


Aldona Kobus

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Instytut Nauk o Kulturze

 <https://orcid.org/0000-0001-6646-8640>

*Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura*

*Er(r)go. Theory–Literature–Culture*

Nr / No. 52 (1/2026)

*męskość/nie-męskość/anty-męskość*

*manliness/un-manliness/anti-manliness*

ISSN 2544-3186

<https://doi.org/10.31261/errgo.18393>



Panowie bracia:  
Męska tożsamość zbiorowa,  
antybohaterska i antynowoczesna  
Obraz i funkcje męskości  
w neosarmackiej twórczości  
Jacka Komudy\*

Noble Brothers:

Masculinity as a Collective, Anti-Heroic and Anti-Modern Identity

Depiction and Functions of Masculinity in Jacek Komuda's

Neosarmatic Works

**Abstract:** The article presents the socio-cultural functions of the phantasm of masculinity in Jacek Komuda's neosarmatic works. The point of reference in the analysis of neosarmatism as a phantasm is Przemysław Czapliński's and Maciej Parkitny's research on Polish Enlightenment and the function of the *warchoł* figure in political and social discourse. The analysis of the construction of the anti-heroic masculinity model in Komuda's work draws on Filip Mazurkiewicz's theses on the construction of hegemonic masculinity in 19th-century Polish literature. As a result, Komuda's historical phantasm of neosarmatism, based on a stereotype, reveals attempts to escape the demands of modernity and a creation of a field of imaginary hegemony in opposition to the structural weakness of Polish masculinity.

**Keywords:** neosarmatism, hegemonic masculinity, phallogocentrism, phallocentrism, Jacek Komuda

---

\* Artykuł dofinansowany ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą "Narodowy Program Rozwoju Humanistyki"; nr projektu NPRH/DN/SP/0146/2023/12; nazwa projektu: "Neosarmatyzm w kulturze polskiej po 1989 roku"; całkowita wartość projektu: 429 804,19 zł.

## Wstęp

### Powieść neosarmacka w wydaniu Jacka Komudy

Celem niniejszego artykułu jest analiza obrazu męskości w neosarmackich powieściach historycznych Jacka Komudy oraz interpretacja tego obrazu w odniesieniu do społecznych i kulturowych funkcji, jakie może pełnić jako fantazmat w obiegu kultury masowej. Paweł Bohuszewicz definiuje powieść neosarmacką jako “formę fikcyjnej prozy narracyjnej, której świat przedstawiony jest artystyczną reprezentacją XVII-wiecznej Rzeczypospolitej”<sup>1</sup>, gdzie centralnym elementem reprezentacji jest podział stanowy społeczeństwa i skupienie się na szlachcie jako najważniejszym stanie, pełniącym funkcję kulturotwórczą realizowaną przez odniesienia do sarmatyzmu<sup>2</sup>. Neosarmatyzm określa przede wszystkim aprobatywne podejście wobec kultury szlachty polskiej XVII i XVIII wieku, jakie przejawia się we współczesnych tekstach kultury. Na tym tle twórczość Komudy prezentuje interesujący spłot fantazmatu historycznego (gdzie neosarmatyzm stanowi “sposób kontestowania teraźniejszości”<sup>3</sup> i w którym przebrzmiewa resentyment względem nowoczesności), z próbami wypracowania narodowych (wspólnotowych) wzorców tożsamościowych skupionych na męskości: być Polakiem to być Sarmatą, być Sarmatą to być mężczyzną. Osią twórczości Komudy jest dyskurs męskości kreujący wzorzec tożsamościowy, który określić można jako antybohaterski, odnosząc się do kategorii wypracowanych przez Filipa Mazurkiewicza w monografii *Siła i słabość. Studium upadku męskiej hegemonii w Polsce*. W tekście kolejno przedstawiam twórczość Komudy i prezentowaną przez autora propozycję funkcji, jaką jego powieści powinny pełnić we współczesnej polskiej kulturze w odniesieniu do koncepcji wypracowanych przez Macieja Parkitnego i Przemysława Czaplińskiego w ramach badań polskiego oświecenia i jego roli w konstruowaniu polskiej nowoczesności (przede wszystkim wyłaniania się w PRL-u “sarmatyzmu masowego”<sup>4</sup>). Następnie zanalizuję obraz męskości w wybranych powieściach i opowiadaniach Komudy przy użyciu koncepcji męskości hegemonicznej oraz posiłując się kategoriami z zakresu *gender studies*

---

1. Paweł Bohuszewicz, “Powieść neosarmacka – aksjologia, ideologia, polityka”, *Litteraria Copernicana* 1, nr 45 (2023), 104.

2. Bohuszewicz, “Powieść neosarmacka”, 104.

3. Aldona Kobus, “Sarmatotopie. Formacja sarmacka w twórczości Jacka Komudy”, *Teksty Drugie* 1 (2015), 285.

4. Przemysław Czapliński, *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2011), 70.

i psychoanalizy jako teorii krytycznej, odnosząc się do klasycznego ujęcia fantazmatu. Nie sposób nie zauważyć, że twórczość Komudy stanowi doskonałą egzemplifikację tez wymienionych wyżej badaczy na poziomie kultury masowej.

Pomiędzy 1999 a 2022 rokiem Komuda wydał ponad dwadzieścia powieści, wszystkie w wydawnictwie Fabryka Słów, specjalizującym się w polskiej fantastyce, a w pierwszej dekadzie XXI wieku praktycznie monopolizującym tę niszę na rynku literackim<sup>5</sup>. Wydawnictwo programowo publikuje literaturę masową, rozrywkową, przedkładając zyski nad wartość literacką<sup>6</sup>, promując schematyczne powieści, “w których akcja szybko się toczy, brakuje opisów kreowanego świata, bo spowalniają tempo akcji i narracji, wypowiedzi bohaterów inkrustowane są wulgaryzmami, komizm sytuacyjny jest źródłem humoru, a emocje rozbudzają sceny fizycznej i seksualnej przemocy”<sup>7</sup>. Komuda jest jednym z czołowych pisarzy Fabryki Słów, obok Jacka Piekary, Andrzeja Pilipiuka, Andrzeja Ziemiańskiego czy Jarosława Grzędowicza; cztery jego tytuły zostały włączone do serii wydawniczej Fabryki Słów Mistrzowie Polskiej Fantastyki, a liczne powieści były wielokrotnie wznawiane<sup>8</sup>, co świadczy o ich poczytności. Twórczość Komudy doskonale realizuje schemat wydawniczy Fabryki Słów, co tłumaczy kształt językowy tej prozy oraz jej niski poziom artystyczny. Przy czym Komuda jest zdecydowanie pisarzem popularnym – powieść *Diabeł Łańcucki* z 2007 roku doczekała się nawet na poły fanowskiej ekranizacji, finansowanej drogą crowdfundingu<sup>9</sup>.

Jednakże Katarzyna Kaczor nie wspomina o Komudzie w opracowaniu poświęconym roli, jaką Fabryka Słów odgrywa w polu literackim fantastyki w Polsce. Może to wynikać z faktu, iż twórczość Komudy tylko nominalnie funkcjonuje jako fantastyka ze względu na miejsce wydania, pozbawiona jest jednak elementu fantastycznego, nadnaturalnego, który by taki stan rzeczy uzasadniał, ewentualne elementy fantastyczne (niewystępujące zresztą w każdej powieści) mieszczą się bowiem w światopoglądzie przedstawianej epoki<sup>10</sup>. Funkcjonowanie w kontekście polskiej fantastyki odsłania bowiem nie tyle fantastyczny, ile fantazmatyczny status twórczości Komudy<sup>11</sup>. Teksty pisarza

---

5. Katarzyna Kaczor, *Z “getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)* (Kraków: Universitas, 2017), 166–177.

6. Kaczor, *Z “getta” do mainstreamu*, 166.

7. Kaczor, *Z “getta” do mainstreamu*, 168.

8. Samo *Wilcze gniazdo* z 2002 roku wznawiane było już czterokrotnie.

9. Fundacja Ostoja Tradycji, 2022. “Diabeł Łańcucki” Polski film przygodowy – wspieraj opowiadanie historii” (2022), <https://www.youtube.com/watch?v=zmyPS-uua0Q> (28.10.2025).

10. Kobus, “Sarmatopie”, 289–290.

11. Kobus, “Sarmatopie”, 290.

nie realizują konwencji literackich *fantasy* (znacznie częściej odwołując się do konwencji thrillera i westernu, gatunków postrzeganych jako “męskie”). Jednakże miejsce wydania i usytuowanie w polu literackim polskiej fantastyki pozwalają na zdiagnozowanie twórczości Komudy jako fantazji w rozumieniu psychoanalitycznym, tj. udramatyzowanego scenariusza dla zastępczego zaspokojenia pragnienia, który jednak nie polega na zdobyciu obiektu, ale na doświadczeniu pewnych doznań, niemożliwych do przeżycia w rzeczywistości<sup>12</sup>. Pojawia się tu kluczowe pytanie, jakiego rodzaju pragnienia zostają zaspokojone poprzez twórczość Komudy i na czym polega ich popularność wśród odbiorców, dzielących neurotyczny fantazmat czy też uczestniczących w nim w akcie lektury. Narzucające się odpowiedzi odnoszą się w pierwszej kolejności do tendencji eskapistycznych, często wiązanych z literaturą fantastyczną, a także do wspomnianego epatowania przemocą fizyczną i seksualną, a więc do mechanizmów kompensacyjnych, czy o charakterze indywidualnym (wizja mężczyzny jako zdolnego do przemocy, w pozycji siły i władzy), czy zbiorowym (wizja militarnych zwycięstw Polski w XVII wieku). Te elementy oczywiście znajdują się w pisarstwie Komudy, jednak nie tylko do oczywistych rozwiązań sprowadza się jego siła oddziaływania. Nieznacznie parafrazując tezę Mazurkiewicza na temat twórczości Sienkiewicza, stwierdzić można, że powieści Komudy zawierają pewien “naddatek sensu [...] ów trzeci sens [który] wypowiada jakąś inną koncepcję męskości niż wyrażona w [anty]rycerskiej fabule i przytwierdzona fallogocentryczną<sup>13</sup> symboliką”<sup>14</sup>. Zanim jednak odsłonimy sensory ukryte, przyjrzymy się tym wyrażonym wprost.

---

12. “Fantazmat”, w: *Słownik psychoanalizy*, red. Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, przeł. Ewa Modzelewska, Ewa Wojciechowska (Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1996), 52–56.

13. Koncepcja fallogocentryzmu wywodzi się z dekonstrukcyjnych analiz Jacques’a Derridy i wyraża połączenie w ramach zachodniej kultury uprzywilejowania męskiej pozycji (fallusa) i logocentryzmu, tj. zachodniej tradycji filozoficznej przyznającej naczelną rolę językowi jako narzędziu reprezentacji rzeczywistości, szczególnie w formie zorganizowanego, racjonalnego dyskursu ujętego w ramy indukcyjnego i dedukcyjnego rozumowania. W tym sensie fallogocentryzm oznacza maskulinistyczność dyskursu zachodniej filozofii oraz (w odniesieniu do semiotyki i psychoanalizy, przede wszystkim koncepcji fallogocentryzmu, tj. organizacji świata społecznego i symbolicznego wokół fallusa, czyli męskości, jako centralnego znaczenia) uznanie męskości za normę i punkt odniesienia w procesie produkcji znaczenia.

14. Filip Mazurkiewicz, *Siła i słabość. Studium upadku męskiej hegemonii w Polsce* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2019), 191.

## Warchoń, oświecenie i sarmatyzm masowy

Za manifest artystyczno-ideologiczny Komudy uznać można popularnonaukową pozycję *Warchoły i pijanice, czyli poczet hultajów z czasów Rzeczypospolitej szlacheckiej* z 2004 roku, wydaną dwa lata po debiucie powieściowym w postaci *Wilczego gniazda*<sup>15</sup>. Znamienne jest przy tym, że zarówno *Warchoły i pijanice*, jak i *Wilcze gniazdo* ilustrowane są dokładnie tymi samymi rysunkami Huberta Czajkowskiego (łącznie z okładkami), pierwotnie wykorzystanymi w powieści. Wy tłumaczyć to można wydawniczą taktyką cięcia kosztów, jednakże sytuacja ta produkuje też wyraźną ciągłość pomiędzy publikacją popularnonaukową a fikcjami literackimi autorstwa Komudy, wpisuje je we wspólny horyzont wyobrazeniowy. Zastanawiać się można, czy uprawomocnia to historyczne podłoże powieści czy też fikcjonalizuje opracowanie XVII-wiecznych kronik sądowych, jakim są *Warchoły i pijanice*, tj. odsłania ahistoryczny, fantazmatyczny charakter tej publikacji<sup>16</sup>. Co ciekawe, powieści i opowiadania Komudy osadzone w XVII wieku dzielą ze sobą świat przedstawiony (oraz niektóre postaci, na przykład Jacka Dydyńskiego), którego realia autor szczegółowo oddał w rzekomo popularnonaukowej publikacji z zakresu historii, opartej na przedstawieniu kronik sądowych, w których widzi wiarygodne źródło historyczne:

Najlepszym źródłem są jednak księgi sądowe, one nie przekłamują historii. Oczywiście są nieraz przejęskrawione, jeśli chodzi o rezultaty starć, procesów, grabieży. Każdy szlachcic, któremu zrąbano brzozę w lesie, pisał zaraz, że wycięto mu tysiąc drzew, każdy warchoń po zwadzie czy pojedynku, którego był sprawcą, pędził do grodu, aby przedstawić siebie jako ofiarę. Jednak opisy ludzkich namiętności, postaw, charakterów, są jak najbardziej autentyczne. To materiał, na podstawie którego można stworzyć

---

15. *Warchoły i pijanice, czyli poczet hultajów Rzeczypospolitej szlacheckiej* (Lublin: Fabryka Słów, 2004) doczekały się drugiego wydania w 2021 roku. Książka ma też kontynuację w postaci opracowania *Obzartuchy i opilce. Przewodnik po stołach, garach i innych krainach Wielkiej i Rzeczypospolitej* (Lublin: Fabryka Słów, 2024).

16. Ciągłość pomiędzy opracowaniem historycznym a fikcjami historycznymi Komudy przejawia się także w warstwie fabularnej, *Warchoły i pijanice* stanowią bowiem rezerwuariat motywów i rozwiązań fabularnych stosowanych przez autora. Przykładowo: w *Warchołach i pijanicach* opisane zostało, jak Mikołaj Bazyli Potocki “[...] zabił jakiegoś Żydka w miasteczku należącym do sąsiada. Gdy ów sąsiad domagał się zadośćuczynienia [...] Mikołaj nakazał połapać w swoich dobrach Żydów [...] i odprowadzić ich przez oblicze sąsiada. Tam słudzy [...] przekazali ‘Nasz pan kłania się jegomości i za jednego zabitego Żyda przesyła czterdziestu’ [...]”, 91. Dokładnie ten sam wątek (łącznie z powtórzeniem dokładnej wartości liczbowej rekompensaty) pojawia się w *Wilczym gnieździe*, 91, i w *Diable Łańcuckim*, gdzie rekompensata dotyczy karłów, 87.

piękną wizję XVII wieku, znacznie ciekawszą i prawdziwszą w porównaniu do tej, którą przedstawiał Sienkiewicz<sup>17</sup>.

Widać wyraźnie, iż Komuda zdaje sobie sprawę z “przejaskrawienia” (wylbrzymienia) obecnego w materiale źródłowym, jednakże nie podważa to w jego opinii autentyczności tak przedstawionych charakterów i afektów, a tym, co ma dla niego znaczenie jako twórcy fikcji historycznej, jest właśnie autentyczność, często kosztem prawdy historycznej. Relacja pomiędzy historyczną wiarygodnością (*accuracy*) i autentycznością (*authenticity*) w fikcji historycznej stała się przedmiotem licznych refleksji na gruncie literaturoznawstwa i medioznawstwa. Laura Saxton zauważa, że “tekst wiarygodny przedstawia akceptowane fakty na temat danego okresu czasu, postaci lub wydarzenia, podczas gdy autentyczność w fikcji historycznej jest bardziej złożonym, zmiennym i subiektywnym pojęciem”<sup>18</sup> i “poczucie autentyczności może być kształtowane intertekstualnie, kulturowo i subiektywnie”<sup>19</sup>. Autentyczność jest więc kwestią kontekstu, a głównym kontekstem dla twórczości Komudy jest swoista anty-Sienkiewiczyzna, którą bezpośrednio przywołuje, a więc anty-rycerskość czy anty-bohaterskość jego postaci, a także antynowoczesność tej twórczości, jej reakcyjny charakter względem nowoczesności. W kontrze do heroizmu postaci Sienkiewicza operujących w systemie metafizycznej legitymizacji działań, Komuda posługuje się naturalistycznym opisem ekscesów i transgresji<sup>20</sup> (nadmiernego spożywania żywności i alkoholu, okrucieństwa i przemocy, często o podłożu seksualnym). W ramach sprzeciwu wobec nowoczesności twórczość Komudy (podobnie jak większość tekstów neosarmackich) opiera się na wiejskości, antyindywidualizmie (neosarmatyzm to model tożsamości zbiorowej), lokalności<sup>21</sup>. W efekcie autentyczność historyczna w twórczości Komudy stanowi pochodną wpisania się w neosarmacki model, polega więc na wybiórczym podejściu do materiału historycznego, dobieraniu go pod kątem pożądaných efektów i przedstawieniu tego, co partykularne (w tym przypadku wykroczeń) jako tego, co ogólne.

---

17. Jacek Komuda, “Kontrowersyjny pisarz Jacek Komuda nie ceni Sienkiewicza, bo mijał się z prawdą”, wywiad z D. Madejskim (2014), <http://menstream.pl/wiadomosci-repor-taze-i-wywiady/kontrowersyjny-pisarz-jacek--komuda-nie-ceni-sienkiewicza-bo-mijal-sie-z-prawda,0,1384250.html> (18.06.2014).

18. Laura Saxton, “A True Story: Defining Accuracy and Authenticity in Historical Fiction”, *Rethinking History. The Journal of Theory and Practice* 2, nr 24 (2020), 128.

19. Saxton, “A True Story”, 128.

20. Bohuszewicz, “Powieść neosarmacka”, 106.

21. Bohuszewicz, “Powieść neosarmacka”, 116.

Dlatego *Warchoły i pijanice* oferują totalną wizję polskiej szlachty XVII wieku (obyczajowości, postaw, światopoglądów tego stanu), wizję opartą na przemocy ukierunkowanej przez “szlachecką fantazję”:

*Każdy* dawny szlachcic polski, choćby nawet najcnotliwszy, miał zawsze w sobie coś z warchoła. *Każdy* chciał być wielki, hojny, wspaniały. *Każdy* musiał postawić na swoim. [...] *Każdy* z dawnych panów braci starał się *pokazać siebie jako prawdziwego Sarmatę – mężczyznę z krwi i kości*, który potrafi stawić czoła nawet największemu niebezpieczeństwu. *Pokazać się* jako człowiek pełen *fantazji* i honoru, ceniący wolność i swobodę, lecz także staropolską *fantazję*. [...] Niejeden szlachcic w porywie gorączki potrafił rozszczępić czekaniem łeb sąsiada, postrzelić rywala [...], zajechać zbrojnie czyjś dwór. [...] Nikt dziś nie wie naprawdę, jak wyglądał ów dawny, niemal zapomniany świat szlachty polskiej. Świat szabli, honoru, pojedynku, ale też godności i tolerancji. [...] Do połowy XVII wieku nie tworzyły go na pewno magnackie salony. Nie tworzyli go pludraczy w perukach, lecz zaścianki, dostatnie dwory średniej szlachty. Tworzyły go swawolne kompanie szlacheckiej hołoty, rębajłowie i infamisi, zajazdy, procesy, sąsiedzkie układy, ale także *fantazja* i honor, godność i słowo. Tworzyła go szlachta, która potrafiła pokazać innym swoją wielkość i sławę, potrafiła narzucić innym swój styl życia. [...] *Wszystko* zależało właśnie od owej szlacheckiej *fantazji* [...], która oznaczała ni mniej ni więcej, jak staropolskie “zastaw się, a postaw się” – a więc umiejętność *zaprezentowania* innym swojej własnej osoby. [...] Bo wszak *żaden*, absolutnie *żaden*, z Sarmatów nie mógł przepuścić krewkiemu sąsiadowi [...], nie mógł nie wziąć udziału w zwadzie, bójce czy rąbaninie<sup>22</sup>.

Komuda w opisie XVII wieku operuje takimi terminami jak “każdy”, “wszyscy” i “żaden”, ujednociając obraz stanu szlacheckiego, sprowadzonego do dokonań najbardziej brutalnych przedstawicieli tej wspólnoty, szlachty wyjętej spod prawa, a więc łamiącej zasady współżycia społeczności; jednocześnie wyklucza kulturotwórczą rolę każdej innej sfery społecznej poza szlachtą zaściankową (magnatów, mieszczaństwa, dworu), czyniąc z niej synonim polskiej kultury i polskości. Sarmacka “fantazja” natomiast nabiera w ujęciu Komudy jawnie performatywnego charakteru, tj. prezentuje sarmacki model tożsamościowy jako steatralizowany, produkowany i podtrzymywany na użytek innych – “panów braci” – model unifikujący i homospołeczny<sup>23</sup>. Widać

22. Komuda, *Warchoły i pijanice*, 7–10. Podkreślenia moje.

23. Pojęcie “homospołeczności” (*homosociality*) spopularyzowała Eve Kosofsky Sedgwick w monografii *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* z 1985 roku. Homospołeczność oznacza silne więzi społeczne budowane pomiędzy przedstawicielami

wyraźnie, iż w wykładni sarmatyzmu wedle Komudy dominują sformułowania o “pokazaniu się” i o “szlacheckiej fantazji” jako umiejętności “zaprezentowania siebie”. Sarmatyzm staje się tu modelem tożsamości performatywnej, podobnie jak płeć w ujęciu teoretycznym Judith Butler<sup>24</sup>, gdzie tożsamość płciowa stanowi szereg aktów odgrywanych społecznie i prywatnie, powtórzeń pewnych wzorców społecznych. W przypadku twórczości Komudy performans męskości jest oparty na nieustannym powtarzaniu aktów performatywnych w postaci popisów przemocy (zwady, bójki, rąbaniny) i ekscesu (picia, obżarstwa, gromadzenia bogactwa). Sarmatyzm zostaje utożsamiony przez Komudę z męskością, wprowadzając esencjalny wydźwięk (Sarmata to “mężczyzna z krwi i kości”, tj. “biologiczny”, “naturalny”, dający upust instynktom i popędowi, niemalże rodzaj “szlachetnego [sic!] dzikusa” nieskażonego cywilizacją), co naturalizuje z gruntu kulturowy, performatywny wymiar tak ujętej tożsamości, umożliwiając udawanie, że “szlachecka fantazja” ma charakter wrodzony i spontaniczny, a nie jest serią wyuczonych i koniecznych aktów performatywnych wynikających z norm społecznych. Tym samym autor miesza porządek tożsamości stanowej i płciowej, czego efekty widoczne są w *Warchołach i pijanicach*: w rozdziale *Herod-baby, czyli swawolne panie i wilczyce kresowe* zamiast pisać o obdarzonych “szlachecką fantazją” szlachciankach, przedstawia ich ojców, mężów i synów, sprowadzając szlachcianki do marginalnej roli w rzekomej opowieści o ich życiu. Jedyny wyjątek stanowi Agnieszka Machówna, która faktycznie jest bohaterką własnej opowieści. Z tym że “Wenus polska” nie była szlachcianką, w efekcie czego narracja nie postrzega jej przez pryzmat stanowego konstruktów męskości i męskości uprawomocnionych przedstawicieli – Sarmatów. Kobiecość i kobieta w świecie literackim Komudy może funkcjonować tylko poza stanem szlacheckim czy też na jego marginesach: w *Banicie* wszystkie postaci kobiece to “skortezanki” (prostytutki); w *Wilczym gnieździe* postać Justyny posiada niejednoznaczny status stanowy, będąc dzieckiem szlachty wychowanym przez Kozaka i wykazując z tego powodu jednoznacznie maskulinistyczne tendencje (zdolność do przemocy, noszenie męskich strojów, sprawność w jeździe konnej), które w tym ujęciu dowodzą jej szlacheckiego pochodzenia, a to, co czyni z niej atrakcyjny przedmiot pożądania wiąże się z wykluczeniem ze stanu szlacheckiego;

---

tej samej płci, które nie mają seksualnego czy romantycznego charakteru. Męska homospołeczność służy podtrzymaniu społecznej i kulturowej dominacji mężczyzn w ramach patriarchy.

24. Judith Butler, *Uwikłani w płeć*, przeł. Karolina Krasuska (Warszawa: Krytyka Polityczna, 2008).

w *Diabie Łańcuckim* podobnie skonstruowana jest postać Konstancji Dwer-nickiej, zubożałej szlachcianki, bardziej męskiej od własnych braci i męskich krewnych, gdy szablą atakuje bogatego chłopca, który ośmielił się prosić o jej rękę<sup>25</sup>. Konstancja może funkcjonować jako obiekt pożądania tylko ze względu na to, że jej rodzina żyje i pracuje jak chłopcy, pomimo szlacheckiego pochodzenia; z kolei szlachcianka Anna Łahodowska tak doskonale wciela model szlacheckiej fantazji, napadając zbrojnie na klasztor, że w pierwszej chwili brana jest za młodzieńca<sup>26</sup>, a jej uroda, podkreślana w narracji, stanowi obiekt pożądania dla czytelnika, nie dla postaci w świecie przedstawionym.

Zrównanie szlacheckości z męskością widoczne jest w twórczości literackiej Komudy. Jego debiutancka powieść zaczyna się od sceny, w której główny bohater, Gedeon Sienieński, jadący na Ukrainę, aby objąć schedę po krewnym, zostaje zmuszony do starcia z Dionizym Muraszką, który zabrania mu przebywać z sobą w karczmie. Funkcją tej sceny jest udowodnienie, iż Gedeon operuje większą „fantazją” niż miejscowy szlachcic, wyganiając go z karczmy groźbą przemocy i podstępem<sup>27</sup>, a także rozpoczęcie przez Gedeona konfliktu z rodziną Muraszków. Starcie między postaciami ma charakter zwady o terytorium, choćby tymczasowe, wpisuje się więc w ujęcie atrybutów męskości patriarchalnej w sposób wręcz karykaturalny (męskość sprowadzona do samczego obsikiwania swojego terytorium). Karykaturalna przez jednowymiarowość i przejawienie jest także wizja sarmatyzmu u Komudy, sprowadzonego do stereotypu warchoła, szlachcica wyjętego spod prawa, zapijaczonogo, gwałtownego i z gruntu aspołecznego w tym sensie, że przedkładającego własny interes nad jakiegokolwiek dobro zbiorowe (stanowe czy państwowe)<sup>28</sup>.

---

25. Jacek Komuda, *Diabeł Łańcucki* (Lublin: Fabryka Słów, 2019), 61–81.

26. Komuda, *Diabeł Łańcucki*, 8. Warto zauważyć, że w twórczości Komudy motyw szlachcianki obdarzonej „sarmacką fantazją” i wykazującej męskolinistyczne cechy i tendencje (a jednocześnie wciąż atrakcyjnej seksualnie) i w pierwszej chwili wziętej za atrakcyjnego chłopca pojawia się często. Tłumaczyć to można właśnie zrównaniem „sarmackości” z męskością, ale jednocześnie wprowadza to ciekawy, homoerotyczny element do interpretacji powieści autora: tym, co jako pierwsze zostaje rozpoznane w narracji jako obiekt seksualnego pociągu jest wszak projektowana „męskość” postaci kobiecych.

27. Jacek Komuda, *Wilcze gniazdo* (Lublin: Fabryka Słów, 2009), 8–15.

28. Komuda w poważnym tonie przedstawia to, co stanowiło przedmiot satyry w słuchowisku *Rycerze* Andrzeja Waligórskiego emitowanego w ramach programu *60 minut na godzinę* (1974–1981). Czaplński opisuje słuchowisko jako „karnawalizację Sienkiewicza”, przedstawienie „rycerzy jako opojów i tępaków, zawsze skorych do okrucieństwa i obłąki, traktujących szlacheckość jako naturalną wyższość i pieczętujących się pogardą. [...] Kmicic, Wołodyjowski i Zagłoba okazywali się dzisiejszymi gnuśnymi sarmackimi macho z piwnego baru, których los osadził w chreptowskiej stanicji”. Czaplński, *Resztki nowoczesności*, 71.

Komuda nie koryguje zauważonego przez siebie “przejaskrawiania” kronik sądowych, czyniąc wyolbrzymienie estetyczną podstawą swojej twórczości i w efekcie tworząc karykaturę sarmatyzmu.

Karykaturalny charakter powieści podkreśla też ich oprawa graficzna. Ilustracje Czajkowskiego mają wręcz komiksowy charakter: proste, schematyczne rysunki, pozbawione tła i kontekstu, operujące dramatycznym kontrastem bieli i czerni, skupione na przejaskrawionej mimice postaci. Przedstawiają mężczyzn z podgolonymi włosami, pobliźnionymi twarzami, wykrzywionymi w natłoku emocji, zwykle pustymi oczyma, ujętymi w dynamicznej pozie, jakby wyjętych z komiksowego kadru, z większej całości, która nadałaby im tożsamość i sens. Znamienne są także okładki późniejszych wydań powieści Komudy, tym razem z grafikami studia Dark Crayon Piotra Cieślińskiego: wykonane w bardziej realistycznym, momentami wręcz hiperrealistycznym stylu przywodzącym na myśl grafiki AI, przedstawiają mężczyzn z bronią w rękę, licznymi bliznami na twarzy, ponurą mimiką i otoczonych rozbryzganymi świeżo przelanej krwi, kojarzących się z męskimi ikonami kultury masowej: Rambo, Terminatorem czy Conanem Barbarzyńcą. Tym samym wpisują się w model, który Czaplinski określił jako “sarmacki macyzm”. Okładki i treść powieści Komudy podkreślają rolę tej twórczości jako dyskursu męskości: wypowiedzi na temat męskości i docelowo (stereotypowo) do mężczyzn skierowanej. Jest to świat bez kobiet (poza jednym symbolicznym obiektem pożądania, który tuszuje homospołeczny wymiar fantazmatu), co więcej, jest to świat, w którym występuje tylko szlachta i jej słudzy. To oni wypełniają ulice miast, zaludniają dworki i futory. Mieszczaństwo nie mieści się w polu wyobrażeniowym tych powieści, a chłopstwo sprowadzone jest do roli “Chama z Chamowa”<sup>29</sup>, obiektu realizacji władzy, przemocy i poniżenia<sup>30</sup>. Narracja w żadnym momencie nie rezygnuje z uprzywilejowanej, szlacheckiej i męskiej perspektywy, nawet, kiedy zostaje zsubiektywizowana w perspektywie żeńskich postaci, zawsze w duchu uprzedmiotawiającego męskiego spojrzenia,

---

29. Komuda, *Diabeł Łańcucki*, 78.

30. Znamienne jest także dehumanizujące (czy wręcz demonizujące) przedstawienie chłopów w *Wilczym gnieździe* jako morderców rannego w bitwie szlachcica w scenie o wybitnie symbolicznym charakterze, gdzie koniec (śmierć) szlachty to moment pojawienia się chłopstwa, opisanego jako “najpodlejszy rodzaj zwierząt, jaki ulął się na ziemi”. Komuda, *Wilcze gniazdo*, 363. Ciekawe jest również performatywne poniżanie Żydokarczarza, niezbędny element każdej powieści neosarmackiej Komudy. Tym samym powieści Komudy realizują schemat stosunków społecznych przedstawionych opracowaniu Kacpra Pobłockiego *Chamstwo* z 2021 roku. Zob. Kacper Pobłocki, *Chamstwo* (Wołowiec: Czarne, 2021).

sprowadzając je do obiektów seksualnych<sup>31</sup>. Szlacheckość i męskość pozostają zamkniętym kręgiem odniesień, a fikcyjny świat Komudy pozostaje homospołeczną homeostazą.

Stereotyp sarmatyzmu jako warcholstwa nie jest jednak autorską kreacją Komudy, chociaż taką jest strategia legitymizacji stereotypu przez odniesienia do kronik sądowych jako źródeł historycznych. Czapliński źródło stereotypu warchoła lokuje w dyskursie publicystycznym napędzanym przez środowisko "Frondy", gdzie sarmatyzm stał się podstawą tradycji wspólnoty wyobrażeniowej nowoczesnej Polski<sup>32</sup>, a obrona tradycji przed potępiającym i dyscyplinującym spojrzeniem nowoczesności "miała objąć najgorsze właściwości sarmatyzmu – prywatę, lekceważenie interesu państwa, ksenofobię, nieumiarkowanie"<sup>33</sup>, czyli wszystkie cechy potępiane przez dyskurs oświeceniowy i obecnie wcielane przez bohaterów powieści Komudy. Autor w polu literackim realizuje postawy wypracowane przez prawicowe dyskursy publicystyczne, gdzie sarmatyzm nabiera cech swoistej obrony przed oświeceniem, a więc przed nowoczesnością<sup>34</sup>. Czapliński przekonująco dowodzi, iż sarmatyzm i oświecenie stanowią w polskim dyskursie publicystycznym i politycznym metafory odpowiednio "wstecznictwa i postępu", gdzie sarmatyzm odgrywa rolę "najwyrazistszego przeciwnika nowoczesności, jej genetycznego oponenta"<sup>35</sup> i staje się "bezalternatywną propozycją dla Polaka później nowoczesności: albo będziesz Sarmatą, albo człowiekiem bez właściwości"<sup>36</sup>. Tym samym prawicowy dyskurs publicystyczny wykreował totalną wizję sarmatyzmu jako modelu tożsamości zbiorowej, którą później powieli Komuda w swojej twórczości, utożsamiając ze sobą sarmatyzm, polskość i męskość. Czapliński popularność sarmatyzmu jako modelu polskiej

---

31. Na szczególną uwagę pod tym względem zasługuje powieść *Banita* z 2010 roku, której fabuła skupia się na seryjnym mordowaniu prostytutek i gdzie każda postać kobieca opisywana jest w szczególnie, dehumanizacyjny sposób, poprzez porównanie z koniem ("uniosła głowę dumnie jak rasowa klacz", 85; "uśmiechnął się zimno, kiedy skończył już taksować ją niby turecką klacz", 88; "Giżanka od razu zaszarżowała na niego niczym husaria, chociaż kształtami przywodziła na myśl rajtarskiego fryza, a nie polską kobyłę", 103 i nn.). Podobne porównania obecne są w całej twórczości Komudy, a w *Diable Łańcuckim* zostają też ciekawie odwrócone, gdy to konia porównuje się do pięknej kobiety: "To był wspaniały siwy polski wierzchowiec o łabędziej szyi i zadzie piękniejszym niż tyłek hurysy z tureckiego haremu", 101.

32. Czapliński, *Resztki nowoczesności*, 31.

33. Czapliński, *Resztki nowoczesności*, 32.

34. Czapliński, *Resztki nowoczesności*, 17.

35. Czapliński, *Resztki nowoczesności*, 17.

36. Czapliński, *Resztki nowoczesności*, 32.

tożsamości zbiorowej wyprowadza z okresu PRL-u, gdzie sarmatyzm został “wpisany w drzewo genealogiczne powojennych mas”<sup>37</sup>, co możliwe było tylko przez zredukowanie samego sarmatyzmu do stereotypu, sprowadzenie złożonej kulturowej formacji do kilku wspólnych mianowników o z gruntu ahistorycznym charakterze<sup>38</sup>. Ta karykatura sarmatyzmu obejmowała “pobożność obrzędową, narodowy patriotyzm, opór wobec zmian, paternalizm wobec kobiet, [...] nieumiarkowanie”, co czyniło sarmatyzm “projektem w zasięgu ręki”<sup>39</sup> dla każdego Polaka. Podobne wnioski wysuwa Bohuszewicz odnośnie do powieści neosarmackiej, w której elementy szlacheckiego modelu – ziemiańskie bytowanie i rycerskość – ulegają zasadniczemu spłyceciu. W efekcie ziemiańskie obowiązki zostają sprowadzone do “kilku podstawowych czynności cielesnych – głównie nadmiernego picia i jedzenia, niekończących się dyskusji i oglądania się za chłopkami”<sup>40</sup>, a rycerskość ulega dewaluacji w okrucieństwo i popisywania się zdolnością do przemocy.

Komuda konsekwentnie powtarza umasowienie sarmackiego stereotypu, opierając swoją twórczość na postaci warchoła; obdziera go z patriotyzmu, albowiem w jego powieściach interes narodowy utożsamiany jest z dworską polityką, wobec której panowie bracia żywią tylko pogardę, a wojna w ich ujęciu stanowi nie narzędzie obrony państwa, ale dowodzenia swojej męskości oraz możliwość zdobycia dóbr materialnych; rezygnuje z pobożności (nawet obrzędowej, na pokaz, zgodnie z rozpoznaniem Czaplińskiego), która stanowi często cechę postaci negatywnych (Mikołaj Potocki w *Banicie*, Serafin Muraszko w *Wilczym gnieździe*), a wśród pozytywnych znajdują także takie, które zostały ekskomunikowane (Buyanowski w *Wilczym gnieździe*). Bohaterowie Komudy więc zwykle nie są religijni, co wskazuje na ich zasadniczo nowoczesny charakter. Widać wyraźnie, że zmiany względem pravicowego dyskursu podyktowane są funkcjonowaniem w ramach globalnej, masowej kultury, wymazane zostają bowiem elementy lokalne (patriotyzm i katolicyzm), pozostawiając elementy uniwersalne: ideologię patriarchalną i eksces. Komuda deklaruje, iż jego twórczość stanowi próbę zrekonstruowania kultury dawnej Polski, stwierdzając, że “nasza kultura szlachecka musi zostać odbudowana, a Polacy

---

37. Czapliński, *Resztki nowoczesności*, 70.

38. O rzeczywistych związkach sarmatyzmu i oświecenia i ich niewykluczającej się relacji pisał Maciej Parkitny, formułując nawet takie pojęcia jak “oświecenie sarmackie” i “sarmatyzm oświecony”. Zob. Maciej Parkitny, *Nowoczesność oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018), 103–105.

39. Czapliński, *Resztki nowoczesności*, 79.

40. Bohuszewicz, “Powieść neosarmacka”, 105.

zostać szlachcą – tak jak w XVII wieku”<sup>41</sup>. Nie zmienia to faktu, że operuje ahistorycznym stereotypem, a szlacheckość w jego ujęciu, jako neosarmatyzm, stanowi opartą na performansie refleksyjną autokreację<sup>42</sup>, a więc z gruntu nowoczesną aktywność. Jak zauważa Parkitny, “własnością [...] konstytutywną, poniekąd wpisaną w jej [nowoczesności] istotę, a zarazem przesądającą o jej wewnętrznej dynamice i różnicujących przeobrażeniach, jest refleksyjny stosunek do siebie samej”<sup>43</sup>. Autorefleksyjność staje się również immanentną cechą nowoczesnych podmiotów zidentyfikowanych już przez Anthony’ego Giddensa<sup>44</sup>. Neosarmatyzm w ujęciu Komudy jest więc ucieczką od nowoczesności dokonywaną za pomocą nowoczesnych narzędzi. Ahistoryczność stereotypu zmienia powieść historyczną w fantazmat historyczny, wizję historii podyktowaną potrzebą zastępczego zaspokojenia pragnienia. Podstawową cechą stereotypu sarmaty jako warchoła jest sprzeciw wobec oświecenia, a więc nowoczesności, co rodzi pytanie, co w nowoczesności produkuje resentment widoczny w twórczości Komudy. Aby na niego odpowiedzieć, warto przyrzeć się szczegółowo modelowi męskości obecnemu w tych tekstach.

## Sienkiewicza prawem i lewem Męskość antybohaterka

“Wierzyć w Boga, bić się dzielnie, umierać z radością za ojczyznę, mówić mało, lecz prosto, bez retorycznej kazuistyki – taki obraz daje nam Sienkiewicz za przykład”<sup>45</sup> – podsumowuje obraz męskości w powieściach autora *Trylogii* Mazurkiewicz, obraz określony przez badacza jako “polska męskość bohaterska”<sup>46</sup>. Komuda przeciwstawia temu męskość antybohaterską, nie tylko pod tym względem, iż jego postaci pierwszoplanowe wpisują się w typ antybohatera, lecz także przez programowe zwrócenie się przeciwko przesłaniu i wizji historycznej *Trylogii*. Komuda wybiera na swoich bohaterów “warchołów i infamisów”: historyczne figury Jacka Dydyńskiego (trylogia *Samozwaniec*, powieści *Banita i Diabeł Łańcucki*, tytułowe opowiadania w tomie

---

41. Jacek Komuda, wywiad z Krzysztofem Księskim (2011), <http://paradoks.net.pl/read/10778> (29.05.2011).

42. Kobus, “Sarmatopie”, 285.

43. Parkitny, *Nowoczesność oświecenia*, 10.

44. Anthony Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. “Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. Alina Szulżycka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010).

45. Mazurkiewicz, *Siła i słabość*, 123.

46. Mazurkiewicz, *Siła i słabość*, 139.

*Czarna szabla*) i Stanisława Stadnickiego (*Diabeł Łańcucki*) czy postaci fikcyjne jak Gedeon Sienieńsk i Gadeon Dwernicki, którzy doskonale odnajdują się w tym towarzystwie. Każdego z nich cechuje brak kodeksu moralnego, chciwość, łatwość, a nawet upodobanie do stosowania przemocy, przedkładanie własnego dobra nad dobro innych i nad dobro państwowe. Przykładowo Gedeon na kartach *Wilczego gniazda* kolejno: ratuje Justynę przed gwałtem tylko po to, aby napastować seksualnie związaną i półnągą dziewczynę; zabija Kozaków służących Rzeczypospolitej; podstępem ucieka z aresztu w więzy, upijając strażników; gromadą i podstępem napada sąsiada; porywa Justynę, która ginie w trakcie ucieczki, a on sam ostatecznie przypadkiem bierze udział w wojnie Rzeczypospolitej z Kozakami. Pozycja głównego bohatera jest zresztą w powieściach Komudy bardzo interesująca. Ponieważ wszyscy Sarmaci są tacy sami, wysunięcie któregośkolwiek z nich na pierwszy plan nie ma sensu. Widać to wyraźnie w debiucie powieściowym Komudy, gdzie Gedeon zostaje ranny po śmierci Justyny i staje się „martwy za życia”, słaby i pozbawiony sprawczości, na sto stron przed końcem powieści. Jego rolę jako protagonistów, punktów skupienia narracji, przejmują Buyanowski, Wolski, Kamieniecki, „pijanice i warchoły”, wprowadzeni do fabuły w połowie powieści. Rola głównego bohatera jest więc przechodnia, bo szlachta występuje jako bohater – czy też raczej antybohater – zbiorowy, pozbawiony indywidualności. Wszyscy piją, walczą, mówią i zachowują się w ten sam sposób. Sarmaci Komudy stanowią zaprzeczenie heroicznego bohatera *Trylogii*, co więcej, pozbawieni są indywidualności i indywidualnych biografii, co stanowi przeciwieństwo rozwiązań stosowanych w *Trylogii* na poziomie strukturalnym. Dla bohaterów Komudy to infamia stanowi powód do dumy, nawet jeśli każdy z nich został wyjęty spod prawa<sup>47</sup>, a rycerskie ideały sprowadzają się do cenięcia wagi danego przez siebie słowa, ale tylko pomiędzy szlachcicami – szlacheckie słowo nie może bowiem stanowić podstawy relacji z kimkolwiek spoza grupy panów braci, jedynej sfery, gdzie skonstruowana przez Komudę kondycja szlachcica ma sens<sup>48</sup>. W efekcie Sarmatom Komudy bliżej do sienkiewiczowskich Krzyżaków niż do Zagłoby i Wołodyjowskiego.

Jednocześnie Komuda próbuje pozytywnie wartościować tak prezentowany sarmatyzm, co wynika z dążenia do ustanowienia go modelem tożsamości zbiorowej. Jednakże jednym sposobem, aby wprowadzić pozytywne elementy

---

47. Komuda, *Wilcze gniazdo*, 130.

48. Komuda, *Banita*, 92.

do obrazu panów braci jest powrót do Sienkiewicza i spopularyzowanych przez niego interpretacji, w ramach której główną cechą polskości jest prostota:

Gdyby pan Dydyński wszedł do gospody i zajazdu w dalekiej Francji albo w Niderlandach, z pewnością otaczałyby go *smętne i blade oblicza* pludraków pociągających drobnymi łyżkami wino z kielichów. *Bogatych mieszczuchów i tchórzliwych kawalerów w upudrowanych perukach. Ludzi chłodnych i wyrafinowanych*, cedzących słowa półgębkiem i pilnujących, aby, broń Boże nie uronić ani kropli z kielicha ani nie paść w pijackim śnie pod stół. Na szczęście była to gospoda w Rzeczypospolitej, więc pana Jacka otaczały *czerwone i rubaszne oblicza* szlachty polskiej, a w uszy uderzały pijackie śpiewy i okrzyki. Widział *gęby pozaznaczone bliznami* po cięciach szablą, guzami i śladami od prochu. Gęby rumiane i blade, ozdobione nosami czerwonymi od pijaństwa, uczone, choć z błyskiem w oku. Płowe i ciemne podgolone czupryny, sumiaste wąsy – czasem nierówne, bo podcięte przez sąsiada albo konkurenta do panny. *Oblicza poczciwe i otwarte, pijackie, wesole, ale nade wszystko – szczerę*<sup>49</sup>.

Komuda przeciwstawia polską męskość (anty)bohaterską zachodniemu zepsuciu, słabości fizycznej i moralnej, jaka trawi zachodnią cywilizację, w przeciwieństwie do zdrowego, polskiego narodu, co również wpisuje się w dyskurs przeciwstawiania sarmatyzmu oświeceniowi, rozumianemu jako filozofia implementowana z Zachodu. O ile jednak u Sienkiewicza “naturalni polscy mężczyźni są bezradni wobec męskości zachodniej, która potrafi być silna fizycznie, innym razem chytra i podstępna”<sup>50</sup>, narracja u Komudy wskazuje na naturalną wyższość polskiej szlachty i męskości: silnej fizycznie, gotowej do walki, uczonej i jednocześnie prostej. Jednak tego, co obecne na poziomie narracji, próżno szukać w charakterystyce postaci. Bohaterowie Komudy nie są szczerzy, wielokrotnie uciekają się do podstępu, polegają na przewadze liczebnej przy ataku i nie stronią od okrucieństwa, a ich “uczoność” sprowadza się do powtarzania kilku łacińskich fraz. Szczerłość jest tu deklaracją bez pokrycia, podobnie jak pozostałe elementy sarmackiego performansu tożsamościowego, funkcjonujące jako znaczniki dyskursu anty-oświeceniowego, antynowoczesnego.

Bohaterski model męskości nieustannie zagrożony jest szaleństwem<sup>51</sup>, gotowy “z rozpacy wysadzić się w powietrze, grzebiąc pod gruzami i siebie,

---

49. Jacek Komuda, *Czarna szabla* (Lublin: Fabryka Słów, 2009), 284. Podkreślenie moje.

50. Mazurkiewicz, *Siła i słabość*, 125.

51. Mazurkiewicz, *Siła i słabość*, 107.

i wrogów”<sup>52</sup>. Model antybohaterski męskości z kolei ma z gruntu fatalistyczny wydźwięk, ufundowany już w *Wilczym gnieździe*, gdzie każdy z Sarmatów kończy tragicznie: Dominik Wolski i Kamieniecki giną w bitwie, Buyanowski popełnia samobójstwo, aby nie dobili go chłopci, Muraszko zostaje zamordowany, Tomasz Wolski umiera, dokonując zemsty za śmierć ukochanej, Gedeon pozostaje złamanym świadkiem tych dramatów i ostatecznie znika na stepie, rozumiejąc, że jego sny o bogactwie Ukrainy są nieosiągalne. Równie fatalistyczny los wróżyony jest Rzeczypospolitej:

Ot, po prostu nauczyli się pludraczy wojować. Taka jest prawda. Niewiele już zdziałamy z naszą husarią. Oni mają muszkiety, piki, zwroty, ognia dają inaczej niż kiedyś. Ojcowie bili ich pod Kircholmem, nam nie starcza sił. Bo nasza potęga już nie w koniach i szabli. [...] Kończy się powoli czas husarzy i panów braci [...]. My jesteśmy mężni, ale nasi synowie mogą już tacy nie być, mogą rozmiłować się w rozkoszach i dostatku. A wtedy co? Przyjdzie tu Moskwa, przyjdą Niemcy i Szwedy i rozbiorą nam Rzeczpospolitą<sup>53</sup>.

Wolski może snuć wizje “naszych synów”, ale znamienne jest, że Sarmaci Komudy umierają bezpotomnie. Fantazmat historyczny jest tu samowystarczalny – czy też raczej nie ma przyszłości. Wzorec Sarmaty-warchoła może istnieć tylko w wyobrażeniowym wieku XVII, w fantazji historycznej. W efekcie realizowania performansu męskości sarmackiej każdy bohater Komudy kończy tragicznie, złamany i nieszczęśliwy albo umierając w męczarniach. Bezpotomność oznacza też działania bez konsekwencji, skoro nie istnieją żadni bezpośredni spadkobiercy dorobku sarmackich antybohaterów. Innymi słowy, ich działania nie mają znaczenia, czy to w szerszym kontekście historycznym, czy w fikcyjnym świecie wyobrażeniowym, bo to nie oni ponoszą konsekwencje swoich czynów. W tym fatalistycznym ujęciu Komuda niespodziewanie zbliża się do Sienkiewicza, o ile uważnie przyjrzeć się ukrytym sensom w twórczości autora *Trylogii*, tak, jak dokonał tego Mazurkiewicz. Badacz zauważa bowiem, że to, co oferuje Sienkiewicz swoim czytelnikom (mężczyznom, albowiem czytanie Sienkiewicza to “doświadczenie swoiście męskie”<sup>54</sup>, podobnie jak w przypadku Komudy), to odwołanie do “czarnej materii”<sup>55</sup> dzieciństwa, niedojrzałości, seksualności infantylnej, “gdy

52. Mazurkiewicz, *Siła i słabość*, 139.

53. Komuda, *Wilcze gniazdo*, 302–303.

54. Mazurkiewicz, *Siła i słabość*, 130.

55. Mazurkiewicz, *Siła i słabość*, 199.

orgazm nie zapładnia a przynosi rozkosz. Inaczej mówiąc, gdy żaden czyn nie ma jeszcze konsekwencji”<sup>56</sup>. Mazurkiewicz proponuje ciekawą interpretację, idącą niejako na przekór oficjalnej wykładni twórczości Sienkiewicza, gdzie teksty pisane “ku pokrzepieniu serc”, umieszczone “w kontekście politycznej, dziedzicznej z pokolenia na pokolenie słabości polskich mężczyzn, którym Sienkiewicz próbował niejako przydać siły i podarować odprysk dawnej rycerskiej hegemonii”<sup>57</sup>. Jednocześnie Sienkiewicz pokazuje “bohaterów podszytych chłopcem, niewinnych, niedojrzałych, [...] jak dzieci – bezwzględnych, okrutnych, nierozumnych”<sup>58</sup>, w czym Mazurkiewicz widzi sedno uwodzicielskiej siły twórczości autora *Trylogii*: pozwala ona “pozbyć się dorosłości politycznej i historycznej”<sup>59</sup>. Model męskości Sienkiewicza sprowadza się więc do “męskości niewinnej, okrutnej, niedojrzałej, podszytej dzieckiem”<sup>60</sup>, która sytuuje się “poza rozumem, poza historią i poza polityką”<sup>61</sup>. Tę samą interpretację można zastosować do twórczości Komudy: bohaterowie działają bez konsekwencji, poza historią, biorąc pod uwagę osadzenie w ahistorycznym stereotypie, poza polityką, w oderwaniu od “tu i teraz”, co Bohuszewicz zidentyfikował jako sarmacką retrotopię, a więc fantazmatyczne wcielenie “wartości pożądanых i sprzecznych z aktualnie panującymi, które lokuje się w miejscu i czasie już kiedyś zaistniałym”<sup>62</sup>.

Twórczość Komudy można opisać jako Sienkiewiczyznę bez sublimacji<sup>63</sup>, gdzie dochodzi do jawnego wyłożenia sedna fantazmatu<sup>64</sup>, jakim jest rozkoszowanie się niedojrzałą męskością: swobodną, bo działającą bez konsekwencji, silną, bo fantazmatyczną, męskością, w której wszystko jest dozwolone i nic nie jest zabronione. Doskonale ilustruje to przypadek *Banicy*, powieści o seksualnym ekscesie: Mikołaj Potocki, niczym polski bohater

---

56. Mazurkiewicz, *Siła i słabość*, 200.

57. Mazurkiewicz, *Siła i słabość*, 190.

58. Mazurkiewicz, *Siła i słabość*, 199.

59. Mazurkiewicz, *Siła i słabość*, 199.

60. Mazurkiewicz, *Siła i słabość*, 200.

61. Mazurkiewicz, *Siła i słabość*, 200.

62. Bohuszewicz, “Powieść neosarmacka”, 107.

63. Sublimacja jest tutaj rozumiana w ujęciu psychoanalitycznym, jako proces psychiczny polegający na deseksualizacji energii psychicznej – powieści Komudy odczytywać więc można jako przepisane Sienkiewicza z dodatkiem nieskrępowanego normami kulturowymi (wymogami współczesności) pożądania czy pragnienia seksualnego, niemalże jako materiał masturbacyjny w tym sensie, że oferują prosty, niemal niezapśredniczony scenariusz zaspokojenia pragnienia, także seksualnego, poprzez identyfikację z bohaterem.

64. Przykładowo w *Banicy* wielokrotnie dochodzi do jawnego porównania męskiego członka z orężem, a Potocki bat chowa przed prostytutkami w kroczu, 105.

de Sade'a, morduje prostytutki w Przemyśle, a robi to w ramach zemsty za swoją bezpotomność – Bieta, którą porwał i zgwałcił, usunęła płód, jego jedyne dziecko. Kulminacyjną sceną powieści jest kaźń Biety, batożonej na śmierć przez Potockiego. Sedno resentymetu Potockiego jest tu bardzo interesujące, nasuwa bowiem interpretację, iż na kartach *Banity* fantazmat sarmacki Komudy mści się za własną impotencję, niemożność przekroczenia własnej ułomnej kondycji, wyjścia z zasadniczej niedojrzałości, jaka jest jego centrum – mści się na postaci kobiecej, która odmawia relacji seksualnej i w efekcie potomstwa (co sytuuje *Banitę* w obszarze incelskich fantazmatów współczesności<sup>65</sup>). Narracja jawnie napawa się ekscesem Potockiego, jego okrucieństwem, strachem i cierpieniem ofiar, czy będą to prostytutki, czy łania obdzierana żywcem ze skóry. Można wręcz zastanawiać się, kto jest właściwym bohaterem powieści: Potocki czy Dydyński, wynajęty przez Bietę do obrony. Jak widać, Dydyński nie działa skutecznie, ponieważ przedkłada swoją męskość (szlachectwo, pozycję, fantazję) nad dobro kobiety<sup>66</sup>, próbuje męskość udowodnić i przez to odzyskać, podczas gdy Potocki znajduje się już w pozycji męskiej dominacji i (nad)używa tego przywileju. Ostatecznie Dydyński zabija Potockiego i ucieka z miasta przed sądem. Konsekwencje męskiego fantazmatu ponoszą w powieści kobiety – ponieważ są polem realizacji fantazmatu, do tego sprowadza się ich funkcja w powieści, bycie obiektem pożądania ma charakter drugorzędny, jeśli nie pretekstowy, seksualność zostaje bowiem spleciona z przemocą – postaci żeńskie u Komudy zwykle umierają.

## Interpretacje. Ucieczka od nowoczesności

Mazurkiewicz posługuje się koncepcją męskości hegemonicznej Raewyn Connell, który to termin oznacza “zbiór praktyk, które uosabiają akceptowane społecznie wyjaśnienia istnienia patriarchy, zapewniając tym samym męską

---

65. Incele to swoista subkultura internetowa heteroseksualnych mężczyzn, którzy definiują siebie poprzez niemożność zdobycia romantycznej i/lub seksualnej partnerki, w efekcie czego funkcjonują w ramach przemocowego resentymetu wobec kobiet, które obwiniają za swoją sytuację, ze szczególnym uwzględnieniem krytyki feminizmu jako narzędzia społecznej destrukcji męskiej dominacji. Incele wypracowali własny żargon oraz szereg przemocowych, współdzielonych fantazji opartych na dehumanizacji kobiet (określanych w ramach subkultury jako femoidy, *female androids*) i akcie gwałtu oraz instytucji seksualnego niewolnictwa, postrzeganych jako narzędzia zaspokajania ich potrzeb.

66. Komuda, *Banita*, 185.

dominację nad kobietami”<sup>67</sup>. Mike Donaldson wymienia konkretne cechy męskości hegemonicznej: “Jest ona więc ekskluzywna, wewnętrznie i hierarchicznie zróżnicowana, różnorodna i wewnętrznie sprzeczna, brutalna i oparta na przemocy, wywołująca lęk, utrwalana społecznie, podatna na kryzysy, ale potężna, wyjaśniana za pomocą odwołań do koncepcji naturalistycznych. Nie wszyscy mężczyźni ją praktykują, lecz większość wyciąga realne korzyści z jej istnienia”<sup>68</sup>. Mazurkiewicz zauważa, iż wejście w nowoczesność wiąże się w przypadku Polski z historyczną traumą rozbiorów, jednoczesnej utraty złotej wolności panów braci w nowym porządku państwowym i wolności narodowej, co czyni “alienację przez podwójną niewolę [...] fundamentalnym, gruntującym doświadczeniem, formującym kształt nowoczesnej polskiej męskości”<sup>69</sup>. W efekcie polska męskość skazana jest na “nie-do-hegemonię”<sup>70</sup>, na “konieczność rozmaitych relacyjnych i negocjacyjnych prób każdorazowego jej niepewnego siebie odbudowywania i ustanawiania”<sup>71</sup>. Jedną z takich prób jest ucieczka przed nowoczesnością w fantazmat przedrozbiorowy prezentowany przez twórczość Komudy, gdzie złota wolność szlachty staje się narzędziem budowania poczucia hegemonicznej męskości: jednoznacznie dominującej w świecie przedstawionym, realizującej się na drodze agresji i przemocy, ekscesywnej oraz pozbawionej konkurencji i alternatywy. Złota wolność, skomplikowany konstrukt polityczno-społeczny, wyposażony inherentnie w sieć społecznych zobowiązań, które “zabezpieczały przed konsekwencjami nadmiernego indywidualizmu”<sup>72</sup>, w neosarmackich powieściach Komudy

---

67. Łukasz Skoczylas, “Hegemoniczna męskość i dywidenda patriarchatu. O społecznej teorii płci kulturowej Raewyn Connell”, *Refleksje* 4 (2011), 13.

68. Mike Donaldson, “What Is Hegemonic Masculinity?”, *Theory and Society* 5, nr 22 (1993), 645. Za: Łukasz Skoczylas, “Hegemoniczna męskość”, 13.

69. Mazurkiewicz, *Siła i słabość*, 33.

70. “Nie-do-hegemonię” (termin Mazurkiewicza) w tym znaczeniu, że nowoczesna męska tożsamość nie posiada uprawnionych narzędzi legitymizacji samej siebie z racji funkcjonowania w społeczeństwie podbitym, w którym męskie aspiracje do dominacji są automatycznie podważane przez fakt narodowej niewoli. Męska dominacja ma więc charakter pozorny, niepełny, nieugruntowany w porządku symbolicznym (mężczyzna nie był w stanie obronić suwerenności państwa, model męskości przedrozbiorowej stracił rację bytu) i empirycznym (mężczyzna funkcjonuje jako poddany obcej sile państwowej). Analogiczną wobec Mazurkiewicza tezę wysuwa Wojciech Śmieja, zauważając (za Jerzym Topolskim), że katastrofa państwa w postaci utraty narodowej suwerenności stanowi kluczowy element formowania nowoczesnego modelu polskiej męskości, traumę rzutującą na wszelkie późniejsze wzorce osobowe mężczyzny w polskiej nowoczesności. Wojciech Śmieja, *Po męstwie* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2024), 16–17.

71. Mazurkiewicz, *Siła i słabość*, 115.

72. Bohuszewicz, “Powieść neosarmacka”, 108.

również przedstawiona zostaje w karykaturalny sposób, jako pańska samowola. Widać to wyraźnie w postaci Potockiego, który na oskarżenie o morderstwo prostytutki wykrzykuje: “Chyba mi wolno, może nie? [...] Jestem szlachcicem. *Polonus nobilus sum!*”<sup>73</sup>.

Jak zauważa Mazurkiewicz w odniesieniu do powieści Sienkiewicza: “wejście w imaginarium historyczne jest nam potrzebne tylko po to, aby rozkoszować się męskością ufundowaną na nieskrępowanej supremacji i hegemonii”<sup>74</sup>. Osadzenie fantazmatu męskości w fikcyjnych realiach XVII wieku sprawia, że męska hegemonia staje w pełni możliwa i oznacza pełną dominację: społeczną, polityczną, kulturową. Powieści Komudy oferują szerszy wachlarz “nieskrępowanej” supremacji i wolności niż sienkiewiczowski model męskości bohaterskiej: wolność od konsekwencji, wolność do przemocy, wolność do ekscesu. Wpisuje się to w ostatnią aktualizację koncepcji męskości hegemonicznej Connell, gdzie wraz z Messerschmidtem skonkretyzowali męskosc hegemoniczną jako “męskosci społecznie dominujące” w odniesieniu do klasy ekonomicznie panujących mężczyzn<sup>75</sup>. Także w twórczości Komudy męską hegemonię osiąga się poprzez przedstawienie stanu panującego: Potockiego stać na popełnianie zbrodni, przez które realizuje swoją męskosc i dominację, może bowiem zapłacić grzywnę i przekupstwem zapewnić sobie wygodne warunki aresztu, prawo traktuje go łagodniej ze względu na pochodzenie<sup>76</sup>. Męskosc hegemoniczna i stanowa dominacja ekonomiczno-polityczna w świecie przedstawionym Komudy warunkują się nawzajem: pozbawiony majątku, okaleczony i poniżony Dydyński musi na nowo udowadniać swoją męskosc w *Banicie*, podczas gdy takie postaci jak Potocki czy Stadnicki w *Diable Łańcuckim* nieustannie dominują nad innymi, w tym uboższą szlachtą (Stadnicki próbuje wręcz “schłopić” ubogich Dwernickich). Mazurkiewicz w analizie polskiej męskosci “nie-do-hegemonicznej” operuje przykładami z literatury XIX-wiecznej, jednakże w powieści Komudy podkreśla, że tezy badacza można odnieść także do współczesnej twórczości. Z kolei popularność tych tytułów udowadnia, że polska męskosc wciąż zmagą się z budowaniem poczucia własnej hegemonii, masowo uciekając w neosarmacki fantazmat “panów braci”.

W ramach pozytywnego wartościowania “warcholstwa” w prawnym dyskursie publicystycznym, który znajduje też wyraz w historycznym

---

73. Komuda, *Banita*, 18.

74. Mazurkiewicz, *Siła i słabość*, 130.

75. Raewyn Connel, James Messerschmidt, “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept”, *Gender & Society* 19, nr 6 (2005), 846.

76. Komuda, *Banita*, 18.

fantazmacie Komudy, przesunięta zostaje granica temporalna polskiej męskości “nie-do-hegemonicznej” czy też raczej relokacja rozpadu fallogocentryzmu w modelu polskiej męskości dalej w przeszłość, na czas jeszcze przed rozbiorami, które stanowią kluczowy moment historyczny w analizie Mazurkiewicza. W argumentacji badacza pojęcia męskości hegemonicznej i deridiańskiego fallogocentryzmu dopełniają się wzajemnie. Fallogocentryzm, czyli uprzywilejowanie w warstwie symbolicznej tego, co męskie, “ujawnienie sojuszu logosu z fallusem”<sup>77</sup>, z trudem pozwala się odnieść do polskich realiów historyczno-kulturowych. Logos mieści się bowiem po stronie oświecenia, postępu, nowoczesności, racjonalności, zgodnie więc z prawicowym dyskursem publicystycznym zachodni “logos oddziela się od swojskiego fallusa”<sup>78</sup> jeszcze na poziomie kultury XVII wieku, wraz z wyobrazeniowym konfliktem Sarmaty z oświeceniem: to warchoł, Sarmata anty-oświeceniowy, jest prawowitym dysponentem polskiej męskości. I to warchoł stanowi pozytywny wzorzec dla prawicowego neosarmatyzmu, w przeciwieństwie do oświeceniowych tendencji szlachty skupionej wokół dworu Stanisława Augusta. Może więc udział w logosie nigdy polskiej męskości nie przysługiwał. Mazurkiewicz sam przekonująco argumentuje, iż romantyczne poszukiwanie tożsamości “Słowiańszczyzny” oraz ukazanie w literaturze XIX wieku średniowiecznych wojen z zakonem krzyżackim obrazują problem, jakim jest “dzielenie się logosem z innymi bez jednoczesnej utraty sił falicznych”<sup>79</sup>, gdzie logos przychodzi z zewnątrz, z kultury zachodniej, już w ramach chrystianizacji. Uczestnictwo w oświeceniowej nowoczesności czy w zachodnim logosie sytuuje polską męskość na pozycji podrzędnej, peryferyjnej, wynikającej z położenia geograficznego i kulturowego, czego efekty widać także we współczesnym dyskursie społeczno-politycznym<sup>80</sup>. Poszukiwanie męskiej hegemonii staje się więc ucieczką od nowoczesności, rozumianej przede wszystkim jako zachodni paradygmat postępu, któremu Polska nie może sprostać, czy to w ujęciu politycznym, ekonomicznym, społecznym, czy kulturowym. Jest to wycofanie się przed niechybną porażką, uciekanie w sny o sarmackiej potędze, rezygnacja z fallogocentryzmu na rzecz fallocentryzmu, uprzywilejowania fallusa

---

77. “Fallogocentryzm”, w: *Encyklopedia gender*, red. Andrzej Marzec (Warszawa: Czarna Owca, 2014), 128.

78. Mazurkiewicz, *Siła i słabość*, 115.

79. Mazurkiewicz, *Siła i słabość*, 115.

80. Tomasz Kizwalter, *Polska nowoczesność. Genealogia* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2020), 27–55. Zob. także Larry Wolff, *Wynalezienie Europy Wschodniej. Mapa cywilizacji w dobie Oświecenia* (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2020).

w porządku symbolicznym jako głównego elementu porządkowania życia społecznego. Szlachecka fantazja w twórczości Komudy zostaje sprowadzona do wymachiwania szabelką, czyli fallusem, oddzieloną od racjonalności logo-su i pozwalającą na swobodną realizację afektów.

Maciej Parkitny w sposób najbardziej wyczerpujący na polskim gruncie zdefiniował nowoczesność, wydzielając jej podsystemy: polityczny, ekonomiczny, cywilizacyjny i kulturowy<sup>81</sup>. Wyłaniający się z podziału tego obraz określić można jako zbiór totalnych praktyk organizujących (zarządzających) i dyscyplinujących życie społeczne i indywidualne na każdej płaszczyźnie, wynikających z autorefleksyjnej i autokrytycznej struktury samej nowoczesności<sup>82</sup>. Także współczesny model męskości hegemonicznej (zachodniej) stanowi wypadkową praktyk dyscyplinujących, częściowego przystosowania do postulatów feministycznych, w efekcie czego współczesną męskością hegemoniczną charakteryzuje “raczej styl technokratyczny, a nie konfrontacyjny, jest jednak w tym samym stopniu mizoginistyczna, co przedtem”<sup>83</sup>. Neosarmacki fantazmat antybohaterskiej męskości w twórczości Komudy oferuje ucieczkę od nowoczesnych praktyk dyscyplinujących w postaci działania bez konsekwencji, a przede wszystkim w formie ekscesu, nadmiaru, nieumiarkowania. Widać to doskonale w pierwszym akapicie *Banity*:

Pili, jakby jutro miał być potop. Golili kielichy niczym panowie szlachta tureckie łby pod Chocimiem. Smoktali węgrzyna i małmazję jak wawelskie smoki. To była hulanka do ostatniego szeląga, do ostatecznego kredytu, do zastawu szabli, czapki czy sygnetu. Ze wszystkimi za pan brat i bez opamiętania. [...] Potocki [...] wychylił ostatniego kużyka za swe zdrowie i budząc wesołość panów braci, roztrzaskał naczynie na łbie jednego ze swoich – z takich rozmachem, że niski, kędzierzawy szlachetka aż przysiadł na ławie. A salwy śmiechu słyhać było bodaj i w Kijowie<sup>84</sup>.

Upodobanie dyskursu neosarmackiego do ekscesu jako drogi ucieczki od nowoczesności podsumowuje Czapliński:

[...] kiedy gargantuiczne, nieprzystojne, nieco obleśne, rozlazłe, mające skłonność do przesady ciało polskie posłucha sarmackiego id i pokocha samo siebie, kiedy uzna, że

---

81. Parkitny, *Nowoczesność oświecenia*, 40–42.

82. Parkitny, *Nowoczesność oświecenia*, 38.

83. Raewyn Connell, “The Big Picture: Masculinities in Recent Word History”, *Theory and Society* 5, nr 22 (1993), 615. Za: Łukasz Skoczylas, “Hegemoniczna męskość”, 17.

84. Komuda, *Banita*, 7–9.

nie musi się upiększać, chodzić na siłownię, stosować diet, utrzymywać linii i poddawać się reżimowi edukacyjnemu, wówczas nacisk wywierany przez autorytet nowoczesności na zacofane masy ustanie<sup>85</sup>.

W twórczości Komudy “sarmackie id” wyraża się jawnie, akceptuje siebie takim, jakim jest “potępiane przez innych”<sup>86</sup> – nowoczesnych, zdyscyplinowanych. W efekcie resentment względem nowoczesności stanowi jądro neosarmackiego fantazmatu. Bohuszewicz zauważa jawnie ideologiczny i polityczny charakter powieści neosarmackich wydawanych przez Fabrykę Słów, który sprowadza się do niewybrednego libertarianizmu:

[...] w którym wolność staje się prawem do stanowienia o samym sobie niezależnie od wyższych instancji społecznych oraz konsekwencji społecznych i psychofizycznych swoich działań. Konsekwencją fetyszyzowania wolności jest sympatia wobec używania siły fizycznej w niezwykle często przedstawianych scenach pojedynków i przemocy tak wobec innych panów współbraci, jak i grup kulturowo i społecznie upodrzedzonych, czyli chłopów i kobiet. Inną jest brak sprawowania kontroli nad porządkiem cielesno-popędowym, dzięki czemu bohaterowie Komudy, Piekary i innych piją do nieprzytomności, biją, zabijają oraz gwałcą. Wśród form przemocy znajdujemy zajazdy, sąsiedzkie swary, rozboje, konfederacje, raptysy i gwałty<sup>87</sup>.

Wynika z tego, iż popularność neosarmackich powieści Komudy opiera się na ucieczce od nowoczesności, rozumianej jako ucieczka od odpowiedzialności i dojrzałości (politycznej, społecznej, jednostkowej) za swoje czyny. Innymi słowy, wbrew deklaracjom autorskim, twórczość Komudy nie tyle aktualizuje historię czy stanowi narzędzie odbudowy historycznej formacji kulturowej Rzeczypospolitej Szlacheckiej, ile, paradoksalnie, rozwija z gruntu nowoczesny projekt, zarówno pod względem politycznym, jak i estetycznym. Wyrasta z aktualnych prawicowych dyskursów i utylizuje karykaturę szlachcica/Sarmaty/warchoła wypracowaną na użytek polityczny. Reprezentuje sobą autorefleksyjny, wybiórczy model tożsamościowy, który ma sens tylko w opozycji do dominujących modeli tożsamościowych nowoczesności. Interesujące jest jednak, z jaką łatwością model męskości staje się stawką w grze resentmentu z nowoczesnością. Nowoczesna polska męskość ucieka od własnej

---

85. Czapliński, *Resztki nowoczesności*, 87.

86. Czapliński, *Resztki nowoczesności*, 88.

87. Bohuszewicz, “Powieść neosarmacka”, 108.

słabości (podporządkowania peryferyjności) oraz od praktyk dyscyplinujących w wyobraźniową siłę i samowolę fantazmatycznych przodków-warchołów. Masowa powieść neosarmacka wpisuje się więc w podobne tendencje, co incelskie fantazmaty o patriarchalnym reżimie płciowym osiąganym poprzez przemoc (fizyczną i ekonomiczną), które pojawiają się w odpowiedzi na narastające problemy i sprzeczności nowoczesnej dynamiki relacji płciowych i społecznych<sup>88</sup>. W tym sensie powieści neosarmackie z Fabryki Słów stanowią dyskurs męskości rozczarowanej swoją nie-do-hegemonią.

## Bibliografia

- Beck, Ulrich. *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, przeł. Stanisław Cieśla. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2004.
- Bohuszewicz, Paweł. "Powieść neosarmacka – aksjologia, ideologia, polityka". *Litteraria Copernicana* 1, nr 45 (2023), 103–119.
- Butler, Judith. *Uwikłani w płęć*, przeł. Karolina Krasuska. Warszawa: Krytyka Polityczna, 2008.
- Connell, Raewyn. "The Big Picture: Masculinities in Recent Word History". *Theory and Society* 5, nr 22 (1993), 597–623.
- Connell, Raewyn, James Messerschmidt. "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept". *Gender & Society* 19, nr 6 (2005), 829–859.
- Czapliński, Przemysław. *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2011.
- Donaldson, Mike. "What Is Hegemonic Masculinity?". *Theory and Society* 5, nr 22 (1993), 643–657.
- "Fantazmat". W: *Słownik psychoanalizy*, red. Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, przeł. Ewa Modzelewska, Ewa Wojciechowska, 52–56. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1996.
- "Fallogocentryzm". W: *Encyklopedia gender*, red. Andrzej Marzec, 128–130. Warszawa: Czarna Owca, 2014.
- Fundacja Ostoja Tradycji. "'Diabeł Łańcucki' Polski film przygodowy – wspieraj opowiadanie historii" (2022). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zmyPS-uaa0Q> (28.10.2025).

---

88. Zob. Ulrich Beck, *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, przeł. Stanisław Cieśla (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2004).

- Giddens, Anthony. *Nowoczesność i tożsamość. "Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010.
- Kaczor, Katarzyna. *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*. Kraków: Universitas, 2017.
- Kizwalter, Tomasz. *Polska nowoczesność. Genealogia*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2020.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Kobus, Aldona. "Sarmatotopie. Formacja sarmacka w twórczości Jacka Komudy". *Teksty Drugie* 1 (2015), 273–293.
- Komuda, Jacek. *Warchoły i pijanice, czyli poczet hultajów Rzeczypospolitej szlacheckiej*. Lublin: Fabryka Słów, 2004.
- Komuda, Jacek. *Wilcze gniazdo*. Lublin: Fabryka Słów, 2009.
- Komuda, Jacek. *Czarna szabla*. Lublin: Fabryka Słów, 2009.
- Komuda, Jacek. *Diabeł Łańcucki*. Lublin: Fabryka Słów, 2019.
- Komuda, Jacek. *Obżartuchy i opilce. Przewodnik po stołach, garach i innych krainach Wielkiej I Rzeczypospolitej*. Lublin: Fabryka Słów, 2024.
- Komuda, Jacek. "Kontrowersyjny pisarz Jacek Komuda nie ceni Sienkiewicza, bo mijał się z prawdą", wywiad z D. Madejskim (2014). <http://menstream.pl/wiadomosci-reportaze-i-wywiady/kontrowersyjny-pisarz-jacek--komuda-nie-ceni-sienkiewicza-bo-mijal-sie-z-prawda,0,1384250.html> (18.06.2014).
- Komuda, Jacek. "Wywiad z Krzysztofem Księskim" (2011). <http://paradoks.net.pl/read/10778> (29.05.2011).
- Mazurkiewicz, Filip. *Siła i słabość. Studium upadku męskiej hegemonii w Polsce*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2019.
- Parkitny, Maciej. *Nowoczesność oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018.
- Pobłocki, Kacper. *Chamstwo*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2021.
- Saxton, Laura. "A True Story: Defining Accuracy and Authenticity in Historical Fiction". *Rethinking History. The Journal of Theory and Practice* 2, nr 24 (2020), 127–144.
- Skoczylas, Łukasz. "Hegemoniczna męskość i dywidenda patriarchatu. O społecznej teorii płci kulturowej Raewyn Connell". *Refleksje* 4 (2011), 11–18.
- "Sublimacja". W: *Słownik psychoanalizy. Klasyczne pojęcia, nowe idee*, red. Burness E. Moore, Bernard D. Fine, przeł. Ewa Modzelewska, 296–298. Warszawa: Jacek Santorski & Co., 1996.
- Śmieja, Wojciech. *Po męstwie*. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2024.
- Wolff, Larry. *Wynalezienie Europy Wschodniej. Mapa cywilizacji w dobie Oświecenia*, przeł. Tomasz Bieroń. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2020.