: *Morfynie* i *Królu*. Bohaterowie obu utworów realizują schemat podmiotu narcystycznego — przede wszystkim tworzą narcystyczne autonarracje o własnych osiągnięciach — życiowych, erotycznych; przedstawiają się jako jednostki lepsze, silniejsze, sprawniejsze, przebieglejsze od innych. Są to zatem autonarracje, których autorzy wpadają w zachwyt nad własnymi osiągnięciami, choć czasem, z powodu nalogów, tracą kontrolę nad własnym opowiadaniem.

Narcyzm zbiorowy w historiach alternatywnych

Kategorie narcyzmu zbiorowego charakteryzuje Erich Fromm w książce *Anatomia ludzkiej destrukcyjności* w rozdziale poświęconym formom agresji obronnej. Interesuje go głównie zraniony narcyzm, który domaga się zemsty, naprawienia szkody wyrządzonej własnej uwielbianej podmiotowości. W przypadku zbiorowości przedmiotem takiego uwielbie-

nia może być nie jednostka, lecz grupa. Fromm zwraca uwagę, że narcyzm indywidualny często napotyka liczne przeszkody ze strony najbliższego otoczenia, natomiast narcyzm zbiorowy otrzymuje wsparcie od innych jednostek podzielających uwielbienie dla wspólnej tożsamości grupowej. Dlatego też narcystyczny patriotyzm czy nacjonalizm mogą być ujmowane jako przyjmowane w szerokiej grupie przekonania, których nikt nie ma zamiaru podważać. A same przekonanie otrzymują instytucjonalne wsparcie w postaci różnych rytuałów zbiorowości utrzymujących wiarę we własną siłę, doskonałość czy wyjątkowość.

Fromm zauważa, że narcyzm grupowy „jest, jak pozostałe formy agresji obronnej, wyłącznie reakcją na atak wymierzony przeciwko żywotnym interesom” (2014: 225). To kryterium pozwala odróżnić tożsamość narcystyczną od innych form tożsamości zbiorowej — prawie każde społeczeństwo nowoczesne rozwija jakąś formę tożsamości zbiorowej: widzi siebie w opozycji do innych narodów, wybiera swoich bohaterów, dostrzega własne niedostatki. Zbiorowa tożsamość narcystyczna pojawia się nie w każdej sytuacji, gdy grupa określa siebie jako pewną wielką całość, ale wtedy, gdy wcześniejsze określenia zostały zniszczone, zaatakowane, gdy ustalone znaczenia tożsamości zbiorowej uległy degradacji. Przykładem takich zaburzeń zbiorowej tożsamości są na pewno wielkie klęski wojenne, jakie stały się doświadczeniem wielu państw upokorzonych przez silniejszych przeciwników. Wolfgang Schivelbusch (2003) opisuje takie doświadczenie na przykładzie południowych stanów po wojnie secesyjnej, Francji po wojnie francusko-pruskiej, a także Niemiec po Traktacie Wersalskim. Każda z tych zbiorowości przeżywa klęskę jako zniszczenie własnych nadziei na zwycięstwo, poczucie własnej słabości, albo doświadczenie zdrady, która uniemożliwiła wykorzystanie pełnych sił wspólnoty. Jak destrukcyjne może być takie doświadczenie klęski najlepiej pokazuje przykład Republiki Weimarskiej, państwa powstałego po klęsce cesarskich Niemiec, państwa, które nigdy nie doczekało się powszechnej akceptacji własnych obywateli, a szczególnie licznych grup, takich jak arystokracja, byli wojskowi czy drobnomieszczaństwo, z nostalgią wspominających dawne czasy, w których mogły odgrywać znacznie ważniejsze role.

W historii Polski znaleźć można wiele doświadczeń zbiorowego upokorzenia — do najważniejszych należy na pewno klęska z września 1939 roku. Nagłość i totalność klęski do dziś wywołuje potrzeby rozważań nad istotą tego wydarzenia. Liczni pisarze, publicyści i historycy zadają sobie pytania, czy klęska była nieunikniona, czy wynikała z błędnych decyzji politycznych oraz czy można stworzyć alternatywne scenariusze. W ostatnich latach pojawiają się liczne głosy kontynuujące martyrologiczną narrację o polskich doświadczeniach drugiej wojny światowej. Chyba najmocniej taka perspektywa ujawnia się w eseistyce historycznej (a także poezji) Przemysława Dakowicza (2015). Łódzki pisarz i badacz literatury koncentruje się na pokazaniu Polaków jako ofiar przeróżnych ludobójstw, a tytułowa „afazja” dotyczy właśnie niezdolności kultury polskiej do wyrażenia historycznych masakr. Jego książki stają się z tego powodu ciągiem narracji o Polakach mordowanych przez Niemców, Sowieców, Ukraińców, czy komunistów. Ten swoisty „narcyzm martyrologiczny” opiera się na jednostronnym patrzeniu wyłącznie na polskie ofiary a omijaniu ofiar Polaków (zob. Leder 2014). Na gruncie ofiary, łączności z ofiarami, ich zwłokami, szczątkami ma być według Dakowicza ufundowana nowa tożsamość zbiorowa będąca alternatywą dla płynnej tożsamości postmodernizmu.

O ile Dakowicz dokonuje dość zaskakującego współcześnie rozkoszowania się klęską, to wielu innych autorów wybiera przeciwną drogę. Fantazjuje o polskim zwycięstwie.

W tym miejscu chciałbym przedstawić trzy takie scenariusze historii alternatywnych czy fantastyki alternatywnej (Parowski 2014): *Wallenrod* i *Mocarstwo* Marcina Wolskiego oraz *Burzę* Macieja Parowskiego. Literackie historie alternatywne to narracje przedstawiające losy zbiorowości po jakimś wydarzeniu kontrfaktycznym (na temat definicji zob. np. Lemann 2014). W przypadku wszystkich tych powieści dochodzi do próby ominięcia klęski wrześniowej oraz stworzenia rozbudowanej wizji innej Polski, która mogłaby zaistnieć, gdyby nie doszło do klęski. W przeciwieństwie do takich „skromnych” narracji jak *www.1939.com.pl* Marcina Ciszewskiego, w powieściach Wolskiego i Parowskiego chodzi nie tyle o pokazanie polskiego sukcesu wojskowego (choć i to jest ważne), co o stworzenie wizji państwa, które nie poniosło klęski, lecz odniosło wielki sukces i mogło zbudować tytułowe mocarstwo. Wspomniana powieść militarna Ciszewskiego w przeciwieństwie do utworów Wolskiego i Parowskiego skupia się na dziejach jednostki wojskowej, która zostaje przetrzucona ze współczesności do początku września 1939 roku na tyły wojsk niemieckich. Polska jednostka wojskowa wyposażona w najnowszy sprzęt wojskowy po kilku sukcesach ulega jednak liczebnej przewadze niemieckich wojsk i nie może odmienić historii. W wypowiedziach generała odpowiedzialnego za tę eksperymentalną podróż w czasie dochodzi do głosu ważna postać narcyzmu zbiorowego: liczył, że odmienienie losów klęski wrześniowej pozwoli stworzyć zupełnie inną wspólnotę polityczną Polaków, gdyż ta, która powstała po wojnie i PRL-u, zupełnie nie spełnia jego oczekiwań. Eksperyment ma być zatem kompensacją za nieudaną rzeczywistość III RP, która nie zdołała odbudować porządku elit II RP, a jedynie kontynuuje podziały społeczne czasów socjalizmu. W pozbawionej większych ambicji historiozoficznych rozrywkowej powieści Ciszewskiego ujawnia się ważny motyw narcystycznego myślenia o tożsamości narodowej. Ten naród, to społeczeństwo, które istnieje realnie nie odpowiada prawdziwej, esencjalnej polskiej tożsamości. Tak jak w narcyzmie indywidualnym mamy do czynienia z niezgodnością obrazu idealnego ja oraz realnego ja cielesnego, tak w kontekście zbiorowym realne ciało narodu czy społeczeństwa wydaje się skażone, a przez to niegodne obrazu prawdziwej zbiorowej tożsamości. Tę opozycję artykułowano w dyskursie politycznym i kulturowym na bardzo wiele sposobów. Zawsze chodzi w niej o podział społeczeństwa na właściwych przedstawicieli narodu (a przynajmniej tych, którzy z tą narodową esencją zachowali jakiś związek) i masę pozbawioną rzeczywistej przynależności do narodu.

W fantazjach historycznych chodzi między innymi o wyobrażeniowe przeniesienie się w czasy, kiedy takiego pęknięcia nie było. Dlatego też we wspomnianych historiach alternatywnych pojawiać się będzie zawsze pozytywny obraz czasów międzywojennych, ale pełna realizacja historycznych utopii społecznej jedności możliwa będzie dopiero w przedstawieniach dziejowych alternatyw. Taką wizję kompensacyjną zawiera powieść Macieja Parowskiego *Burza. Ucieczka z Warszawy '40*, której akcja rozgrywa się w 1940 roku w Warszawie, gdzie odbywa się wielki kongres europejskich twórców. W wielowarstwowej narracji pokazana jest przede wszystkim Warszawa wielu artystów, którzy żyją ze sobą we względnej zgodzie, Warszawa, w której dla każdego znalazło się miejsce (ironicznie o tej zgodzie pisał Orliński [2010]). Ten wielki kongres w kwitnącej Warszawie jest możliwy, gdyż niemiecka inwazja we wrześniu poprzedniego roku została zatrzymana przez ogromne ulewę, które zahamowały marsz wojsk pancernych. W obliczu niemieckich niepowodzeń sojusznicy Polski wypełnili swoje zobowiązania — w przeciwieństwie do Związku Radzieckiego, który nie dopełnił postanowień paktu Ribbentrop-Mołotow. Zamiast

militarnej klęski oraz zbiorowego upokorzenia Parowski proponuje zatem obraz kulturalnej doniosłości zwycięskiej Polski, do której przybywają najważniejsi twórcy początku lat czterdziestych na czele z Alfredem Hitchcockiem. Narcyzm tego obrazu ujawnia się przede wszystkim w oczekiwaniu jakiegoś wielkiego uznania, które Polska ma otrzymać od innych państw, a także w wizji wyciszenia różnych wewnętrznych konfliktów. Parowski tworzy zatem idealny obraz, do którego trudno przyłożyć nie tylko historyczną rzeczywistość, ale też współczesność — która w konfrontacji ze zwycięską Polską okazuje się zawsze za mała, zbyt słaba i lekceważona.

Pełny — i znacznie bardziej literacko udany — wyraz zbiorowego narcyzmu znaleźć można w dwóch historiach alternatywnych Marcina Wolskiego, *Wallenrod* i *Mocarstwo*. W tych utworach autor wykorzystał dyskutowaną przez historyków i publicystów możliwość sojuszu polskiego państwa z hitlerowskimi Niemcami (ostatnio o tym pomysł m.in. Pawła Wiczorkiewicza najpełniej pisał Zychowicz [2012]). W powieściach Wolskiego taki sojusz staje się możliwy dzięki przedłużonemu życiu Józefa Piłsudskiego, który kierując się zasadą *Realpolitik* w ostatniej chwili przyjmuje propozycje Hitlera, by w następnym roku sojusznicze wojska mogły odbyć zwycięską kampanię przeciwko Związkowi Radzieckiemu. W tej narracji ujawnia się także coraz częściej wyrażane w prawicowej publicystyce przekonanie, że dużo większe niż Trzecia Rzesza zagrożenie dla polskiej tożsamości stanowił Związek Radziecki, który przez swoją praktykę rewolucji społecznej doprowadziłby do całkowitego zniszczenia polskich elit (oczywiście wielu autorów, jak choćby wspomniany już Dakowicz, pisze także o zbrodniach Niemców na polskiej inteligencji). Sojusz z Hitlerem i pokonanie Związku Radzieckiego pozwalają na umocnienie władz II RP, które zmierzają w stronę jakiegoś łagodnego autorytaryzmu, systemu politycznego, który według Wolskiego najlepiej odpowiada Polakom (Wolski 2012b: 170) połączonego z gospodarką kapitalistyczną. Zwycięska Rzeczpospolita staje się właściwie globalnym mocarstwem, któremu wszyscy dookoła zazdroszczą — i knują przeciwko niemu rozmaite spiski, na czele z zamachem na samolot prezydencki. Do zamachu jednak, dzięki aktywności głównego bohatera, nie dochodzi, a rozbija się pusty samolot sterowany autopilotem. Ten symulowany zamach sprawia, że we władzach Rzeczpospolitej ujawniają się środowiska skore do przejścia władzy, ale szybko zostają unicestwione przez prawowitych przywódców.

W narracji Wolskiego wszystko kończy się dobrze, czasem zaskakująco dobrze. Historia Polski staje się radosną komedią, w której wszelkie perypetie tylko wzmacniają dobre samopoczucie zbiorowego podmiotu. Realna modernizacja, jaka dokonała się w PRL-u, a potem w III RP, zostaje skonfrontowana z idealną nowoczesnością wspartą jeszcze mocarstwową, a nawet kolonialną pozycją (kolonialny epizod na Madagaskarze kończy się jednak klęską). Wolski snuje tu zatem narracje o Polsce hegemonicznej (zob. Lemann 2014) — tworzy mit wielkiej Polski, która mogłaby odgrywać kluczową rolę w polityce międzynarodowej i posiadać silną gospodarkę, w której pracowałiby emigranci z innych krajów. Znowu zatem obraz zbiorowości stanowi kompensację, a często odwrócenie rzeczywistego położenia zarówno PRL-u, jak i III RP. Wobec narcystycznej wizji niknie każda rzeczywistość, tak jak rzeczywiste ciało i doświadczenie narcyza znika poza idealnymi obrazami, które sobie wytwarza.

Narcystyczne historie alternatywne nie zamykają oczywiście zbioru polskich historii alternatywnych — sam Wolski przedstawił także wersje historii Polski, w których pozytywne

wydarzenia zamienione zostają w klęski, na przykład w *Jednej przegranej bitwie* (zob. Wolski 2013) bolszewicy pokonują odrodzoną Rzeczpospolitą, by po kilku latach stworzyć w całej Europie wielkie państwo socjalistyczne. Ale i w tej wizji, która zdaje się nie nosić cech narcyzmu zbiorowego, pojawia się możliwość oporu i wyjścia poza system radzieckiej dominacji. Nawet jeżeli w samej powieści nie pokazano jeszcze odrodzenia narodowego podmiotu, to losy głównego bohatera pozwalają domniemywać, że czas wyzwolenia jest już bliski.

W innych historiach alternatywnych, które ustawiają się w polemicznej pozycji wobec powieści Wolskiego, Parowskiego czy Ciszewskiego, autorzy pokazują, że przyjęcie kontrfaktycznej możliwości i tak prowadzi do powrotu na znane ścieżki dziejów, a często oznacza wybór jeszcze gorszej możliwości (tak dzieje się w *Kryptonim Posen* oraz w *Powrota*ch — zob. Bojarski 2011; Pietrasiewicz, Bogaczyk 2013). Literacko-eseistyczną krytykę narracji narcystycznych stanowi natomiast książka Ziemowita Szczerka *Rzeczpospolita zrycięska*, w której pokazane zostały wewnętrzne problemy polskiego imperium, które nie było w stanie własnymi siłami przeprowadzić modernizacji i napotyka na różne problemy gospodarcze, społeczne i etniczne.

Te dyskusje w ramach konwencji historii alternatywnych pokazują, że narracje narcystyczne dotyczące polskiej zbiorowości stały się podstawą wielu ważnych dyskusji, w których negocjuje się nie tylko obraz przeszłości, ale także zakres dzisiejszych ambicji polskiej polityki i kultury. Narcyzm zbiorowy niepoddany dostatecznej krytyce i terapii prowadzi bowiem do przesadnych roszczeń, a narcystyczne rojenia, które wydawały się przed kilkoma laty marginesem pola literackiego zdają się trafiać na podatny grunt już poza sferą literackich fantazji. Kultura narcyzmu zbiorowego zdaje się dysponować ogromną bazą afektywną związaną z różnymi społecznymi kompleksami i negatywnymi doświadczeniami klęski, upokorzenia, podrzędności. Tło tych negatywnych afektów sprawia, że polskie społeczeństwa chętnie przyjmuje narcystyczne narracje kompensujące historyczne wstydy i upokorzenia, a literatura popularna zdaje się świetnie wyrażać nowe, często mocarstwowe i wykluczające, definicje narodu (Storey 2003).

Narcyzm indywidualny w *Morfynie* i *Królu Szczepana Twardocha*

We wstępie do artykułu wspomniałem, że kultura narcyzmu dotyczy przede wszystkim narcyzmu indywidualnego, który ma jednak swoje źródła w przemianach społecznych i gospodarczych. Oczywiście wydawać się może zatem, że przykładów powieściowych narcyzów poszukiwać należy w powieściach współczesnych, które ukazują osobowościowe tarapaty jednostek późnej nowoczesności. Zapisywanie narcyzmu w różnych tekstach kultury dotyka także powieści historycznych. Autorzy utworów dziejących się w przeszłości jakby starali się przybliżyć dawnych bohaterów wyposażając ich w problemy psychiczne współczesnych czasów. Dokonują zatem projekcji kultury narcyzmu w przeszłość wyszukując w historii takie osoby, które mogłyby stać się bliskie współczesnemu czytelnikowi.

Według Alexandra Lowena zaburzenia narcystyczne powstają „w obronie przed nieznośną rzeczywistością stosunków interpersonalnych” (1995: 20) — mogą to być sytuacje poniżenia, upokorzenia, przemocy, które są kompensowane przez różne wyobrażenia wielkościowe. Według amerykańskiego terapeuty szczególnym źródłem narcyzmu może być nadmierne pochwalanie i karcenie dziecka, które otrzymuje sprzeczne bodźce i nie może wytworzyć stabilnego poczucia swojej wartości i tożsamości. Jak pisze w prostym języku Lowen, osoby narcystyczne „nie potrafią odróżnić tego, kim są we własnym wyobrażeniu,

od tego, kim są naprawdę” (1995: 20). Ta niezgodność uwyrażnia się szczególnie w stosunku do własnego ciała, niezdolności odczuwania i wyrażania emocji — w miejsce realnego obrazu czującego ciała wkracza idealny obraz ego, który jednostka próbuje osiągnąć: obraz człowieka sukcesu, przywódcy, idealnego kochanka. Teoria Lowena odróżnia także różne typy narcyzmu, co pozwala na pominięcie niezbyt operacyjnej w interpretacji literaturoznawczej Freuda kategorii narcyzmu pierwotnego i wtórnego, a także innych psychoanalitycznych wizji całościowego narcyzmu. Nie miejsce tu, by streszczać podziały psychologiczne, chciałbym tylko zaznaczyć, że w interpretacji powieści Twardocha będę kierował się kategoriami wykorzystywanymi do opisu poszczególnych kategorii narcyzmu według Lowena. W przypadku *Morfiny* będą to typy osobowości borderline oraz osobowości psychopatycznej, a w przypadku *Króla* typ osobowości narcystyczno-fallicznej. Twardoch na szczęście nie tworzy swoich postaci według jednego klucza, każdą z głównych postaci wyposaża natomiast w inne problemy osobowościowe, mniej lub bardziej destrukcyjne dla tej postaci.

Bohater *Morfiny*, Konstanty Willemann, zostaje umieszczony w Warszawie tuż po klęsce wrześniowej, w czasie, gdy społeczeństwo zostało rozpuszczone, a stary świat się upłynął (Twardoch 2012: 13). W tej nowej rzeczywistości bohater o problematycznym pochodzeniu musi na nowo określić swoją tożsamość, a właściwie jego nową tożsamość określają inni — zarówno najbliższa rodzina, żona, teść, przyjaciel lekarz, matka wciąż wywierająca wielki wpływ na syna, zjawiający się niespodziewanie ojciec, uznany przez bohatera za zmarłego, a także różni wojskowi i politycy usiłujący włączyć bohatera do swoich planów. W tak skomplikowanej sieci personalnych wpływów niewiele miejsca pozostaje na samodzielne działanie bohatera — w czasie kilkunastu dni, w których zamyka się fabuła, bohater przede wszystkim wykonuje cudze polecenia albo próbuje zaspokoić potrzeby związane z własnymi nalogami.

Problemy narcyzmu nie rozgrywiają się jednak w działaniach bohatera, a raczej w jego psychice, którą poznajemy dokładnie dzięki dość skomplikowanej sytuacji narracyjnej. Twardoch połączył bowiem w ciągłym tekście dwa sposoby prowadzenia opowiadania. Przede wszystkim bohater mówi w pierwszej osobie — nie jest to jednak typowa pierwszoosobowa sytuacja narracyjna, w której narrator opowiada swoje dawne przygody (założeniem takiego sposobu opowiadania jest choćby to, że bohater-narrator musi „przeżyć” narrację — w powieści Twardocha tak się nie dzieje). Pierwszoosobowa narracja odbywa się bowiem w czasie teraźniejszym (zob. Avanesian, Hennig 2012), czym zbliża się do strumienia świadomości. Ale to możliwość pierwszoosobowej logorei (Twardoch 2012: 511) autorowi zdaje się nie wystarczać, gdyż dodaje narratorkę drugoosobową, która mówi do bohatera, choć ten zdaje się jej nie słyszeć, a także wtrąca różne informacje daleko wykraczające poza czas świata przedstawionego, zwykle dotyczące dalszych losów, a szczególnie śmierci drugoplanowych postaci. Ta dość złożona sytuacja narracyjna powieści pozwala na adekwatne przedstawienie rozpadającej się psychiki głównego bohatera, w której pojawia się coraz więcej głosów, a coraz mniej pewnych odpowiedzi na pytanie, kim jestem.

Właśnie uporczywie powracające pytanie o tożsamość nadaje powieści narcystyczny rytm. Narzucona przez matkę i dość dobrze przyjęta w okresie przedwojennym fasada Polaka, bon vivanta, miłośnika różnych luksusów ulega gwałtownemu załamaniu. Bohater ma przede wszystkim problem z określeniem granicy między „ja” a „nieja”, gdy znika jego

oczywiste kawiarniane środowisko złożone z artystów. W definiowaniu własnej osoby waha się między podkreśleniem własnej zapobiegliwości a poczuciem bezwartościowości oraz wycofaniem się. Zapobiegliwość dotyczy głównie finansów — Kostek odpowiednio wcześniej wycofał pieniądze z banku i zamienił je na dolary, a potem bez problemu zdobywa środki pozwalające mu na uniknięcie problemów finansowych (zauważmy, że zostaje zabity, gdy nie ma już środków finansowych, nawet na zapłacenie za dorożkę). Doznania utraty własnej wartości wynikają natomiast z uświadomienia sobie własnego niedookreślenia — mimo zbliżających się trzydziestych urodzin oraz posiadania małżonki i syna, Willemann nie podejmuje żadnej pracy, nie odnosi także sukcesów na żadnym z pól własnej aktywności: nie udaje się mu kariera malarska, sportowa, a wyżywa się głównie w relacjach towarzyskich. Wszystkie te cechy i przypadłości bohatera zbliżają go do narcyzmu w typie borderline.

Skomplikowana sytuacja tożsamościowa głównego bohatera wynika głównie z jego złożonych relacji z rodzicami. Twardoch tak konstruuje pochodzenie Willemanna, by zgromadzić jak najwięcej komplikacji. Przede wszystkim jego matka ukazana została jako erotomanka, która narzuca synowi nawet model zachowań erotycznych: to ona nakazuje mu poszukiwanie różnych kobiet „brudnych”, a unikanie czystych, zaś dzięki nieustannej pomocy finansowej nie pozwala się mu od siebie uwolnić. Scharakteryzowanie matki jako „czystej woli” (Twardoch 2012: 222) oznacza, że bohater będzie jej niewolnikiem, który nie otrzymuje nawet stałego wynagrodzenia czy renty, ale musi liczyć na różne prezenty. Jak sam przyznaje, matka dość precyzyjnie określa status jego życia. A on sam nie należy do znanych z dziewiętnastowiecznych powieści zadłużonych utracjuszy, którzy swoje długi pokrywali weksłami splecanymi potem przez rodziców. Kostek w przeciwieństwie do nich wydaje tylko tyle, na ile pozwala mu matka — oznacza to, że jej wpływ kształtuje nawet swoistą oszczędność syna, który nie wykracza poza dozwolone przez nią wydatki.

Z czego wynika ta przemożna pozycja matki? Ojciec bohatera znika z jego życia po pierwszej wojnie światowej, gdy wraca z niej z okaleczoną twarzą, a przede wszystkim bez penisa, którego amputowano mu z powodu oparzeń. Z pozbawionym męskości mężem rozwodzi się starsza od niego o dwadzieścia cztery lata żona, zapewniając sobie znaczną część jego rodzinnego majątku. Wyjeżdża z nastoletnim synem z Katowic do Warszawy, by tu przyjąć nową, polską tożsamość, co oczywiście dziecku wychowanemu w kulturze niemieckiej nie przychodzi łatwo, choćby z powodu nazwiska i akcentu. W szkole i innych relacjach koleżeńskich Willemann musi udowadniać swoją często kwestionowaną polskość. Twardoch narzuca zatem swojemu bohaterowi skomplikowaną sytuację rodzinną i tożsamościową — wychowywany przez wszechwładną matkę, pozbawiony kochającego, choć zdecydowanie słabszego ojca, zmuszony do potwierdzania swojej identyfikacji narodowej, doświadcza nieustannie wyższości (jest bogatym synem śląskiego arystokraty) oraz pogardy (jako niepewny, niepełny Polak). Nie może zatem do swojej podmiotowości podejść w nieproblematyczny sposób, bo ciągle podlega jakimś spojrzeń — matki, kochanki, „prawdziwych” Polaków, którzy oceniają, czy jego obraz pasuje do ich wyobrażeń.

Narcyzm Willemanna najpełniej zdaje się realizować w jego relacjach z kobietami. Z jednej strony czuje się atrakcyjny, podkreśla swoje pochodzenie, choć okazuje się, że większość jego kochanek to jednak prostytutki. W powieści pokazany jest w dość ciekawym kwadracie, którego wierzchołkami są żona Hela, żona przyjaciela Iga Rostańska, konspiratorka Dździa oraz prostytutka Salo. Relacja z żadną z nich nie jest prosta — to

na pewno nie kobiety z typowych narracji narcystycznych, które bezwzględnie kochają mężczyznę. Żona Hela reprezentuje w jego fantazji czystość: to czystość seksualna, eugeniczna, narodowa. O tym, iż owa czystość należy głównie do fantazji Kostka, świadczą jego rozważania o jej wdowieństwie, które na pewno upłynąć ma bez żadnego innego mężczyzny. Seks z Helą choć jest chłodny, to i tak zapewnia jej orgazm, który próbuje stłumić i powstrzymać. W wyobrażeniach Willemanna żona myli się nawet z teściem albo z jakąś substancją polskości. Już ta pierwsza kobieta nie należy do fantazji typowego narcyzmu fallicznego — bohater nie potrafi powiedzieć, że doprowadza ją do fascynacji własną osobą, a może właśnie tym usprawiedliwia swoje zdrady i oddalenie.

Kolejna kobieta, Iga, jest pierwszą kochanką Kostka, a jednocześnie żoną jego najbliższego przyjaciela. Nie łączy ich żadna poważniejsza relacja, a perypetie wokół Igi biorą się z jej nowych zainteresowań seksem grupowym, co ma stanowić odreagowanie wiadomości o zdradzie, jaka przytrafiła się jej mężowi. Narracja o Idze też nie stanowi narcystycznej fascynacji własną osobą, a raczej służy do utrzymywania skomplikowanej relacji z przyjacielem, który wykona na Kostku wyrok. Być może tę postać, noszącą wyraźne cechy Girardowskiego pośrednika pragnienia (Girard 2001: 7), należy odczytywać w kontekście teorii Eve Kosovsky-Sedgwick o homoseksualnym charakterze rywalizacji o obiekt pragnienia (Kosovsky-Sedgwick 1985: 21–23). Niezbyt kochane małżonki byłyby wtedy zasłoną pożądania bliskich sobie mężczyzn.

Wydaje się, że Kostek najlepiej czuje się w towarzystwie żydowsko-rosyjskiej prostytutki, popularnej w sferach artystycznych Salome. Najdokładniej charakteryzuje jej pulchne ciało, rysuje także jej akty, ale jednocześnie satysfakcję sprawia mu stosowanie wobec niej przemocy. W samej powieści Twardoch unika pokazywania stosunków seksualnych, mimo że tak wiele mówi się w niej o seksie i o kobietach. Nawet wizyty u prostytutki nie prowadzą do osiągnięcia satysfakcji seksualnej, a bardziej zapewniają dostęp do morfiny i narkotyków. Kostek mimo pozornej erotomanii zdaje się już odreagowywać swoje problemy nie w seksie, a w różnych działaniach doprowadzających go do utraty przytomności: alkoholu i narkotykach. Podobnie dzieje się z ostatnią kobietą Kostka, Dzidzią, z którą w końcu nie uprawia seksu, mimo że wszystko temu sprzyja, nawet sama partnerka. Z czego wynika ta słabnąca potencja seksualna pozornie rozerotyzowanego bohatera, który wciąż powtarza, że lubi „kurwy”? Czy założenie munduru i przyjęcie tożsamości pozbawionego penisa ojca jego także pozbawia potencji? A może wygaszanie, jakie zapewnia morfina, wygasza także seksualność, która tak samo jak inne sfery jego życia ulega destrukcji?

Twardoch w *Morfynie* pokazuje destrukcyjny wymiar skrajnych przypadków narcyzmu. Agata Bielik-Robson zauważa w powieści problem narcyzmu pierwotnego:

Podczas więc gdy Dick wykrywa we współczesnej sobie Ameryce jeden podstawowy rys psychiatryczny: psychozę paranoidalną, czyli swojego rodzaju eksces podmiotowości — Twardoch polskie szaleństwo sprowadza do narcyzmu pierwotnego, a więc do jej patologicznego braku. Jest to bowiem stan całkowitej zależności od matki, który Freud umieszcza na samym początku rozwoju psychicznego, przestrzegając nas, że jeśli aspirujemy do jakkolwiek pojętego zdrowia umysłowego, musimy ten stan opuścić, bo tylko wtedy możemy w ogóle stać się czymś. Twardoch, także na poziomie stylu, znakomicie imituje udręki wiernych synów polskości, którzy utkwił w stadium pierwotnego narcyzmu — w tym zwłaszcza bólączkę nieistnienia.

(Bielik-Robson 2013)

Umieszczenie problematyki *Morfiny* w kategoriach freudowskich oznacza jednak skoncentrowanie się tylko na jednej stronie problemów głównego bohatera — jego problemach z matką i polskością. Zauważmy, że największe problemy bohatera zaczynają się jednak, gdy dochodzi do rozerwania tej jedności — gdy matka przestaje wymagać od syna polskości, a płynnie, wcale nie natarczywie oferuje mu niemieckość. Ta labilność matki wydaje się nie do zniesienia. Podobnie jak inne interpelacje, którym bohater ulega — pochodzące od małżonki, teścia, konspiracji. Te wszystkie instancje domagają się właśnie przyjęcia podmiotowości i bardzo określonego sposobu istnienia, czemu Willemann nie może sprostać. Względnie stabilna sytuacja czasów międzywojennych pozwalała na maskowanie problemów własnego narcyzmu różnymi tożsamościowymi fasadami — w płynnej rzeczywistości początku okupacji te wszystkie fasady jednak się załamują, ale bohater nie może też powrócić do narcyzmu pierwotnego, do matki, bo ta także zmieniła pozycję. Dlatego Kostek z matką spotyka się właściwie incydentalnie, nie bierze już od niej pieniędzy, a pomoc otrzymuje od ojca. Ale to właśnie ta tożsamościowa pomoc, przekazanie munduru, dokumentów oraz broni okazuje się pułapką. Jakby ponowne spotkanie ze strasznym (fizycznie), a jednocześnie kochającym ojcem ujawniało fundamentalny brak jego podmiotowości, w której miejsce ojca zajęła matka, a powracający ojciec obiecywał powrót zniszczonych emocji.

Narcyzm w *Królu Twardocha*

Zupełnie inną postać narcyzmu wykorzystał Szczepan Twardoch w powieści *Król*. Większa część utworu została napisana w narracji pierwszoosobowej, z tym że narrator opowiada losy innej postaci, boksera i gangstera Jakuba Szapiro, który zamordował jego ojca, a jego samego uczynił swoim uczniem i pomocnikiem. Ta tradycyjna i dość oczywista sytuacja, która świetnie się sprawdza przy opisywaniu wielkich osób z perspektywy jednostek im towarzyszących i tylko dygresyjnie przedstawiających własne perypetie, zostaje jednak przez pisarza zupełnie przeformułowana. Pod koniec powieści okazuje się bowiem, że sugerowana osoba opowiadacza, Mojżesz Bernstein, który opowiada po latach jako izraelski generał służb specjalnych przeniesiony na emeryturę, okazuje się wymysłem głównego bohatera. W rzeczywistości to narracja Szapiry, który opowiada nie w Izraelu, a gdzieś w Polsce, zapewne na Górnym Śląsku, zamknięty w mieszkaniu na ósmym piętrze bloku. Cały tekst okazuje się więc jego autonarracją: bohater patrzy na siebie oczami nastoletniego i zafascynowanego nim chłopca. Twardoch buduje zatem narcystyczną sytuację narracyjną, w której narrator zachwyca się sobą samym, ale nie bezpośrednio, lecz dzięki wprowadzeniu spojrzenia innej postaci. Takie spojrzenie fikcyjnego innego umożliwi pełną samoafirmację, zachwyt nad własnym ciałem, seksualnością, a także fascynującymi przygodami.

Jak zatem wygląda ta narcystyczna narracja (na temat samej kategorii zob. Hutcheon 2006) w *Królu*? Już od pierwszych stron widzimy przede wszystkim ciało dojrzałego boksera wagi ciężkiej. Jako że narracja prowadzona jest z perspektywy chłopca — bokser może o sobie powiedzieć, że „był piękny, (...) urodą jakby posepną”, i zaraz dodać: „był piękny nawet w tych śmiesznych, lśniących spodenkach”. Potem rozwija swoje wrażenia: „Czułem bardzo wyraźnie spokój i pewność siebie żydowskiego boksera. Czułem też przyjemność, dreszcz przyjemności, gdy tłum krzychał jego nazwisko. I czułem, jak ten dreszcz, niby seksualna rozkosz, rozchodził się w jego ciele” (Twardoch 2016: 11). Narrator podziwia jeszcze „ciało wyćwiczone, skatowane na treningach (...), naciągnięte

wewnętrznymi sprężynami” (Iwardoch 2016: 11). Dokładny opis ciała boksera nabiera jednak zupełnie innego znaczenia, gdy wiemy, że to właściwie autonarracja samego Szapiry, zapośredniczona jedynie w fikcyjnej perspektywie chłopca — z obecnego w opisie homoerotyzmu zostaje tylko miłość własna, fascynacja obrazem własnego ciała wystawionego na widok publiczności. Szapiro odczuwa zatem własne ciało nie bezpośrednio, ale za pośrednictwem fascynacji, może nawet pożądaną kogoś z publiczności, jakby nie chodziło o wewnętrzne odczucie swojego ciała, lecz o obraz, który ma być podziwiany. Takich opisów jest w powieści bardzo wiele: widzimy zatem myjącego i przebierającego się boksera (Iwardoch 2016: 33), a narrator zachwyca się dawną formą, którą był w stanie utrzymać nawet mimo palenia papierosów. Dzięki tym drobnym, a czasem rozbudowanym opisom ciała Szapiry, narrator może podkreślić własną atrakcyjność, siłę czy sprawczość. Nie pisze jednak, że kiedyś był silny i sprawny, nie pisze, że czuł się dobrze, ale potrzebuje właśnie spojrzenia z zewnątrz, które podkreśli jego zalety. To nastawienie wielkościowe i podkreślanie własnej przewagi nad otoczeniem ma potwierdzać wartość i wyjątkowość podmiotu, by chronić go przed zakwestionowaniem własnego rozbuchanego ja, do którego nie dorasta zarówno rzeczywiste ciało, jak i psychika. Narracja ma zatem podtrzymać iluzję własnej sprawności, szczególnie w sytuacji życiowego opuszczenia, w jakiej znalazł się zamknięty w mieszkaniu staruszek.

Narrację narcystyczną wzmacniają jeszcze przedstawienia życia erotycznego Szapiry. W jego narracji szczególną rolę ogrywiają trzy kobiety: Ryfka, Emilia i Anna Ziemińska. Każda z nich kocha głównego bohatera, każda z nich chce z nim uprawiać seks i czerpie z tego przyjemność. Ryfka Kij zdaje się najmocniej zakochana w bokserze, przez kilka lat stanowią nawet parę, ale potem była prostytutka zostaje przez boksera porzucona, cały czas utrzymuje jednak z nim codzienne kontakty, gdyż prowadzi burdel, służący gangsterom za miejsce spotkań. Pod koniec powieści okazuje się, że Ryfka jest także ostatnią kobietą Szapiry — to ona wyprowadziła go z getta, to ona opiekuje się nim pod koniec życia.

Emilia Kahan, druga z ważnych w życiu boksera kobiet, jest matką jego dwóch synów, a jej wysportowane ciało ma być szczególnie atrakcyjne. Podkreśla się, że jest kobietą wyzwoloną, wykształconą i otwartą. W narracji Bernsteina pojawia się nawet fragment, gdy podkochujący się w niej chłopak podgląda Szapirę i Emilię w czasie seksu. Zauważmy, że Szapiro w tym fragmencie opowiadania używa jakby podwójnej perspektywy, by w pełni przeżyć satysfakcję seksualną — dodatkowo potrzebuje spojrzenia innego, który będzie go podziwiał, a także bezskutecznie podkochiwać się w jego kobiecie.

Anna Ziemińska jest siostrą rywala z ringu Szapiry, a także córką prokuratora, który usiłuje zniszczyć boksera. Wywodzi się z rodziny o skrajnie prawicowych poglądach, ale sama buntuje się przeciwko swojemu otoczeniu — Szapiro opowiada o niej jako o kobiecie pożądającej jego ciała, twierdzi, że ma ją „za polską kurwę, która chciała posmakować obrzezanego chuja” (Iwardoch 2016: 325). Odczuwa do niej „pociąg i odrazę” — pociąg dotyczy ciała innego klasowo, zaś odrazę tego, co sobą reprezentuje, czyli świata polskich, nacjonalistycznych elit. To wulgarnie nazywanie Ziemińskiej ma jednak jeszcze inny wymiar. Kobieta, chcąc spotkać Szapirę, przychodzi do burdelu Ryfki, gdzie akurat siedzi grupa gangsterów — pozycja Szapiry w tym układzie może być zagrożona: oto kobieta przychodzi do niego, jakby to on był prostytutką. Powtarzanie słowa „kurwa” ma tę sytuację zasłonić, choć jednocześnie zdaje się, że narcyzm Szapiry wymaga właśnie takiego widzenia w nim wyjątkowej prostytutki, z którą seks chcą uprawiać wszystkie kobiety.

Narrator *Króla* opowiada o sobie jako o obiekcie miłości (także zazdrości, podziwu) innych osób, przede wszystkim kobiet, ale także mężczyzn: uwieść chce go nacjonalista-homoseksualista, zazdroszczą mu mniej atrakcyjni mężczyźni. Całe powieściowe libido krąży zatem wokół Jakuba, a jego potencja zdaje się nie mieć granic: gdy uprawia seks z jedną z prostytutek Ryfki sam nie potrafi dojść do orgazmu, ale kobiety czerpią z seksu wiele przyjemności. Dopelnieniem seksualnych fantazji o własnej atrakcyjności jest coś, co można określić jako narcystyczną sprawczość. W powieści Twardoch umieścił dość śmiały wątek polityczny. Grupy pravicowe planują dokonanie zamachu stanu, a właśnie Szapiro, dzięki brawurowej intrydze, ów zamach udaremni, a część spiskowców trafi do obozu w Berezie. Szapiro natomiast zostanie królem przestępczego świata Warszawy. Maciej Jakubowiak (2016) zwrócił uwagę na zastosowany w intrydze politycznej *Króla* wzorzec „silnego, skutecznego samca, który własnymi rękami może naprawić zło tego świata”. Narcyzm indywidualny przekraczałby w tym momencie cielesny i erotyczny charakter, zmierzał zaś w stronę politycznej narracji o silnej jednostce, która potrafi przekroczyć ograniczenia demokracji i procedur państwa prawa.

Zakończenie

Sigmund Freud uznał psychoanalizę za cios w narcyzm człowieka widzącego w sobie istotę świadomą i racjonalną, cios porównywalny do teorii Kopernika i Darwina, z których jeden obalił heliocentryzm, a drugi obraz wyjątkowości człowieka w przyrodzie. Podobnymi uderzeniami w narcyzm historyczny wydają się wielkie filozofie dziejów (na przykład heglizm, marksizm; na temat problemów z filozofią dziejów (zob. też Marquard 1982), które odbierają jednostkom wpływ na losy historii, podkreślając znaczenie wielkich procesów rozgrywających się ponad głowami jednostek. Odpowiedzią na te ataki na ludzką samoafirmację są różne formy narcystycznych filozofii, które próbują odnaleźć nowe miejsce dla działań szczególnie wybitnych jednostek. Dlatego też narcyzm zbiorowy często będzie podkreślał rolę wyjątkowych osób zdolnych od odwrócenia biegu historii (stąd popularność postaci Józefa Piłsudskiego w różnych alternatywnych scenariuszach historii). Narcyzm w odniesieniu do historii wydaje się oferować jakąś prostą drogę osiągnięcia historycznego sprawstwa — ceną, którą się jednak płaci za ową narcystyczną sprawczość, wydaje się niedojrzałość. To nie intelektualna próba zmierzenia się z ograniczeniami własnych możliwości działania, a raczej oddanie się pracy mitu zamiast pracy nad mitami, które ukształtowały naszą tożsamość (zob. Blumenberg 2009). Autorzy historii alternatywnych artykułują właśnie takie fantazje narcyzmu zbiorowego, szczególnie gdy swoboda marzenia nie napotyka na żadne przeszkody i można radośnie dorysowywać na mapie kolejne krainy do polskiego imperium.

Projekt Szczepana Twardocha wydaje się znacznie ciekawszą próbą krytycznego przemyślenia problemów z narcyzmem. Sam pisarz przyznał, że użyte przez Bielik-Robson kategorie psychoanalityczne wydają mu się adekwatne do ujęcia polskiej niedojrzałości, a właściwie utraty dojrzałości z czasów przedrozbiorowych, kiedy Polska „była jednocześnie republikańska i imperialna i na pewno nie była peryferyjna, bo była wsobna i sama się definiowała” (Twardoch i Wodecka 2013). Autor buduje swoją wizję narcystycznej polskości w oparciu o różne modele współczesnej kultury narcyzmu, takie jak choćby kult obrazu ciała czy konsumpcja. Jego bohaterowie czasem zdają się napisani według schematycznych klasyfikacji różnych typów osobowości narcystycznych. Ta perspektywa

pozwała rozpocząć rozważania nad już znacznie mniej historycznym tematem — na ile narcystyczna kultura późnego narcyzmu na nowo określiła polską kulturę narodową? na ile dzisiejszy polski narcyzm zbiorowy jest skutkiem długiego trwania struktur mentalnych kraju zależnego i peryferyjnego, a na ile wynika z nowego określenia położenia Polski w globalnym podziale pracy i kapitału? Być może dzisiejszy narcyzm, który rozpoznać można we współczesnych narracjach historycznych jest właśnie próbą nowego określenia zbiorowej tożsamości w globalnym kapitalizmie. Próbę tę podejmują pisarze tworzący literaturę popularną, często mocno zależną od konwencji gatunkowych, a wykorzystanie tych znanych, choć także modyfikowanych schematów literackich, może być również próbą utrwalenia czy obrony różnych tradycyjnych przekonań, na przykład związanych z podziałami płciowymi. Nie można zapomnieć, że opisywane w tym artykule problemy z narcyzmem zbiorowym oraz indywidualnym są problemami mężczyzn z narcyzmem męskim. Powieści, które służyły tu za egzemplifikację społecznego i kulturowego problemu wyrażają też zatem próbę narcystycznej obrony męskiej tożsamości w epoce globalnego kapitalizmu — tożsamości, która szukać będzie oparcia w różnych formach zbiorowej oraz indywidualnej samoafirmacji.

Bibliografia

- Avanessian Armen, Anke Hennig (2012), *Präsens. Poetik eines Tempus*, Diaphanes, Zürich.
- Bell Daniel (1994), *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, PWN, Warszawa.
- Bielik-Robson Agata (2013), „Morfina”, albo *psychoanaliza polskości*, „Krytyka Polityczna”, 6 stycznia.
- Blumenberg Hans (2009), *Praca nad mitem*, przeł. K. Najdek, M. Herer, Z. Zwoliński, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Bojarski Piotr (2011), *Kryptonim Posen*, Media Rodzina, Poznań.
- Buden Boris (2012), *Strefa przejścia. O końcu komunizmu*, przeł. M. Sutowski, Wydawnictwo „Krytyki Politycznej”, Warszawa.
- Ciszewski Marcin (2011), *www.1939.com.pl*, War Book, Ustroń.
- Dakowicz Przemysław (2015), *Afazja polska*, Sic!, Warszawa.
- Fromm Erich (2014), *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, przeł. J. Karłowski, Rebis, Poznań.
- Giddens Anthony (2002), *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, PWN, Warszawa.
- Girard René (2001), *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. K. Kot, KR, Warszawa.
- Hutcheon Linda (2006), *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier UP, Waterloo, Ontario.

- Jakubowiak Maciej (2016), *Przyjdzie bokser i nas zżawi*, „dwutygodnik.com”, nr 9.
- Jameson Fredric (2011), *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Plaza, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Kosofsky Sedgwick Eve (1985), *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia UP, New York.
- Lasch Christopher (2015), *Kultura narcyzmu. Amerykańskie życie w czasach malejących oczekiwań*, przeł. G. Ptaszek, A. Skrzypek, SEDNO Wydawnictwo Akademickie, Warszawa.
- Leder Andrzej (2014), *Prześniona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Wydawnictwo „Krytyki Politycznej”, Warszawa.
- Lemann Natalia (2014), *Alternatywna miara wielkości? Postkolonialne uwarunkowania niżej hegemonicznej przeszłości Polski w wybranych historiach alternatywnych*, „Porównania”, T. XIV.
- Lowen Alexander (1995), *Narcyzm. Zaprzeczenie prawdziwemu Ja*, przeł. P. Kolyszko, Jacek Santorski & Co, Warszawa.
- Marquard Odo (1982), *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Orliński Wojciech (2010), *Burza*, „Gazeta Wyborcza” 23 lutego 2010.
- Parowski Maciej (2013), *Burza. Ucieczka z Warszawy '40*, Zysk i S-ka, Poznań.
- (2014), *Fantastyka alternatywna i jej wrogowie*, „Frona Lux”, nr 73.
- Pietrasiewicz Adam, Bogaczyk Wojciech (2013), *Powroty*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Poblocki Kacper (2017), *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa.
- Schivelbusch Wolfgang (2003), *Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865, Frankreich 1871, Deutschland 1918*, Fischer, Frankfurt am Main.
- Sennett Richard (2009), *Upadek człowiek publicznego*, przeł. H. Jankowska, Muza, Warszawa.
- Storey John (2003), *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. J. Barański, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Szczerek Ziemowit (2013), *Rzeczpospolita zwycięska. Alternatywna historia Polski*, Znak, Kraków.
- Szpunar Magdalena (2016), *Kultura cyfrowego narcyzmu*, Wydawnictwo AGH.
- Twardoch Szczepan (2012), *Morfina*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- (2016), *Król*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Twardoch Szczepan, Dorota Wodecka (2013), *Więzi was polskości*, http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,13610099,Szczepan_Twardoch__Wiezi_was_polskosc.html [dostęp: 19.10.2018].
- Wolski Marcin (2012a), *Wallenrod*, Zysk i S-ka, Poznań.
- (2012b), *Mocarstwo*, Zysk i S-ka, Poznań.
- (2013), *Jedna przegrana bitwa*, Zysk i S-ka, Poznań.
- Zychowicz Piotr (2012), *Pakt Ribbentrop-Beck. Czyli jak Polacy mogli u boku III Rzeszy pokonać Związek Sowiecki*, Rebis, Poznań.