

Theory | Literature | Culture

ISSN 2544-3186

ER(R)GO

52 (1/2026)

Teoria | Literatura | Kultura



męskość/nie-męskość/anty-męskość manliness/un-manliness/anti-manliness

bracia i wilki / brothers and wolves

(nie)męski heteropatriarchat / (un)manly heteropatriarchy

marazm stereotypów / malaise of stereotypes

faszyści i tancerze / fascists and dancers

ksenofeminizm/postfeminizm / xenofeminism/postfeminism

męskość przemieniona / manliness transformed

filmy i obrazy / films and pictures

Jarosław Błochowiak • Justyna Budzik • Iwona Filipczak • Adrian Gleń
Iwona Gralewicz-Wolny • Andrzej Handzlik • Darko Ilin • Michał Kisiel
Aldona Kobus • Paulina Korzeniewska • Kinga Matuszko • Alicja Müller
Stankomir Nicieja • Magdalena Stoch • Barbara Zwolińska

Theory | Literature | Culture

ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura

Nr/No. 52 (1/2026)

redakcja numeru/issue editors
Marzena Kubisz & Marcin Mazurek



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO



Marzena Kubisz

Redaktorka naczelna / Editor-in-Chief

Redakcja / Editorial Team

Zastępca redaktora naczelnego / Vice Editors-in-Chief: Paweł Jędrzejko

Sekretarz redakcji / Editorial Secretary: Marcin Mazurek

Członkowie redakcji / Issue Editors: Anna Kisiel, Michał Kisiel

Redaktorzy numeru / Issue Editors

Marzena Kubisz & Marcin Mazurek

Redaktor Założyciel / Founding Editor

Wojciech Kalaga (2000–2026)

Rada naukowa / Academic Board

Fernando Andacht (Ottawa), Ian Buchanan (Wollongong), Jean-Claude Dupas (Lille),

Piotr Fast (Katowice), Ryszard Nycz (Kraków),

Giorgio Mariani (Rome), Libor Martinek (Opava–Wrocław),

John Matteson (New York), Floyd Merrell (Purdue),

Edward Możejko (Edmonton), Tadeusz Rachwał (Warszawa),

Erhard Reckwitz (Duisburg-Essen), Katarzyna Rosner (Warszawa),

Horst Ruthof (Murdoch), Bożena Shallicross (Chicago), Tadeusz Sławek (Katowice),

Andrzej Szahaj (Toruń), Lech Witkowski (Słupsk)

*W naszej wdzięcznej pamięci pozostają następujący Członkowie Rady naukowej
The following departed Members of the Academic Board remain in our grateful memory:*

Zygmunt Bauman (Leeds), Erazm Kuźma (Szczecin),

Emanuel Prower (Katowice), Anna Zeidler-Janiszewska (Łódź), Leonard Neuger (Kraków),

Alicja Helman (Kraków)

Opracowanie wydawnicze / Production and DTP

Redaktor wydania / Production Editor: Gabriela Marszołek-Kalaga

Korektor / Copyeditor: Joanna Zwierzyńska

Skład i łamanie / Layout Editor: Paulina Dubiel

Niniejsza publikacja finansowana jest przez Uniwersytet Śląski w Katowicach

The present publication is financed by the University of Silesia in Katowice, Poland



UNIwersytet ŚlĄski
W KATOWICACH

Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej z identyfikatorem ISSN 1508–6305.

Wersją pierwotną referencyjną pisma jest wersja elektroniczna.

This journal was formerly published in print with the following identifier: ISSN 1508–6305.

The primary referential version of the journal is its electronic (online) version.

ISSN 2544–3186

doi: <https://doi.org/10.31261/errgo.2025.52>

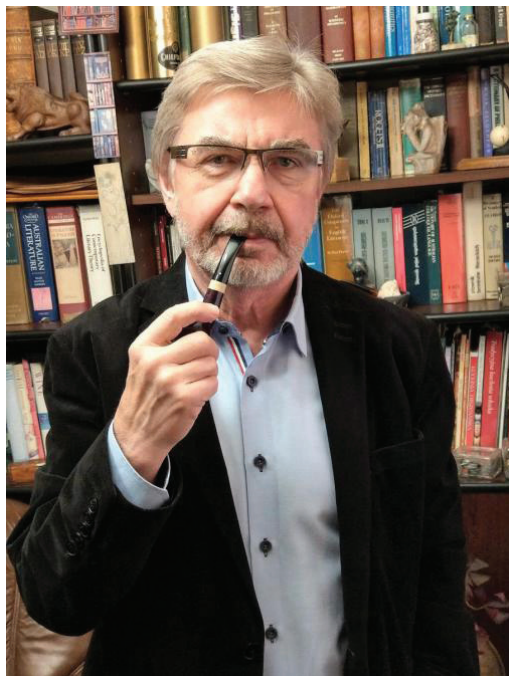


(CC BY-SA 4.0)

Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International

spis treści / table of contents

5 pożegnanie Profesora Wojciecha Kalagi / a farewell to Professor Wojciech Kalaga	
Przyjaciele z Er(r)go	7 / 11
15 wstęp / editorial	
Redakcja	Er(r)go 15 / 19
23 rozprawy – szkice – eseje / studies and essays	
Barbara Zwolińska	Figura efebosa i hermafrodyty w literackim dyskursie o pięknie (nie)męskości..... 25
Stankomir Nicieja	Wilki wojny kontra “świeże mięso”: Kulturowe zmagania o hegemoniczną męskość we współczesnej chińskiej kulturze popularnej..... 51
Alicja Müller	Kalekowanie męskości w tańcu współczesnym..... 71
89 interpretacje – wykładnie – analizy / interpretations – exegeses – analyses	
Magdalena Stoch	Męskość zdekonstruowana i dorastanie do heteropatriarchatu w powieści <i>Drzewo krwi</i> Kim de l’Horizon 91
Darko Ilin	Shame and the Literary Configurations of Queer Masculinities in Ivan Mrak’s <i>Ivan O.</i> 113
Iwona Gralewicz-Wolny	Marazm męskości. Wokół opowiadania Olgi Tokarczuk “Przetwory” 133
Kinga Matuszko	Między stereotypami – krytyka patriarchatu i “nowe” wzorce męskości w postfeministycznych retellingach young adult..... 153
Iwona Filipczak	Masculinities in Flux in Akhil Sharma’s <i>A Life of Adventure and Delight</i> 175
Jarosław Błochowiak	Zarażeni rozpadem. Dekonstrukcje ojcostwa w <i>Gnoju</i> Wojciecha Kuczoka 193
Andrzej Handzlik	Męskość w okresie polskiego faszyzmu <i>Rzecz o Faszyscie Polskim</i> 213
Aldona Kobus	Panowie bracia: męska tożsamość zbiorowa, antybohaterska i antynowoczesna Obraz i funkcje męskości w neosarmackiej twórczości Jacka Komudy..... 233
259 wizje – poszukiwania – propozycje / visions – inquiries – propositions	
Paulina Korzeniewska	Xenofeminism as Methodology in Film Studies: An Initial Exploration 261
277 varia – antycypacje – kontynuacje / varia – follow-ups – anticipations	
Adrian Gleń	Śniło mi się “KINO”... Postscriptum 279
Justyna Budzik	Sztuka uwikłana w czas. Adama Czerniawskiego widzenie wieloobrazowe..... 297
Michał Kisiel	“Everything Disappears as if Returning Somewhere?” Cosmic Dreaming, Fragilised Worlds, and Tracy K. Smith’s <i>Life on Mars</i> 315
335 streszczenia w języku polskim / summaries in polish	
343 / 345 informacje dla autorów / info for contributors	



Profesor Wojciech Kalaga
Redaktor Naczelny 2000-2026

Pożegnanie Profesora Wojciecha Kalagi

Najpierw jest seminarium, które prowadzisz po powrocie z Australii; rzucasz nas na głęboką wodę, ale czuwasz, żebyśmy nie utonęli; dostrzegasz w nas to, czego my sami nie jeszcze widzimy; obserwujesz nasze zmagania z Tekstem i układasz plany, których się nie domyślamy; potem jest otwarcie drzwi i zaproszenie do świata Innego, w którym będziesz przewodnikiem po dyskursach i meta-sensach; potem przyjdą niemalże ojcowska troska i cierpliwość wobec krnąbrności (niektórych z nas), wsparcie w chwilach zwątpienia i dyskretna korekta kursów wtedy, gdy manowce wydają się ziemią obiecaną.

Dasz nam wolność poszukiwań, wyboru własnej drogi i niewzruszone zaufanie, że damy radę. Obdarzysz nas przywilejem wspólnej pracy.

I w końcu to, co najważniejsze: Przyjaźń. Która rozwijała się niespiesznie, w poczuciu bliskości. Która była w rozmowie, śmiechu i milczeniu. Która za szybko się skończyła.

* * *

Na korkowej tablicy Wojtka wszystko było w ruchu: Magritte i jego “to nie jest fajka”, obok “Smutny koniec łośia”, gdzieś między nimi “Miłość” i “Złość”, rockandrollowe zakonnice, kobieta zdejmująca maskę radości, pod którą kryje się coś zupełnie innego – obrazy, cytaty, strzępy myśli, które nie układały się w system, tylko *pracowały*, jakby każdy z nich był fragmentem większej, nigdy niedomkniętej całości. To była Jego mgławica dyskursu w najczystszej postaci: przestrzeń, w której sens nie tyle się *odnajduje*, ile *wydarza* – chwilowo, lokalnie, zawsze w ruchu.

Kiedy przyjechałem na Śląsk, byłem – mówiąc najuczciwiej – dzieciakiem “zaimportowanym” z językoznawczego Poznania, przekonany, że strukturalizm to narzędzie, którym da się ogarnąć świat, że można go *ustawić, opisać i domknąć*. I wtedy pojawił się Profesor Kalaga i jego przyjaciele z (początkowo bardzo, ale to bardzo) nieformalnego seminarium Er(r)go, które komunistycznych cenzorów przyprawiało o zawroty głowy. Jakiś “Tekst”, jakiś “Czytelnik”, jakiś “Margines”... i wszystko to zyskuje głos, podmiotowość, i *mówi*, a do tego w tle stuka jakaś dziwna “Maszyna do pisania”... Szybko się obudziłem: każda szczyrkowska i każda ustrońska konferencja uczyła mnie jasno – wszystko już dawno jest w ruchu, wplecione w wielkie hermeneutyczne koło: tekst, czy rozumiany binarnie, czy triadycznie, czy dekonstrukcyjnie, nie ma granic; znaczenie nie stoi w miejscu, a podmiot nie jest *axis mundi*, tylko bytem uwikłanym w niekończącą się semiozę.

A potem minęły lata. Konfiguracje się pozmieniały, “dzieciaki” dorosły, a w tak zwanym “międzyczasie” *Er(r)go* doczekało się ćwierćwiecza. Nasze *Er(r)go*, które w momencie kompletnego kryzysu polskiej humanistyki pomogliśmy wprowadzić do wąskiej grupy najwyżej punktowanych czasopism humanistycznych w Polsce, stało się “dorosłe”. I to było właśnie to dwudziestopięćciolecie, które pozwoliło nam, niegdysiejszym studentom Profesora, przejść na “ty” z Mistrzem. I nie był to z jego strony próżny gest, bo Profesor takich nie lubił. Proponując taką zmianę, sankcjonował partnerstwo: *Er(r)go* żyje, bo jest napędzane miłością. A Wojtek nas kochał.

Przez lata ta nasza wielostronna i złożona relacja dojrzewała jak wino. Profesor podzielał zresztą moją pasję do Primitivo, grona bez pretensji – starego jak kultura Zachodu, dającego wino gęste, intensywne, nieco taninowe, często z czekoladowym posmakiem. Ale lubił też kupaż Laudum, które ja, szczególnie w kontekstach nieformalnych spotkań przezywałem “Laudanum”. Było jakby bardziej subtelne, delikatniejsze, ale jednak zdecydowanie bardziej niejednoznaczne – a Wojtka przestrzeń była dokładnie taka: delikatna, ale skąpiona; bazująca, jak Primitivo, na tym, co podstawowe, ale otwarta na migotliwość sensów i zmienność posmaków.

Dziś to rozumiem – jestem ostatecznie dżentelmenem pod sześćdziesiątkę. Ale moja relacja z Wojtkiem nie zaczęła się od *zachwytu* nad płynnością, tylko od *pomyłki* wynikającej z aroganckiego przeświadczenia, że świat “da się ogarnąć”. A on, z pogodnym uśmiechem kogoś, kto tę ścieżkę przeszedł, tworzył sprzyjającą dojrzewaniu atmosferę. Bez pozy, bez gry, Wojtek otwierał przestrzeń, która ani na Uniwersytecie się nie zaczynała, ani na nim nie kończyła. Nade wszystko kochał swoją żonę i synów – ale nas także darzył miłością. I “robił *Er(r)go*” nie tylko dlatego, że żył poczuciem misji: miłość, którą w nas zainwestował, my sami, przy każdym spotkaniu, oddawaliśmy mu w trójnasób, a potem już pięciokroć. I to “oddawanie” nie skończyło się wcale, więc cokolwiek by się nie działo – my będziemy tę miłość dalej rozsiewać. *Er(r)go*, takie ziarno wszędzie, a w końcu którąś piękną wiosną zakwitnie. I przyniesie plon serdeczności, empatii, solidarności. A my, już jesienni, będziemy się z Wojtkiem cieszyć, że ktoś zbiera owoce.

* * *

Dla Profesora Kalagi interpretacja była sztuką najbliższą życiu. Nie chodzi tu jednak o to, że przypisywał jej jakąś szczególną rolę społeczną, mimo że, bez wątpienia, każda osoba tak silnie związana z filologią jest gotowa na przekór duchowi naszych czasów bronić poglądu o uprzywilejowanej roli

literatury i kultury. Nie chodzi tym bardziej o codzienne doświadczenie lektury, choć i to nie było mu obce. Skąd zatem ta bliskość? Najważniejszym przesłaniem tekstów Profesora zdaje się być przekonanie, że interpretacja nie ogranicza się do osobistego doświadczenia czy procesu poznawczego. Za uwielbianym przez siebie Charlesem Sandersem Peirce'em przypominał, że jest ona tak naprawdę niezbywalnym związkiem między znakami. Znak jest zawsze odnajdywany – interpretowany – w innym znaku, a znaczenie okazuje się wpisane w każde inne możliwe znaczenie. Ten niekończący się ruch pokazuje nam, że sens nigdy w pełni nie należy do nas. Tworzy, tak naprawdę, rozległe i nieprzejednane światy, które trwają również bez naszego udziału: w sekrecie, po cichu, gdy nikt nie wydaje się być obecny. Interpretacja jest więc dosłownie formą istnienia, a zatem, poniekąd, i formą życia. Jest w tym pewna melancholia, ale i pewna pociecha. W tych światach echem odbija się także głos Naszego Profesora, Redaktora Naczelnego, Nauczyciela, Mentora i Przyjaciela. Zlewa się z innymi głosami w wielkiej pamięci wszystkiego, co zostało napisane, oraz otwiera się na przyszłość, by wybrzmieć w tym, co jeszcze niewypowiedziane. Pozwala się odnajdywać ponownie w głosach Jego wielkich mistrzów: Becketta, Heideggera, Hegla, Gadamera, Ricoeura czy właśnie Peirce'a... Żyje w naszych prywatnych lekturach i doświadczeniach. Pozostaje z nami, tylko na pozór nieobecny, dalej mówiąc naszymi głosami.

* * *

Zdanie wieńczące książkę Profesora Kalagi *Między Innymi. Tropy Trzeciego*, wydaną na krótko przed Jego odejściem, brzmi: "Ostatecznie, w moim własnym doświadczeniu, ja i mój kot, kiedy siedzimy w pokoju, nie jesteśmy osobnym ja i osobnym kotem, lecz stanowimy wspólnie agregat (czy też asamblaż) materialności, emocjonalności i porozumienia, czyli krótko mówiąc – Trzecie"¹. Gdy przeczytałam te słowa, zaśmiałam się i zapłakałam równocześnie; doznałam czegoś bliskiego temu, co Roland Barthes określa mianem *punctum*. Odnosząc się do doświadczenia oglądania zdjęcia, francuski myśliciel twierdzi, że *punctum* to "użądlenie, [...] to przypadek, który w tym zdjęciu *celuje* we mnie [...] (ale też uderza mnie, miażdży)"². W przywołanym zdaniu Profesor podarował mi – piszę o sobie, w końcu *punctum* jest doświadczeniem z natury prywatnym – zaskakująco wierny, materialny

1. Wojciech Kalaga, *Między Innymi. Tropy Trzeciego* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2025), 470.

2. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008), 52.

autoportret. Można by rzec: Fotografię z Cieplarni. Czytając je, widzę Profesora (oczywiście w Jego kocim asamblażu), słyszę Jego głos, czuję zapach tytoniu fajkowego. Kłęby dymu, wieczne pióro, tajemniczy kolaż z łosiami. Pójdźmy dalej. Przypominam sobie zamiłowanie do abstrakcyjnych i złożonych teorii przy ciągłym poszukiwaniu w nich czynnika ludzkiego, swojskiego. Otwarcie na wielość i pragnienie wspólnoty. Elegancję, uważność i profesjonalizm. Wsparcie i ciepło. Obecność.

* * *

Spośród wszystkich ludzi, z którymi splatają się nasze losy, zdarzają się tacy, których spowija coś więcej niż aura. Tym nieuchwytnym czymś jest – z braku lepszego określenia – Przestrzeń.

To Przestrzeń o wielu horyzontach: wiedzy, dystansu, mądrości, (auto)ironii, Przestrzeń rzeczy fundamentalnych i abstrakcyjnych, a czasem trywialnych i codziennych. Przestrzeń dygresji, dywagacji i debaty, wspomnień i planów, formy i treści, Przestrzeń milczenia i Przestrzeń iskier.

I jeśli mamy szczęście, zostajemy do tej Przestrzeni zaproszeni i wnosimy do niej skrawki własnych horyzontów w drodze bezinteresownej wymiany. Ta Przestrzeń staje się wówczas nasza, zamienia się w strefę udomowionego komfortu, w której relacja zamienia się w Przyjaźń, a sama Przestrzeń w intelektualno-emocjonalną przygodę, która nigdy się nie kończy, nawet jeśli jej Architekta nie ma już wśród nas.

My mieliśmy to szczęście, zostaliśmy zaproszeni. I za to zaproszenie już zawsze będziemy wdzięczni. Dziękujemy, Panie Profesorze.

Przyjaciele z $Er(r)$ go

A Farewell to Professor Wojciech Kalaga

First, there is the seminar you teach after returning from Australia; you throw us in at the deep end, but you make sure we don't drown; you see in us what we ourselves cannot yet see; you watch our struggles with the Text and make plans we cannot yet guess; then comes the opening of the door and an invitation into the world of the Other, where you will be our guide through discourses and meta-senses; then come almost fatherly concern and patience in the face of rebelliousness (on the part of some of us), support in moments of doubt, and discreet course corrections when shallow waters seem like the promised land.

You will give us the freedom to explore, to choose our own path, and the unshakeable confidence that we can do it. You will grant us the privilege of working together.

And, finally, the most important thing: Friendship. A bond that developed slowly, in a spirit of closeness. One found in conversation, laughter, and silence. One that ended all too soon.

* * *

On Wojtek's corkboard, everything was in motion: *The Treachery of Images* and its quiet insistence that "this is not a pipe," next to *The Sad End of the Moose*, somewhere between them *Woos* and *Snus*, rock-and-roll nuns, and a woman removing the mask of joy to reveal something entirely different beneath – images, quotations, fragments of thoughts that refused to settle into a system and, instead, worked amazingly, as if each were a shard of a larger, never fully closed whole. It was his own nebula of discourse in its purest form: a space in which meaning is not so much *discovered* as it is born in an *event* – local, provisional, always in motion.

When I arrived in Silesia, I was – most honestly speaking – a kiddo "imported" from linguistically inclined Poznań, convinced that structuralism was a tool by which the world could be grasped, arranged, described, and brought to closure. And then Professor Kalaga appeared, together with his companions from the (initially very, very) informal "Er(r)go" seminar, a gathering that would have made the communist censors dizzy. Some "Text," some "Reader," some "Margin"... everything subjectivized, given voice, and speaking at once, while in the background some strange "Writing Machine" keeps tapping away. I awoke quickly: every conference in Szczyrk and Ustroń made it clear – everything had long been in motion, woven into a vast hermeneutic

circle; the text, whether understood binarily, triadically, or deconstructively, has no boundaries; meaning does not stand still, and the subject is not the *axis mundi* but an entity entangled in an unending semiosis.

Years passed. Configurations shifted, the “kids” grew up, and in the meantime *Er(r)go* reached its twenty-fifth anniversary. Our *Er(r)go* – which, in the time of profound crisis of the Polish humanities, we helped guide into the narrow circle of the highest-ranked journals in Poland – came of age. And it was precisely that quarter-century that allowed us, once his students, to move to first-name terms with the Professor. It was no empty gesture on his part – he had no taste for such things. In proposing it, he sanctioned partnership: *Er(r)go* lives because it is driven by love. And Wojtek loved us.

Over the years, our complex, multifaceted relationship matured like wine. The Professor shared my fondness for Primitivo, an unpretentious grape as old as Western culture itself, yielding wines that are dense, intense, gently tannic, often with a hint of chocolate. Yet he also appreciated the Laudum blend, which I – especially in the context of informal gatherings – would jokingly dub “Laudanum.” It was subtler, more delicate, yet decidedly more ambiguous – and Wojtek’s intellectual space was precisely that: delicate yet focused; grounded, like Primitivo, in what is fundamental, yet open to the shimmering variability of meanings and the shifting aftertastes they leave behind.

I understand this now – I am, after all, a gentleman approaching sixty. But my relationship with Wojtek did not begin in admiration for fluidity; it began in *error*, born of the arrogant conviction that the world could be mastered. And he, with the gentle smile of someone who had already walked that path, created an atmosphere conducive to maturation. Without pose, without pretense, Wojtek opened a space that neither began nor ended at the University. Above all, he loved his wife and his sons – but he also loved us. And he “worked the *Er(r)go*” not only out of a sense of mission: the love he invested in us, we returned to him – threefold, then fivefold – with every meeting. And that return has not ceased. Whatever may happen, whatever anti-intellectual, anti-humanistic climate may surround us, we will continue to sow that love. *Er(r)go*, such a seed will take root and, one beautiful spring, it will bloom. And it will bear a harvest of kindness, empathy, and solidarity. And we, already autumnal, will rejoice with Wojtek in seeing others gather the fruit.

* * *

Professor Kalaga perceived interpretation as an art closest to life. It is not to say that he believed that it had unique social responsibilities, even though,

undoubtedly, anybody as dedicated to philology as he was should be ready to defend the privileged position that literature and culture occupy today. Nor is it supposed to emphasise the importance of everyday reading experience, though it was also dear to him. What is the source of this proximity, then? The central message of Professor Kalaga's texts stems from the conviction that interpretation cannot be reduced to an individual experience or a cognitive process. After Charles Sanders Peirce, whose texts he adored, Professor Kalaga understood interpretation as an inherent relationship between signs. A sign is always embedded in – and interpreted by – another sign, while each meaning is always inscribed in every other possible meaning. Because of this ceaseless movement, sense never belongs to us exclusively. Rather, it constructs vast and unexplored worlds which tend to last even without us; they exist secretly, silently, regardless of one's presence or participation. Interpretation thus becomes a form of being and a form of life. Today, this idea oozes with melancholy, but it might also become a source of consolation. The aforementioned worlds reverberate also with the voice belonging to our Professor, Editor-in-Chief, Teacher, Mentor, and Friend. His voice blends and overlaps with other voices echoing in the great memory of everything that has ever been written; it orientates itself towards the future where it will take shape in that which has not been said yet. This voice returns to us through the voices of his great teachers: Beckett, Heidegger, Hegel, Gadamer, Ricoeur, and Peirce... It lives in our private experiences, texts, and readings, and persists, only seemingly silent, speaking with our words.

* * *

The final sentence of Professor Kalaga's book *Między Innymi. Tropy Trzeciego* [*Among Others. Traces and Tropes of the Third*], published shortly before his passing, goes as follows: "In the end, in my own experience, when my cat and I are in a room together, we are not a separate I and a separate cat, but rather we become an aggregate (or an assemblage) of materiality, emotionality, and understanding, or: the Third."³ When I read these words for the first time, I laughed and cried simultaneously; I experienced something akin to Roland Barthes's *punctum*. Referring to the act of looking at a photograph, the French thinker claims that *punctum* is a "sting, [...] [it] is that accident

3. Wojciech Kalaga, *Między Innymi. Tropy Trzeciego* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2025), 470. Translation – A.K.

which pricks me (but also bruises me, is poignant to me).”⁴ I treat Professor’s final sentence as a gift (I am focusing on myself here; after all, *punctum* is an inherently private experience). What he gave me is a surprisingly accurate, material self-portrait. One might say: a Winter Garden Photograph. When I read it, I see Professor himself (of course in his feline assemblage), I hear his voice, I smell the scent of pipe tobacco. Puffs of smoke, a fountain pen, a mysterious collage with moose. Let us go further. I recall his passion for abstract and complex theories combined with an unceasing search for a human – homely – factor in them. Openness to plurality and need for community. Elegance, attentiveness, and professionalism. Support and warmth. Presence.

* * *

Among all the people whose lives intertwine with ours, there are some who are shrouded in something more than just an aura. That elusive something is – for lack of a better term – Space.

It is a Space of many horizons: of knowledge, distance, wisdom, (self-)irony, a Space of things fundamental and abstract, and sometimes trivial and everyday. A Space of digression, deliberation, and debate, of memories and plans, form and content, a Space of silence and a Space of sparks.

And if we are lucky, we are invited into this Space, bringing fragments of our own horizons into it through a selfless exchange. This Space then becomes ours, transforming into a zone of domesticated comfort where the relationship turns into Friendship, and the Space itself into an intellectual and emotional adventure that never ends, even if its Architect is no longer among us.

We were fortunate enough to be invited. And for that invitation, we will always be grateful. Thank you, Professor.

Friends from Er(r)go

4. Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 2010), 27.



...zawsąd dochodzą nas słuchy o kryzysie męskości, o upadku tradycyjnych wzorców i postaw, które do niedawna zasilają maszynę patriarchy. Czy aby na pewno? Cóż to za kryzys, skoro wystarczy się rozejrzeć, by zobaczyć całą galerię toksycznych męskości: męskość hegemoniczną i zmilitaryzowaną, męskość bohaterską i muskularną, męskość brutalną i wywołującą lęk, męskość faszystowską i maczystowską, męskość szlachecką i męskość Sienkiewicza, a nawet hiper-męskość, męskość tłumu i nadmęskość wodza, męskość *sensu largo* i męskość *per se*.

Coś jednak jest chyba na rzeczy, skoro obok powyższych mamy męskości niewinne i niedojrzałe, miękkie i opiekuńcze, rozczarowane i pełne niepokoju, wewnętrznie sprzeczne i podporządkowane, kalekowane i nietoksyczne, podrzyte dzieckiem i niepełnosprawne, a nawet wstydlive, sfeminizowane, androginiczne i queerowane. A do tego męskości alternatywne, wschodnioazjatyckie, paradoksalne, zdekonstruowane, sceniczne, przerysowane, ableistyczne, spluralizowane i antybohaterskie. Czy to marazm, parodia, anarchistyczne rozproszenie wszelkich struktur, a może po prostu nowy kanon?

Jednak nie tylko mężczyźni pojawiają się na naszej tekstualnej scenie: jest też borgesowski Alef, lady Makbet, niemowlę z zębami strzygonia, nieufna właścicielka kawiarni, wodne ciała i kapryśne bóstwa, marmurowa biel skóry; są rodziny podszyte otchłanią, prostytutki z Przemysła, drugoplanowe bohaterki i niechciane kandydatki, niemoralni celebryci i chińscy nacjonaliści, kanciaste kończyny i trądzikowa cera, pluszowe maskotki, puste oczy i ciemieżona kobiecość. Są też miejsca, w których rozpadają się patriarchalne fiksjacje: domy-nie-domy, "Kino" zagrożone nieważkością, audiosfera mieszkania, Wenecja zionąca zgnilizną kanałów, ulotny Solec (jechać, nie jechać?) i Wieczne Miasto, teatr zemsty, szpitale psychiatryczne i domy poprawcze. *Locus horridus* najwyraźniej wygrywa z "geniuszkiem miejsca".

I wreszcie rekwizyty, bez których żadna szanująca się męskość nie może się obejść, ale i one niewiele mają wspólnego z gadżetami Rambo czy Terminatora: wysłużony autosan, papierowy statek i sportowy czerwony samochodzik, 200 monochromatycznych fotografii, berety i parasolki, śmiercionośne przetwory i kapcie matki, incelskie fantazmaty o patriarchalnym reżimie, trauma rozbiórów, namiętności starszego mężczyzny, kolczyki i tatuaże, a obok nich

scyzoryk, czerwona kokarda, chleb, masło i piwo. Uniwersalność przekazu ewidentnie się rozszczelnia, ale czy można się dziwić, skoro bizarność staje się i środkiem, i celem, a posąg pozostaje jedynie eksponatem?

Wobec tych wszystkich antybiografii mit "prawdziwego mężczyzny" koro-
duje i rozpada się, a wraz z nim binarny porządek płci. Jednak atawistyczne
motywacje, kulturowe klisze i symbole asertywności nie poddają się bez wal-
ki, wciąż siejąc subwersywny ferment – w końcu honor to wymysł słabych
ludzi, liczy się tylko władza: Dydyński zabija Potockiego, ojciec syrenki nie
ma imienia, stając się personifikacją patriarchy, agenci służb specjalnych,
inwestorzy, inżynierowie, handlowcy i dyplomaci uprawiają wilczą politykę
i wyznają kult "świeżego mięska", a wszystko to pod dyktando neoliberalnych
zasad efektywności i kapitalistycznego wymogu przyspieszenia. Niepokorny
chiński superbohater w towarzystwie psychopatycznych i bezwzględnych
macho z uporem broni męskocentrycznego społeczeństwa zamiast szukać
ukojenia w świecie roślin, nie wie jednak, iż starając się wypełnić tę tradycyj-
ną rolę, podtrzymuje system, który go ogranicza. Męska arkadia i jej utopijny
fantazmat braterstwa naznaczony rozbryzgami świeżo przelanej krwi, cały ten
świat bez kobiet, w którym wszyscy mężczyźni bohaterowie są negatywni, a akt
mowy staje się aktem przemocy, poddaje się poetyce spowolnienia, demobi-
lizacji i ideałom (nie)męskiego piękna. Po stuleciach upokorzeń i dekadach
hańby w tę obcą, niebezpieczną i nieracjonalną krainę powoli wkraczają
bishōnen i *kkonminnam*, wyzwoleni z kajdan wstydu piękni chłopcy, którym
towarzyszą enigmatyczni kochankowie, osoby niebinarne i genderowo niejed-
noznaczne, podmioty pograniczne i narracyjne, boskość i ludzkość w jednej
postaci, wszyscy spowici animacjami pełnymi kwiatów, baniek mydlanych
i różowych serduszek.

Z oparów tej zdewaluowanej rycerskości, w której infamia stanowi powód
do dumy, wyłaniają się bowiem nowi mężczyźni, przepełnieni tęsknotą za
miłością doskonałą i androginicznymi formami istnienia: Achilles nie odczu-
wa już wstydu, stając się tancerką, Śpiący Królewicz wybiera alienację i zamy-
ka się w wieży, pięćdziesięcioletni maturzysta schodzi w podziemia pod-
świadomości, gdzie oddaje się kompulsywnej technice spożywania grzybów,
Karpowicz i Stasiuk ruszają w dalszą drogę, kripowy tancerz opiera ciężar
swego ciała na apollinijskich rękach, a niebinarny autorx przywołuje koncepcję
hydrofeminizmu. Nie od dziś przecież wiadomo, że alternatywna męskość to
droga do lepszego świata.

Ktoś trafnie zauważa, że męskość zawsze jest w stanie kryzysu. Ale czy kryzys nie jest przypadkiem jedynie nieuniknionym prologiem transformacji?

I tylko jedno wydaje się pewne: przygoda męskości z męskością nigdy się nie (s)kończy.

Redakcja



... from far and near we hear about the crisis of masculinity, about the collapse of traditional models and attitudes that, until recently, fuelled the machinery of patriarchy. Is that really the case? What kind of crisis is it, when one need only look around to see the whole gallery of toxic masculinities: hegemonic and militarised masculinity, heroic and muscular masculinity, brutal and fear-inducing masculinity, fascist and macho masculinity, aristocratic masculinity and Sienkiewicz's masculinity, and even hypermasculinity, masculinity of the mob and ubermasculinity of the leader, masculinity *sensu largo* and masculinity *per se*.

Yet something must be in the air, since next to the above we have masculinities that are innocent and immature, soft and caring, disillusioned and squirmish, self-contradictory and subservient, crippling and non-toxic, child-spirited and handicapped, and even bashful, feminised, androgynous and queer. And on top of these, alternative, East Asian, paradoxical, deconstructed, theatrical, cartoonish, ableist, pluralised, and antiheroic masculinities. Is this malaise, parody, an anarchistic dissipation of all structures, or perhaps simply a new canon?

However, it is not only men who appear on our textual stage: there is also Borges's Aleph, Lady Macbeth, an infant with the teeth of a strigoi, a distrustful café owner, watery bodies and capricious deities, the marbled whiteness of the skin; there are families haunted by the abyss, prostitutes from Przemyśl, background female protagonists, and unwanted female candidates, immoral celebrities and Chinese nationalists, angular limbs and acne-afflicted complexion, plush mascots, empty eyes, and oppressed femininity. There are also places where patriarchal fixations crumble: homes-that-aren't-homes, "Cinema" threatened by weightlessness, the apartment's audiosphere, Venice reeking of rotting canals, the elusive Solec (to go, or not to go?), and the Eternal City, a theatre of vengeance, psychiatric hospitals, and correction centres. *Locus horridus* clearly triumphs over the "genius loci."

And finally, the props that no self-respecting masculinity can do without, though even these have little in common with Rambo's, or Terminator's gadgets: a well-worn autosan bus, a paper boat, and a little red sports car, 200 monochromatic photographs, berets and umbrellas, deadly preserves and

mother's slippers, incel phantasms about a patriarchal regime, the trauma of the partitions, an older man's desires, earrings and tattoos, and next to them a pocket knife, a red bow, bread, butter, and beer. The universality of the message is obviously depressurising, but is it any wonder, since bizarreness becomes both the means and the end, and the statue remains merely an exhibit?

In the face of all these anti-biographies, the myth of the "real man" is corroding and disintegrating, and with it the binary order of gender. Yet atavistic motivations, cultural clichés and symbols of assertiveness do not give up without a fight, continuing to sow subversive unrest – after all, honour is a figment of weak people's imagination, the only thing that really matters is power: Dydyński kills Potocki, the mermaid's father has no name, becoming the personification of patriarchy, while secret service agents, investors, engineers, traders and diplomats engage in wolfish politics and worship the cult of "fresh meat," and all this under the dictates of neoliberal principles of efficiency and the capitalist imperative of acceleration. A strong-minded Chinese superhero, accompanied by psychopathic and ruthless machos, stubbornly defends the male-centred society rather than seeking solace in the world of plants; yet he does not realise that by striving to fulfil this traditional role, he is perpetuating the very system that restricts him. The male Arcadia and its utopian phantasm of brotherhood, stained with splashes of freshly spilled blood – this entire world without women, in which all male protagonists are negative and the act of speech becomes an act of violence – surrenders to a poetics of deceleration, demobilisation, and the ideals of (un)masculine beauty. After centuries of humiliation and decades of disgrace, slowly venturing into this alien, dangerous and irrational realm are *bishōnen* and *kkonminnam*, beautiful boys freed from the shackles of shame, accompanied by enigmatic lovers, non-binary and gender-ambiguous individuals, borderline and narrative subjects, divinity and humanity merged in unison, all shrouded in animations full of flowers, soap bubbles and pink heartlets.

For from the mists of this debased chivalry, in which infamy is a source of pride, there emerge new men, filled with a longing for perfect love and androgynous forms of existence: Achilles no longer feels shame in becoming a dancer, the Sleeping Prince chooses alienation and locks himself away in a tower, a fifty-year-old high school graduate descends into the underworld of the subconscious where he indulges in the compulsive practice of mushroom consumption, Karpowicz and Stasiuk set off on their journey, a cripple dancer rests the weight of his body on his Apollonian arms, and a non-binary

authorx invokes the concept of hydrofeminism. After all, it's no secret that alternative masculinity is the path to a better world.

Someone aptly observes that masculinity has always been in crisis. But isn't crisis merely the inevitable prelude to transformation?

And only one thing seems certain: masculinity's adventure with itself is (n)ever-ending.

Editors
Translated by Marcin Mazurek

rozprawy | szkice | eseje

studies and essays



Figura efebosa i hermafrodyty w literackim dyskursie o pięknie (nie)męskości

The Figure of Ephebe and Hermaphrodite
in the Literary Discourse on the Beauty of (Un)Masculinity

Abstract: In this article, I conduct a comparative analysis of several selected literary works in terms of the motif of youthful beauty that appears in them, the genesis of which can be linked to the figure of the ephebe, present in ancient art, mythology and literature. The discourse emerging from this comparison concerns not only the canon of (non-)masculine beauty, but also non-heteronormative eroticism and crossing the binary of gender. The authors, referring to the works of Plato (*The Symposium*, *Phaedrus*) or the Homeric story of the fate of Achilles and Patroclus from *The Iliad*, revise and transform ancient patterns, inscribing them in contemporary realities and historical and literary contexts.

Keywords: ephebe, hermaphrodite, Narcissus, Dionysus, (non)masculinity, canon of beauty, mythology, Eros, Thanatos, Stanisław Wyspiański, Karol Szymanowski, Tomasz Mann, Tadeusz Różewicz, Joanna Bator, Madeline Miller

Trzeba było tylko tak głęboko widzących oczu, tak diabelnie rozwiniętego dobrego smaku, jakim odznaczali się Grecy w swej wielkiej epoce, by choć odrobinię odsunąć ten odwieczny ideał piękności i pozostawić należne miejsce dla efeba (młodzieńca)¹.

Przedmiotem mojego zainteresowania będzie kilka wybranych utworów literackich, traktowanych jako reprezentacje dyskursu o ideale (nie)męskiego piękna. Zestawię zróżnicowane gatunkowo i oddalone w czasie dzieła, takie jak: *Sympozjon (Uczta)*, czyli zachowany fragment *Efebosa* (1919) Karola Szymanowskiego, *Śmierć w Wenecji* (1912) Tomasza Manna, *Śmierć*

1. Karol Szymanowski, *Efebos*, w: *Pisma literackie*, t. 2, zebr. i oprac. Teresa Chylińska, przedmowa Jan Błoński (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989), 146.

w *starych dekoracjach* (1970) Tadeusza Różewicza, *Japoński wachlarz* (2004)² Joanny Bator oraz *Pieśń o Achillesie* (2021)³ Madeline Miller i *Achilleis* (1903) Stanisława Wyspiańskiego.

Wspomniany wyżej dyskurs nie ogranicza się tylko do literatury, sięga korzeni antycznej sztuki greckiej i rzymskiej, kształtowanych wówczas kano-nów piękna ciała męskiego, przedstawianego głównie w postaci rzeźb, posągów, wzorców utrwalanych także w mitach⁴. Spośród dzieł sztuki antycznej istotnych dla tego tematu wymienić trzeba *Efeba* Kritiosa i *Efeba* z Maratonu (przechowywanych w Narodowym Muzeum Archeologicznym w Atenach), *Spinaria* (*Chłopca z cierniem*, znanego również jako *Chłopiec wyciągający cierni z nogi*; posązek z brązu znajdujący się w zbiorach Muzeów Kapitolinińskich w Rzymie) oraz *Śpiącego Hermafrodytę* (eksponowanego w paryskim Luwrze). Z kolei źródła literackie, do których odnosili się przywoływani w artykule twórcy, to *Uczta* i *Fajdros* Platona, *Iliada* i *Odyseja* Homera, *Bachantki* Eurypidesa oraz *Metamorfozy* Owidiusza.

W odniesieniach mitologicznych istotne są również figury Narcyza i Dionizosa, jako że grecki efebos w kontekstach literackich jawi się jako postać rozmiłowana w sobie, zanurzona w erotycznej aurze, oddziałującej na otoczenie. To postać pociągająca młodzieńczym pięknem i labilnością cech,

2. Drugie, rozszerzone wydanie książki ukazało się w 2011 roku pt. *Japoński wachlarz. Powroty*.

3. Madeline Miller, *Pieśń o Achillesie*, z ang. przeł. Urszula Szczepańska (Warszawa: Wydawnictwo Albatros, 2021).

4. Kluczowe dla tego tematu jest rozumienie mitu jako antropologicznej struktury wyobrazni, a także uwzględnienie perspektywy mitokrytyki, docenianej pierw na gruncie francuskim, w ostatnich latach również w Polsce. Uznanie mitu za pełnoprawną, a nawet najstarszą kategorię literacką stanowi zasadniczy zwrot w badaniach mitokrytycznych, wcześniej nie zawsze docenianych, a nawet wykluczanych. Por. Erazm Kuźma, "Kategoria mitu w badaniach literackich", *Pamiętnik Literacki* 77, nr 4 (1986), 55–73. Jak objaśnia Marzena Karwowska: "Mitokrytyka, jako specyficzna metoda lektury tekstu, wyłoniła się z szerszego nurtu badań nad antropologią wyobraźni twórczej, zapoczątkowanych przez Gastona Bachelarda, a rozwijanych przez jego ucznia, Gilberta Duranda". Zob. Marzena Karwowska, *Mitokrytyka w badaniach literackich* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2024), 7. Badania tego rodzaju obejmują między innymi zjawisko dekonstrukcji mitu w literaturze, nawiązując do ustaleń Duranda, który w refleksji nad mitem wprowadził podział na mitokrytykę i mitoanalizę oraz wskazał na tendencje demitologizujące w literaturze wybranych epok (pozytywizm) i przeciwstawne im wielkie remitologizacje w wieku XX. Por. Gilbert Durand, "O terminologii świata wyobrażeń. Mit, mitoanaliza, mitokrytyka", przeł. Tomasz Strzyński, w: *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. Krystyna Falicka (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2002). Zob. też "Literatura polska XX wieku w świetle mitoanalizy", red. Marzena Karwowska, *Prace Polonistyczne* 74 (2019), oraz "Repartycje mityczne w literaturze", red. Marzena Karwowska, *Prace Polonistyczne* 78 (2023).

przełamująca binarne opozycje, balansująca na granicy męskości i kobiecości (figura hermafrodyty w *Śmierci w starych dekoracjach*), dziecięcości i męskości (figura efeba w pozostałych wymienionych utworach). To również postać ucieleśniająca piękno ulotne, krótkotrwałe i melancholijne (ujęcie w japońskich mangach i teatrze Takarazuki⁵, o których pisze Bator w *Japońskim wachlarzu*, porównując efeba do szybko przekwitającego kwiatu wiśni), a także zagrożone (chorobą w *Śmierci w Wenecji*, utratą życia podczas wojny w *Achilleis* i *Pieśni o Achillesie*), ale też postać, która staje się “orężem” w mizoginicznym dyskursie *Efebosa* Szymanowskiego oraz argumentem dowodzącym wyższości miłości homoseksualnej nad erotyczną relacją kobiety i mężczyzny, także związku chłopca ze starszym, dojrzałym mężczyzną, nierzadko wcielającym się w rolę mentora (zgodnie z wzorcami z *Uczty* Platona).

Zakłęcie czaru w marmur w greckich rzeźbach przedstawiających efebów jest zatrzymaniem piękna młodości i doskonałości ciała. Rzeźba jest skuteczniejszym sposobem unieruchomienia czasu–destruktora niż płótno obrazu czy fotografia⁶, gdyż zapewnia efekt trójwymiarowości, eksponuje uwypuklenia ciała, jego proporcje, sprawia wrażenie żywej postaci (np. zastygłej w pozie uśpiania), złudzenie życia, co pozostaje w zgodzie z lękiem Greków przed upływającym czasem i mechanizmami, które “uaktywniali” dla jego zatrzymania. Temu służyła helleńska koncepcja czasu cyklicznego, kolistego⁷, uwidocznioma na przykład w konstrukcji świata homeryckich bohaterów *Ilia*dy i *Odysei*.

Elementem łączącym opisy efeba w analizowanych utworach jest porównanie doskonałego, boskiego wręcz piękna do dzieła sztuki, podkreślenie marmurowej bieli skóry, idealnych proporcji ciała, harmonii członków, piękna twarzy. Mimo odwołania w opisach bohaterów do antycznych rzeźb

5. Tokijski teatr Takarazuki jest przeciwieństwem klasycznego teatru Kabuki, w którym role kobiece odtworzają mężczyźni. Takarazuki jest kwintesencją nietypowych pragnień i fantazji, to przestrzeń zdominowana przez kobiety, także te odgrywające męskie role.

6. W tym momencie otwiera się szerokie pole badawcze związane z emblematycznością sztuki, opisywaną w odniesieniu na przykład do motywu obecnego w *Pogance* Narcyzy Zmichowskiej, *Portrecie owalnym* i *Williamie Wilsonie* Edgara Allana Poea czy słynnym *Portrecie Doriana Greya* Oskara Wilde’a, na którą to lekturę powołują się męscy rozmówcy w *Sympozjonie* K. Szymanowskiego. Osobne zagadnienie stanowić może odniesienie do tzw. portretów medalionowych, “poprzedzających” fotografię, rozwijającą się w wieku XIX. Motyw taki obecny jest w IV części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Bohater dramatu, Gustaw-Pustelnik, mówi o uwielbieniu portretu swojej wyidealizowanej wybranki, prezentując go rówieśnikom, niedostrzegającym wyjątkowości kobiety, do której stara się ich przekonać.

7. Zob.: Hieronim Chojnacki, *Polska “poezja Północy”*. *Maria, Irydion, Lilla Weneda* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1998), 11–28.

i posągów uwydatnia się nie kamiennosc, ewokujac zimno, zastygniecie, statycznosc, lecz dynamike i zywnosc. Postaci mlodziencow prezentowane sa w swietle slonca lub ksiiezycy, przydajacym im ciepla czy opromieniacym ich nimbem boskiej poswiaty. Dotyczy to bohaterow ogladanych oczyma innych, zwlaszcza męczyzn darzacych ich miłością, ale w podobnej tonacji zaprezentowana jest postać śpiącego hermafrodyty, którym zafascynowany jest anonimowy bohater *Śmierci w starych dekoracjach*, kontemplujący to dzieło sztuki podczas wizyty w rzymskim muzeum.

Mimo oddalenia czasowego i kulturowego ukształtowanie oraz znaczenie postaci efeba w przywołanych utworach wydają się zbliżone. W *Efebosie* Szymanowskiego, zwłaszcza w zachowanym w całości *Sympozjonie*⁸, wzorowanym na Platonńskiej *Uczcie*, odczytywanym, jak już wspomniałam, jako manifest miłości homoseksualnej, czy szerzej – pean na cześć wolności wyboru⁹, ważnym wątkiem dialogu męskich bohaterów jest wskazanie tych elementów ciała mężczyzny, które pozwalają uznać je za kanonicznie piękne, w odróżnieniu od ciała kobiecego, od wieków błędnie utożsamianego z wzorcem piękna, w istocie zaś skonstruowanego „funkcjonalnie” ze względu na macierzyństwo (w tym sensie jako defekt postrzegane są piersi, szerokie biodra i uda).

8. Geneza utworu związana jest z miłością Szymanowskiego do Borysa Kochno. O okolicznościach spotkania obu mężczyzn pisze Jarosław Iwaszkiewicz we wstępie do *Efebosa*: „Do Elizawetgradu przybył z Moskwy na początku 1919 r. młodziutki chłopak o aspiracjach artystycznych, początkujący poeta, Borys Kochno. Był piękny – mistrzowski twór natury, czarowny efeb, Narcyz znad tajemniczego leśnego jeziora”, Szymanowski, *Efebos*, 110. To jemu Szymanowski podarował przetłumaczony przez siebie na rosyjski rozdział *Uczta*. Było to tłumaczenie niedoskonałe, gdyż w miejsce nieznanych słów rosyjskich autor wpisywał „odpowiedniki” niemieckie. Istotne jest to, że efebos umiera młodo, co jest gwarancją ocalenia jego urody. Dożywając późnego wieku, przestaje, co oczywiste, być efebem. Borys Kochno z młodzięńca pełnego czaru zmienił się z czasem w otyłego, łysiego starca, na którego obliczu próżno byłoby szukać śladów dawnej urody.

9. W szerszym postrzeganiu oraz interpretacji *Efebosa*, nie tylko w odniesieniu do dyskursu erotycznego, podkreśla się aspekt filozoficzny, koncepcję przebóstwionej miłości zmysłowej, refleksję religijną, w której Szymanowski stara się połączyć postać Chrystusa z Dionizosem (Pasterzem), Erosem, bogiem miłości, życia, także Erosa z Tanatosem, negując chrześcijańską ascezę i odwrócenie od życia na rzecz jego umiłowania, czerpania z niego radości. Koncept ten rozwija, oprócz *Efebosa*, w *Królu Rogerze* i *Opowieści o cudzie świętego młodzieniaszka Inoka Porfirego-Ikonografa* (mającego formę powieści w powieści, *quasi-apokryfu* autorstwa Ala Łowickiego, jednego z głównych bohaterów *Efebosa*). Podążając dalej, przywołać należy także trop narodowy, patriotyczny, co podkreślone jest we fragmencie o „istnieniu człowieka prawdziwie wolnego” w *Sympozjonie*, w: Szymanowski, *Efebos*, 40–41. Szerzej genezę *Efebosa* oraz *Króla Rogera* przedstawia Danuta Gwizdalanka, zwłaszcza w rozdz. 3. „Eros – Dionizos” w monografii *Uwodziciel. Rzecz o Karolu Szymanowskim* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2022), 185–249.

Podobnie pejoratywnie wartościowana jest miłość heteroseksualna: jako interesowna, służąca celom rozrodczym, w odróżnieniu od bezinteresownej miłości homoseksualnej oraz ciała męskiego, zachowującego harmonijne proporcje, nieobarczone zadaniem rodzicielskim.

Efebos jest młodzieńcem łączącym urodę z młodością, reprezentującym piękno, harmonię i delikatność, co dotyczyć może zarówno rysów twarzy, jak i cech charakteru. Długie włosy, opadające na ramiona loki lub fale, najczęściej jasne, o barwie miodu (lub ognia), jak w przypadku Achillesa z powieści Miller, sprzyjają „ukryciu” się w postaci kobiecej, odgrywaniu jej roli. Tak będzie w scenie przywdziania kobiecego stroju tancerki Pyrry w orszaku księżniczki Deidamei, co stanie się sposobem ucieczki przed wojną trojańską. Ten antyczny ideał, odwołujący się do mitu, poetycko ujętego w eposie Homera, łączy w jednej postaci boskość i ludzkość (zgodnie z pochodzeniem Achillesa, zrodzonego z matki boginki, nimfy Tetydy i śmiertelnego ojca, greckiego króla). Oprócz tego określa go męskość, a raczej młodzieńczość, w ramach której mieści się los sławnego wojownika, ale też kobiecość, związana z zamiłowaniem do gry na harfie, wrażliwością i delikatnością.

Interesujące w tym kontekście może być zestawienie postaci Tadzia z noweli Manna i Achillesa z powieści Miller, którym towarzyszy aura erotyzmu, wprowadzona jednak w obu przypadkach w odmiennej konstelacji. Czternaścieletni chłopiec, adorowany przez pięćdziesięcioletniego Aschenbacha, pisarza i konesera sztuki, ścigany jego uwielbieniem, przegląda się w tej miłości niczym Narcyz w tafli wody. Początkowo voyerystyczne podglądanie zamienia się, wraz z rozwojem weneckiej epidemii i choroby-amoku starzejącego się mężczyzny, w jawne, obsesyjne podążanie śladem podziwianego chłopca. Zakochany Aschenbach jest dla Tadzia lustrem, a namiętność, balansująca na granicy pederastii¹⁰, ośmiela chłopca do podjęcia dwuznacznej gry. Co jednak

10. Aschenbach, nie znając wieku Tadzia, ocenia go na lat czternaście. Zważywszy, że efebofilie określa się jako upodobanie dojrzałych mężczyzn do młodzieńców w wieku od 15 do 19 lat, czyli osiągniętych dojrzałość płciową, bohater Manna ze swoją chorobliwą fascynacją sytuuje się niewiele poniżej tego wieku, co pozwala określić jego skłonności jako pederastie, czy wedle dzisiejszych kryteriów pedofilie. Współczesna psychologia, obok efebofilii i pedofilii, wyróżnia też hebefilię, dotyczącą pociągu seksualnego do dzieci, a więc osób przed okresem dojrzewania. O niuansach w rozumieniu pederastii pisze Włodzimierz Lengauer w *Erosie Greków* (Kraków: Wydawnictwo Homini, 2023), polemizując między innymi z ustaleniami Kennetha Jamesa Doversa, autora *Homoseksualizmu greckiego*, przeł. Janusz Margański (Kraków: Wydawnictwo Homini, 2004). Istotne są między innymi spostrzeżenia w rozdz. 3. „Eros w działaniu” dowodzące, że nie istniała jedna grecka *paiderastia* i nie było czegoś takiego jak grecki homoseksualizm. (Zob. punkt 3.2. „*Paiderastia*, homoseksualizm czy biseksualizm?”, 141–209). W innym miejscu autor zauważa: „W dużym stopniu Dover utrwalił przekonanie,

znamienne – piękny chłopiec nie jest pozbawiony defektów, które wychwytuje oko uważnego obserwatora. Aschenbach dostrzega, że zęby Tadzia są w złym stanie, a jego bladość i przyspieszony oddech świadczą o chorobie, niewróżącej mu długiego życia. Symptomy “słabowitości” chłopca pisarz odbiera z uczuciem ulgi i satysfakcji, jako że sam zbliża się do śmierci.

Inaczej jest w *Pieśni o Achillesie* Miller, gdzie główny bohater, postrzegany oczyma Patroklosa, reprezentuje niezrównane piękno bez skazy. Podczas gdy Patroklos, przechodząc okres dojrzewania, brzydnie (szpecą go kanciaste kończyny i trądzikowa cera), Achilles w tym czasie pozostaje nieskazitelnie piękny.

Czynnikiem łączącym Tadzia z Achillem z powieści Miller, mimo odmienności przebiegu obu historii, jest to, że ma on, podobnie jak Achilles, towarzysza, rówieśnika, zakochanego w nim Jasia, który poniekąd jest jego rywalem i antagonistą, co uwidacznia się w scenie zapasów na plaży, mających przemocowy charakter, daleki od beztroskiej zabawy.

W powieści Miller rysuje się zbliżony do noweli Manna w kontekście przywołanej wyżej relacji kontrast pomiędzy parą bohaterów: herosem Achillem i wygnanym królewskim synem Patroklosem, których połączy homoseksualna relacja¹¹. Patroklos będzie w tym związku tą gorszą połową: niezbyt urodziwy, nieposiadający talentu muzycznego ani umiejętności

że akceptowany i nieomal praktycznie jedynie występujący model stosunków homoseksualnych dotyczy zawsze starszego i młodszego, nigdy partnerów w równym wieku”. Zob. Włodzimierz Lengauer, “Od haniebnego występu do *gender studies*. Badania nad grecką *paiderastia* w XX wieku”, *Przegląd Historyczny* 98, nr 3 (2007), 323. Tadzio z noweli Manna jest na granicy wieku dziecięcego i młodzieńczego. Rzeczywistym pierwowzorem tego bohatera był, pochodzący z rodziny arystokratycznej, Władysław Moes. Zob. Ireneusz Ziemiński, “‘Więc nie ma żadnej choroby w Wenecji?’ Obraz epidemii w noweli Tomasza Manna *Śmierć w Wenecji*”, *Konteksty Kultury*, z. 3, 17 (2020), 283.

11. Homer nie określa tej relacji w ten sposób, jednakże w wersjach opowieści tworzonych na bazie homeryckiej historii taka interpretacja nie jest rzadkością. Oprócz literackich przykładów bez kamuflażu nazywających relację Achilleśa i Patroklosa jako homoseksualną (tak byli przedstawiani w archaicznym i klasycznym okresie literatury greckiej w dziełach: Ajschylosa – w niezachowanej tragedii *Myrmidonowie*, Ajschinesa i Platona, ale też później, na przykład w *Troilusie* i *Kresydzie* Williama Szekspira) można wskazać przykłady mniej oczywiste, na przykład *Achilleis* Stanisława Wyspiańskiego, w którym to dramacie można się dopatrzeć ukształtowania bohaterów jako biseksualistów. Taki trop jest też możliwy w przypadku *Pieśni o Achillesie* M. Miller. Jak pisze Włodzimierz Lengauer: “Obie pary Homerowe [oprócz Achilleśa i Patroklosa chodzi o Telemacha i Peisistratosa – przyp. B.Z.] to raczej rówieśnicy, a tego właśnie faktu, że możliwy był w świecie greckim, i na dodatek ceniony nie mniej niż *paiderastia*, także eros między dorosłymi mężczyznami w równym wieku, bardzo długo nie chciano dostrzec”. Konstatuje zatem, że “Homer [...] miał określony temat i nie miał okazji wspominać o miłości homoseksualnej”. Lengauer, “Od haniebnego występu do *gender studies*”, 318.

wojownika¹², pozbawiony tego czaru i charyzmy, które określają postać Achillesa, pozostanie w jego cieniu. Jego oczyma oglądamy Achillesa, początkowo, jak w przypadku Tadzia śledzonego przez Aschenbacha, podglądanego ukradkiem, gdy ten nie widzi (często podczas snu), i w podobnej jak u Manna scenerii (podczas kąpieli w morzu, na plaży), później, w miarę rozwoju ich wzajemnej relacji, w jawnym zachwycie. Istotny w tym przyglądaniu się ukochanym jest opis stroju. Tadzium najczęściej odziany jest w niebiesko-biały kostium kąpielowy z charakterystyczną czerwoną kokardą z jedwabiu na piersi (przywodzi to na myśl skojarzenie z kolorem miłości homoseksualnej¹³, jak w utworach Jarosława Iwaszkiewicza), co podkreśla kształt jego ciała oraz umożliwia szybkie odnalezienie chłopca wśród innych plażowiczów (czerwona kokarda skutecznie przyciąga wzrok). Achilles zaś nosi prosty strój grecki: białą tunikę, niekiedy chiton, także strój wojownika, a nierzadko eksponowane jest jego nagie ciało na łonie natury lub w sypialni, którą obaj chłopcy, później mężczyźni, dzielą ze sobą.

W opisach Tadzia oglądanego oczyma Aschenbacha występuje wiele odniesień do sztuki antycznej oraz mitologii, co z jednej strony można uznać za erudycyjne "obciążenie" starzejącego się pisarza, z drugiej zaś za kamuflaż jego nieakceptowanej społecznie miłości do chłopca.

W zachowaniu Tadzia i w jego stroju dostrzec można też teatralność, świadomość odgrywania roli. Wiedza, że jest obserwowany i stał się obiektem adoracji, pozbawi go spontaniczności i swobody. Podejmie grę, wchodząc w rolę oczekiwaną przez starszego pisarza. Charakterystyczny strój, w którym Aschenbach podziwiać będzie Tadzia (także w dniu swojej śmierci na plaży), doskonale przylega do budowanej aury erotycznego napięcia (ze wspomnianą symboliką czerwieni i rodzajem dysonansu pomiędzy pięknem ciała i jego "przesłoną" w postaci płóciennego kostiumu):

Chłopak miał dziś na sobie lekkie ubranie z płótna w białe i niebieskie paski, czerwoną, jedwabną kokardę na piersi i stojący, prosty, biały kołnierz na szyi. Na tym kołnierzu zaś, który niezbyt elegancko zestrajał się z charakterem ubrania, spoczywał kwiat

12. Zasadne w tym momencie jest odwołanie się do greckiej efebii, czyli systemu wychowania w starożytnej Grecji, obejmującego szkolenie wojskowe, poprzedzające przyjęcie młodzińców do wspólnoty pełnoprawnych obywateli. W przypadku obu bohaterów za takowe szkolenie można uznać również epizod pobytu u centaury, chociaż na wojownika szkolony jest przede wszystkim Achilles.

13. O podobieństwach kolorystycznych (czerwień, żółć) w *Śmierci w Wenecji* i w *Śmierci w starych dekoracjach* pisze Mieczysław Dąbrowski. Zob. Mieczysław Dąbrowski, "Różewicz i Mann: paralela komparatystyczna", *Przegląd Filozoficzno-Literacki* 3, nr 24 (2009), 43–54.

głowy o niezrównanym uroku – głowa Erosa z żółtawym błyskiem paryjskiego marmuru, z cienkimi i poważnymi brwiami, ze skroniami i uszyna pokrytymi pierścieniami ciemnych i miękkich włosów¹⁴. [podkr. moje – B.Z.]

Jest w tym opisie szczegół, który wskazuje na pewną niekonsekwencję w postrzeganiu postaci chłopca. Chodzi o kolor włosów, określanych w opowiadaniu jako barwa miodu, tu zaś ocenianych jako ciemne. Może to wskazywać na fakt, że barwa ta opalizuje w zależności od oświetlenia (efekt światłocienia), że inaczej prezentuje się na plaży w świetle słońca, inaczej zaś w sali jadalnej, w której być może dominuje cień. Niezmienne jest natomiast wrażenie miękkości włosów, układających się w loki, oraz ich (dziewczęca) długość.

Bogactwo mitologicznych odniesień i skojarzeń wyglądu chłopca z greckim efebem, postacią boską wynurzającą się z wód, kwintesencją vitalności, młodości, fizycznego piękna, jest w tym (i w innych fragmentach) wyraźne. Jednocześnie odczucia Aschenbacha na widok baraszkującego w wodzie Tadzia uzyskują „ojcowskie zabarwienie”, co jest jednym z częstych kamuflaży w takich relacjach¹⁵. Emocje te określane są następująco: „I poruszała go i napełniała mu serce ojcowska czułość, oddana tklivość tego, który ofiarnie w duchu tworzy piękno, wobec tego, który piękność posiada”¹⁶.

Do wrażeń wizualnych dochodzą akustyczne, skojarzenie mowy chłopca z muzyką, budowanie swego rodzaju korespondencji sztuk, czerpanych z codziennego obcowania z ukochanym, przebywania w jego pobliżu. Czytamy zatem, że: „Podnosił obcą mowę chłopca na wyżynę muzyki, nadmierne słońce oblewało go rozrzutnym blaskiem i wspaniała perspektywa morza była dla tego zjawiska podkładem i tłem”¹⁷. Cechą tych opisów jest zadziwiająca jednolitość, konsekwentne porównywanie do greckich posągów, „filtrowanie” zmysłowej obsesji przez pryzmat sztuki, co widać na przykład w skojarzeniu białego prześcieradła, używanego przez chłopca na plaży, z grecką tuniką. Ten rozbudowany opis skupia wiele antycznych detali, a porównywanie postaci

14. Tomasz Mann, *Śmierć w Wenecji*, w: Tomasz Mann, *Śmierć w Wenecji oraz Mario i czarodziej*, przeł. Leopold Staff (Wrocław: Wydawnictwo Siedmiogród, 1992), 46–47.

15. Dość wspomnieć przywołanego już Iwaszkiewicza, swój związek ze znacznie młodszym od siebie Jerzym Błeszyńskim kreującego na relację ojcowsko-synowską. Zob. Andrzej S. Dyszak, „Kochankowie ze Stawiska. Językowy obraz uczuć Jarosława Iwaszkiewicza w jego listach do zmarłego Jurka Błeszyńskiego”, w: *(Nie)męskość w tekstach kultury*, red. Barbara Zwolińska i Krystian Maciej Tomala (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2019), 408–421.

16. Mann, *Śmierć w Wenecji*, 51.

17. Mann, *Śmierć w Wenecji*, 60.

Tadzia do posągów, bogów czy do postaci mitologicznych nie pozbawia go cielesności, wręcz odwrotnie – ożywia, uplastycznia jego wygląd, podkreśla fizyczność, żywotność i tyleżkrotnie wspominane piękno. W dalszej części opisu przypomina Achillesa z powieści Miller, widzianego oczyma Patroklosa. W utworze Manna rolę zakochanego obserwatora obejmuje Aschenbach, niepozostawiający żadnej luki w przybliżeniu wszystkich szczegółów urody, gracji ruchów i ubioru ukochanego. Wydaje się, że szczególnie zachwycają go długie, jasne włosy chłopca, układające się w loki, takie właśnie, jakie widoczne są na greckich posągach, pieczołowicie odtworzone dłutem artystów. Dłuższy fragment, nawiązujący do *Fajdrosa* Platona, drugiego obok *Uczt* dialogu o miłości do chłopców, najwyższym i najszlachetniejszym według niego rodzaju uczucia, nieobcego też Jowiszowi (mit o Ganimesdesie), wydaje się słusznym uzasadnieniem miłości potępianej przez moralność mieszczańską jako grzeszna¹⁸.

Aschenbach, przyglądając się Tadziowi, przypomina sobie również sławny starożytny mit o miłości Apollona do Hiakinta (Hyakinthosa), pięknego chłopca, którego bóg niechcący zabił dyskiem w czasie zabawy, o czym pisze Owidiusz w X. księdze *Metamorfóz*. Mann podaje jednak wersję znaną z *Rozmów bogów* Lukiana, według której Hiakint zginął wskutek zazdrości boga wiatru zachodniego, Zefira. Bożek ten skierował lecący dysk na głowę chłopca, nie mogąc znieść tego, że go lekceważy¹⁹. Historie te podkreślają kapryśność bóstw i ich skłonności oraz fascynacje erotyczne kierowane ku młodym chłopcom. Obdarzeni ludzkimi przywarami, przyzwyczajeni do samowoli i otrzymywania tego, co im się podoba, nie znoszą sprzeciwu, a jeśli ten się pojawia, zwalczają go swoimi nieograniczonymi mocami. Świat ludzki i boski, choć podobne do siebie, dzieli jednak przepaść. Ludzie są ograniczeni w swoich mocach i świadomości tego, że nie wszystkie pragnienia i chęci są w stanie zrealizować.

Mówienie o chłopcu jako o przedmiocie (miłości) zbliża jego postrzeganie do sposobu kontemplacji sztuki, podziwiania posągów, które są eksponatami, sycą oczy, napełniając konesera przyjemnością estetyczną. Gdyby nie uwielbiające spojrzenie Aschenbacha, Tadzio nie stałby się Narcyzem²⁰.

18. Włodzimierz Lengauer zauważa, że “wzorem miłości pederastycznej był związek Ganimesdesa z Dzeusem, jednak w XIV pieśni *Iliady* Dzeus mówi wyłącznie o swoich kolejnych związkach z kobietami”. Włodzimierz Lengauer, *Eros Greków* (Kraków 2023: Homini, 2023), 223.

19. Oba źródła i różnice wersji podane są w przypisie 18 na stronach 68–69 noweli.

20. Figura Narcyza, jak już wspomniano, była bliska także Szymanowskiemu. “Piękny młodzieniec, dumny, ‘nieprzystępny i czysty’ – jak pisał w *Przemianach* Owidiusz – do którego ‘lgnęli chłopcy i dziewczęta’. Zakochała się w nim nimfa Echo (‘ta, co nie umie sama milczeć,

Zainteresowanie starszego mężczyzny spowodowało reakcję zwrotną, chłopiec zdał sobie sprawę ze swego piękna. Odkrycie w sobie Narcyza, zdobycie wiedzy o własnym pięknie, wywołuje reakcję Tadzia, przekreślającą jego niewinność. Przemienia się on w kusiciela, nieignorującego pełnych zachwyty spojrzeń starszego mężczyzny, który pod wpływem zabiegów odmładzających u fryzjera stał się „fałszywym młodzieńcem”, po tym kuglarskim liftingu mogącym już „zakochać się spokojnie”²¹. Aschenbach dostrzega zmianę w Tadziu i karci go w myślach za uwodzicielskie zachowanie. Mieczysław Dąbrowski pisze o nim jako o „kuszeniu swojego mistrza przez efeba”²², co wskazuje na to, że chłopiec jest „kształtowany” przez artystę, jest obiektem sztuki²³. Trzeba zauważyć, że początkowo bohater Manna próbował sublimować swoją namiętność w sztukę, układając traktat filozoficzny na temat boskiego piękna „ludzkiego dziecka”, co jednak było raczej wątpliwym sposobem ukrycia wstydliwego pożądania. Demaskuje ten wstyd wspomniana scena u fryzjera, kiedy to Aschenbach poprzez zabiegi odmładzające pragnie zatrzeć czy zniwelować ogromną różnicę wieku. Turystyczny pobyt w Wenecji zapewnia mu anonimowość; jest gościem hotelowym i podróżnym, a nie wielkim pisarzem. Na czas swej weneckiej przygody wyzbywa się uprzedniej pozycji, wchodząc w rolę plażowicza na Lido.

Podkreślana przez badaczy zależność: „zakazana” miłość – choroba ujawnia się na poziomie opowiadanej historii w obrazie miasta dotkniętego spychaną w przemilczenia i niedomówienia zarazą (właśnie zarazą, nie epidemią), ewokującą brud moralny (ale również ten wynikający z braku higieny), zgniliznę, obrzydzenie, zakłamanie²⁴. Widać to zarówno w zabiegach Aschenbacha,

ni pierwsza się odezwać [...], choć ostatnie tylko powtarzała dźwięki’), ale Narcyz odrzucił jej gorące uczucie, za co został ukarany męką samouwielbienia”, objaśnia Tomasz Cyz. Tomasz Cyz, *Powroty Dionizosa. Król Roger według Szymanowskiego i Iwaszkiewicza* (Warszawa: Wydawnictwo Zeszytów Literackich, 2008), 49. Odmienne wersje mitu o Narcyzie przedstawia Włodzimierz Lengauer w *Erosie Greków*, 77–78 (oprócz miłości do samego siebie podaje też wersję mitu z uczuciem do siostry).

21. Mann, *Śmierć w Wenecji*, 91.

22. Dąbrowski, „Różewicz i Mann: paralela komparatystyczna”, 53.

23. Trudno jednoznacznie i bez ryzyka uznać, że w noweli Manna zrealizowany został koncept przeniesienia mitu w realia współczesnej Europy czasów I wojny światowej. Mit ten, budując erudycyjne tło wypełnione obszernymi dygresjami o sztuce, podobnie jak w przypadku utworów Szymanowskiego i Iwaszkiewicza, niejednokrotnie nawiązujących do dialogów Platona, staje się uzasadnieniem dla miłości homoseksualnej, w tym erotycznej fascynacji chłopcem, odczuwanej przez dojrzałego mężczyznę.

24. „Nowela Manna uchodzi za kulminację historycznego mitu Wenecji jako miasta śmierci – zarówno tego, w którym najlepiej umrzeć, jak i tego, które samo umiera (z racji kruchości

“zakłamującego” swój wiek, w występach wędrownych kuglarzy, tandetnych artystów²⁵, przenoszących zarazę i odwracających uwagę gości hotelowych od sytuacji w mieście, jak i w zabiegach władz Wenecji, utrzymujących, że miasto dezynfekuje się prewencyjnie, z powodu sirocco czy innych niedorzecznych powodów. I chociaż można odnieść wrażenie, że Aschenbach mógł być świadomy rozprzestrzeniających się miazmatów choroby, to nie chciał tej prawdy dopuszczać do siebie. Miłosne zauroczenie spowodowało, że pogardzane wcześniej zabiegi odmładzające, podszywanie się pod nie swoją tożsamość w przypadku “fałszywego młodzieńca”, stały się jego udziałem. Nie poznajemy wprost reakcji Tadzia na tę maskę przywdzianą przez ścigającego się z czasem Aschenbacha, ale przypuszczać można, że trudno byłoby się spodziewać zachwyty. Twarz poddana liftingowi mogła wzbudzić raczej niesmak czy wręcz odrazę.

Tak jak Wenecja, pod karnawałową maską ukrywająca śmiertelną chorobę, choć piękna i turystycznie atrakcyjna, to niebezpieczna i zakłamana, tak Aschenbach pozostanie żalonym, wzbudzającym politowanie starszym mężczyzną, goniącym za resztkami młodości, miłości i piękna, gubiącym się wskutek szaleństwa, któremu uległ wbrew rozsądkowi i instynktowi samozachowawczemu. W zatrutym mieście starzejący się literat ujrzał szansę na ukrycie chorej namiętności, zatarcie prawdy o swoim wieku i nieakceptowanych społecznie skłonnościach. Pytanie Aschenbacha: “– Więc nie ma żadnej choroby w Wenecji?”²⁶ pozostanie pytaniem retorycznym. Bohater nie oczekuje innej odpowiedzi niż ta, którą chce usłyszeć: zaprzeczenie ma jednocześnie zanegować jego szaleństwo, prowadzące do śmierci.

Tadzia ze *Śmierci w Wenecji* można uznać za efeba, który staje się muzą dla starzejącego się pisarza, ale też figurą miłości wiodącej do kresu, obrażającą splot Erosa i Tanatosa²⁷. Jeśli powieść Miller można postrzegać jako

murów, podmywanych przez wodę)”, pisze Ireneusz Ziemiński. Ziemiński “Więc nie ma żadnej choroby w Wenecji?”, 285. Autor zauważa, że “[s]ymbolika noweli Manna dopuszcza różne odczytania; dotyczy to również epidemii cholery, którą można interpretować jako znak ludzkiej skończoności (1), świadectwo słabości ducha (2), symbol moralnego upadku Aschenbacha (3), przejaw kryzysu europejskiej kultury (4), a nawet wyraz kolonializmu (5)”, 287.

25. Narzuca się tu porównanie z niewybredną piosenką o miłości odrażającego żebraka z *Pani Bovary* w scenie otrucia bohaterki arsenikiem, ale i marzeniami, prowadzącymi do bankructwa finansowego i moralnego za sprawą upokarzających romansów. Zob. Maria Janion, “Pani Bovary i żebrak”, w: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji duchów i ludzi* (Warszawa: Wydawnictwo PEN, 1991), 44–50.

26. Mann, *Śmierć w Wenecji*, 81.

27. Mieczysław Dąbrowski pisze wręcz o “tanatycznym uczuciu” do Tadzia. Zob. Dąbrowski, “Różewicz i Mann: paralela komparatystyczna”, 51.

historię efeba dojrzewającego do męskości, przechodzącego adolescencję wspólnie z rówieśnikiem, który stanie się jego partnerem w miłości, to nowela Manna skupia się na epizodzie młodzieńczego, narcystycznego rozpoznania siebie w lustrze namiętności starszego mężczyzny. W powieści Miller akcentowany jest upływ czasu: historia Achillesa i jego towarzysza rozpoczyna się w momencie, gdy są pięcioletnimi dziećmi, kończy, gdy osiągają wiek męski, ginąc w wieku dwudziestu siedmiu lat podczas wojny trojańskiej. W noweli Manna przeciwnie – dystans czasu jest niewielki, to zaledwie epizod “wakacyjny”, podczas którego główny bohater nie będzie miał okazji zaobserwować przemiany uwielbianego efeba w dojrzałego mężczyznę. Jeśli zatem historia opowiedziana przez Manna wpisuje się w dyskurs o efebofilii czy też pedofilii, to Miller w swojej powieści zdaje się interesować przede wszystkim problemem efebii – dojrzewania młodzieńców jako przyszłych wojowników, odbywających szkolenie i nabywających umiejętności wykorzystywane w wojnie trojańskiej.

Autorka opowieści o miłości greckich wojowników starożytny mit uczyniła punktem wyjścia do zbudowania historii gejowskiej, mianując narratorem Patroklosa, którego oczyma postrzegamy piękno i nonszalanję greckiego efeba, emanującego nadzwyczajnym, boskim urokiem i niewymuszonym czarem. To na emocjach Patroklosa kształtowane jest wyobrażenie o miłości zwyciężającej śmierć, bo taki charakter posiada łącząca obu młodzieńców, później mężczyzn-wojowników, przyjaźń i miłość. Właśnie w takiej kolejności ta relacja jest opisywana – jako głęboka więź przyjaźni, duchowego związku i miłości, w której erotyka jest ważna, choć nie najważniejsza. Co znamienne – to Patroklos czyni pierwszy krok, pocałunkiem przekraczając granicę między przyjaźnią a miłością. Na pytanie ojca, dlaczego Patroklosa Achilles wybrał na swego towarzysza, ten, o którym będą śpiewać pieśni, mówi o ujęciu go tym, że Patroklos potrafi być “zaskakujący”.

Na piękno greckiego efeba składają się nie tylko dziewczęca subtelność rysów twarzy, długie jasne włosy i delikatność cery, lecz także artyzm – urzekająca gra na lirze (co znamienne, Achilles gra na lirze matki Patroklosa, lira więc staje się ważnym rekwizytem ich miłości), zręczność w żonglowaniu owocami fig (ale i nie mniejsza zręczność w posługiwaniu się włócznią). Właśnie te niemęskie cechy, feminizowanie efeba, swoista androgyniczność umożliwiają Achillesowi ukrywanie swej tożsamości w kobiecym przebraniu. Wystarczy do tego żeńska suknia i przykrycie głowy chustą, by przypominał tancerki ze świąty księżniczki Daidamei, córki Likomedesa, władcy Skyros. Uchylający się od wojny, na której miał zginąć, Achilles stał się ognistowłosą

Pyrra²⁸, a dwuznaczność sceny tańca obu kobiet zaznacza się w tym, że wysoka tancerka jest obiektem pożądania zarówno kobiety – księżniczki Daidamei, jak i mężczyzny – Patroklosa, upominającego się o niego niczym mąż o swoją żonę. Taniec kobiet z orszaku Daidamei jest tańcem wirowym, podczas którego w szaleńczym tempie wirują ich białe suknie i lśniące klejnoty wokół kostek i nadgarstków²⁹. Przebrany w żeński strój, z włosami utrefionymi w loki, Achilles nie odczuwa wstydu, stając się tancerką. Daje się wciągnąć w pułapkę matki, nimfy Tetydy, w tym sposobie widzącej ucieczkę przed wyprawą syna na wojnę trojańską³⁰. On, tak jak Odyseusz, nie utożsamia się z celem wojny o kobietę, zwłaszcza że wszystko wskazuje na to, że Helena dała się “porwać” Parysowi z własnej chęci.

W historii Achillesa i Patroklosa znaczące jest to, że obaj doświadczenie seksualne przeżywają z tą samą kobietą. Daidameia będzie narzuconą przez Tetydę żoną Achillesa i matką jego syna, Patroklos zaś spędzi z nią noc, rekompensując niejako z jej woli, a nie z jego chęci, odebranie jej męża. Dla wszystkich z tego trójkąta erotyczny epizod pozostanie traumatycznym przeżyciem.

Autorka *Pieśni o Achillesie*, filolożka klasyczna z wykształcenia, opisuje dojrzewanie efeba do dorosłości, męskości, których osiągnięcie wiąże się zarówno z inicjacją seksualną, jak też z nabyciem mistrzowskich umiejętności wojownika. Choć w tym drugim przypadku można mówić o szlifowaniu podczas treningów wrodzonego talentu, bowiem Achilles urodził się wojownikiem, taki los był mu pisany z mocy boskich wyroków. Umiejętności wojownika rozwijano wcześniej, także od lat dziecięcych, sposobiąc do rywalizacji

28. Zrodzony z księżniczki Daidamei Pyrros, syn Achillesa, nie będzie efebem. Mimo podobieństwa z urody do ojca (podkreślany jest tu szczególnie ognisty, rudy kolor włosów) oraz młodocianego wieku, w którym przybędzie pod Troję, będzie przeciwieństwem swojego rodzica, stając się bezdusznym okrutnikiem, pogardzającym miłością Achillesa i Patroklosa.

29. Taniec wirowy pojawia się również w *Czerwonych tarczach* J. Iwaszkiewicza, powieści historycznej z 1934 roku, przedstawiającej dzieje Henryka Sandomierskiego, urzeczonego kulturą sycylijską, jej kosmopolitycznym, synkretycznym charakterem. Bohater ten odzwierciedla postrzeganie samego twórcy powieści, a zauroczenie zmysłowym pięknem baśniowego, magicznego, wręcz nierealnego świata wyraża się najpełniej w opisie orgii tanecznej w ruinach świątyni w Segeście. Tej samej, w której rozgrywała się scena finalna pojednania Ala Łowickiego i Koraba z *Efebosa*, znana z relacji Iwaszkiewicza, który był w posiadaniu manuskryptu i znał całość dzieła, zanim uległo zniszczeniu w wyniku pożaru jego warszawskiego mieszkania.

30. Nie on jeden uciekać się będzie do uniku, podobnie Odyseusz, jak inni wojownicy obiecujący w razie konieczności bronić czci Heleny, w momencie wybuchu wojny trojańskiej usiłował zmylić przybywających po niego posłańców, udając obląkanie. Miller nie rozwija tego wątku w swojej powieści, chociaż wprowadza postać Odyseusza, który tu, inaczej niż w micie, wyrusza na wyprawę i namawia doń innych wojowników.

(czemu służyły igrzyska), równie wcześniej dbano o inicjację seksualną. Miller zatem fabularyzuje homerycką opowieść, dosyć wiernie trzymając się jej założeń i realiów antycznego świata.

Inaczej jest w przypadku *Achilleis* Wyspiańskiego, który nie konstruuje swoich bohaterów zgodnie z homeryckim wzorcem, raczej podejmuje z nim dyskusję. Przydaje swoim bohaterom emocje, które w eposie nie zostały wyrażone, ale zupełnie pomija kwestię ich wyglądu zewnętrznego, który mógłby zostać zasygnalizowany w didaskaliach. Te zaś dotyczą jedynie opisu działań, w dialogach z kolei akcentowane są uczucia, wyrażane w sposób wylewny (niemęski?), podkreślane płaczem, lamentem, rozpamiętywaniem straty. Pozbawieni wiedzy o wyglądzie bohaterów nie możemy orzec, czy twórca scen dramatycznych mógł myśleć o wykreowaniu Achillesa na efeba. Jeśli już, to poprzez jego cechy, zachowania, wypowiedzi podkreślał miękkość, ową „kobiecość”, obcą homeryckim wojownikom (widać tu na przykład kontrast z Odysem, który jest tylko mądrością, przebiegłością). Achilles w dramacie Wyspiańskiego nie jest odtworzeniem postaci herosa homeryckiego, lecz człowiekiem obdarzonym świadomością istnienia w mie, zachowującym niejako dystans wobec własnej historii. Nie jest bezrefleksyjną „maszyną do zabijania”, wręcz przeciwnie – buntuje się wobec celu wyprawy trojańskiej jako najazdu prowadzącego do rzezi niewinnych, do grabieży. Uwspółcześnienie mitu w utworze Wyspiańskiego przejawia się zatem w obdarzeniu Achillesa świadomością czynienia zła, którego nie akceptuje. Stąd wynika jego szacunek do Hektora, dostrzeżenie jego racji jako obrońcy ojczyzny i rodziny. Jest to bohater tragiczny, bo jego wiedza i sprzeciw wobec roli, którą odgrywa jako postać z mitu, nie powodują uwolnienia się z historii i z roli rycerza – zabójcy Hektora. Chociaż potępia tę rolę, wzdraga się przed złą sławą i losem przeznaczonym mu przez bóstwa, nie jest w stanie wyjść poza mit. Wyspiański podkreśla tragiczną świadomość bohatera nie tylko udzielając mu głosu w skargach kierowanych do matki i otoczenia³¹, lecz także wprowadzając scenę jego śmierci samobójczej po stracie umiłowanego przyjaciela Patroklosa. Zakończenie takie jest niezgodne z wersją homerycką, w której Achilles pozostaje przy życiu, czcząc poległego Patroklosa płonącym stosem oraz igrzyskami na jego cześć.

31. Znamienna jest tu scena jego lamentu w obecności Patroklosa (Scena XVI) – płaczu nad sobą z powodu tego, że dla innych liczy się tylko jego siła, władanie bronią i pokonywanie przeciwników na polu walki, a nie myśl i uczucia. Zob. Stanisław Wyspiański, *Achilleis, Powrót Odysa*, oprac. Jan Nowakowski (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 1984), 116–126.

Jak wspomniano, Miller, zgodnie z zamysłem romansowej historii, rozbudowuje scenę rozpaczyny Achillesa i jego żalu oraz gniewu na zabójcę-Hektora, a także kończy ją śmiercią herosa i wspólnym pochówkiem prochów obu wojowników w grobowcu. Jako modyfikację homeryckiej historii odbierać można pewne niedomówienia związane z przebraniem się Patroklosa w zbroję Achillesa. Pozornie może się wydawać, że Achilles jest świadomy tej zamiany, jednakże w momencie śmierci przyjaciela okazuje się, że umowa między nimi miała inny kształt, jak sądzić można z opisu zaskoczenia Achillesa³².

Wyspiański „ożywia” i uplastycznia postaci, wprowadzając sporo scen o charakterze mniej koturnowym niż u Homera, a bardziej uniwersalnym, eksponując przy tym nie boskie, lecz ludzkie cechy herosów. Dotyczy to nie tylko Achillesa i Patroklosa, lecz także innych bohaterów, na przykład Laokoona, Heleny-Afrodyty czy Marsjasa, wnoszącego pierwiastek dionizyjskiej żywiołowości i nocy. Interesująco przedstawia się postać Odysa, zarówno w tym dramacie, jak i kolejnym – *Powrocie Odysa*. W *Achilleis* można mówić o skontrastowaniu go z (nie)męskim Achillesem, co uwidocznia się w bezwzględności Odyseusza w dążeniu do celu, braku rozterek moralnych i wahań, kierowaniu się nie uczuciami, lecz zimną inteligencją. I to on doprowadza do upadku Troi, posługując się podstępem i wyrachowaniem. W obu tych dramatach obecny jest obcy homeryckim opowieściom tragizm oraz „dekadenckie” ukształtowanie postaci, wpisanie ich w kontekst czasów współczesnych.

Jeśli w przywołanych wyżej utworach refleksja twórców, nawiązujących do sztuki i mitów antycznych, skupiała się na postaci efeba, to w *Śmierci w starych dekoracjach* Tadeusza Różewicza intrygująca labilność płci zaznacza się w motywie hermafrodyty, w eksponowaniu estetyki inności jako figury pełni. Refleksja nad pięknem ciała hermafrodyty pojawia się w wątku pobocznym, związanym z tematyką opowiadania, dotyczącą zwiedzania Rzymu przez anonimowego bohatera z Polski, który wyruszył w podróż mającą odmienić jego życie³³. Snuje on narrację pierwszoosobową związaną z obserwacjami gromadzonymi podczas zwiedzania stolicy Włoch. Założył bardzo ambitnie, że

32. Podobnie niejasna jest scena przebrania Patroklosa w zbroję Achillesa w dramacie Wyspiańskiego. Jej sens, tak jak w powieści Miller, wskazuje jednak, że Patroklos wyszedł poza umowę, dając się porwać emocjom i tym samym przesądzając o swojej śmierci z rąk Hektora.

33. Zagadnienie to rozważa Krystian Maciej Tomala w rozdz. 5.4. „Śmierć w weneckich dekoracjach – Męskość liminalna”, zwłaszcza we fragmencie „Pełnia Androgyna”. Krystian Maciej Tomala, *BIOgrafia mężczyzny. Formy męskości w piśmarstwie Tadeusza Różewicza* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2025), 434–465. Zob. również Irena Górńska, „Śmierć w starych dekoracjach, czyli *aisthesis* według Tadeusza Różewicza”, *Przestrzenie Teorii* 21 (2014), 183–194.

w ciągu kilku dni chce zobaczyć jak najwięcej osobliwości Wiecznego Miasta. Zwiedza zabytki, muzea i galerie sztuki, a choć podkreśla swoją przeciętność, to jednocześnie zapewnia, że potrafi docenić piękno architektury, obrazów i rzeźb. Stara się przyglądać eksponatom z należytą uwagą, bez zbytniego pośpiechu. Daleko tu może do kontemplacji, z jednym wyjątkiem, jakim jest rzeźba śpiącego hermafrodyty³⁴. Bohater ogląda ją zaraz po kolosalnej rzeźbie głowy Junony, z którą śpiący młodzieniec kontrastuje. Twarz Junony sprawia wrażenie bezdusznej, pozbawionej życia, martwej. Biały marmur, w którym wyrzeźbiony jest młodzieniec, przeciwnie – czyni wrażenie żywego ciała, emanującego ciepłem³⁵. Dla niego uśpiony hermafrodyta nie jest “martwą figurą z kamienia, lecz śpiącym pięknem”³⁶. Pięknem, które niekoniecznie musi być różnicowane ze względu na płeć, jak to ma miejsce w *Sympozjonie* Szymanowskiego. W tym widziałabym sens zestawiania figury efeba i hermafrodyty: łączącą ich cechą jest inność, labilność płciowa, przemieszanie cech kobiecych i męskich. Tak jak w przypadku feminizowania efeba, odkrycie piękna poza binarnymi opozycjami, w tej “szczelinie” między męskością i kobiecością, ujawnia fascynację odmiennością. Efeb jest zatem motywem wprowadzanym w utworach powstałych w różnym czasie do dyskursu o nieoczywistości kanonu piękna, dialogu z mitem starożytnym w kontekście odniesień do realiów współczesności.

34. Szersze omówienie kwestii androgyniczności i hermafrodytyzmu: zob. Lucyna Kostuch, *Wyobrażenia androgyniczne w wierzeniach przedchrześcijańskich kręgu śródziemnomorskiego* (Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, 2003) oraz Dominika Lewandowska, *Androgyn czy Hermafrodyta? Studium nad hermafrodytyzmem w źródłach antycznych* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2019).

35. O cieple marmuru w odniesieniu do innej rzeźby wspomina Jarosław Iwaszkiewicz w *Księżce o Sycylii*. W katedrze w Syrakuzach podziwiał on posąg Venus Anadyomene, wprawdzie pozbawiony głowy i prawej ręki, ale mimo tych ubytków doskonale zachowany. Nie bez znaczenia dla kontemplacji tej rzeźby jest jej usytuowanie w niewielkim, prowincjonalnym muzeum, mającym tę przewagę nad wielkimi, takimi jak Termy Dioklecjana czy Muzea Watykańskie z natłoczonymi tam posągami, niestwarzającymi możliwości zatrzymania się przed każdym z osobna, tak jak w tym syrakuzkańskim. To wspaniałe dzieło sztuki starożytnej wzbudza zachwyt podróżnika, który widzi je tak: “Najpiękniejsze jest w tym posągu modelowanie ciała i nieporównana miękkość marmuru, jaką osiągnął rzeźbiarz – zwłaszcza plecy mają niesamowitą miękkość i czuje się w tym zimnym marmurze ciepłą gładkość kobiecej skóry”. Jarosław Iwaszkiewicz, *Księżka o Sycylii* (Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria, 2018), 149. Linia pleców to szczegół ciała, na który pisarz jest szczególnie wrażliwy, zarówno w odniesieniu do ciała męskiego, jak i kobiecego. [podkr. B.Z.]

36. Tadeusz Różewicz, *Śmierć w starych dekoracjach*, il. Maria Schier (Warszawa: Wydawnictwo PIW, 1970), 136.

W jakim sensie ten, wydawałoby się, marginalny punkt zwiedzania Rzymu, wyprawy dla bohatera niezwykle ważnej, łączącej cel turystyczno-poznawczy z bilansowaniem życia, także oznaczającej konfrontację przewodnikowo-encyklopedycznej wiedzy z rzeczywistym, ale subiektywnym obrazem mityzowanej przestrzeni kolebki ludzkości, jest istotny w dyskursie o (nie)męskości? Tak jak efebos jest figurą eksponującą dylematy związane z pożądaniem ciała i upodobaniem do młodocianego piękna (czy wręcz skłonności dojrzałego mężczyzny do dziecka), tak postać hermafrodyty stanowi wyzwanie wobec porządku ustanowionego przez jednoznaczność binaryzmu płci. Inność, labilność cech płciowych może stanowić szansę przekroczenia ograniczeń, transgresji wiodącej do osiągnięcia pełni. W takim sensie hermafrodyta może jawić się jako figura pożądanej całości³⁷. Refleksja bohatera wskazuje jednak na rozdział pomiędzy rzeczywistością a marzeniem. Jeśli jest to materialny „dowód” marzenia, to jednak wypieranego, wstydliwego, nawet negowanego, bo zagrożonego podejrzeniem o upodobanie do anormalności. Posąg pozostaje jedynie eksponatem, obrazem pełni żywo-martwej, jako że marmurowa rzeźba, „ożywiana” ciepłem światła, zastygnie w uśpieniu, jak gdyby uzmysławiając, że pełnia jest nieosiągalna, możliwa tylko w sztuce. Sztuce, która jest projekcją marzeń – można ją kontemplować, podziwiać, ale niekoniecznie wcielać w życie (taki jest również wynik sublimacji i przeniesienia dokonywanego przez Aschenbacha). Ta doza tolerancji, o której mówi anonimowy bohater, zderzający się z wiedzą stanowiącą również dla niego „zadanie do oswojenia”, przypisywana jest mniejszości społeczeństwa, jak o tym świadczy gniewna inwektywa starszego mężczyzny wobec ludzi uważających siebie za „normalnych”, skłonnych postrzegać posąg hermafrodyty nawet nie jako ciekawostkę (antropologiczną), ale odrażające (czy w najlepszym razie wstydlive bądź wzbudzające litość) wynaturzenie. Nie poznamy zdania tego podróżnika u kresu życia, otwartego na inność, bi- i homoseksualizm, na temat upodobań do efeba, które też nie mieszczą się w normie i społecznie są piętnowane. To temat omijany przez Różewicza, znacznie trudniejszy do oceny, czego dowodem jest intertekstualna gra ze *Śmiercią w Wenecji* Manna, nieobejmująca jednak wątku fascynacji jej bohatera młodocianym efebem.

W zestawieniu komparatystycznym noweli Manna ze *Śmiercią w starych dekoracjach* Różewicza, które czyni Dąbrowski, autor artykułu konstatuje, że

37. Por. Honoriusz Balzac, *Serafita*, w: *Komedia ludzka* XXIV. *Studia Filozoficzne* (IV), przeł. Julian Rogoziński (Warszawa: Czytelnik, 1967), 225–360 oraz Mircea Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, czyli *tajemnica całości*, w: *Mefistofeles i androgyn*, przeł. Bogdan Kupis, oprac. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1994), 78–129.

polski pisarz podjął intertekstualną grę z koncepcją bohatera i problematyką uwikłania w splot Erosa i Tanatosa. Wśród tematycznych łączników wskazuje między innymi na dyskurs o cywilizacji, widzianej w opowiadaniu Różewicza jako pozeracz, u Manna w kontekście klęski cywilizacji Zachodu. Autor konstatuje: "Przykładem cywilizacyjnego i obyczajowego rozprężenia jest także los Aschenbacha, który wcześniej prowadził życie mieszczańskiego artysty, w Wenecji zaś porzucił dyscyplinę, uganiając się za nastolatkiem"³⁸. Obaj bohaterowie wiążą z podróżami odmienne cele: Aschenbach, pozostający dotąd w gorsecie apollinijskim, uwięziony w wysokim powołaniu pisarza, szuka ucieczki z dotychczasowego więzienia, z narzuconych sobie ograniczeń (ale też z nakazów społecznych), anonimowy bohater Różewicza w Rzymie szuka wzniosłości, estetyki, wielkości. Obaj w zasadzie pragną wyjść z dotychczas zajmowanej pozycji, dokonać transgresji, odmiany swojego życia. W ich poszukiwaniach ważną rolę odgrywa erotyka, w tym homoseksualizm: jawny (choć wypierany) u Aschenbacha, u bohatera Różewicza ujawniający się w zainteresowaniu rzeźbą hermafrodyty (postrzeganą wpierw jako postać młodzieńca) oraz w voyersytycznym oglądaniu/podglądaniu szczegółów anatomicznych rzeźby i takimż spojrzeniu na miłość lesbijską. Aschenbach przejawia rys faustycznego poszukiwacza pełni (życie pisarza było dotąd niedopełnione, brakowało w nim żywiołu dionizyjskiego), bohater Różewicza zderza swoją wiedzę i doświadczenia przybysza ze Wschodu z cywilizacją Zachodu. Obaj dokonują bilansu życia w przestrzeniach nacechowanych kulturowo, stanowiących ważne punkty turystyczne. W obu przypadkach możemy zauważyć "aurę" sceniczności w ukształtowaniu losów głównych bohaterów, którzy poniekąd są widzami w teatrze swojego życia, ale też "podglądaczami" cudzego. Wenecja i Rzym tworzą scenografię wejścia obu mężczyzn w smugę cienia, wtajemniczenia w erotykę i śmierć. Aschenbach, niczym aktor, poddaje się sztuce makijażu, charakteryzacji na młodego amanta. Zakłada zatem maskę przesłaniającą jego starość. Zawsze nienagannie odziany, nawet na plaży niepozwalający sobie na swobodny strój i nonszalancję, odegra ostatnią rolę życia bez pompatycznych gestów, raczej melancholijnie niż tragicznie. Także anonim z opowiadania Różewicza, zwiedzający "stare dekoracje" Rzymu w niewygodnych butach i garniturze, zgaśnie cicho, niczym za kulisami wielkiego teatru, zdobywając przedtem wiedzę o nieprzystosowaniu do zmieniających się czasów, o własnej zbędności na scenie pędzącej w szaleńczym tempie cywilizacji. Odejście tych "aktorów" nic nie zmienia, nie spowoduje

38. Mieczysław Dąbrowski, "Różewicz i Mann: paralela komparatystyczna", 307.

żadnej wyrwy. Być może na krótko pobudzi do refleksji o tym, że role podstarzałych amantów pożądających młodych chłopców są *passee*, podobnie jak takich, którzy za późno zdecydowali się na podróż mającą odmienić ich los. Ich przygody, obserwacje i refleksje pełnią jednak zasadniczą funkcję w dyskursie o seksualności człowieka, o granicach tolerancji i tabu, jaką stanowi wyjście z hetronormatywnych wzorców i schematów.

Podobnie jak *Efebos* i *Król Roger* Szymanowskiego, *Śmierć w Wenecji* Manna, inspirująca do przetworzenia tematu w formę muzyczną³⁹ i filmową, opowiada o rozdarciu człowieka pomiędzy żywiołem dionizyjskim (szałem, namiętnością, hedonizmem bez ograniczeń) i apollińskim (ładem, harmonią, jasnością)⁴⁰. „Śmiercionośne napięcie między Apollem i Dionizosem w opowiadaniu Manna czuć od początku”⁴¹. Tak jak Aschenbach pogrąża się w mroku zgubnego pożądania, tak opętańczy taniec uczestników orszaku greckiego boga-efeba postrzegać można jako płąsy śmierci postaci pozostających w zmysłowym transie, wirze samozatrącenia⁴². Ale też Dionizos jest w tych przypadkach figurą, w której twórcy dostrzegali szansę na scalenie tych sprzeczności, na osiągnięcie pełni. Widziany jako piękny efeb, łączący cechy męskie i kobiece, pozwalał przekroczyć binaryzm płci, stając się istotą androginiczną, tajemniczą i fascynującą w swej labilności, pociągającą zarówno mężczyzn, jak i kobiety⁴³. Nie bez przyczyny Dionizos pojawi się w snach Aschenbacha w momencie kulminacji jego namiętności do Tadzia, co jest odejściem od racjonalnego, apollińskiego ładu, którym uznany literat kierował się dotąd, zanim zapragnął spektakularnej odmiany, wyruszając

39. Czego rezultatem jest opera pod tym samym tytułem autorstwa Benjamin Brittena, analizowana przez Tomasza Cyza w *Powrotach Dionizosa*.

40. Istotne dla obu twórców są inspiracje filozofią Fryderyka Nietzschego, który w ten sposób dzielił sztukę, zauważając, że oba te, sprzeczne wydawałoby się, elementy, wzajemnie się uzupełniają, zatem sztuka apollińska nie może istnieć bez dionizyjskiej. Zob. Fryderyk Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. i przedmową opatrzył Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009), 58–64.

41. Cyz, *Powroty Dionizosa*, 117.

42. We wspomnianych już *Czerwonych tarczach* Jarosława Iwaszkiewicza, w wątku spotkania Henryka Sandomierskiego z Dionizosem, pojawia się taniec wirowy derwiszów, skojarzony z transem, ekstazą, obłędem, zatrąceniem (ważna jest tu również postać Roksany, przyłączającej się do orszaku charyzmatycznego Pasterza).

43. O znaczeniu Dionizosa w świecie Greków (wśród ludzi, w świecie bogów i w przyrodzie), o jego „wszechobecności” w kulturze pisze Włodzimierz Lengauer. Włodzimierz Lengauer, *Dionizos. Trzy szkice* (Kraków: Homini, 2020). Zob. też Bartłomiej Bednarek, *Mit Dionizosa w poezji greckiej od Homera do Eurypidesa* (Kraków: Homini, 2015) oraz Marek Węcowski, *Sympozjon, czyli wspólne picie. Początki greckiej biesiady arystokratycznej* (Warszawa: Wydawnictwo Sub Lupa, 2011).

w podróż do Wenecji. Sen staje się odbiciem jego zarażonego chorą miłością wnętrza, czymś, co ujawnia ciemność jego duszy, niepokój serca, a co przylega do zgnilizny miasta. Rozdarcie podobnego rodzaju dostrzec można w konfrontacji postaci Rogera (żywioł apolloński) z Pasterzem-Dionizosem (Chrystusem), wprowadzającym bachiczny zamęt i szal dionizyjski, kuszący do transgresji, pójdź za nim, mimo niebezpieczeństwa mroku i śmierci. W tym uwikłaniu w niejednoznaczności ujawnia się problem lustrzanych odbić, poszukiwania siebie w kimś innym: identyfikacji z nim lub ujrzenia samego siebie w jego oczach.

Inaczej niż Szymanowski, Mann nie włącza Boga do swego "dyskursu" o namiętności, "Aschenbach [wszak – B.Z.] to typ estety, wyznający kult sztuki, a nie Boga"⁴⁴. Zaraza, miłosny szal, erotyka znosząca granice moralne, wiekowe – kierują ku symbolicznej postaci Dionizosa, także jako figury wolności, autonomii człowieka. W przypadku noweli Manna indyjska zaraza jest jednak symbolem trucizny hedonizmu, moralnego brudu i pokusy, importowanej z krain egzotycznych, obcych, niebezpiecznych i nieracjonalnych.

Zestawienie marmuru (tworzywa kojarzonego z pięknem rzeźb greckich) i popiołu (starzejący się pisarz, wypalający się w miłości, ale też tracący węgę twórczą) tylko pozornie wydaje się przeciwstawne w kontekście porównania postaci obu bohaterów – Aschenbacha i Tadzia. Jeśli chodzi o materię, marmur i popiół są przeciwieństwami. Marmur kojarzy się z twardością, materiałem trwałym, odpornym na zniszczenie, także z pięknem i dostojnością. Popiół przeciwnie – z czymś nietrwałym i ulotnym, co uległo nieodwracalnemu zniszczeniu, jest marnością i brudem, a to trudno nazwać estetycznym. A jednak nietrwałością naznaczeni są obaj bohaterowie: Aschenbach spala się w chorej namiętności⁴⁵, "marmurowy" Tadziu kruszeje, trawiony wysłędzoną przez pisarza chorobą, obserwowaną w niepokojących symptomach. W obu przypadkach czynnikiem destrukcji jest czas, przybliżający bohaterów do śmierci. Pomiedzy skalaną chorobą marmurową figurą piękną, uosabianą przez chłopca, i fałszywego młodzieńca, którym chciałby dla spotkanego w Wenecji efeba stać się Aschenbach, obracający się w popiół, zalega bagno. Takim bagnem moralnym jest namiętność, wciągająca starzejącego się pisarza, dla której tłem jest Wenecja, miasto położone na bagnach, zionące zgnilizną kanałów i ciasnych zaułków, sprzyjających skrytym zbrodniom i brudnym

44. Ziemiński, "Więc nie ma żadnej choroby w Wenecji?", 308.

45. Nazwisko bohatera ("potok popiołów") można też odczytać jako symbol spopielenia się w żarze namiętności. Por. Marcin Wołk, *Głosy labiryntu. Od Śmierci w Wenecji do Monizy Clavier* (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2009), 43.

występkom. I jakby paradoksalnie uchodzące za miasto miłości. Bagnem jest również wnętrze pisarza, kamuflującego swoją chorobliwą, obsesyjną pogoń za młodością i erotyką w ramach sztuki, w erudycji poszukującego uzasadnienia dla niezdrowych zainteresowań chłopcem. Artysty, niezważającego na bezpieczeństwo nie tylko swoje, ale i obiektu swojej miłości. Wybiera bowiem milczenie i kłamstwo, byle tylko móc podsycać swoją namiętność.

Interesujące, że to, co mogło prowokować opinię publiczną, uderzać w normy mieszczańskiej obyczajowości, w przypadku podobnego wątku z *Japońskiego wachlarza* Joanny Bator odbierane jest jako antropologiczna ciekawostka, prezentująca z jednej strony podobieństwo upodobań i zainteresowań Japończyków i Europejczyków, z drugiej zaś odmienność wartościowania tychże skłonności w obu obszarach kulturowych⁴⁶. “W początkowym okresie istnienia Takarazuka w modzie byli macho *otoko-yaku*, ale od lat osiemdziesiątych królują niepodzielnie *otoko-yaku* androginiczni, ucieleśniający japoński ideał zwany *bishōnen*, piękny młodzieniec”⁴⁷, zauważa autorka książki. Popkulturowe zjawisko, o którym pisze Bator, spełnia marzenie o powrocie do dzieciństwa, przenosząc w krainę fantazji i bajek z niemożliwymi w dorosłym życiu fabułami. Co ciekawe – te misterne, wymyślnie skomplikowane historie z efebami, androginicznymi postaciami, z przebierankami w męskie kostiumy, kierowane są do kobiet w różnym wieku. I przez kobiety wymyślane, czyli inaczej niż w przypadku męskich fantazji kanalizowanych w postaci efeba o “platońskim rodowodzie”. Odbiorczyniami są czytelniczki mang, młodocienne lolitki, ale i ich matki, wzruszające się perypetiami homoseksualnej pary mężczyzn – “starszego, aktywnego macho i młodszego, kobiecego efeba”⁴⁸. “Ten androginiczny piękniś budzący namiętność kobiet to jedna z najbardziej tajemniczych postaci w całym japońskim imperium estetycznym i erotycznym. Jest efebem, piękną i melancholijną formą istnienia, z natury swej skazaną na zagładę”⁴⁹, podsumowuje Bator. W formie tej poszukuje się spełnienia marzeń o pięknie, młodości, erotycznym powabie. “Homoseksualny romans,

46. Zob. Marzena Karwowska, “Podróż nie tylko sentymalna – *Japoński wachlarz* Joanny Bator w perspektywie antropologicznej”, *Prace Polonistyczne* (2016), 179–186. Perspektywę antropologiczną i genderową autorki podkreślano w recenzjach zarówno po pierwszym wydaniu książki, jak i po kolejnym. Zob. na przykład Edyta Pietrzak, “*Japoński wachlarz*”. Joanna Bator [recenzja], *Civitas Hominibus: Rocznik Filozoficzno-Społeczny* 1 (2006), 165–167; Monika Orzoł, “*Japoński – a może tokijski? – wachlarz Joanny Bator*”, *Tutoring Gedanensis* 7(1) (2022), 171–179.

47. Joanna Bator, *Japoński wachlarz. Powroty* (Warszawa: Wydawnictwo WAB, 2011), 243.

48. Bator, *Japoński wachlarz*, 243.

49. Bator, *Japoński wachlarz*, 243.

którego bohaterem jest *bishōnen* – romans wolny od społecznych nakazów, zakazów i heteroseksualnego przymusu – budzi też w czytelniczkach tęsknotę za miłością doskonałą i androginiczną formą istnienia, niemożliwą na ogół w dorosłym życiu”⁵⁰. Jest to więc marzenie o pełni, ucieczka od rozdarcia narzucanego przez binaryzm płci, skazujący na poszukiwanie “uzupełnienia” w przedstawicielu/przedstawicielce odmiennej płci.

Komiksowe historie, mangi, teatr, w którym odgrywane są fabuły z mang i komiksów, czytanych równie chętnie przez starsze panie i panów, jak i nastolatków, traktowane są jako fikcja, forma przeniesienia tęsknot w świat fantazji i marzeń, także jako sposób oderwania od monotonnej codzienności. Nie postrzega się tego typu zamiłowań jako zagrożenia, a młodocianego efeba (czy w innych realizacjach lolitkę) skutecznie chroni świadomość czytelniczka, oddzielającego świat fikcji od rzeczywistości. Niewątpliwie jednak antyczne realizacje efeba (w postaci rzeźb, bohaterów mitów, eposów Homera czy innych literackich wersji) w podobny sposób ujmowane są w analizowanej literaturze (przypomnijmy jednak, że reprezentowanej przez różne gatunki) oraz w formach popkultury japońskiej, przybliżanych przez Bator w rozdziale *W krainie wiecznych dziewic i efebów*⁵¹. Intrygujący jest zatem fakt, że w tak odmiennych kulturach, jak grecka i japońska, pojawiły się zbliżone fascynacje labilnością płciową, pozorowaną na przykład kostiumem, przebraniem, jak we wspomnianej scenie ukrycia Achillesa, stającego się ognistowłosą tancerką Pyrrą, czy w teatrze japońskim, gdzie role męskie odrywane są przez kobiety i odwrotnie: kobiece przez mężczyzn. Dotyczy to również zafascynowania niedojrzałością, pograniczem dzieciństwa i dorosłości, postrzegania jako erotycznie atrakcyjnych istot, które inicjację seksualną mają przed sobą⁵².

Wielokrotnie przywoływana w omawianym fragmencie książki Bator melancholia jest tyleż pojęciem nieostрым i wieloznacznym, co najczęściej

50. Bator, *Japoński wachlarz*, 244. Szerzej na temat zmian w postrzeganiu homoseksualizmu w Japonii zob. Sara Wielichowska, *Ewolucja wizerunku męskiego homoseksualizmu w Japonii w kulturze, literaturze i tekstach prawnych od okresu Edo do czasów współczesnych* (Bydgoszcz: Wydawnictwo Kirin, 2013).

51. Bator, *Japoński wachlarz*, 239–247.

52. Pozostając w kręgu wzajemnych oddziaływań i przetworzeń można byłoby przyjrzeć się innemu rodzajowi realizacjom motywu młodocianej figury, na przykład postaci pazia czy giermka, towarzyszącego rycerzowi, od którego jest zależny, co wprowadza sytuację nierówności i w jakimś stopniu może przypominać początkową relację Achillesa i Patroklosa. Pierwsze wydanie książki Miller nosiło tytuł *Achilles. W pułapce przeznaczenia*, druga wersja tytułu (z 2021 roku w tłumaczeniu Urszuli Szczepańskiej) może budzić skojarzenie z historiami o rycerzach (*Pieśń o Rolandzie*).

kojarzonym ze smutkiem, świadomością utraty, przemijania, niespełnienia⁵³. W tym znaczeniu dobrze opisuje trud poszukiwania pełni, ostatecznie skazany na porażkę. Figura efeba (i lolitki) określa tę tęsknotę w sposób wielowymiarowy, stanowiąc inspirację zarówno dla sztuki wysokiej (grecki antyk, literatura piękna), jak i realizacji popkulturowych – mimo różnicy poziomu artystycznego spełniających podobne zadania w procesach sublimacji i przeniesienia.

Zestawienie zróżnicowanych gatunkowo, oddalonych w czasie utworów, reprezentujących zarówno literaturę kanoniczną, jak i popularną, stanowi zaledwie wycinek możliwych do zbadania nawiązań do wybranych starożytnych mitów, połączonych figurą greckiego efeba. Twórcy przywołanych utworów traktowali mity wybiórczo, zazwyczaj reinterpreterując te ich elementy, które odnosiły się do wpisanego w opowiadane historie dyskursu, między innymi na temat kanonu (nie)męskiego piękna (feminizowanie efeba), inności, labilności płciowej (figura hermafrodyty), seksualności (nieheteronormatywność), wolności jako prawa do samorealizacji i swobody wyboru. W podjętym dyskursie nie tyle też chodziło o uwspółcześnianie mitów, ile o wskazanie ich waloru uniwersalnego, odnoszonego do odwiecznych dylematów egzystencjalnych człowieka. W takim sensie mit w utworach Szymanowskiego, Iwaszkiewicza czy Manna, jak już wspomniano, nie tyle jest popisem erudycji twórców, powołujących się na dialogi Platona, ile uzasadnieniem prawa do miłości homoseksualnej, także artystycznym wyrazem rozterek samych twórców, uwznioślających pederastię w antycznym sztafażu. Mity, tak jak ten o Achillesie i Patroklosie czy Odyseuszu, prowokują do nowych odczytań, do dialogu czy wręcz polemiki, co widać w dramatach Wyspiańskiego, budującego historię nieoczywiste, wieloznaczne, niedopowiedziane. W inny sposób koncepcję „odświeżenia” mitu realizuje Miller w *Pieśni o Achillesie* czy w *Kirke* (w tym utworze postać Odyseusza pojawia się w jednym z epizodów), włączając mit w dyskurs genderowy i queerowy, czyniąc to nie tyle z zacięciem polemicznym (tak jak Szymanowski w *Sympozjonie*), ile z subtelnością znawczyni kultury antycznej, odczytującej relację Achillesa i Patroklosa jako miłosny związek wojowników-efebów.

53. Wielu badaczy próbowało (i nadal próbuje) zdefiniować to pojęcie, poczynawszy od Julii Kristevej, poprzez dociekania Roberta Burtona czy Marka Bieńczyka, temat jednak wciąż pozostaje otwarty.

Bibliografia

- Balzac, Honoriusz. *Serafita*. W: Honoriusz Balzac, *Komedia ludzka XXIV. Studia Filozoficzne* (IV), przeł. Julian Rogoziński. Warszawa: Czytelnik, 1967.
- Bator, Joanna. *Japoński wachlarz. Powroty*. Warszawa: Wydawnictwo WAB, 2011.
- Bednarek, Bartłomiej. *Mit Dionizosa w poezji greckiej od Homera do Eurypidesa*. Kraków: Homini, 2015.
- Chojnacki, Hieronim. *Polska "poezja Północy". Maria, Irydion, Lilla Weneda*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1998, 11–28.
- Cyz, Tomasz. *Powroty Dionizosa. Król Roger według Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*. Warszawa: Wydawnictwo Zeszytów Literackich, 2008.
- Dąbrowski, Mieczysław. "Różewicz i Mann: paralela komparatystyczna". *Przegląd Filozoficzno-Literacki* 3, nr 24 (2009), 43–54.
- Dover, Kenneth James. *Homoseksualizm grecki*, przeł. Janusz Margański. Kraków: Homini, 2004.
- Durand, Gilbert. "O terminologii świata wyobrażeń. Mit, mitoanaliza, mitokrytyka", przeł. Tomasz Stróżyński. W: *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. Krystyna Falicka. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2002.
- Dyszak, Andrzej S. "Kochankowie ze Stawiska. Językowy obraz uczuć Jarosława Iwaszkiewicza w jego listach do zmarłego Jurka Błeszyńskiego". W: *(Nie)męskość w tekstach kultury*, red. Barbara Zwolińska i Krystian Maciej Tomala. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2019, 408–421.
- Eliade, Mircea. *Mefistofeles i androgyn, czyli tajemnica całości*. W: *Mefistofeles i androgyn*, przeł. Bogdan Kupis, oprac. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1994.
- Górska, Irena. "Śmierć w starych dekoracjach, czyli aisthesis według Tadeusza Różewicza". *Przestrzenie Teorii* 21 (2014), 183–194.
- Gwizdalanka, Danuta. *Uwodziciel. Rzecz o Karolu Szymanowskim*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2022.
- Iwaszkiewicz, Jarosław. *Książka o Sycylii*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria, 2018.
- Janion, Maria. "Pani Bovary i żebrak". W: Maria Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji duchów i ludzi*. Warszawa: Wydawnictwo PEN, 1991, 44–50.
- Karwowska, Marzena. *Mitokrytyka w badaniach literackich*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2024.
- Karwowska, Marzena. "Podróż nie tylko sentymentalna – Japoński wachlarz Joanny Bator w perspektywie antropologicznej". *Prace Polonistyczne* (2016), 179–186.

- Kostuch, Lucyna. *Wyobrażenia androginiczne w wierzeniach przedchrześcijańskich kręgu śródziemnomorskiego*. Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, 2003.
- Kuźma, Erazm. "Kategoria mitu w badaniach literackich". *Pamiętnik Literacki* 77, nr 4 (1986), 55–73.
- Lengauer, Włodzimierz. "Od haniebnego występku do *gender studies*. Badania nad grecką *paiderastia* w XX wieku". *Przegląd Historyczny* 98, nr 3 (2007), 315–328.
- Lengauer, Włodzimierz. *Dionizos. Trzy szkice*. Kraków: Homini, 2020.
- Lengauer, Włodzimierz. *Eros Greków*. Kraków: Homini, 2023.
- Lewandowska, Dominika. *Androgyn czy Hermafrodyta? Studium nad hermafrodytyzmem w źródłach antycznych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2019.
- "Literatura polska XX wieku w świetle mitoanalizy", red. Marzena Karwowska. *Prace Polonistyczne* 74 (2019).
- Mann, Tomasz. *Śmierć w Wenecji*. W: Tomasz Mann, *Śmierć w Wenecji* oraz *Mario i czarodziej*, przeł. Leopold Staff. Wrocław: Wydawnictwo Siedmiogród, 1992.
- Miller, Madleine. *Pieśń o Achillesie*, przeł. Urszula Szczepańska. Warszawa: Wydawnictwo Albatros, 2021.
- Nietzsche, Fryderyk. *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. i przedmową opatrzył Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009.
- Orzoł, Monika. "Japoński – a może tokijski? – wachlarz Joanny Bator". *Tutoring Gedanensis* 7, nr 1 (2022), 171–179.
- Pietrzak, Edyta. "Japoński wachlarz". Joanna Bator [recenzja]. *Civitas Hominibus: Rocznik Filozoficzno-Społeczny* 1 (2006), 165–167.
- "Repartycje mityczne w literaturze", red. Marzena Karwowska. *Prace Polonistyczne* 78 (2023).
- Różewicz, Tadeusz. *Śmierć w starych dekoracjach*, il. Maria Schier. Warszawa: PIW, 1970.
- Szymanowski, Karol. *Pisma literackie*. T. 2, zebr. i oprac. Teresa Chylińska, przedmowa Jan Błoński. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989.
- Tomala, Krystian Maciej. *BIOgrafia mężczyzny. Formy męskości w pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2025.
- Węcowski, Marek. *Sympozjon, czyli wspólne picie. Początki greckiej biesiady arystokratycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Sub Lupa, 2011.
- Wielichowska, Sara. *Ewolucja wizerunku męskiego homoseksualizmu w Japonii w kulturze, literaturze i tekstach prawnych od okresu Edo do czasów współczesnych*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Kirin, 2013.
- Wołk, Marcin. *Głosy labiryntu. Od Śmierci w Wenecji do Monizy Clavier*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2009.

Wyspiański, Stanisław. *Achilleis, Powrót Odysa*, oprac. Jan Nowakowski. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 1984.

Ziemiński, Ireneusz. “‘Więc nie ma żadnej choroby w Wenecji?’ Obraz epidemii w noweli Tomasza Manna *Śmierć w Wenecji*”. *Konteksty Kultury* 3 (2020/17), 283–311.



Wilki wojny kontra “świeże mięso”: Kulturowe zmagania o hegemoniczną męskość we współczesnej chińskiej kulturze popularnej

Wolf Warriors vs. “Little Fresh Meat”: Cultural Clashes over Hegemonic Masculinity in Contemporary Chinese Popular Culture

Abstract: The article analyses the popularity of the so-called soft masculinity in East Asia and the controversy it arouses among the political elites of the People’s Republic of China. The growing interest of young Chinese people in genres such as *danmei* raises fears of feminisation and emasculation. In response, models of military masculinity are being promoted, an iconic example of which is the film *Wolf Warrior 2*. The article draws on theoretical models of masculinity, including the concepts of R. W. Connell and Kama Louie, to present these phenomena to the Polish reader. It points out that analysing Chinese debates on masculinity not only deepens our understanding of contemporary cultural tensions in China, but also provides a broader perspective for reflecting on European concepts of masculinity.

Keywords: China, popular culture, masculinity, feminisation, patriarchy

Widmo zniewieściałego Azjaty

Postrzeganie wschodnioazjatyckich mężczyzn jako słabych, pasywnych i zniewieściałych należy do najstarszych orientalistycznych stereotypów, które kształtowały wyobrażenia społeczeństw Zachodu¹. Przez dziesięciolecia liczne grona badaczy, aktywistów i twórców podejmowały wysiłki, aby

1. Jonathan D. Spence, *The Chan’s Great Continent: China in Western Minds* (New York: W. W. Norton & Company, 1999); Celine Shimizu, *The Hypersexuality of Race: Performing Asian/American Women on Screen and Scene* (Durham: Duke University Press, 2007); Celine Shimizu, *Straitjacket Sexualities: Unbinding Asian American Manhoods in the Movies* (Stanford: Stanford University Press, 2012); Tân Hoàng Nguyen, *A View from the Bottom: Asian American Masculinity and Sexual Representation* (Durham: Duke University Press, 2014).

zdemaskować i przezwyciężyć ten uproszczony obraz². Współcześnie, choć stereotyp zniewieściałego Azjaty może sporadycznie pojawiać się w niektórych kontekstach, w zasadzie zniknął on z głównego nurtu medialnych reprezentacji, zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych.

Tymczasem narracja sugerująca, że młodzi Chińczycy, ze względu na swoją psychiczną i fizyczną słabość, nie będą w stanie sprostać rywalizacji z mężczyznami z innych grup etnicznych, zaczęła coraz częściej pojawiać się w dyskusjach i debatach publicznych w Chińskiej Republice Ludowej. Szczególnie chińscy nacjonałiści, identyfikujący się z projektem “Wielkiego Renesansu Narodu Chińskiego”³, podnoszą kwestię “kryzysu męskości” rzekomo trawiącego Chiny pod wpływem negatywnych trendów przychodzących do Chin z zagranicy i zatruwających młode, naiwne umysły⁴. Jednocześnie jako antidotum młodym Chińczykom wskazuje się lokalne kreacje medialne, zupełnie otwarcie inspirowane drastycznymi przykładami toksycznej męskości, wykreowanymi przez amerykańską kulturę popularną pod koniec XX wieku. Podczas gdy we współczesnym Hollywood coraz częściej pojawiają się alternatywne modele męskości, odchodzące od nieironicznego przedstawiania protagonistów jako psychopatycznych i bezwzględnych macho rozwiązujących problemy za pomocą skrajnej przemocy, tego rodzaju motywy wciąż stanowią podstawę w najpopularniejszych chińskich narracjach filmowych i telewizyjnych ostatnich lat. Niemniej jednak ogromna popularność w Państwie Środka przedstawień muskularnych chińskich superbohaterów, triumfujących nad zachodnimi przeciwnikami i podbijających świat, nie przynosi oczekiwanego uspokojenia politycznym elitom Chin.

W ostatnich latach globalne ruchy społeczne, takie jak feminizm i inicjatywy na rzecz praw osób LGBTQ+, pomimo cenzury i opresyjnego systemu politycznego zaczęły oddziaływać także na chińskie społeczeństwo. Choć patriarchalny porządek nie jest w Chińskiej Republice Ludowej w żaden

2. Shimizu, *Straitjacket Sexualities*.

3. Jest to oficjalny termin określający centralne koncepcje polityczne i ideologiczne Komunistycznej Partii Chin (KPCh) pod kierownictwem Xi Jinpinga. Postulują one przywrócenie historycznej pozycji Chin jako potężnego, zamożnego i dynamicznego kulturowo narodu po okresie “Stulecia Upokorzeń” (od pierwszej wojny opiumowej, 1839–1842, do proklamowania Chińskiej Republiki Ludowej w 1949 roku), podczas którego Chiny borykały się z obcymi inwazjami, wewnętrznymi zawirowaniami i kolonialnym podbojem. Zob. Bogdan Góralczyk, *Wielki renesans: Chińska transformacja i jej konsekwencje* (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 2018).

4. Derek Hird, “Masculinities in China”, w: *Routledge Handbook of East Asian Gender Studies*, red. Jieyu Liu, Junko Yamashita (Abingdon: Routledge, 2019), 361.

realny sposób narażony na zachwianie, można zauważyć narastające napięcie związane z postępującymi zmianami kulturowymi i społecznymi. Wyrazem tego niepokoju są powracające apele różnych grup i środowisk nawołujące do przeciwdziałania tendencjom uznawanym przez te środowiska za obcy import i zagrożenie dla porządku społecznego czy nawet gotowości obronnej kraju.

Największa dotychczas erupcja moralnej paniki dotyczącej upadku chińskiej męskości przypadła na wrzesień 2022 roku, kiedy to Chińska Narodowa Agencja do Spraw Radia i Telewizji wydała rozporządzenie zabraniające przedstawiania w mediach “sfeminizowanych mężczyzn” oraz innych przejawów “nienormalnej estetyki”⁵. W praktyce oznaczało to wprowadzenie bezwzględnego zakazu prezentowania wizerunków mężczyzn noszących kolczyki, tatuaże czy farbowane włosy. Artyści, którzy nie dostosowali się do wytycznych, byli klasyfikowani jako “niemoralni celebryci”, co prowadziło do usuwania ich z przestrzeni medialnej i kasowania ich kont w mediach społecznościowych. Państwowe media rozpoczęły też kampanię piętnowania takich mężczyzn, używając bardzo obraźliwego potocznego terminu *niangpao*, oznaczającego w wolnym tłumaczeniu “maminsynka” lub “mięczaka”⁶. Równoległe do tych działań Ministerstwo Edukacji Chińskiej Republiki Ludowej rozpoczęło wdrażanie “wszechstronnego programu kultywowania męskości”, którego elementami stały się między innymi zwiększenie liczby godzin wychowania fizycznego oraz intensyfikacja rekrutacji mężczyzn do zawodów nauczycielskich. Już rok wcześniej ministerstwo opublikowało raport zatytułowany “Propozycja zapobiegania feminizacji chłopców w wieku dojrzewania”, wskazujący na istniejącą zdaniem jego twórców potrzebę przeciwdziałania zmianom postrzeganym jako zagrożenie dla tradycyjnych wzorców męskości⁷.

Większość z tych działań sprowokowana została przez niesłabnącą w Chinach popularność idoli kultury popularnej o androgenicznej urodzie, którzy

5. Geng Song, “‘Little Fresh Meat’: The Politics of Sissiness and Sissyphobia in Contemporary China”, *Men and Masculinities* 25, nr 1 (1 kwietnia 2022), 68–86, <https://doi.org/10.1177/1097184X211014939>; Yating Yu, Hongsheng Sui, “The Anxiety over Soft Masculinity: A Critical Discourse Analysis of the ‘Prevention of Feminisation of Male Teenagers’ Debate in the Chinese-Language News Media”, *Feminist Media Studies* 23, nr 5 (4 lipca 2023), 2188–2201, <https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2046124>; Kam Louie, “The Niangpao (Effeminate Men) Controversy in China: How to Be a Real Man in the Family, School and Society”, *Women’s Studies International Forum* 102 (styczeń–luty 2024), 102861, <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2023.102861>.

6. Song, “‘Little Fresh Meat’”; Yu, Sui, “The Anxiety over Soft Masculinity”; Louie, “The Niangpao (Effeminate Men) Controversy in China”.

7. Louie, “The Niangpao (Effeminate Men) Controversy in China”.

od początku lat 2000. zaczęli dominować w filmach, w serialach telewizyjnych, na scenach muzycznych i w reklamach⁸. Chińscy celebryci kojarzeni z nurtem miękkiej męskości, jak Lu Han, Kris Wu, Yang Yang, Li Yifeng, Xu Weizhou, Wang Junkai, Roy Wang czy Jackson Yee, nie tylko zwracają uwagę delikatną urodą, lecz także często w swoich publicznych wystąpieniach akcentują wrażliwość emocjonalną, estetyczne wyrafinowanie, łagodność w relacjach międzyludzkich oraz otwartość na inne role płciowe. W chińskim internecie nadano im przydomek *xiaoxianrou*, czyli dosłownie “świeże mięsko”, sugerujący niewinność oraz seksualne niedoświadczenie, a jednocześnie wskazujący na wyraźną chęć przedstawiania męskiego ciała jako obiektu adoracji i konsumpcji⁹. Estetyka “świeżego mięska” najsilniej przemawia do kobiet w wieku pomiędzy dwudziestym a trzydziestym rokiem życia, zamieszkujących duże ośrodki miejskie¹⁰. Jej głównymi adwersarzami pozostają środowiska nacjonalistyczne, zdominowane przez młodych mężczyzn, którzy postrzegają sfeminizowane gwiazdy jako zagrożenie dla swoich wartości i ambicji. Zjawisko walki ze “zniewieściałą męskością” ma również wyraźny wymiar polityczny, wpisujący się w rywalizację pomiędzy Chinami i Koreą Południową. Ekspansja wizerunków miękkiej męskości w ostatnich dwóch dekadach jest w Chinach wiązana przede wszystkim z popularnością Hallyu (południowokoreańskiej kultury popularnej), zwłaszcza K-popu i zespołów takich jak TVXQ, Super Junior czy później BTS. Od 2017 roku, w czasie drastycznego pogorszenia się relacji Seulu z Pekinem¹¹, władze ChRL zaczęły celowo ograniczać obecność koreańskich artystów, blokując koncerty i emisję programów muzycznych. Kierowały się przy tym zarówno względami politycznymi, jak

8. Hird, “Masculinities in China”; Song, “‘Little Fresh Meat’”.

9. Yu, Sui, “The Anxiety over Soft Masculinity”; Song, “‘Little Fresh Meat’”, 70; Roxanne Tan Yu Xian, “The Manufacture of Militarized Masculinity in Chinese series *You Are My Hero* (2021)”, *Media, Culture & Society*, 29 kwietnia 2023, <https://doi.org/10.1177/01634437231172307>.

10. Song, “‘Little Fresh Meat’”; Tingting Hu i in., “Masculinity in Crisis? Retacent / Han-Xu Politics against Danmei and Male Effeminacy”, *International Journal of Cultural Studies* 26, nr 3 (1 maja 2023), 274–92, <https://doi.org/10.1177/13678779231159424>; Ling Yang, Yanrui Xu, “‘Opening the Door to a New World’: Danmei and the Gender Revolution in China”, w: *Routledge Handbook of Chinese Gender & Sexuality* (Abingdon: Routledge, 2024), 225–40, <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781003273943-18/opening-door-new-world-ling-yang-yanrui-xu>.

11. Kryzys ten wybuchł, gdy Korea Południowa zgodziła się na instalację amerykańskiego systemu obrony przeciwrakietowej THAAD (Terminal High Altitude Area Defense), oficjalnie w celu obrony przed zagrożeniem ze strony Korei Północnej. Pekin odebrał to jako zagrożenie strategiczne, gdyż radary systemu mogły monitorować ruchy chińskich pocisków balistycznych, co zdaniem Chin naruszało równowagę bezpieczeństwa w regionie.

i ekonomicznymi, obawiając się, że dominacja zagranicznej popkultury podważa lokalne wzorce estetyczne i oficjalnie promowaną wizję “silnej” męskości.

Niemniej jednak, bez względu na międzynarodowe kryzysy czy napięcia, debata nad akceptowalnymi wzorcami męskości regularnie ożywia chińską przestrzeń publiczną, przybierając na sile w różnym stopniu. Niekiedy milknie na wiele miesięcy, by niespodziewanie wybuchnąć ze zdwojoną energią, zazwyczaj w reakcji na pozornie błahy incydent. Wielu komentatorów określa te zjawiska mianem “wojny kulturowej” toczącej współczesne Chiny¹², która koncentruje się głównie w przestrzeni internetowej, niekiedy przyjmując nieoczekiwane i intrygujące formy.

Dla przykładu, w czerwcu 2018 roku dużą popularność w chińskich mediach społecznościowych zyskał post zestawiający wizerunek muskularnego Kyliana Mbappé, czołowego piłkarza reprezentacji Francji, który właśnie zdobył mistrzostwo świata, z fotografiami wypiełgnowanych członków popularnego wówczas chińskiego boysbandu TFBOYS. Post opatrzone komentarzem: “Wszyscy mają po dziewiętnaście lat. Silni młodzieńcy gwarantują silne państwo, zniewieściała młodzież zapowiada zniewieściały kraj”¹³. Podobne kontrowersje miały miejsce dwa miesiące później, we wrześniu 2018 roku, po występie członków innego boysbandu, F4, w chińskiej telewizji państwowej. Oburzenie części widzów wywołał fakt, że w programie dla młodzieży, emitowanym z okazji rozpoczęcia roku szkolnego, jako wzorce do naśladowania zaprezentowano artystów o wyraźnie sfeminizowanym wyglądzie¹⁴.

Rozbieżne modele hegemonicznej męskości

Debaty o tym, jak powinni wyglądać i zachowywać się mężczyźni, regularnie powracają w chińskiej przestrzeni publicznej, co kilka miesięcy wywołując dyskusje angażujące nie tylko internautów, lecz także rodziców, środowiska akademickie, nauczycieli i przedstawicieli władz¹⁵. Kłopot w tym, że siłowy, muskularny wzorzec męskości, tak chętnie propagowany przez niektórych

12. Xian, “The Manufacture of Militarized Masculinity in Chinese series *You Are My Hero* (2021)”.

13. Song, “‘Little Fresh Meat’”.

14. Song, “‘Little Fresh Meat’”.

15. Song, “‘Little Fresh Meat’”; Louie, “The Niangpao (Effeminate Men) Controversy in China”; Geng Song, Ran Xi, “Negotiating Hegemonic Masculinity in Postsocialist China: Grassroots Male Images in Cyberspace”, w: *Routledge Handbook of Chinese Gender & Sexuality* (Abingdon: Routledge, 2024).

prominentnych polityków i nacjonalistów, w kulturze chińskiej nigdy nie byli ani szczególnie ceniony, ani uważany za normatywny¹⁶. Jest to zapożyczenie z Zachodu. W Chinach uosobieniem ideału mężczyzny byli tradycyjnie nie wojownicy, lecz mandaryni, czyli urzędnicy państwowi, którzy zdobywali swoje stanowiska dzięki zdaniu legendarnie trudnych egzaminów. Przez wieki cesarski egzamin *keju* stanowił prawdziwy klucz do bogactwa i wpływów¹⁷. Intelktualiści, którzy potrafili sprostać wymaganiom tego systemu, tworzyli elitę społeczną, plasując się powyżej wojskowych i kupców. Była to nie tylko przewaga czysto symboliczna czy prestiżowa, lecz także rzeczywista. To oni sprawowali kontrolę nad innymi grupami, decydując o ich losach, sukcesach lub porażkach zawodowych. W imperialnych Chinach mężczyzna dzierżący pędzel do kaligrafii miał większą realną władzę, a w efekcie wydawał się bardziej pożądanym, niż ten, który trzymał miecz¹⁸. Choćby tylko pobieżna analiza chińskich ikonografii z czasów cesarskich wskazuje na dominację wizerunków mężczyzn odzianych w fantastyczne, często bogato zdobione stroje, które pod względem formy i wyrafinowania mogły rywalizować z ubraniami noszonymi przez kobiety. Oczywiście, kult wielkich wojskowych wodzów i wojowników rozwijał się w Chinach równolegle z innymi wzorcami męskości. Jednak nawet w tym przypadku najwyższą estymą cieszą się strategowie i dowódcy, którzy zwyciężali dzięki pomysłowości, sprytowi oraz zmysłowi strategicznemu. Kluczowe znaczenie przypisuje się fortelowi, planowi oraz przebiegłości, a nie brutalnej sile. W tym kontekście chińska koncepcja najbardziej pożądanej ekspresji męskości znacząco odbiega od dominujących wzorców zachodnich, w których większy nacisk kładzie się na fizyczną dominację oraz bezpośrednią konfrontację.

Różnice te można najlepiej zrozumieć, opierając się na koncepcji hegemonicznej męskości, wprowadzonej przez Raewyn Connell¹⁹. Termin ten, obecnie kluczowy w badaniach nad płcią i męskością, wskazuje, że męskość nie jest jednorodnym zjawiskiem, lecz obejmuje złożony zbiór form, praktyk i procesów, usystematyzowanych w hierarchię. Na jej szczycie znajduje się

16. Kam Louie, "Popular Culture and Masculinity Ideals in East Asia, with Special Reference to China", *The Journal of Asian Studies* 71, nr 4 (listopad 2012), 929–943, <https://doi.org/10.1017/S0021911812001234>; Kam Louie, "Ideal Chinese Masculinity Prior to 'Wen-wu': Some Thoughts on the 'Caizi' Jia Baoyu", *Journal of the Society for Asian Humanities* 53 (styczeń 2022), 71–93, <https://doi.org/10.3316/informit.942915842491867>.

17. Louie, "Popular Culture and Masculinity Ideals in East Asia"; Louie, "Ideal Chinese Masculinity Prior to 'Wen-wu'".

18. Louie, "Ideal Chinese Masculinity Prior to 'Wen-wu'", 72.

19. Raewyn Connell, *Masculinities* (London and New York: Routledge, 2005).

męskość hegemoniczna, pełniąca funkcję normatywnego punktu odniesienia, względem którego definiowane są pozostałe formy męskości²⁰. Hegemoniczna męskość to typ idealny, definiujący najbardziej pożądane cechy mężczyzn w różnych wymiarach społecznych, takich jak klasa czy rasa, i legitymizujący ich dominującą pozycję w relacjach między płciami²¹. W tym kontekście chiński wzorzec męskości, oparty na intelektualnej i strategicznej sprawczości, kontrastuje z zachodnim ideałem męskości hegemonicznej, akcentującym fizyczną siłę i dominację. W Stanach Zjednoczonych i w Europie hegemoniczna męskość najczęściej identyfikowana jest dziś z patriarchalnym modelem silnego, agresywnego i pozbawionego emocji mężczyzny, dla którego przeemoc albo groźba jej użycia jest głównym sposobem realizacji celów. Taki ideał jest chętnie powielany w mediach (zarówno tradycyjnych, jak i społecznościowych), na przykład poprzez rutynową afirmację brutalnych miliarderów, bezwzględnych przywódców politycznych, wysportowanych gwiazd sportów walki czy nawet pospolitych gangsterów²².

Hegemoniczna męskość opiera się na demonstrowaniu dominacji fizycznej i ekonomicznej, a także na przyzwoleniu (a niekiedy wręcz gloryfikacji) instrumentalnego traktowania kobiet oraz deprecjonowania mężczyzn z grup podporządkowanych, na przykład poprzez ostentacyjne wyrażanie pogardy wobec osób homoseksualnych. Należy jednak podkreślić, że hegemoniczna męskość jest kategorią dynamiczną, której znaczenie podlega nieustannym przeobrażeniom. Żaden mężczyzna nie ucieleśnia w pełni tego ideału, niemniej pozostaje on istotnym punktem odniesienia i celem społecznych aspiracji²³.

Najpoważniejszym mankamentem ramy teoretycznej zaproponowanej przez Connell jest jej niemal całkowite zakorzenienie w zachodnich perspektywach. W odpowiedzi na te deficyty zaczęły wyłaniać się różne teorie męskości, które starały się objaśnić lokalne uwarunkowania bez odwoływania się do koncepcji i wyobrażeń stworzonych na zachodzie. Zdecydowanie najbardziej wpływowym modelem interpretacji wzorców wschodnioazjatyckiej

20. Connell, *Masculinities*; Bryn Williams, "Chinese Masculinities and Material Culture", *Historical Archaeology* 42, nr 3 (wrzesień 2008), 54, <https://doi.org/10.1007/BF03377099>.

21. Connell, *Masculinities*.

22. Łukasz Skoczylas, "Hegemoniczna męskość i dywidenda patriarchatu. O społecznej teorii płci kulturowej Raewyn Connell", *Refleksje. Pismo Naukowe Studentów i Doktorantów WNPiD UAM*, nr 4 (31 października 2018), 11–18, <https://doi.org/10.14746/r.2011.4.01>; Urszula Kluczyńska, "Teoria męskości hegemonicznej", w: *Socjologia męskości. Teorie w badaniach*, red. Urszula Kluczyńska, Anna M. Kłonkowska (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2024), 33–48, <https://doi.org/10.18778/8331-393-1>.

23. Kluczyńska, "Teoria męskości hegemonicznej".

męskości stał się paradygmat stworzony przez Kama Louiego (2002, 2006, 2012). Zaproponował on, aby opisywać chińską męskość w odniesieniu do dwóch komplementarnych biegunów: *wen* i *wu*, gdzie *wen* oznacza wyrafinowanie intelektualne, a *wu* sugeruje militarną biegłość, odwagę i sprawność fizyczną. Analogicznie do innej słynnej chińskiej diady *yin* i *yang*, oba elementy należy rozumieć jako współistniejące i dynamicznie zmieniające swoje znaczenie w różnych kontekstach historycznych. W tradycyjnym chińskim podejściu cechy *wen* zazwyczaj uważane są za bardziej wartościowe niż cechy *wu*, a mężczyźni posiadający dominujące cechy *wen* często są postrzegani jako bardziej atrakcyjni w porównaniu z “osiłkami” kojarzonymi z *wu*. Najwyższymi personifikacjami tych dwóch paradygmatów są odpowiednio Konfucusz, który uosabia ideał uczonego-dżentelmena, oraz Guan Yu, będący symbolem ideału wojownika²⁴.

Popularność miękkiej męskości w Chinach to zjawisko współczesne, napędzane przede wszystkim przez media społecznościowe, rosnącą zamożność społeczeństwa oraz globalizację i przepływy kulturowe²⁵. Jednocześnie mieści się ono w szerszych, lokalnych kontekstach kulturowych. Ujęcie historyczne pozwala lepiej wyjaśnić, dlaczego artyści sceniczni czy osobowości internetowe, prezentujące wzorce męskości odbiegające od standardów zachodnich, cieszą się obecnie znacznym uznaniem w Azji. Warto jednak podkreślić, że w swoim najnowszym wcieleniu jest to fenomen głównie związany z ekspansją K-popu. Uwielbienie dla miękkiej męskości stanowi lokalny przejaw szerszego, ogólnoazjatyckiego trendu²⁶. Za kolejne przykłady mogą posłużyć Japonia, gdzie dużą popularnością cieszą się postacie określane mianem *bishōnen* (piękni chłopcy), oraz Korea Południowa, gdzie scena pop zdominowana jest przez artystów określanych jako *kkonminnam*, czyli “chłopcy kwiaty”²⁷.

Jak wiele ze współczesnych praktyk kulturowych z Azji Wschodniej, również popkulturowa moda na pięknych i delikatnych młodych mężczyzn ma swoje głębokie korzenie kulturowe. Na przykład w Korei epoki Silla (VI–X wieku) wzorcami do naśladowania byli hwarangowie, młodzi arystokraci łączący wojskowe wykształcenie z wysublimowaną estetyką, muzyką i poezją. W Chinach natomiast tradycje miękkiej, a nawet androgynicznej męskości silnie związane były ze sceną teatralną. Aktorzy oper, szczególnie młodzi odtwórcy

24. Kam Louie, *Theorising Chinese Masculinity: Society and Gender in China* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

25. Yu, Sui, “The Anxiety over Soft Masculinity”; Song, “‘Little Fresh Meat’”.

26. Louie, “The Niangpao (Effeminate Men) Controversy in China”.

27. Yu, Sui, “The Anxiety over Soft Masculinity”.

ról kobiecych, często byli zarówno obiektami artystycznego podziwu, jak i pożądania, co sprzyjało popularności homoseksualnych relacji w dzielnicach teatrów i uciech. Podobne wzorce znajdziemy też w mniej odległych czasach. Pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku w Japonii wyodrębnił się podgatunek kobiecej mangi znany dziś najczęściej jako BL, skrót z angielskiego Boys' Love²⁸. BL rozrosło się z czasem poza mangę, objawiając się w różnych formatach i mediach. Pojawia się w powieściach, opowiadaniach, filmach, serialach, grach wideo czy cosplay²⁹. Narracje w ramach tego gatunku z reguły przedstawiają młodych i atrakcyjnych bohaterów związanych silną emocjonalną więzią, występujących na tle wystylizowanych światów. Możemy tu znaleźć cały diapazon relacji między mężczyznami, od obrazów niewinnych platonicznych przyjaźni po twardą pornografię³⁰. Topos BL dość szybko przeniknął do świata chińskojęzycznego, najpierw zdobywając popularność na Tajwanie i w Hongkongu, by następnie szturmem wejść do Chin kontynentalnych, gdzie zaczął rozwijać się jako niezależny gatunek funkcjonujący pod nazwą *danmei*.

Analizując społeczne podłoże tego fenomenu, trudno się dziwić, że popularność bohaterów *danmei* czy adoracja idoli spod znaku *xiaoxianrou* wywołuje tak poważne zaniepokojenie wśród patriarchalnych struktur władzy. Choć fenomen ten koncentruje się wokół wizerunków mężczyzn, to w rzeczywistości jego główną siłę napędową stanowią kobiety. Co szczególnie istotne w chińskim kontekście, jest to inicjatywa całkowicie oddolna, animowana przez spontanicznie tworzone społeczności internetowe, bez większego wsparcia ze strony korporacji medialnych i wyjątkowo odporna na działania cenzury³¹. W *danmei* to kobiety przejmują rolę twórczyń, kuratorek i odbiorczyń. W ten sposób tworzą niezależną domenę pomocną w wyrażaniu emocji i doznań estetycznych. Jest to też przestrzeń dla emancypacji, w ramach

28. Song, "Little Fresh Meat", 71; Louie, "Popular Culture and Masculinity Ideals in East Asia", 933. Alternatywnymi nazwami tego podgatunku są *yao* i *Shōnen-ai*. Zob. Tomasz Burdzik, "Hentai – erotyka z mangi i anime", SSRN Scholarly Paper (Rochester, NY: Social Science Research Network, 2014), <https://papers.ssrn.com/abstract=2578730>.

29. Louie, "Popular Culture and Masculinity Ideals in East Asia", 934; Ling Yang, Yanrui Xu, "Chinese Danmei Fandom and Cultural Globalization from Below", w: *Boys' Love, Cosplay, and Androgynous Idols: Queer Fan Cultures in Mainland China, Hong Kong, and Taiwan*, red. Maud Lavin, Ling Yang, Jing Jamie Zhao (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2017), 3, <https://doi.org/10.2307/j.ctt1rfzz65.6>.

30. Louie, "Popular Culture and Masculinity Ideals in East Asia", 934.

31. Erika Junhui Yi, "Reflection on Chinese Boys' Love Fans: An Insider's View", *Transformative Works and Cultures*, 12 (15 marca 2013), <https://doi.org/10.3983/twc.2013.0424>; Yang, Xu, "Chinese Danmei Fandom and Cultural Globalization from Below".

której młode kobiety oraz inne marginalizowane grupy mogą współtworzyć nowe wzorce kulturowe i przełamywać tradycyjne ograniczenia. Patriarchalny porządek zostaje tu naruszony w podwójny sposób: *danmei* i pokrewne trendy afirmujące miękką męskość uprzedmiotawiają mężczyzn, ale jednocześnie upodmiotawiają młode kobiety, ukazując im ich ekonomiczną i społeczną sprawczość³². Naruszane są też przy tej okazji najbardziej wrażliwe chińskie tabu: homoseksualizm, uprzedmiotowienie mężczyzn, pornografia czy świadoma rezygnacja z macierzyństwa³³. Ponadto jako zjawiska, w których wyrażenie obecne są wpływy japońskie i koreańskie, *danmei* nie akcentuje unikalności Chin ani chińskiej kultury. Wręcz przeciwnie, promuje panazjatycką estetykę³⁴. Innymi słowy, popularność zjawisk kojarzonych ze zniewieściałą męskością, takich jak kult "świeżego mięska" lub *danmei* jednocześnie uderza w wiele skrywanych obaw i wyzwała demony, które chińska kultura stara się wypierać. Stąd tak zdecydowane reakcje władz i niektórych środowisk, które mogą czasami wręcz szokować zachodniego obserwatora.

Zmilitaryzowana męskość made in China

Chiński internet jest zdominowany nie tylko przez wizerunki pięknych chłopców, lecz także ich przeciwieństwa. Polaryzacja postaw dotknęła także chińską debatę o kryzysie męskości i rzekomo nadmiernej feminizacji młodego pokolenia. Równocześnie z rozprzestrzenianiem się wizerunków miękkiej męskości od wielu lat wyraźnie rysuje się zupełnie przeciwny trend. Ogromną popularność zdobywają narracje głównego nurtu gloryfikujące hipermęskie figury żołnierzy i wojowników³⁵. Dość wymowne są różnice pomiędzy tymi dwoma światami. Podczas gdy wizerunki delikatnych mężczyzn rozprzestrzeniane są głównie za pośrednictwem internetu i mediów społecznościowych przez spontanicznie tworzone społeczności, promowanie twardej, militarnej męskości odbywa się przede wszystkim poprzez wspierane przez

32. Yi, "Reflection on Chinese Boys' Love Fans"; Yang, Xu, "Chinese Danmei Fandom and Cultural Globalization from Below".

33. Song, "'Little Fresh Meat'", 78.

34. Louie, "The Niangpao (Effeminate Men) Controversy in China".

35. Tianru Guan, Tingting Hu, "Re-Narrating Non-Intervention Policy in China's Military-Action Genre Films", *Journal of Contemporary China* 30, nr 131 (3 września 2021), 841–854, <https://doi.org/10.1080/10670564.2021.1884963>; Xian, "The Manufacture of Militarized Masculinity in Chinese series *You Are My Hero* (2021)".

państwo (zarówno finansowo, jak i organizacyjnie) filmy i seriale wojenne oraz kino akcji.

Najbardziej znanymi obrazami reprezentującymi militarny obraz heroicznej męskości są takie tytuły jak *Operacja Mekong* (2016), *Operacja Morze Czerwone* (2018) oraz cała seria wysokobudżetowych filmów o wojnie koreańskiej, z których na szczególną uwagę zasługują *Poświęcenie* (2020), *Bitwa nad Jeziorem Changjin* (2021), *Bitwa nad Jeziorem Changjin 2* (2022), *Snajper* (2022), *Ochotnicy: Na wojnę* (2023) i *Ochotnicy: Bitwa na śmierć i życie* (2024). Ale bezapelacyjnie najbardziej ikonicznym dziełem w nurcie kinowych obrazów eksplorujących tematykę militarnej męskości jest powstały w 2017 roku *Wilk wojny 2* w reżyserii Wu Jinga³⁶. Pomimo upływu blisko dekady od premiery, film ten pozostaje jednym z kluczowych punktów odniesienia w dyskusjach dotyczących dróg rozwoju współczesnego chińskiego kina. Na trwałe miejsce tego obrazu w kanonie kulturowym wpływają przede wszystkim jego spektakularny sukces frekwencyjny³⁷, szeroki rezonans krytyczny oraz oddziaływanie na wyobraźnię i dyskurs sięgający daleko poza ramy samego filmu³⁸. To właśnie *Wilk wojny* zainspirował termin “wilcza dyplomacja”, który zaczęto używać w odniesieniu do nowej, bardziej asertywnej strategii w chińskiej polityce zagranicznej, która pojawiła się po 2020 roku.

36. *Wilk wojny 2 / Wolf Warrior 2 / Zhànláng 2 / 战狼 2*, reż. Wu Jing, Beijing Dengfeng International Culture Communications Company, Spring Era Films Co., Jetsen Cultural Industry Group, Chiny, 2017.

37. *Wilk wojny 2* ściągnął do kin Państwa Środka rekordową liczbę stu milionów widzów i wygenerował zysk sięgający prawie siedmiu miliardów juanów, co w przeliczeniu odpowiada kwocie ponad ośmiuset milionów dolarów. Zob. Chao Yu, “An Analysis of the Box Office Success of *Wolf Warrior 2* (2017)”, w: *Development of the Global Film Industry: Industrial Competition and Cooperation in the Context of Globalization*, red. Qiao Li, Yanqiu Guan, Hong Lu (Abingdon: Routledge, 2021), 185; Sarah J. Clifford, Scott N. Romaniuk, “*Wolf Warrior II* (战狼2) and the Manipulation of Chinese Nationalism”, w: *The Palgrave Encyclopedia of Global Security Studies*, red. Scott N. Romaniuk, Péter N. Marton (Cham: Springer International Publishing, 2023), 1553–57, https://doi.org/10.1007/978-3-319-74319-6_657. Żadna wcześniejsza krajowa produkcja nie mogła poszczycić się podobnymi wynikami ani pod względem skali, ani też dynamiki uzyskiwanych dochodów. *Wilka wojny 2* zdezonizował dopiero film *Bitwa nad Jeziorem Changjin* z 2021 roku. Można dziś śmiało mówić o “efekcie *Wilka wojny 2*”, bo pojawienie się tego tytułu w zasadzie uratowało chiński rynek filmów komercyjnych, który znajdował się w głębokim zastoju, przywracając zaufanie inwestorów i rozpalając widownię. Zob. Stephen Teo, “The Chinese Film Market and the *Wolf Warrior 2* Phenomenon”, *Screen* 60, nr 2 (1 czerwca 2019), 324, <https://doi.org/10.1093/screen/hjz017>.

38. Chris Berry, “*Wolf Warrior 2*: Imagining the Chinese Century”, *Film Quarterly* 72, nr 2 (1 grudnia 2018), 38–44, <https://doi.org/10.1525/fq.2018.72.2.38>; Teo, “The Chinese Film Market and the *Wolf Warrior 2* Phenomenon”, 322–331, <https://doi.org/10.1093/screen/hjz017>.

Wilk wojny 2 stanowi kontynuację pierwszej części z 2015 roku i koncentruje się na historii Leng Fenga (Wu Jing), byłego chińskiego agenta sił specjalnych, który udaje się do Afryki, aby znaleźć zabójcę swojej narzeczonej. Bohater nieoczekiwanie trafia w sam środek brutalnej wojny domowej. Główna oś fabuły skupia się na jego samotnej misji ratunkowej, mającej na celu ocalenie chińskiego medyka oraz matki jego afrykańskiego chrześniaka. Grozi im śmiertelne niebezpieczeństwo ze strony grupy białych najemników dowodzonych przez bezwzględnego złoczyńcę o pseudonimie Big Daddy (Frank Grillo).

Jako produkt chińskiej propagandy film dostarcza interesującego wglądu w obraz Chin, który zdaniem decydentów powinien kształtować się zarówno w świadomości chińskich obywateli, jak i wśród zagranicznej publiczności. Jest to obraz Państwa Środka pewnie odzyskującego należne mu miejsce w centrum porządku świata i osuwającego swoich adwersarzy na drugi plan jako mniej kompetentnych i moralnie skompromitowanych. *Wilk wojny 2* wyjątkowo sprawnie buduje sensacyjną opowieść oraz ideologiczny przekaz w odniesieniu do figury zmilitaryzowanego mężczyzny. Męskie ciało staje się tu narzędziem projekcji potęgi chińskiego państwa, personifikując zarówno narodowe odrodzenie, jak i rosnącą rolę Chin na arenie międzynarodowej.

W licznych wywiadach główny twórca *Wilka wojny 2*, Wu Jing, wielokrotnie podkreślał, że jego nadrzędną motywacją do nakręcenia filmu była potrzeba wykreowania, własnego, chińskiego wcielenia “prawdziwego mężczyzny” porównywalnego z ikonami zachodniego kina akcji, takimi jak Tom Cruise czy Sylvester Stallone. Jak ujął to sam Wu Jing, chodziło mu o “zainspirowanie mężczyzn, aby stali się prawdziwymi mężczyznami, a kobiet, aby wybierały prawdziwych mężczyzn”³⁹. Jak podkreśla Petrus Liu, takie podejście implikuje przekonanie, że zanim Chiny zajmą należne im miejsce w gronie szanowanych nowoczesnych narodów, muszą najpierw zrewidować swoją kulturę seksualną, co wymaga wyobrażenia siebie jako kontynuacji kultury euroamerykańskiej.

Wilk wojny 2 stanowi wyraźny kontrast wobec wcześniejszych przedstawień Chin, w których naród często symbolizowało kobiece ciało, dręczone i zawłaszczane przez obcych najeźdźców⁴⁰. Tymczasem postać Leng Fenga

39. Petrus Liu, “Women and Children First—Jingoism, Ambivalence, and Crisis of Masculinity in *Wolf Warrior II*”, w: “*Wolf Warrior II: The Rise of China and Gender/Sexual Politics*”, red. Petrus Liu, Lisa Rofel, MCLC Resource Center, 1 lutego 2018, <https://u.osu.edu/mclc/online-series/liu-rofel/>.

40. Guan, Hu, “Re-Narrating Non-Intervention Policy in China’s Military-Action Genre Films”, 5. Takie reprezentacje kobiecego ciała możemy zobaczyć na przykład w filmach Zhanga Yimou, *Czerwone sorgo* (1988) i *Kwiaty Wojny* (2012).

wprowadza nowy model narodowej tożsamości personifikowany przez super-męskiego wojownika, który dzięki swojej fizycznej sile i umiejętnościom odży-skuje sprawczość, pokonując wrogów Chin. Zamiast pasywnej kobiety-ofiary pojawia się bohater ucieleśniający zrehabilitowane cnoty *wu*, ale jednocześnie niepozbawiony całkowicie cech *wen*. Jego męskość, choć bezwzględna, nie traci moralnego wymiaru. Leng Feng jest nie tylko nieustraszoną wojowni-kiem, lecz także osobą czującą, wyposażoną w moralny kompas oraz zdolność do samokontroli. Ostateczna konfrontacja z Big Daddym, naczelnym złoczyń-cą filmu, wykracza poza osobistą zemstę, przybierając wymiar symbolicznego starcia między białymi a Chińczykami. Eliminacja antagonisty w niezwykle krwawym i brutalnym pojedynku staje się metaforycznym zamknięciem “stu-lecia upokorzeń”⁴¹ i zapowiedzią nowej ery potęgi Państwa Środka. Narodo-we upokorzenia zostają symbolicznie wymazane, a dekady hańby zastępuje triumf potężnego państwa. Poza czysto prokreacyjnymi rolami, kobiety nie są tu już potrzebne. Wszyscy Chińczycy przedstawieni w filmie to mężczyźni odgrywający różnorodne, ale zawsze sprawcze role. Widzimy ich jako agen-tów służb specjalnych, inwestorów, inżynierów, handlowców oraz dyploma-tów. Szczególny nacisk położono jednak na nowoczesną chińską armię, któ-ra nie tylko potrafi skutecznie bronić interesów Chin za granicą, lecz także zapewnia ochronę chińskim obywatelom, niezależnie od miejsca ich pobytu.

Wilk wojny 2 odsłania też ciekawy rasowy wymiar chińskiej militarnej męskości, ukazując zadziwiająco głębokie zakorzenienie w wydawałoby się skompromitowanych kolonialnych i imperialnych schematach. Jak zwraca uwagę Aisha Chioma Udochi, choć akcja filmu rozgrywa się w Afryce, zarówno kontynent, jak i jego mieszkańcy pełnią jedynie funkcję egzotycz-nej scenografii dla inscenizacji rywalizacji między dominującymi samcami, symbolicznie reprezentującymi Zachód i Wschód⁴². Afryka jawi się tutaj jako pozbawiona regionalnej różnorodności, prymitywna przestrzeń ogarnięta wojną i wyniszczana przez tajemniczą epidemię, w której bezbronne afrykań-skie kobiety i dzieci czekają na ratunek ze strony muskularnego chińskiego

41. Wspomniane wcześniej “Chińskie Stulecie Upokorzeń” to używane w chińskim dys-kursie politycznym określenie, które odnosi się do okresu w historii Chin trwającego od poło-wy XIX wieku do połowy XX wieku, podczas którego Chiny doświadczały powtarzających się porażek militarnych, obcej dominacji i wewnętrznych zawirowań. Era ta jest często definiowa-na przez utratę suwerenności, wyzysk gospodarczy i upokorzenie narodowe z rąk imperiali-stycznych mocarstw, zwłaszcza krajów zachodnich i Japonii.

42. Aisha Chioma Udochi, “*Wolf Warrior II*: ‘China’s Great Restoration’”, w: “*Wolf War-rior II*: The Rise of China and Gender/Sexual Politics”, red. Petrus Liu, Lisa Rofel, MCLC Reso-urce Center, 1 lutego 2018, <https://u.osu.edu/mclc/online-series/liu-rofel/>.

zbawcy. Wizerunek czarnoskórego mężczyzny jako symbolu hipermęskości i hiperseksualności pojawia się kilkakrotnie, lecz wyłącznie po to, by na jego tle triumfujący Chińczyk mógł zostać ukazany jako jeszcze bardziej męski⁴³.

Ogromny entuzjazm, z jakim chińska publiczność przyjęła tę produkcję, z czasem zaczął budzić niepokój wśród decydentów. Pomimo wyraźnych oczekiwań, niemal gwarantowanych zysków oraz zaawansowanych planów, władze nie wyraziły zgody na realizację kontynuacji. W rezultacie *Wilk wojny 3* nie powstał, co można uznać za paradoksalny efekt sukcesu poprzednich części. Przyczyny tej decyzji nigdy nie zostały oficjalnie ujawnione, jednak można przypuszczać, że przesłanie filmu okazało się zbyt jednoznaczne i bezpośrednie. Niepokorny chiński superbohater *Wilka wojny* w ostatecznym rozrachunku bardziej przestraszył chińskich partyjnych dygnitarzy niż zachodnią publikę. W zamian militarna męskość zaczęła objawiać się w licznych filmach wojennych, najczęściej osadzonych w realiach wojny koreańskiej. Choć w wielu z tych produkcji wystąpił ten sam aktor, Wu Jing, struktura narracyjna była już wyraźnie inna, bardziej zbliżona do maoistowskich tradycji kina socrealistycznego. Zamiast indywidualistycznych bohaterów pojawiali się bohaterowie zbiorowi kierowani ideologicznym zapałem raczej niż chęcią osobistej zemsty.

Konkluzje

Obrazy gloryfikujące muskularną męskość oraz przedstawienia bohaterów wojennych pozostają trwałym elementem współczesnej chińskiej kultury popularnej. Władze państwowe konsekwentnie dbają o ich regularną obecność na ekranach kin i telewizorów. Mimo to nie doprowadziło to do marginalizacji miękkich form ekspresji męskości, a wizerunki młodych mężczyzn określanych jako „świeże mięsko” wciąż są obecne na chińskich ekranach. Dobitym tego przykładem jest najnowsza edycja noworocznej gali emitowanej przez Chińską Telewizję Państwową, uznawanej za najpopularniejszy program rozrywkowy na świecie, z widownią szacowaną na ponad miliard osób. To wielogodzinne widowisko, organizowane corocznie z okazji chińskiego Nowego Roku, stanowi wyjątkową chińską formę medialną, łączącą różnorodne konwencje – występy taneczne, akrobatyczne, kabaretowe, a także prezentacje osiągnięć technologicznych i gospodarczych kraju. W najnowszej

43. Liu, “Women and Children First”.

odsłonie gali, inaugurującej Rok Konia, nie zabrakło obowiązkowego segmentu z udziałem żołnierzy wykonujących dynamiczne zsynchronizowane układy taneczne z karabinami szturmowymi oraz wojskowych chórów śpiewających podniosłe patriotyczne pieśni na tle zaawansowanego technologicznie uzbrojenia. Jednak zdecydowanie najczęściej pojawiali się androgeniczni celebryci z popularnych boysbandów. Choć pozbawieni tatuaży, kolczyków czy kolorowych fryzur, występowali w repertuarze poświęconym tematyce miłosnej na tle dynamicznych komputerowych animacji pełnych kwiatów, baniek mydlanych, różowych serduszek i pluszowych maskotek. Popularność tych estetyk wśród chińskiej publiczności okazuje się na tyle silna, że ich całkowita eliminacja wydaje się niemożliwa.

Wydaje się, że jedną z najważniejszych tradycji pośrednio wspierających miękkie formy ekspresji męskości jest przywiązanie do edukacji i egzaminów, które wciąż stanowią fundament chińskiego społeczeństwa. Choć cesarski system egzaminacyjny to już relikht odległej przeszłości, w sensie kulturotwórczym zastąpiło go *gaokao*, chiński egzamin maturalny. Podobnie jak *keju* czasach cesarskich, wynik *gaokao* decyduje o losie, statusie społecznym i jakości życia. W społeczeństwie zdominowanym przez rodziny z jednym dzieckiem niemal każdy aspekt życia aspirującego młodego człowieka jest podporządkowany przygotowaniu do tego kluczowego testu. Dlatego kult siły fizycznej i militarnej męskości skazany jest na bardzo ograniczony sukces. W Chinach wciąż najważniejsze pozostają osiągnięcia intelektualne, dobre stopnie na maturze i dyplom z renomowanej uczelni. Dopóki transformacji nie ulegną zarówno ten system, jak i mentalność rodziców, którą on współkształtuje, dopóty niewiele się zmieni. Tym bardziej że dyskusja dotycząca roli mężczyzn w kontekście kondycji narodu nie jest dla Chińczyków zjawiskiem nowym. Przeciwnie, stanowi jeden z trwałych i powracających motywów w historii chińskiej kultury⁴⁴. Zmiany zarówno w sytuacji wewnętrznej, jak i w układzie sił międzynarodowych niezmiennie prowokowały debaty dotyczące roli, odpowiedzialności i kondycji chińskich mężczyzn jako kluczowych aktorów w budowaniu potęgi państwa. Problematyka ta pozostaje aktualna od co najmniej stulecia. Co istotne, dyskusje na temat wzorców hegemonicznej męskości w Chinach często przybierają bardziej otwarty i bezpośredni charakter niż ich odpowiedniki w kulturach zachodnich.

44. Louie, *Theorising Chinese Masculinity*; Louie, "Popular Culture and Masculinity Ideals in East Asia".

Z analizy chińskich debat na temat męskości z zewnętrznej perspektywy wyłania się cenny wgląd we współczesną kulturę i mentalność tego kraju. Spory te ujawniają istotne sprzeczności, a nawet przejawy hipokryzji, które wpływają zarówno na struktury społeczne, jak i funkcjonowanie instytucji władzy. Równocześnie pokazują różnorodne podejścia do męskości zależne od kontekstu kulturowego. Zagadnienia te skłaniają także do refleksji nad europejskimi wzorcami męskości, prowokując pytania o przemiany dominujących modeli męskości w ostatnich dekadach. Patrząc na Chiny, możemy zauważyć, jak współczesne rozumienie zachodnich ideałów męskości zostało zdominowane przez obrazy kreowane przez amerykańską kulturę popularną. Hollywoodzki model męskości z drugiej połowy XX wieku nie tylko wpływa na chińską kulturę, lecz także zdołał przyćmić wcześniejsze europejskie tradycje kulturowania męskości. Analiza chińskiego kultu mandaryna ujawnia jednak interesujące paralele z różnorodnymi wzorcami męskości obecnymi w Europie – od starożytnej Grecji, przez renesans i romantyzm, aż po epokę wiktoriańską – i przywołuje skojarzenia z takimi figurami kulturowymi Starego Kontynentu, jak człowiek renesansu, romantyczny buntownik czy angielski gentleman.

Azjatycka wersja miękkiej męskości coraz silniej wpływa też na gusty młodych ludzi w Europie, w tym w Polsce. Zjawisko to może pozostawać wciąż niezauważone przez osoby powyżej czterdziestego roku życia, jednak młodsze pokolenia chętnie adaptują różne trendy kulturowe z Korei Południowej, Japonii czy Tajwanu. Jak znaczący wpływ ideały męskości i mody z Azji wywierają na młodsze pokolenie Polaków, boleśnie przekonali się już ponad pięć lat temu twórcy i prezenterzy popularnego programu telewizji śniadaniowej *Dzień Dobry TVN*. Na początku 2020 roku, na wieść, że za najprzystojniejszego piosenkarza globu uznano Jungkooka z południowokoreańskiej grupy BTS, prowadzący program, Andrzej Sołtysik i Anna Kalczyńska, którym nazwa BTS ewidentnie nic nie mówiła, zaczęli otwarcie drzwi z tego wyboru, sugerując brak męskości piosenkarza i podważając wartość jego zwycięstwa. Fala oburzenia, która zalała polski internet po emisji programu, zaskoczyła zarówno twórców, jak i właścicieli stacji. Prowadzący w pośpiechu przepaszali za swój prześmiewczy i niedowierzający ton i wycofywali niestosowne żarty⁴⁵.

Pod wpływem tych samych czynników co w Chinach, tzn. rozwoju ruchów feministycznych, ekspansji mediów społecznościowych, ekonomicznej i kulturowej emancypacji młodych kobiet oraz rosnącej akceptacji różnorodnych

45. Krzysztof Tragarz, "Kiedy ktoś coś zrobi z prowadzącymi z TVN? Ksenofobia, rasizm i ignorancja na śniadanie po raz kolejny", Noizz, 2020, <https://noizz.pl/opinie/dzien-dobry-tvn-rasistowsko-i-ignoranco-szydzi-z-jungkooka-z-bts/ettfksb>.

form ekspresji męskości, także w Stanach Zjednoczonych tradycyjny model hegemonicznej męskości wydaje się stopniowo ewoluować i ulegać “zmiękczeniu”. Choć postaci muskularnych, nieugiętych bohaterów nadal cieszą się popularnością w kulturze masowej, coraz większe uznanie zdobywają mężczyźni, którzy oferują bardziej subtelne i złożone wzorce męskości. Przykładami tego trendu są znani z amerykańskich produkcji aktorzy tacy jak Timothée Chalamet, który swoim chłopięcym wdziękiem przełamuje stereotyp macho, czy Keanu Reeves, postrzegany jako twardziel z filmów akcji, ale również jako symbol empatii, skromności i autentyczności.

Od wieków Chiny stanowiły dla Europejczyków swoiste zwierciadło, w którym mogli oni dostrzec i lepiej zrozumieć własną kulturę. Kontrast z chińską odmiennością pozwalał na głębsze uświadomienie sobie procesów zachodzących na Zachodzie. Wydaje się, że ta funkcja Chin jako poznawczego lustra nie straciła na aktualności. Warto zatem uważnie analizować ożywione debaty na temat męskości toczące w Chinach, gdyż w jednym z najludniejszych krajów świata oraz drugiej największej gospodarce globu zachodzą obecnie istotne i niejednokrotnie zaskakujące przemiany. Refleksja nad tymi zmianami pozwala lepiej zrozumieć również ewolucję wzorców męskości na Zachodzie.

Bibliografia

- Berry, Chris. “Wolf Warrior 2: Imagining the Chinese Century”. *Film Quarterly* 72, nr 2 (1 grudnia 2018), 38–44. <https://doi.org/10.1525/fq.2018.72.2.38>.
- Burdzik, Tomasz. “Hentai – Erotyka z mangi i anime”. SSRN Scholarly Paper. Rochester, NY: Social Science Research Network, 2014. <https://papers.ssrn.com/abstract=2578730>.
- Clifford, Sarah J, Scott N. Romaniuk. “Wolf Warrior II (战狼2) and the Manipulation of Chinese Nationalism”. W: *The Palgrave Encyclopedia of Global Security Studies*, red. Scott N. Romaniuk, Péter N. Marton, 1553–1557. Cham: Springer International Publishing, 2023. https://doi.org/10.1007/978-3-319-74319-6_657.
- Connell, Raewyn. *Masculinities*. London and New York: Routledge, 2005.
- Góralczyk, Bogdan. *Wielki renesans: Chińska transformacja i jej konsekwencje*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 2018.
- Guan, Tianru, Tingting Hu. “Re-Narrating Non-Intervention Policy in China’s Military-Action Genre Films”. *Journal of Contemporary China* 30, nr 131 (3 września 2021), 841–854. <https://doi.org/10.1080/10670564.2021.1884963>.

- Hird, Derek. "Masculinities in China". W: *Routledge Handbook of East Asian Gender Studies*, red. Jieyu Liu, Junko Yamashita, 350–366. Abingdon: Routledge, 2019.
- Hu, Tingting, Liang Ge, Ziyao Chen, Xu Xia. "Masculinity in Crisis? Retacent / Han-Xu Politics against Danmei and Male Effeminacy". *International Journal of Cultural Studies* 26, nr 3 (1 maja 2023), 274–292. <https://doi.org/10.1177/13678779231159424>.
- Kluczyńska, Urszula. "Teoria męskości hegemonicznej". W: *Socjologia męskości: Teorie w badaniach*, red. Urszula Kluczyńska, Anna M. Kłonkowska, 33–48. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2024. <https://doi.org/10.18778/8331-393-1>.
- Liu, Petrus. "Women and Children First—Jingoism, Ambivalence, and Crisis of Masculinity in *Wolf Warrior II*". W: "*Wolf Warrior II: The Rise of China and Gender/Sexual Politics*", red. *Petrus Liu, Lisa Rofel*, MCLC Resource Center, 1 lute-go 2018, <https://u.osu.edu/mclc/online-series/liu-rofel/>.
- Louie, Kam. "Ideal Chinese Masculinity Prior to 'Wen-wu': Some Thoughts on the 'Caizi' Jia Baoyu". *Journal of the Society for Asian Humanities* 53 (styczeń 2022), 71–93. <https://doi.org/10.3316/informit.942915842491867>.
- Louie, Kam. "Popular Culture and Masculinity Ideals in East Asia, with Special Reference to China". *The Journal of Asian Studies* 71, nr 4 (listopad 2012), 929–943. <https://doi.org/10.1017/S0021911812001234>.
- Louie, Kam. "The Niangpao (Effeminate Men) Controversy in China: How To Be a Real Man in the Family, School and Society". *Women's Studies International Forum* 102 (styczeń 2024), 102861. <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2023.102861>.
- Louie, Kam. *Theorising Chinese Masculinity: Society and Gender in China*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Nguyen, Tân Hoàng. *A View from the Bottom: Asian American Masculinity and Sexual Representation*. Durham: Duke University Press, 2014.
- Shimizu, Celine. *Straitjacket Sexualities: Unbinding Asian American Manhoods in the Movies*. Stanford: Stanford University Press, 2012.
- Shimizu, Celine. *The Hypersexuality of Race: Performing Asian/American Women on Screen and Scene*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Skoczylas, Łukasz. "Hegemoniczna męskość i dywidenda patriarchatu. O społecznej teorii płci kulturowej Raewyn Connell". *Refleksje. Pismo Naukowe Studentów i Doktorantów WNPiD UAM* 4 (31 października 2018), 11–18. <https://doi.org/10.14746/r.2011.4.01>.
- Song, Geng. "'Little Fresh Meat': The Politics of Sissiness and Sissyphobia in Contemporary China". *Men and Masculinities* 25, nr 1 (1 kwietnia 2022), 68–86. <https://doi.org/10.1177/1097184X211014939>.

- Song, Geng, Ran Xi. "Negotiating Hegemonic Masculinity in Postsocialist China: Grassroots Male Images in Cyberspace". W: *Routledge Handbook of Chinese Gender & Sexuality*. Abingdon: Routledge, 2024.
- Spence, Jonathan D. *The Chan's Great Continent: China in Western Minds*. New York: W. W. Norton & Company, 1999.
- Teo, Stephen. "The Chinese Film Market and the *Wolf Warrior 2* Phenomenon". *Screen* 60, nr 2 (1 czerwca 2019), 322–331. <https://doi.org/10.1093/screen/hjz017>.
- Tragarz, Krzysztof. "Kiedy ktoś coś zrobi z prowadzącymi z TVN? Ksenofobia, rasizm i ignorancja na śniadanie po raz kolejny". Noizz, 2020. <https://noizz.pl/opinie/dzien-dobry-tvn-rasistowsko-i-ignoranco-szydzi-z-jungkooka-z-bts/ettfksb>.
- Udochi, Aisha Chioma. "*Wolf Warrior II*: 'China's Great Restoration'". W: "*Wolf Warrior II: The Rise of China and Gender/Sexual Politics*", red. Petrus Liu, Lisa Rofel, MCLC Resource Center, 1 lutego 2018, <https://u.osu.edu/mclc/online-series/liu-rofel/>.
- Wilk Wojny 2 / *Wolf Warrior 2* / *Zhànláng 2* / *战狼 2*, reż. Wu Jing. Beijing Dengfeng International Culture Communications Company, Spring Era Films Co., Jetsen Cultural Industry Group, Chiny, 2017.
- Williams, Bryn. "Chinese Masculinities and Material Culture". *Historical Archaeology* 42, nr 3 (wrzesień 2008), 53–67. <https://doi.org/10.1007/BF03377099>.
- Xian, Roxanne Tan Yu. "The Manufacture of Militarized Masculinity in Chinese series *You Are My Hero* (2021)". *Media, Culture & Society*, 29 kwietnia 2023. <https://doi.org/10.1177/01634437231172307>.
- Yang, Ling, Xu Yanrui. "Chinese Danmei Fandom and Cultural Globalization from Below". W: *Boys' Love, Cosplay, and Androgynous Idols: Queer Fan Cultures in Mainland China, Hong Kong, and Taiwan*, red. Maud Lavin, Ling Yang, Jing Jamie Zhao. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2017. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1rfzz65.6>.
- Yang, Ling, Xu Yanrui. "'Opening the Door to a New World': Danmei and the Gender Revolution in China". W: *Routledge Handbook of Chinese Gender & Sexuality*, 225–240. Abingdon: Routledge, 2024. <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781003273943-18/opening-door-new-world-ling-yang-yanrui-xu>.
- Yi, Erika Junhui. "Reflection on Chinese Boys' Love Fans: An Insider's View". *Transformative Works and Cultures* 12 (15 marca 2013). <https://doi.org/10.3983/twc.2013.0424>.
- Yu, Chao. "An Analysis of the Box Office Success of *Wolf Warrior 2* (2017)". W: *Development of the Global Film Industry: Industrial Competition and Cooperation in the Context of Globalization*, red. Qiao Li, Yanqiu Guan, Hong Lu, 186–194. Abingdon: Routledge, 2021.

Yu, Yating, Hongsheng Sui. "The Anxiety over Soft Masculinity: A Critical Discourse Analysis of the 'Prevention of Feminisation of Male Teenagers' Debate in the Chinese-Language News Media". *Feminist Media Studies* 23, nr 5 (4 lipca 2023), 2188–2201. <https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2046124>.



Kalekowanie męskości w tańcu współczesnym

Crippling Masculinity in Contemporary Dance

Abstract: The article investigates the intersection of masculinity, disability, and contemporary dance, analyzing how male dancers with disabilities challenge normative constructs of masculinity through crip choreographic practices. The author examines performances by artists such as David Toole, Rafał Urbacki, Raimund Hoghe, and Michael Turinsky, who employ criping strategies to subvert ableist and patriarchal norms while articulating alternative masculinities that embrace vulnerability, difference, and queerness. Methodologically, the study integrates performance analysis with theoretical frameworks from disability studies, queer theory, and feminist critique.

Keywords: dance, crip, masculinity, Toole, Urbacki, Hoghe, Turinsky

W książce *The Male Dancer. Bodies, Spectacle and Sexuality* Ramsay Burt analizuje reprezentacje męskości w XX-wiecznym tańcu, pokazując, w jaki sposób wbudowane w binarną patriarchalną matrycę konwenanse płciowe odzwierciedlały się w estetykach oraz politykach scen klasycznych i eksperymentalnych lub były przez nie przekraczane¹. Badacz odtwarza też ideologiczne i społeczne fundamenty, na których wyrósł stereotyp “niemęskiego tancerza”. W tym celu opisuje rozwój społeczeństwa wiktoriańskiego² i właściwego mu purytyzmu. Wyjaśnia, jak ówczesny ideał “prawdziwego”, a więc

1. Ramsay Burt, *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities* (London–New York: Routledge, 2022).

2. W tym miejscu warto dodać, że XIX wiek przyniósł zasadniczą zmianę na scenach tańca klasycznego. Pod wpływem rozwoju baletu romantycznego, którego libretta pisane były przede wszystkim z myślą o postaciach kobiecych, zarówno magicznych (nimfy, wilie czy ondyny), jak i ziemskich: zgubionych przez miłość, tragicznych heroin, tańczący mężczyźni musieli odsunąć się na drugi plan, mimo że dotąd to im przypadały pierwszoplanowe role. W widowiskach choreograficznych XVI i XVII wieku oraz we wpisanych w nie gestach materializowały się wartości i postawy charakterystyczne dla rycerskiego czy/i dworskiego etosu; męskie ciała były eleganckie, wyraziste, a nierzadko na wskroś heroiczne, bo fabuły nawiązywały do epickich poematów.

silnego, opanowanego i powściągliwego mężczyzny, połączył się na początku XX wieku z kompulsywną homofobią, która alternatywne wobec patriarchalnej męskości kwalifikowała jako symptomy homoseksualności³. Zasada ta nie miała, rzecz jasna, zastosowania w przypadku jednostek wybitnych, realizujących etos romantycznego geniusza, ale taniec – jako sztuka uwikłana w ciało, wobec którego purytańska ideologia się dystansowała – miał wówczas niższy status niż na przykład poezja. Był zbyt blisko witalistycznej energii, wzgardzonej przez klasę średnią, klasy robotniczej. Badacz podkreśla jednak, że niechęć do męskiego tańca pojawiła się wcześniej: po rewolucji francuskiej, kiedy burżuazja dostrzegła w nim emanację, wstrętnej sobie, cielesności arystokratycznej, a szerzej – władzy jako takiej. Z kolei moralność epoki wiktoriańskiej nałożyła tabu na widok męskiego ciała. Dla mężczyzn kłopotliwe stało się już samo czerpanie przyjemności z patrzenia na performujących na scenie tancerzy. I tak Wacław Niżyński (1889–1950) tańczył wprawdzie wielkie role (jak w *Szeherazadzie* Michaiła Fokina z 1910 czy w autorskim *Popołudniu fauna* z 1912 roku), ale towarzyszyła im atmosfera przekroczenia i skandalu⁴. Choreograf *Święta wiosna* (1913) był w tych przedstawieniach, jak pisze Burt, zmysłowy i erotyczny; jego roznamiętnione ciało manifestowało nie tylko pożądanie, lecz także seksualną rozkosz, a przy tym samo uwodziło widownię, co stanowiło jawne złamanie ówczesnych norm obyczajowych⁵.

W homofobicznych nastrojach przełomu XIX i XX wieku manifestowało się przekonanie, że to przyspieszenie cywilizacyjne zagraża hegemonii heteronormatywnego mężczyzny. Między innymi z tego wynikało wzmożone zainteresowanie kulturą fizyczną, która miała resuscytować “prawdziwą”, “naturalną” męskość, a proces ten mógł realizować się paradoksalnie również poprzez taniec. Niemniej dopuszczalny performans męskiego ciała miał ściśle wytyczone ramy estetyczne: musiał eksponować siłę, solidność, dominację, atletyczną budowę i “opancerzoną nieprzenikalność”⁶. Przekładało się to na strategie choreograficzne między innymi Teda Shawna (1891–1972), w którego zespole mężczyźni nawiązywali ruchem do pracy fizycznej⁷, wyraźnie odróżniając

3. Burt, *The Male Dancer*, 8–22.

4. Jako że historia baletu i zmieniającej się pozycji męskiego ciała w tej sztuce nie jest głównym tematem mojego artykułu, kreszę ją tutaj skrótowo, mając na celu zmapowanie kontekstów, które wpłynęły na ukształtowanie się stereotypu tancerza jako “zniewieściałego” mężczyzny. Z tego samego powodu pomijam w tym wprowadzeniu kwestie związane z rozwojem tańca współczesnego i, bardzo dla jego historii istotnej, kobiecej rewolucji spod znaku *modern dance*.

5. Burt, *The Male Dancer*, 62–63, 72.

6. Burt, *The Male Dancer*, XIV.

7. Burt, *The Male Dancer*, 20.

się od efemerycznych, delikatnych tancerek⁸. Rudolf Laban (1879–1958), działając na rzecz popularyzacji sztuki tańca, również zużytkowywał narrację o splocie sportowego ciała i męskości. Choreograf i teoretyk zachęcał niemieckich chłopców do tańczenia, tworząc układy prężne i dynamiczne, kształtujące atletyczną sylwetkę, o czym, też w kontekście partii solowych dla profesjonalnych tancerzy, pisze Iwona Wojnicka⁹.

W pierwszych dekadach XX wieku usportowienie tancerza było więc, jak dowodzi Chiara Bassetti, swoistym antidotum na piętno nakładane na, w domyśle homoseksualne i “zniewieściale”, tańczące męskie ciało. Badaczka pokazuje, że atletyzacja sylwetki, podobnie jak popisy zdumiewającej wirtuozerii, stanowiła strategię normalizującą wzbudzającą niepokój sceniczną męskość¹⁰. Mary Louise Adams, konfrontując sprzeczne społeczne imaginaria sportu i tańca, przywołuje głosy krytyków z drugiej połowy XX wieku, którzy, zwracając uwagę na wysiłek fizyczny i wytrzymałość tancerzy, niejako ich rehabilitowali¹¹. Muskularność i heroiczność performujących ciał pozwala zobaczyć w nich emanacje sprawczej męskości, kojarzonej z olimpijskimi arenami.

Dzisiaj taniec współczesny¹² nie jest podporządkowany hegemonicznej męskości ani nie wymusza na pojawiających się w jego polu ciałach maskowania odmienności i uruchamiania mechanizmów normatywnej mimikry. Na demokratyzację tej sztuki wpłynęły kolejne estetyczno-polityczne rewolucje:

8. Burt podkreśla, że Shawn był gejem, który nie chciał, by choreografie zdradzały jego tożsamość (Burt, *Male Dancer*, 88–90). Podobnie, jego zdaniem, działał Merce Cunningham (1919–2009), przy czym w jego spektaklach wyraźne płciowe opozycje zastąpił chłodny formalizm, któremu także trudno byłoby zarzucić ekspozycję odmieńskich namiętności (Burt, *Male Dancer*, 119–122).

9. Iwona Wojnicka, *Rudolf Laban i Analiza Ruchu*, 11–12, https://www.academia.edu/36711432/RUDOLF_LABAN_I_ANALIZA_RUCHU (29.01.2025).

10. Chiara Bassetti, “Male Dancing Body, Stigma and Normalising Processes. Playing with (Bodily) Signifieds/ers of Masculinity”, *Recherches Sociologiques et Anthropologiques* 44 (2013), 69–92, <https://journals.openedition.org/rsa/1048> (29.01.2025).

11. Mary Louise Adams, “‘Death to the Prancing Prince’: Effeminacy, Sport Discourses and the Salvation of Men’s Dancing”, *Body & Society* 11 (2005), 64, <https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=1017542d946fc0dfa535030eb62f67c2ad4f6f8d> (29.01.2025).

12. Taniec współczesny nie ma jednoznacznej definicji. Na potrzeby tego artykułu przyjmuję za Joanną Szymajdą, że jest to “pojęcie obejmujące całość technik, estetyk i gatunków tańca, które wyłoniły się w XX i XXI wieku. Termin pojawia się w piśmiennictwie w różnych okresach i odnosi się zazwyczaj do działalności współczesnych autorowi twórców, nie jest więc ścisłym określeniem gatunkowym, ale wskazaniem na aktualność działań artystów”. Joanna Szymajda, “Taniec współczesny”, w: *Słownik tańca współczesnego*, red. Joanna Szymajda, Małgorzata Leyko, przy współpracy Tomasza Ciesielskiego (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022), 616.

od *modern dance*, przez *postmodern dance* i technikę kontakt improwizacji, po tzw. nie-taniec i blisko związaną z tymi zjawiskami nową choreografię, a także nowe gatunki (przede wszystkim teatr tańca). Nie oznacza to oczywiście, że przestrzeni tańca współczesnego nie nawiedzają patriarchalne fiksacje, bo też nie mówimy tu o ideowym czy estetycznym monolicie. Niemniej choreografie współczesne¹³ bardzo często sytuują się na pograniczu sztuki i interseksjonalnego aktywizmu; są tworzone przez feministki i osoby queerowe, przez ciała białe i kolorowe, grube i chude, zdrowe i chore. Choreografki i choreografowie poprzez taniec (re)negocjują społeczne układy widzialnego, kwestionują i dekonstruują normatywne opozycje, performują przeciwhistorie i zabierają głos w sprawie możliwych przyszłości. Praktyki choreograficzne stają się strategiami mikrooporu wobec neoliberalnych taktyk bycia w świecie; tańczące ciała przewrotnie wymykają się ramom heteroseksualnej matrycy, zasiewają subwersywny ferment w androcentrycznych strukturach normy. Może stereotyp “nie-męskiego” tancerza nie opuścił zbiorowej wyobraźni, ale taniec współczesny zdecydowanie uwolnił się z dyktatu patriarchalnej imaginacji i właśnie dlatego pozwala z jednej strony na wywrotowe eksperymenty w polu reprezentacji płciowości oraz seksualności, a z drugiej – na przechwytywanie uprzedzeń w duchu queerowej czy feministycznej ofensywy¹⁴.

W tym artykule przyglądam się natomiast praktykom tancerzy z niepełnosprawnościami i ich strategiom kalekowania¹⁵ męskości oraz choreografii. Mam na myśli działania sceniczne, w których dochodzi nie tyle do samego włączenia innego ciała i jego mobilności w pole sztuki, ile do uobecnienia alternatywnych wobec tych łączonych z kultem (hiper)sprawności potencjałów ruchowych, sposobów ucieleśnionego myślenia o czasoprzestrzeni oraz rozszczelniania ableistycznych reżimów widzialności. Będzie więc mowa o kalekowaniu czasu, języka i samego tańca jako aktywności powszechnie

13. Mam tu (i w całym tekście) na myśli choreografie tworzone z myślą o szeroko rozumianej scenie sztuk teatralnych i performatywnych. Pomijam choreografie sportowe, rozrywkowe itd.

14. Por. Andria Christofidou, *Men, Masculinities and Sexualities in Dance. Transgression and its Limits* (Cham: Springer International Publishing, 2021).

15. Pojęcie “kalekowania” wywodzi się od angielskiego *crip* (kaleka) i odsyła do aktywnego odzyskania tego, historycznie obraźliwego, słowa i używania go w funkcji zarazem afirmatywnego (wobec odmienności) i buntowniczego (wobec ableistycznych dyskursów i praktyk) określenia tożsamościowego. Odwołuje się też ono do queerowej *crip theory* Roberta McRuera. Zob. Robert McRuer, “Crip/Kaleczenie”, przeł. Dominika Ferens, *Interalia. Pismo Poświęcone Studiom Queer* 11b (2016), 1–7, https://interalia.queerstudies.pl/issues/11B_2016/interalia_11b_2016_brzydkie_ciala.pdf (29.01.2025).

wiązanej ze sprawnymi, atletycznymi ciałami i, mimo wskazanych wyżej przesunięć, wciąż przez nie zdominowanej.

Skupię się na praktykach czterech tancerzy: Davide’a Toole’a, Rafała Urbackiego, Raimunda Hoghe’a i Michaela Turinsky’ego¹⁶, którzy na różne sposoby poprzez taniec dekonstruują hegemoniczne wzorce męskości oraz sprawności, a jednocześnie, eksplorując w choreografiach własne – nietypowe i kalekujące – mobilności, pokazują, że potencjalności tańczących ciał nie wyczerpują się w jakościach takich jak płynność, zwinność czy wirtuozeria. Toole, Urbacki, Hoghe i Turinsky podważają tradycyjne opozycje między działaniem a zatrzymaniem czy słabością a sprawczością, ale także rozrywają pozornie stabilne związki, na przykład między mobilizacją a oporem.

Tekst ten piszę jako kobieta o tymczasowej sprawności, feministyczna badaczka tańca i choreografii, która nie ma dostępu ani do doświadczenia męskiego ciała, ani do doświadczenia niepełnosprawności. W swoich analizach podążam za tym, co na scenie mówią i performują tańczące ciała i osadzam ich gesty z jednej strony w kontekście badań kripowych akademikzek i aktywistów (oraz ich sojuszniczek), a z drugiej – ableistycznych i patriarchalnych fantazmatów, którym, między innymi poprzez własne praktyki dyskursywne, chcę się przeciwstawiać.

Tancerz “nie-męski”

W artykule “The Sexual Politics of Disabled Masculinity” Tom Shakespeare¹⁷ analizuje stereotyp niepełnosprawności jako tożsamości permanentnie skonfliktowanej z patriarchalnym modelem męskości: po jednej stronie mamy, jeśli przyjąć normatywną optykę, bezradność i zależność, a po drugiej – siłę oraz autonomię. Fikcja ta obejmuje wszystkie rodzaje niepełnosprawności

16. Mam świadomość tego, że to wybór całkowicie arbitralny i opatrzony pominięciami. Chcę jednak podkreślić, że kierowałam się pragnieniem ukazania praktyk, które, mimo różnych punktów styku, na wielu poziomach są od siebie różne. Zależało mi na tym, żeby pokazać wielość strategii związanych z kalekowaniem tańca i męskości. Jest to bowiem temat, który w polu studiów o tańcu nie jest jeszcze rozpoznany (za wyjątek można uznać dostępną w sieci pracę magisterską Coralie Pearl Valentyn *Negotiating Difference: Exploring Masculinity and Disability in Contemporary Dance*, 2015, https://www.academia.edu/124964727/Negotiating_difference_exploring_masculinity_and_disability_in_contemporary_dance (29.01.2025)).

17. Tom Shakespeare, “The Sexual Politics of Disabled Masculinity”, *Disability and Sexuality* 17 (1999), 53–64, https://www.academia.edu/69018519/The_sexual_politics_of_disabled_masculinity (29.01.2025).

i męskości¹⁸. Ableistyczna ideologia zaciera różnice i uniwersalizuje to, co wewnętrznie popękane, tworząc arbitralne normy. Dotyczy to także seksualności, ponieważ osoby z niepełnosprawnościami są traktowane jako “aseksualne”¹⁹, niezależnie od ich rzeczywistych pragnień i namiętności. Cechy przypisywane mężczyznom z niepełnosprawnymi ciałami w patriarchalnej kulturze należą do kobiecych idiomów, dlatego kobiecość, jak pisze Shakespeare, łączy się z niepełnosprawnością, a męskość się z nią ściera²⁰.

Magdalena Zdrodowska dowodzi, że w patriarchacie nie wszystkie męskie ciała z niepełnosprawnościami są w jednakowym stopniu piętnowane, a wykluczenie z pola męskości nie zawsze dotyczy bohaterów wojennych i sportowców²¹. Badaczka analizuje sprzeczne tendencje w ukazywaniu okaleczonych ciał heroicznych. Z jednej strony, jak pisze, “poważniejsze uszkodzenia ciała, jak amputacja czy paraliż, pozbawione były najczęściej romantycznej, bohaterskiej otoczki”, co widać w filmach takich jak *Urodzony 4 lipca* (1989) czy *Zapach kobiety* (1992), w których protagoniści, niegdyś sprawczy i potężni, zmieniają się w tragiczne “kaleki”, osoby bierne i zależne od innych²², nierzadko trawione kryzysami zdrowia psychicznego²³. Z drugiej strony zauważalna jest też, co pokazuje Zdrodowska, strategia heroizacji (i seksualizacji) wizerunków weteranów i sportowców z niepełnosprawnościami. Co jednak istotne, mimo że tego rodzaju wizualne narracje o niepełnosprawności są uwikłane w ideologię normy oraz jej estetyczne imaginaria i, akcentując niezłomność oraz atrakcyjność przedstawianych ciał, a więc cechy powszechnie pożądane i utożsamiane z pozycją przywileju, zacierają różnice, to jednocześnie przekładają się, jak powiada Zdrodowska, “na swoiście alternatywną wizję niepełnosprawnego mężczyzny: bohatera o nienagannej fizyczności, muskularnego i pociągającego, pewnego siebie i sprawczego”²⁴. Badaczka stwierdza dalej, że transgresyjny potencjał takich reprezentacji nie ujawnia się w wytwarzaniu alternatywnych ideałów tego, co męskie, a w przekraczaniu

18. Por. Russell Shuttleworth, Nikki Wedgwood, Nathan J. Wilson, “The Dilemma of Disabled Masculinity”, *Man and Masculinities* 15 (2012), 174–194, https://www.researchgate.net/publication/254117889_The_Dilemma_of_Disabled_Masculinity (25.01.2025).

19. Shakespeare, “The Sexual Politics”, 55.

20. Shakespeare, “The Sexual Politics”, 57.

21. Magdalena Zdrodowska, *Męskość – niepełnosprawność – proteza*, (2018), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/257703/meskosc-niepelnosprawnosc-proteza-1> (29.01.2025).

22. Shakespeare, “The Sexual Politics”, 56.

23. Zdrodowska, *Męskość – niepełnosprawność – proteza*.

24. Zdrodowska, *Męskość – niepełnosprawność – proteza*.

stereotypu niepełnosprawnej męskości jako kategorii noszącej znamiona oksymoronu²⁵.

Estetyzacja ciała mężczyzny z niepełnosprawnością pozwala więc na destabilizację ableistycznego konstruktu biednego i biernego “kaleki” i w tym sensie ma siłę emancypacyjną, ale jednocześnie trudno, jak sądzę, pominąć fakt, że jest ona wpisana w ramę normatywnego kanonu, co z kolei umacnia jego dominację. W tańcu mężczyźni z niepełnosprawnościami także sięgają po jakości ruchowe i rozwiązania choreograficzne, które eksponują ich – często niezwykle – fizyczne możliwości, a tym samym realizują to, co Ann Cooper Albright nazywa “klasycznym etosem”, łącząc z nim grację, prędkość, zwinność i kontrolę²⁶. W polu współczesnej choreografii jest jednak miejsce dla radykalnej różnicy, rozumianej nie tyle jako odejście od normy, ile – jak w kontekście kalekującego tańca piszą Leni Van Goidsenhoven, Jonas Rutgeerts i Carrie Sandhal – “ciągły proces różnicowania”²⁷, obejmujący ciało, umysł i ruch. Właśnie w tym ujawnia się tricksterski, subwersywny potencjał tej sztuki, pozwalającej na eksperymentowanie z (nie)możliwymi konfiguracjami ciała i jego sprawczości. Taniec, jak powiada Carolien Hermans, “pomimo swoich cielesnych reżimów, może również dostarczać okazji do kwestionowania kulturowych i normatywnych standardów tego, jak powinno wyglądać i czuć się ciało”; w nim “dzielimy się doświadczeniami somatycznymi w figlarny, pomysłowy i ekspresyjny sposób”²⁸, a więc odmiennie niż w innych praktykach życia społecznego.

Dobrze widać to w spektaklu Xaviera Le Roy *Self Unfinished* (1998), w którym choreograf testuje niecodziennie mobilności swojego nagiego ciała, przyjmując kuriozalne pozy, upodabniające go do dziwnego, nie-ludzkiego stworzenia, poddawanego procesowi niekończącej się metamorfozy. Groteska jest jednak w tym performansie estetyczno-politycznym wyborem i zostaje wpisana w opowieść o “ja” ciągle wymykającym się skostniałym formom:

25. Zdrodowska, *Męskość – niepełnosprawność – proteza*.

26. Ann Cooper Albright, “Strategie sprawności: negocjowanie niepełnosprawnego ciała w tańcu”, przeł. Katarzyna Dudzińska, w: *Odyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna (Warszawa: Teatr 21, 2017), 53.

27. Leni Van Goidsenhoven, Jonas Rutgeerts, Carrie Sandhal, “Differing Bodyminds: Crippling Choreography”, *Choreographic Practices* 2 (2022), <https://repository.uantwerpen.be/docman/irua/67f42b/a192664.pdf> (26.01.2025).

28. Carolien Hermans, “Differences in Itself: Redefining Disability through Dance”, *Social Inclusion* 4 (2016), 161, <https://www.cogitatiopress.com/socialinclusion/article/view/699/455> (29.01.2025).

męskości, normy, tożsamości. Ciała tancerzy z niepełnosprawnościami są natomiast już w punkcie wyjścia groteskowe²⁹. Kripowa estetyka pozwala im zaś na odkształcenie kulturowej opozycji między ciałem groteskowym a ciałem klasycznym, na przeistoczenie piętna, czyli, jak pisze Erving Goffman, „atrybutu dotkliwie dyskredytującego”³⁰, w narzędzie oporu.

Przechwycenia

Opozycje między ciałem klasycznym a ciałem groteskowym, ale też splo-ty między różnymi motorykami, które doprowadzają do ich rozmiękczenia, wyznaczają dramaturgiczną oś filmu *The Cost of Living* (2004) w reżyserii Lloyd Newsona, założyciela londyńskiego DV8 Physical Theatre, który powstał na podstawie spektaklu o tym samym tytule. Jest to opowieść o dwóch artystach ulicznych (David Toole, Eddie Kay) z angielskiego kurortu: ich przyjaźni, relacjach z kobietami i, jak pisze Sarah Whatley, wrażliwościach i niepewnościach, a także taktykach przetrwania³¹. Film ma kolażową strukturę i ukazuje migawki z życia bohaterów, którzy przemierzają się pomiędzy różnymi przestrzeniami miejskimi i prywatnymi (mieszkanie, moło, ulica, studio tańca itd.)³².

Jako że, jak podkreśla Hermans, obaj protagoniści mają te same imiona co w rzeczywistości, narracja nosi znamiona autoteatru, lokując się na przecięciu fikcji i realności. Toole (1964–2020) był artystą niemającym nóg, któremu sporą rozpoznawalność przyniósł spektakularny występ na ceremonii otwarcia Letnich Igrzysk Paraolimpijskich w 2012 roku³³. Poruszał się przy pomocy

29. Epitetu „groteskowy” używam tu w sensie Bachtinowskim.

30. Erving Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. Aleksandra Dzierżyńska, Joanna Tokarska-Bakir (Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2005), 33.

31. Sarah Whatley, “The Spectacle of Difference: Dance and Disability on Screen”, *The International Journal of Screen and Dance* 1 (2018), 45, https://www.researchgate.net/publication/324856145_The_Spectacle_of_Difference_Dance_and_Disability_on_Screen (29.01.2025).

32. Nie rekonstruję całego filmu, ponieważ był on już wielokrotnie i drobniawo omawiany, a zwracam uwagę na sceny kalekujące męskość i taniec. Por. m.in. Whatley, “The Spectacle of Difference”, 41–52; Hermans, “Differences in Itself”, 160–167; Andrzej Marzec, “Poza zasadą sprawności. Subwersywne działania teatralne osób o sprawności nienormatywnej/hybrydycznej”, *Niepełnosprawność i Rehabilitacja* 4 (2010), 144–156, https://www.academia.edu/1650152/Poza_zasad%C4%85_sprawno%C5%9Bci_subwersywne_dzia%C5%82ania_teatralne_os%C3%B3b_o_sprawno%C5%9Bci_nienormatywnej_hybrydycznej (26.01.2025).

33. Zob. <https://www.facebook.com/watch/?v=717140695587397> (26.01.2025).

wózka, ale na scenie tańczył, opierając ciężar całego ciała na atletycznych, apollińskich rękach i tak też został przedstawiony w filmie Newsona. Istotne wydaje się jednak to, że w *The Cost of Living* ciało Toole'a nie jest ukazywane jako dziwaczne widowisko, które tylko kontrapunktuje, również włączone w tę opowieść, wirtuozerskie popisy pochodzące ze świata baletu czy cyrku, lecz jego obecność okazuje się sprawcza. Widać to między innymi w scenie, w której kamera śledzi akcję z perspektywy Toole'a: obserwujemy tylko nogi tancerzek wykonujących ćwiczenia przy drążku. W innej sekwencji jedna z kobiet porzuca wertykalne, harmonijne pozycje, charakterystyczne dla tańca klasycznego, i schodzi do parteru, by rozpocząć sensualny duet z Davidem, w którym przemieszczające się wertykalnie ciała wsłuchują się w siebie nawzajem, testując możliwe dla nich sploty i przepływy. Warto zaznaczyć, że bohater Toole'a do baletowej rzeczywistości nie zostaje zaproszony. Nie mamy więc do czynienia z sytuacją, w której osoba z niepełnosprawnością jest włączana do jakiegoś działania – mężczyzna sam podejmuje decyzję o wejściu w nową przestrzeń (w filmie najpierw podgląda tancerki przez okno).

Innym momentem sprawczości bohatera Toole'a jest scena, w której przełamuje on czwartą ścianę i zwraca się bezpośrednio do kamery, niejako przyłapując widzów lub widza na ciekawskim spojrzeniu i wykonując zaczepno-uwodzicielski performans "odgapienia się"³⁴. Krótki monolog, który właściwie symuluje dialog z osobą po drugiej stronie ekranu, dotyczy penisa bohatera, a kończy się filuternym zaproszeniem do tańca. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że chwilę wcześniej Toole nałożył na twarz intensywny makijaż rodem z rewii *drag queen*. W scenie tej krzyżują się dekonstrukcje i przechwycenia różnych stereotypów: "aseksualnego" mężczyzny z niepełnosprawnością, perwersyjnego "freaka", "zniewieściałego" i "homoseksualnego" tancerza. Rzucają one – podobnie jak scena, w której kamerzysta osacza wyraźnie próbującego mu umknąć performerę, nakładając opresyjny cień na jego ciało i zadając wścibskie pytania o niepełnosprawność ("co ci się stało?", "czy masz odbyć?", "jak się załatwiasz?" itd.) – kripowe światło na sceny wirtuozerskiego tańca.

Z jednej strony *The Cost of Living* ukazuje Toole'a jako atletycznego performerę, którego ruch, przede wszystkim za sprawą niebywale silnych, zwinnych i gibkich rąk, jest spektakularny. Można w tym działaniu dostrzec te same

34. Rosemarie Garland-Thomson pisze, że o praktyce odgapienia się mówimy, kiedy osoby o nietypowej (psycho)fizyczności "[z]amiast marnieć w oczach wścibskich, powodujących dyskomfort gapiów" przejmują kontrolę nad sytuacją. Rosemarie Garland-Thomson, *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i pokazujemy siebie innym*, przeł. Katarzyna Ojrzyska (Warszawa: Fundacja Teatr 2021, 2020), 142.

mechanizmy, które Bassetti opisywała w kontekście praktyk rehabilitowania tancerza poprzez wykazywanie podobieństw między ciałem sportowym a ciałem tańczącym, a Zdrodowska, mówiąc o heroizacji oraz erotyzacji wizerunków weteranów i sportowców z niepełnosprawnościami. Nawiązania do patriarchalnych i ableistycznych kanonów męskości oraz sprawności “normalizują” to, co odmienne, i pozwalają mu rozgościć się w większościowym świecie. Z drugiej – mając na uwadze wspomniane elementy filmu, w których niepełnosprawność kalekuje perspektywę kamery, a Toole przechwytyuje figurę “zboczonego kaleki”, trudno mówić o podporządkowaniu odmiennego ciała reżimom normy. Sądzę, że stawką tego performansu nie jest ani próba wpisania się w męski ideał, ani sama manifestacja “innej sprawności”, tylko pokazanie, że ani męskość, ani niepełnosprawność nie ma jednego skryptu; jest natomiast zarówno polem możliwości, jak i niemożliwości. W tym kontekście istotne, jak myślę, okazuje się też to, że w scenie, w której performer śledzi natrętny kamerzysta, ten pierwszy wydaje się niespokojny, podatny na zranienie. Ten moment miękkości też jest ważny, bo sprawczość nie musi wiązać się ze wciąż reanimowanym heroizmem. A tańczący mężczyzna z niepełnosprawnością może być zarazem silny, dumny i zdyscyplinowany, jak i nieokrzesany, niesforny i sprośny.

Zawadiacka kripowa zaczepność i ostentacyjna obsceniczność charakteryzowała twórczość Rafała Urbackiego (1984–2019), który nazywał siebie “pierwszym świętym gejem-paralitą”, zarówno w performansach, jak i w wypowiedziach medialnych, tworząc radykalną alternatywę dla ableistycznego dyskursu litości wobec osób z niepełnosprawnościami. Artysta chorował na miopatię wrodzoną o przebiegu postępującym, co wiązało się między innymi z zaburzeniami czucia w nogach i brzuchu oraz koniecznością poruszania się na wózku³⁵. Wypracował autorską metodę ruchu, która pozwalała mu na chodzenie (i tańczenie) bez protetycznego wsparcia. Jego niepełnosprawność w pewnym momencie przestała być więc widzialna, motoryka została znormalizowana, a on upodobił się do większości. Urbacki w swoich działaniach performatywnych odnawiał jednak różnicę, czego ekstremalnym przykładem jest scena z *Mt 9,7 [On wstał i poszedł do domu]* (2010), w której podpalał swoją gołą stopę i przyszywał do niej różaniec. Mamy tu do czynienia z radykalizacją piętna, a więc strategią, która stanowi rebelianckie odwrócenie

35. Por. np. Marta Odziomek, “Rafał Urbacki nie żyje. Reżyser, tancerz i choreograf miał 35 lat”, *Gazeta Wyborcza*, 23.05.2019, <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35018,24816162,rafal-urbacki-nie-zyje-byl-rezyserem-tancerzem-performerem.html> (28.07.2025).

mechanizmu ableistycznej dyscypliny, nakładającej na inne ciała obowiązek podejmowania wszelkich starań na rzecz zatarcia czy “uleczenia” odmienności.

Spektakl *Mt 9,7* był utrzymaną w formule wykładu performatywnego opowieścią o doświadczeniach życia w ciele niepełnosprawnym i nieheteronormatywnym i wielopoziomowych wykluczeń, związanych nie tylko z architektonicznymi barierami, lecz także z homofobią i ableizmem, ujawniającym się zarówno w wykluczaniu osób z niepełnosprawnościami ze sfery seksualności (w performansie padało ironiczne stwierdzenie, że seks z osobą niepełnosprawną jest “aktem miłosierdzia”), jak i w narracjach, w których fiksacja na normatywnej motoryce obecna jest niejako podskórnie. Urbacki cytował na przykład kazanie księdza, z którego wynikało, że chwalić Boga należy na stojąco, bo wtedy jest się bliżej nieba. Performer pytał publiczność o to, kto chciałby odbyć z nim stosunek seksualny, przechwytując dwa stereotypy: “aseksualnego” mężczyzny z niepełnosprawnością i rozwiązłego, perwersyjnego geja. Jak mówił w jednym z wywiadów: “Jeśli miałbym nie mówić o gejostwie, to mój *lecture performance* przestałby być o mnie. Moja historia ma homonarrację, taka jest moja orientacja miłosna i seksualna”³⁶. W innym spektaklu – w *Przechłapanem* (2012) – Urbacki zapraszał widzki i widzów do zasiadania na stojącym na scenie wózku, a przy tym złowieszczo dopowiadał, że kto raz na niego natrafi, ten na pewno tam wróci. Przewrotnie zużytkowywał figurę “mściwego kaleki”, kalekując normatywny porządek, w którym to mniejszość ma przyjmować perspektywę większości i poddawać się włączaniu w jej trajektorie.

Męskość queerował i kalekował na scenie również Raimund Hoghe (1949–2021), który przez dziewięć lat był dramaturgiem w Tanztheater Wuppertal Piny Bausch (1980–1989), a następnie rozpoczął własną praktykę choreograficzną³⁷. W jego autorskich – minimalistycznych, conceptualnych, a przy tym nawiązujących do form ceremonialnych – spektaklach dochodziło do przemieszczenia środka sprawczości, które polegało na usytuowaniu odmienności nie na peryferiach, a w centrum pola widzenia. W choreografiach takich jak *Swan Lake* (2005) i *Boléro Variations* (2007) Hoghe, którego bardzo niskie ciało miało niecodzienny, uwarunkowany skoliozą kształt, występował obok osób performujących o normatywnej motoryce i cielesności. Choć to one stanowiły większość, właśnie niepełnosprawność, która niejako “infekowała”

36. Rafał Urbacki, “Święty”, wywiad przeprowadził Mariusz Kurc, *Replika* 35 (2012), 4.

37. Zob. np. Anna Królica, “Teatr intymny Raimunda Hoghe’a”, *Dwutygodnik* 29 (2010), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1115-teatr-intymny-raimunda-hoghea.html> (28.07.2025).

dominującą estetykę, decydowała o kierunkach przepływów czy wybrzuszeń materializujących się w choreografiach sensów. Hoghe krążył na scenach niczym mistrz ceremonii, w pewnym sensie unaoczniając, że to jego ciało znajduje się w pozycji władzy rozumianej jako twórcza decyzyjność. Świadomie uruchamiał dialektykę piękna i brzydoty, nie tyle jednak starając się upłynnić kulturową opozycję między tymi kategoriami estetycznymi, ile sprawiając, że to, co brzydkie, w pewnym sensie naciekało na to, co piękne, ujawniając swój transgresyjny potencjał.

W kontekście rozważań nad kalekowaniem męskości i tańca szczególnie ciekawy wydaje mi się spektakl z 2013 roku, *An Evening with Judy*, w którym choreograf przebiera się za Judith Garland, podejmując wielokrotne, niekiedy parodystyczne, próby ucieleśnienia gwiazdy. Hoghe na scenie nosi buty na obcasie, a z umieszczonej na środku sceny walizki wydobywa różne atrybuty kobiecości (apaszki, chusty, torebkę, spódnicę itd.), które przymierza, przechodząc kolejne metamorfozy. Jego ciało, tak jak wizerunek artystki, trwa w procesie ciągle odnawianych transformacji. Z jednej strony wiąże się to z próbą rozchwiania utartych wyobrażeń na temat tego, kim była Garland, z drugiej – wydaje się też eksploracją mimetycznych i kreacyjnych możliwości niepełnosprawnego ciała, którego kondycja nie wyklucza, wbrew temu, co sugeruje ableistyczna ideologia, możliwości reprezentowania czegoś innego niż sama niepełnosprawność. Stawką nie jest tu jednak przekroczenie niepełnosprawności ani działanie pomimo niej, lecz jej “od-naturalnienie”, czyli pokazanie, że nienormatywny performer ma wybór: nie musi na scenie zajmować się wyłącznie własną cielesnością³⁸. Znaczący jest też, jak sądzę, fakt, że Hoghe wybiera postać kobiety i popkulturowej ikony społeczności LGBTQ+, a nie legendarnego aktora czy polityka. Performując na scenie Inną, wzmacnia różnicę, nie poddaje się dyktatowi “prawdziwie męskich” wizerunków.

W *An Evening with Judy* choreograf, jak w innych swoich performansach, wprowadza dwa rodzaje cielesnego krajobrazu: “wyżynny” i “nizinny”³⁹. Ten pierwszy reprezentuje on sam, intensyfikując jego oddziaływanie poprzez wielokrotne schyłanie się do walizki, eksponujące “osobliwość” jego zgarbionych, pagórkowatych pleców. Drugi reprezentuje tancerz Takashi Ueno, który w tańcu jest wyrazisty, spektakularny, momentami ekstacyjny. Laboratoryjny,

38. Por. Petra Koppers, “Dekonstrukcja obrazów: performatywność niepełnosprawności”, przeł. Katarzyna Gucio, w: *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna (Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2017), 20–23.

39. Zob. Królica, “Teatr intymny”.

powolny ruch Hoghe'a, w którym więcej jest chropowatości niż płynności, kontrastuje wirtuozerskie popisy partnera. W scenie do piosenki "Hello Dolly", którą Garland wykonywała z Lizą Minnelli, performerzy nie tyle powtarzają słynny występ estradowych gwiazd, ile tworzą wewnętrznie rozedrgany od sprzeczności duet, materializując nie tylko opozycyjne witalności, intensywności i jakości ruchu, lecz także różne potencjalności tańca jako sztuki rozrywkowej z jednej i krytycznej z drugiej strony, pozwalającej zarówno na podtrzymywanie *status quo*, jak i na różnicowanie i kalekowanie jego struktur. Choreografia Hoghe'a jest niespieszna, utkana z powtórzeń i rekonfigurowanych w różnych wariacjach gestów. Wytwarza kripową czasowość, przez którą rozumiem nie samo spowolnienie, a elastyczność, umożliwiającą rozsadzanie normatywnych oczekiwań: przede wszystkim, jak pisze Alison Kafer, wobec tego, co "może i powinno wydarzyć się w określonym czasie"⁴⁰. Chodzi tu o taką organizację czasu i przestrzeni, która wyłamuje się neoliberalnym zasadom efektywności i produktywności. Kripowy czas nie nagina ciało i umysłów z niepełnosprawnościami do sztywnych ram czasowych, lecz dostosowuje się do ich potrzeb⁴¹.

Radykalnie kalekuje czas Michael Turinsky w spektaklu *Precarious Moves* (2021), odmierzając go w rytmie składania drewnianych torów dziecięcej kolejki. Uporczywie długie trwanie tego działania nie tylko włącza publiczność w alternatywną czasoprzestrzeń, sprawiając, że kripowa perspektywa staje się dominująca, lecz także pozwala wybrzmieć słowom choreografa. Performer na scenie porusza się na kolanach albo przy pomocy wózka, przy tym to drugie robi w sposób nietypowy, bo przebiera stopami, jakby chodził. Mówi wolno, nie zawsze wyraźnie. Jego mięśnie w sposób niekontrolowany się kurczą albo napinają, wykręcając ciało lub wprawiając je w drgania. Otwierający spektakl długi monolog jest w tym kontekście świadectwem oporu wobec kapitalistycznego wymogu przyspieszenia z jednej i wyciszenia tego, co dziwaczne albo/i dotkliwie z drugiej strony.

To protest nieheroiczny i ironiczny (Turinsky oświadcza na przykład, że jego ulubioną formą oporu jest niewstawanie przed jedenastą), a niepowaga choreografa, który, filozofując na temat ruchu, żartuje z komunizmu ("też był ruchem"), staje się jedną ze strategii kripowego światotwórstwa: stawiania w miejscu spodziewanego wszystkiego, co nieoczekiwane. *Precarious Moves* jest też w swej istocie performatywnym traktatem o kalekowaniu tańca, które

40. Alison Kafer, *Feminist, Queer, Crip* (Bloomington: Indiana University Press, 2013), 27.

41. Kafer, *Feminist, Queer*, 27.

w tym przypadku polega między innymi na zacieraniu granicy między tym, co w ruchu choreografowane, a tym, co mimowolne. Układanie niewielkich klocków unaocznia, jak spazmatyczność ciała wpływa na jego relacje z otoczeniem: utrudnia je, ale też otwiera na sposoby interakcji. Tytułowa prekarność dotyczy kruchości gestów i relacji, jakie zawiązują się między żyjącymi w świecie organizmami, a także mobilności innego ciała, która jest wywrotna i podatna na zranienie.

Turinksy definiuje krip jako opór przeciwko różnym formom mobilizacji, rozumianej między innymi jako konieczność wzmacniania własnej potencjalności, natomiast choreografię jako organizowanie mobilizacji. Jak więc ucieleśniać kripowy opór, a jednocześnie rozwijać praktykę choreograficzną? Performer odpowiedzi szuka w subwersywnych taktykach demobilizacji i reorganizacji, wiązanych jednak nie tyle z rozproszaniem wszelkich struktur, ile z szukaniem możliwości alternatywnych splątń tego, co mniejszościowe, z tym, co większościowe, zaprzestaniem fetyszyzacji szybkości i projektowaniem sfery publicznej tak, żeby mogły w niej współdziałać różne (nie) mobilności.

Dziecięca zabawa odsyła, jak myślę, do stereotypu osoby niepełnosprawnej jako "wiecznego dziecka", podmiotu nieautonomicznego i permanentnie niedojrzałego. Kolejka nie jest zresztą jednym "chłopięcym" atrybutem Turinsky'ego. Pojawia się też papierowy statek i sportowy czerwony samochód, którym performer kilkakrotnie w różnych tempach objeżdża scenę, zręcznie omijając przeszkody, czyli zgromadzone w przestrzeni obiekty. Siedząc w aucie, choreograf śpiewa do rytmu ambientowej, transowej muzyki, tworząc atmosferę jak z utworu Kavinsky'ego "Nighcall", spopularyzowanego przez film *Drive* (2011) w reżyserii Nicolasa Windinga Refna. W tekście padają różne określenia mobilności: "upadam", "jadę", "toczę się", "pełzam", a w końcu słyszymy zapętlone "I'm a man". Powtórzenie "jestem mężczyzną" (czy "człowiekiem") nie wydaje się tutaj rozpaczliwą ani desperacką próbą wyszarpania sobie prawa do takiej identyfikacji pomimo nienormatywnej motoryki i ciała, które nie poddaje się dyscyplinie umysłu, tylko jest formą afirmacji dziwności, płynności i wielości. Jak pisała Caitlin Wood: "Krip nie przeprosza za to, czym jest. Jest zuchwały, niekonformistyczny. Krip czerpie przyjemność z własnej bezczelności. [...] Krip występuje przeciwko asymilacji i jest dumny ze swojej inności"⁴².

42. Caitlin Wood, "Introduction – Criptiques: A Daring Space", w: *Criptiques*, red. Caitlin Wood, 2014, 1–2, <https://criptiques.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/crip-final-2.pdf> (29.01.2025).

Tom Shakespeare w przywołanym wcześniej artykule *The Sexual Politics of Disabled Masculinity* dowodzi, że hegemoniczna męskość odpowiada za produkcję społecznych uprzedzeń nie tylko wobec mężczyzn, którzy od niej w jakiś sposób odstają, lecz także wobec wszystkich grup mniejszościowych: „Maskulinistyczna ideologia opiera się na negacji ranliwości, słabości, a nawet samego ciała. Te elementy są negowane i projektowane na Innego, który jest następnie poniżany i odrzucany. Mizoginia, rasizm i homofobia są przykładami tego procesu”⁴³. W zakończeniu badacz pisze zaś o konieczności poszukiwania i testowania alternatywnych form męskości, już teraz praktykowanych w przestrzeniach peryferyjnych, obecnych w życiach mężczyzn queerowych i mężczyzn z niepełnosprawnościami⁴⁴.

W tańcu współczesnym ciało jest sprawcze i pojmuję się je jako miejsce produkcji znaczeń, które mogą podtrzymywać *status quo*, ale też ujawniać się w szczelinach dominującego porządku i testować jego nowe konfiguracje. Tak jak tańczące ciało może przybierać różnorodne, czasem dziwaczne, nieokreślone czy nieforemne kształty, tak i tożsamości osób performujących nie są ograniczone normatywnymi skryptami. Opowiadając o praktykach Toole’a, Urbackiego, Hoghe’a i Turinsky’ego, starałam się pokazać, jak choreografia staje się narzędziem kwestionowania patriarchalnych i ableistycznych wyobrażeń o ciele, płci i sprawności z jednej i afirmowania różnicy z drugiej strony.

Kalekowanie tańca nie jest procesem o ustalonym scenariuszu. Może zakładać, jak u Toole’a, jednocześnie zbliżanie się i oddalanie od tego, co łączone z tradycyjnie pojmowaną atrakcyjnością i siłą, ale też radykalne zerwanie z normatywną wyobraźnią i czasowością. Eksploracja groteskowości i gestów, które, jak przeszywanie stopy przez Urbackiego, nie poddają się asymilacji, poetyka spowolnienia i demobilizacji to tylko niektóre strategie, przy pomocy których tancerze „tu i teraz” podważają neoliberalne tabu i wprowadzają pęknięcia w strukturach normy, pokazując męskości uwolnione z hegemonicznych obsesji i ableistycznych fikcji, a jednocześnie projektując przyszłość.

43. Shakespeare, „The Sexual Politics”, 59.

44. Shakespeare, „The Sexual Politics”, 63–64.

Bibliografia

- Adams, Mary Louise. "‘Death to the Prancing Prince’: Effeminacy, Sport Discourses and the Salvation of Men’s Dancing". *Body & Society* 11 (2005), 63–85. <https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=1017542d946fc0dfa535030eb62f67c2ad4f6f8d> (29.01.2025).
- Albright, Ann Cooper. "Strategie sprawności: negocjowanie niepełnosprawnego ciała w tańcu", przeł. Katarzyna Dudzińska. W: *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, 37–61. Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2017.
- Bassetti, Chiara. "Male Dancing Body, Stigma and Normalising Processes. Playing with (Bodily) Signifieds/ers of Masculinity". *Recherches Sociologiques et Anthropologiques*, 44 (2013), 69–92. <https://journals.openedition.org/rsa/1048> (29.01.2025).
- Burt, Ramsay. *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. London–New York: Routledge, 2022.
- Christofidou, Andria. *Men, Masculinities and Sexualities in Dance. Transgression and Its Limits*. Cham: Springer International Publishing, 2021.
- Garland-Thomson, Rosemarie. *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i pokazujemy siebie innym*, przeł. Katarzyna Ojrzyńska. Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2020.
- Goffman, Erving. *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. Aleksandra Dzierżyńska, Joanna Tokarska-Bakir. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2005.
- Goldsenhoven, Leni Van, Jonas Rutgeerts, Carrie Sandhal. "Differing Bodyminds: Crippling Choreography". *Choreographic Practices* 2 (2022), 199–204. <https://repository.uantwerpen.be/docman/irua/67f42b/a192664.pdf> (29.01.2025).
- Hermans, Carolien. "Differences in Itself: Redefining Disability through Dance". *Social Inclusion* 4 (2016), 160–166. <https://www.cogitatiopress.com/socialinclusion/article/view/699/455> (29.01.2025).
- Kafer, Alison. *Feminist, Queer, Crip*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- Królica, Anna. "Teatr intymny Raimunda Hoghe’a". *Dwutygodnik* 29 (2010). <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1115-teatr-intymny-raimunda-hoghea.html> (29.01.2025).
- Kuppers, Petra. "Dekonstrukcja obrazów: performatywność niepełnosprawności", przeł. Katarzyna Gucio. W: *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, 17–37. Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2017.
- Lepecki, André. "Choreopolice and Choreopolitics: or, the Task of the Dancer". *The Drama Review* 4 (2013), 13–27.

- Marzec, Andrzej. "Poza zasadą sprawności. Subwersywne działania teatralne osób o sprawności nienormatywnej/hybrydycznej". *Niepełnosprawność i Rehabilitacja* 4 (2010), 144–156. https://www.academia.edu/1650152/Poza_zasad%C4%85_sprawno%C5%9Bci_subwersywne_dzia%C5%82ania_teatralne_os%C3%B3b_o_sprawno%C5%9Bci_nienormatywnej_hybrydycznej (29.01.2025).
- McRuer, Robert. "Crip/Kaleczenie", przeł. Dominika Ferens. *Interalia. Pismo Poświęcone Studiom Queer* 11b (2016), 1–7. https://interalia.queerstudies.pl/issues/11B_2016/interalia_11b_2016_brzydkie_ciala.pdf (29.01.2025).
- Odziomek, Marta. "Rafał Urbacki nie żyje. Reżyser, tancerz i choreograf miał 35 lat". *Gazeta Wyborcza*, 23.05.2019. <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35018,24816162,rafal-urbacki-nie-zyje-byl-rezyserem-tancerzem-performem.html> (28.07.2025).
- Reglińska-Jemioł, Anna. "Męski tancerz i jego rola w widowiskach teatralnych XVI–XVIII wieku". *Didaskalia. Gazeta Teatralna* 171 (2022). <https://didaskalia.pl/pl/artikul/meski-tancerz-i-jego-rola-w-widowiskach-teatralnych-xvi-xviii-wieku> (29.01.2025).
- Shakespeare, Tom. "The Sexual Politics of Disabled Masculinity". *Disability and Sexuality* 17 (1999), 53–64. https://www.academia.edu/69018519/The_sexual_politics_of_disabled_masculinity (29.01.2025).
- Shuttleworth, Russell, Nikki Wedgwood, Nathan J. Wilson. "The Dilemma of Disabled Masculinity". *Man and Masculinities* 15 (2012), 174–194. https://www.researchgate.net/publication/254117889_The_Dilemma_of_Disabled_Masculinity (29.01.2025).
- Szymajda, Joanna. "Taniec współczesny". W: *Słownik tańca współczesnego*, red. Joanna Szymajda, Małgorzata Leyko, przy współpracy Tomasza Ciesielskiego, 616–622. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.
- Urbacki, Rafał. "Święty", wywiad przeprowadził Mariusz Kurc. *Replika* 35 (2012), 3–5.
- Valentyn, Coralie Pearl. *Negotiating Difference: Exploring Masculinity and Disability in Contemporary Dance*, 2015. https://www.academia.edu/124964727/Negotiating_difference_exploring_masculinity_and_disability_in_contemporary_dance (29.01.2025).
- Whatley, Sarah. "The Spectacle of Difference: Dance and Disability on Screen". *The International Journal of Screendance* 1 (2018), 41–52. https://www.researchgate.net/publication/324856145_The_Spectacle_of_Difference_Dance_and_Disability_on_Screen (29.01.2025).
- Wojnicka, Iwona. *Rudolf Laban i Analiza Ruchu*. https://www.academia.edu/36711432/RUDOLF_LABAN_I_ANALIZA_RUCHU (29.01.2025).

- Wood, Caitlin. "Introduction – Criptiques: A Daring Space". W: *Criptiques*, red. Caitlin Wood, 2014, 1–3. <https://criptiques.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/crip-final-2.pdf> (29.01.2025).
- Zdrowska, Magdalena. *Męskość – niepełnosprawność – proteza*, 2018. <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/257703/meskosc-niepelnosprawnosc-proteza-1> (29.01.2025).

interpretacje | wykładowie | analizy

interpretations | exegeses | analyses



Męskość zdekonstruowana i dorastanie do heteropatriarchatu w powieści *Drzewo krwi* Kim de l'Horizon

Deconstructing Masculinity and Coming of Age in Hetero-Patriarchy
in Kim de l'Horizon's *Blutbuch*

Abstract: The article analyzes *Blutbuch*, the debut novel by Swiss non-binary author Kim de l'Horizon, as a multidimensional reflection on the impact of heteropatriarchal structures and the accompanying violence and trauma on family relationships and the experiences of a non-normative child. Particular attention is paid to the literary representation of the process of discovering the body and gender and forming queer, fluid identities. The analysis highlights the novel's engagement with transgenerational trauma and the ways in which silenced histories of violence shape family dynamics and individual subjectivities. The article also explores how autofiction functions here as a narrative strategy of reclaiming one's story, confronting tabooed experiences of pain and oppression, and creating space for queer voices excluded from heteropatriarchal discourse.

Keywords: heteropatriarchy, intergenerational trauma, queer identity

Wprowadzenie

W badaniach nad literaturą i kulturą współczesną coraz większą uwagę poświęca się reprezentacjom procesu konstruowania i przeżywania tożsamości wykraczającym poza uprzywilejowane kategorie społeczne i kulturowe. Przykładem takiej narracji jest *Drzewo krwi* (niem. *Blutbuch*), debiutancka powieść Kim de l'Horizon¹, szwajcarskiego

1. Pseudonim "Kim de l'Horizon" jest anagramem utworzonym z liter imienia i nazwiska autorx, Dominika Holzera. Autorx urodził się w roku 1992 w Szwajcarii, chociaż w powieści *Drzewo krwi* podaje, że urodził się w 2666 roku na planecie Gethen, co stanowi nawiązanie do powieści "2666" Roberto Bolaño oraz "Lewej ręki ciemności" Ursuli K. Le Guin, gdzie Gethen to planeta zamieszkała przez istoty bez stałej płci. Zob. "Kim de l'Horizon", <https://forfatterweb>.

autorx² niebinarnego. Wydana w 2022 roku, spotkała się z uznaniem zarówno ze względu na swoją wartość literacką, jak i odważne podejście do kwestii płci, cielesności oraz relacji rodzinnych i społecznych. Posługując się formą monologu adresowanego do babci, Kim de l'Horizon konstruuje narrację, która ujawnia procesy kształtowania queerowej podmiotowości, wyrażającej z doświadczenia nienormatywnego dzieciństwa, transmisji traumy międzypokoleniowej oraz poszukiwania rodzinnych korzeni. Zastosowanie techniki wewnętrznej focalizacji umożliwia wgląd w perspektywę osoby niebinarnej, doświadczającej kryzysu egzystencjalnego i procesu tranżycji tożsamościowej.

Zastosowany zarówno w oryginalne, jak i w polskim tłumaczeniu, innowacyjny zapis wykorzystujący znak podkreślenia w miejsce końcówek fleksyjnych (np. „mogł_m”, „czuł_m”) nie tylko podkreśla płynność tożsamości bohaterx, lecz także otwiera przestrzeń dla nowego sposobu narracji, który dekonstruuje tradycyjne kategorie płciowe.

Celem niniejszego artykułu jest analiza *Drzewa krwi* w perspektywie kilku kluczowych zagadnień: wpływu heteropatriarchalnych struktur i związanej z nimi przemocy na relacje rodzinne oraz doświadczenia nienormatywnego dziecka, procesu odkrywania własnej cielesności i płci, a także formowania queerowych, płynnych tożsamości. Przyjmuję tezę, że heteropatriarchat – rozumiany jako system narracji i praktyk reprodukcji nierówną dynamikę władzy – kształtuje relacje rodzinne w sposób systemowy, ograniczając je, polaryzując i podtrzymując asymetrię ról. Analizuję, w jaki sposób Kim de l'Horizon opowiada o tym doświadczeniu w swojej powieści oraz jak wpływa ono na konstrukcję świata przedstawionego.

Kolejną tezę weryfikowaną w toku analizy jest założenie, że binarna logika płci i związana z nią polaryzacja społeczna sprzyjają postrzeganiu różnorodnych form ekspresji tożsamości queer jako praktyk destabilizujących normy kulturowe, a zarazem otwierających przestrzeń dla renegotjacji kategorii kobiecości i męskości. W tym kontekście interesować mnie będzie, w jaki sposób powieść przedstawia walkę queerowych podmiotów o prawo do istnienia w świecie, w którym płciowość i tożsamość definiowane są wciąż

dk/lhorizon-kim (16.01.2025); Wikipedia, “Kim de l'Horizon”, https://en.wikipedia.org/wiki/Kim_de_l%27Horizon (16.01.2025).

2. Zapis “autorx” jest formą neutralną płciowo, stosowaną w celu opisanego osób o różnej tożsamości płciowej, w tym niebinarnych, które nie identyfikują się jednoznacznie jako kobieta lub mężczyzna. Litera “x” w tym kontekście pełni funkcję znaku zastępczego, który zastępuje końcówkę rodzajową.

w kategoriach opozycyjnych. Emancypacja i nonkonformizm stanowią w tej perspektywie zarówno wyzwanie dla norm heteropatriarchalnych, jak i źródło pytań o przynależność i bezpieczeństwo. Powieść skłania do refleksji nad tym, jakie są konsekwencje życia poza normą i walki o uznanie własnej podmiotowości.

Dorastanie do cisheteropatriarchatu Wczesne dzieciństwo jako raj utracony

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku krytyk literacki Michael Warner wprowadził termin *heteronormatywność*, rozszerzając wcześniejsze analizy przymusowej heteroseksualności prowadzone przez Adrienne Rich (1980). Rich wskazywała, że lesbijki i geje funkcjonowali w warunkach systemowego przymusu odgrywania ról i zachowań zgodnych z normami heteroseksualnymi, co skutkowało marginalizacją i niewidocznością innych form podmiotowości i relacyjności. Koncepcja heteronormatywności Warnera wskazała na strukturalny charakter tych ograniczeń, ujmując je jako systemową i wszechobecną formę opresji, w której wyłącznie heteroseksualność uznawana jest za „normalną” i społecznie akceptowalną. Fundamentem tego mechanizmu jest heteroseksizm, rozumiany jako zestaw przekonań i praktyk ustanawiających heteroseksualność jedyną normatywną formą relacji intymnych i podstawą do tworzenia związków, organizacji życia rodzinnego i społecznego³.

Późniejsze analizy wykazały, że heteroseksizm może przejawiać się w co najmniej trzech wymiarach. Po pierwsze, ujawnia się w automatycznym przypisywaniu heteroseksualności osobom, z którymi wchodzimy w interakcje, co skutkuje niewidocznością i marginalizacją tożsamości nieheteroseksualnych. Po drugie, przyjmuje postać heteroseksizmu instytucjonalnego, przejawiającego się w systemowym uprzywilejowaniu związków osób różnopłciowych. Przykładem heteroseksizmu instytucjonalnego są ograniczenia prawne dotyczące par jedнопłciowych, w tym brak możliwości zawierania małżeństw, adopcji dzieci czy dziedziczenia na równych zasadach. Trzeci wymiar stanowi heteroseksualne przywileje, czyli korzyści wynikające z bycia osobą heteroseksualną. Obejmują one między innymi uprzywilejowany dostęp do prawnych i społecznych form uznania, a także bogatsze i bardziej zróżnicowane

3. Michael Warner, *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).

reprezentacje medialne, które potwierdzają oraz utrwalają dominującą pozycję heteroseksualności w kulturze⁴.

Pogłębione zrozumienie mechanizmów instytucjonalizowania heteroseksualnych przywilejów sprawia, że jednym z kluczowych pojęć we współczesnych feministycznych i queerowych teoriach krytycznych staje się kategoria heteropatriarchatu (często określana także jako cisheteropatriarchat)⁵. Termin ten odnosi się do systemu, w którym dominacja określonej grupy mężczyzn pozostaje ściśle powiązana z heteronormatywnością, stanowiącą narzędzie kontroli społecznej. Cisheteropatriarchat można rozumieć jako system władzy i kontroli, pozycjonujący cisplciowych, heteroseksualnych, białych mężczyzn w pozycji nadrzędnej wobec innych podmiotów⁶. Logika tego systemu opiera się na kilku filarach: opozycyjnym definiowaniu męskości i kobiecości, które wyklucza płynność oraz złożoność ludzkiej tożsamości; normatywizacji i faworyzacji mężczyzn zgodnych z cis- i heteronormatywnymi wzorcami, co prowadzi do marginalizacji kobiet, osób niebinarnych i genderowo niejednoznacznych; promowaniu toksycznej męskości, eliminującej możliwość wyrażania emocji, uznania słabości czy popełnienia błędów; oraz reprodukcji heteromizoginii, która sankcjonuje – nierzadko w wymiarze symbolicznym – podmioty uznawane za zagrożenie dla patriarchalnych dyskursów⁷. W dalszej części artykułu proponuję analizę motywu dorastania w powieści de l'Horizon w perspektywie teorii cisheteropatriarchatu, zwracając szczególną uwagę na sposób, w jaki narracja uwydatnia konflikty między osobistą tożsamością bohaterx a normami narzucanymi przez porządek społeczny. Przyjęcie tego kontekstu teoretycznego umożliwia nie tylko lepsze zrozumienie mechanizmów opresji, lecz także uchwycenie strategii ich przekraczania oraz potencjału emancypacyjnego literatury.

4. *Diagnoza i terapia par. Tom II: Specyficzne zjawiska w diagnostyce par*, red. Bartosz Zalewski, Hanna Pinkowska-Zielińska (Warszawa: PWN, 2022), 310–311.

5. Samo pojęcie „patriarchatu” wprowadził do dyskursu antropologicznego w połowie XIX wieku Lewis H. Morgan na określenie jednego z etapów rozwoju organizacji rodzinnych, w której mąż sprawował kontrolę nad wieloma żonami. W feminizmie wykorzystanie pojęcia patriarchatu pierwotnie łączono z tendencjami radykalnymi i rewolucyjnymi. Zob. Agata Czarnacka, „Patriarchat”, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka, Grażyna Latos i in. (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014), 369–371.

6. Angela P. Harris, „Heteropatriarchy Kills: Challenging Gender Violence in a Prison Nation”, *Washington University Journal of Law and Policy* 37, nr 1 (2011), 13–66; Andrea Smith, „Heteropatriarchy and the Three Pillars of White Supremacy”, w: *The Color of Violence: The INCITE! Anthology*, red. INCITE! Women of Colour Against Violence (Durham: Duke University Press, 2016), 66–73.

7. „Cis-Heteropatriarchy”, w: *UnLeading: Systems of Oppression*, <https://www.yorku.ca/edu/unleading/systems-of-oppression/cis-heteropatriarchy/> (10.01.2025).

Najwcześniejsze wspomnienia bohaterx sytuują się w okresie wczesno-dziecięcym, kiedy poczucie cielesności funkcjonuje jeszcze jako kategoria nieukonstytuowana i płynna:

Mnie nie było; istniało moje bieganie, ale nie było nóg; był wiatr, który czuje się, biegając, ale nie było twarzy i karku, które mogłyby go doświadczyć, była jazgotliwa radość wywoływana biegiem, ale nie było brzucha, w którym by się wiła. Ciała mieli inni⁸.

Opis ten ilustruje stan egzystencji, w którym dominują doświadczenia zmysłowe i emocjonalne. Jest to faza rozwojowa, w której dziecko funkcjonuje jeszcze poza społecznymi normami cisheteropatriarchalnymi, pozostając nieświadome oczekiwań związanych z binarnymi kategoriami płci i cielesności. Doświadcza czystej, nieskrępowanej radości. Metafora „dziecko nie miało skóry, świat wchodził w nie i z niego wychodził”⁹ oddaje intensywny, nierozdzielny kontakt z otoczeniem, a zarazem stan bezbronności i otwartości. Wczesny brak identyfikacji z własnym ciałem można odczytać jako zapowiedź późniejszych zmaganiał bohaterx z płynnością i nienormatywnością tożsamości. Cisheteropatriarchalna logika, marginalizująca i dewaluuująca tożsamości odbiegające od normatywnych wzorców płci, zostaje w powieści ukazana jako fundamentalne źródło zagubienia i cierpienia. Wprowadzenie w niektórych fragmentów tekstu narracji trzecioosobowej (np. „Dziecko zawsze dostawało grzanki jako pierwsze”¹⁰) dodatkowo buduje dystans między dorosłym a jego własnymi doświadczeniami z przeszłości. Ten zabieg narracyjny pozwala na analizę dzieciństwa jako okresu idylli, ale jednocześnie otwiera przestrzeń do krytycznej analizy procesu socjalizacji w ramach struktur rodzinnych, reprodukujących logikę cisheteropatriarchalną. Dziecko stopniowo przyswaja sobie normy społeczne i oczekiwania otoczenia:

Milczenie nazywane byciem grzecznym. Strach przed nieznanym nazywany lękliwością. Powstrzymywanie łez nazywane byciem silnym. Strach przed pójściem spać; strach, że człowiek się nie obudzi i strach, że w ciemności straci wzrok, nie zauważając tego (no bo przecież nic nie widzi). To nazywano uciążliwym¹¹.

8. Kim de l'Horizon, *Drzewo krwi*, przeł. Elżbieta Kalinowska (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2024), 24.

9. l'Horizon, *Drzewo krwi*, 28.

10. l'Horizon, *Drzewo krwi*, 27.

11. l'Horizon, *Drzewo krwi*, 29.

Proces socjalizacji, kluczowy dla rozwoju jednostki, zostaje ukazany jako doświadczenie jednoznacznie negatywne, pełne napięć, tłumionych emocji i przymusu. Emocje takie jak strach, smutek czy niepokój są klasyfikowane jako niepożądane, ponieważ nie mieszczą się w heteropatriarchalnych modelach męskości, co skutkuje ich tłumieniem i społecznie wymuszoną reinterpretacją. Naturalne reakcje dziecka, takie jak wycofanie czy milczenie, zostają przekształcone w cechy pożądane przez dorosłych i kojarzone z męskością. Przymusowe dyscyplinowanie ciała (takie jak przytrzymywanie, strzyżenie, głaskanie wbrew woli¹²) stanowi element procesu socjalizacji, w ramach którego ciało dziecka funkcjonuje jako pole kontroli i władzy dorosłych. Doświadczenie to generuje poczucie wstydu i osamotnienia, wpisując się w logikę cisheteropatriarchalnego systemu, który delegitymizuje wszelkie odchylenia od normatywnego wzorca zachowania.

Dla pełniejszego zrozumienia emocjonalnego wymiaru utworu kluczowe znaczenie ma analiza dwóch centralnych postaci: babki i matki głównego bohaterx. Monolog skierowany do babci, często rozpoczynający się apostrofą „kochana babciu”, nadaje narracji osobisty i konfesyjny charakter, który odzwierciedla dramatyczną próbę odbudowania więzi rodzinnych oraz przywrócenia poczucia bliskości. Ten zabieg porządkuje strukturę fabuły poprzez wprowadzenie retrospekcji, refleksji oraz wspomnień z dzieciństwa, z którymi konfrontuje się dorosły już podmiot narracyjny. Na poziomie racjonalnym i fabularnym wyraża się to w dążeniu do poznania oraz zrozumienia biografii najbliższych kobiet:

Chciałbym zrozumieć, jak to było być tobą [babciu – przyp. aut.]: zwykłą kobietą z niższej klasy średniej w Szwajcarii dwudziestego wieku¹³.

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że w trakcie swoich poszukiwań bohaterx odkrywa, iż babka w przeszłości doświadczyła głodu. To traumatyczne doświadczenie sprawiło, że życiowym priorytetem było dla niej zapewnienie rodzinie bezpieczeństwa żywnościowego i osiągnięcie stabilizacji materialnej:

Wystrojem [mieszkania – przyp. aut.] babka komunikowała swój awans społeczny [...], [a jej życie – przyp. aut.] kręciło się głównie wokół jedzenia¹⁴.

12. l'Horizon, *Drzewo krwi*, 32.

13. l'Horizon, *Drzewo krwi*, 14.

14. l'Horizon, *Drzewo krwi*, 36, 38.

Jako osoba pochodząca z ubogiej, wiejskiej rodziny, babka była zmuszona do nieustannej walki o poprawę warunków życia. To trudne doświadczenie deprywacji ekonomicznej wywarło istotny wpływ na przekazy międzypokoleniowe oraz na praktyki wychowawcze wobec dzieci i wnuków. Ubóstwo, szczególnie doświadczane w dzieciństwie lub młodości, odciska trwałe silne piętno na tożsamości jednostki, a także kształtuje sposoby transmisji wartości i wzorców zachowań w obrębie rodziny. Niedostatek, z którym babka mierzyła się w młodości, pozostawił trwały ślad w jej psychice, czyniąc jedzenie symbolicznym ekwiwalentem bezpieczeństwa i stabilności. Główny bohaterx, jako niebinarna osoba queerowa dorastająca w rodzinie naznaczonej doświadczeniami ubóstwa i ograniczeń ekonomicznych, staje przed koniecznością refleksji nad zgodnością swoich aspiracji z oczekiwaniami najbliższych. Kluczowym dylematem staje się pytanie o to, w jaki sposób indywidualne dążenie do samorealizacji może współistnieć z pamięcią o trudnych doświadczeniach ekonomicznych oraz czy autentyczne życie jest osiągalne bez równoczesnego odrzucania wartości kształtowanych przez poprzednie pokolenia.

Kolejnym istotnym aspektem wymagającym głębszej refleksji jest złożony charakter relacji emocjonalnych w rodzinie funkcjonującej w ramach norm heteropatriarchalnych. Choć w opowieści pojawiają się pozytywne wspomnienia z dzieciństwa, w pewnym momencie bohaterx stwierdza: „Moja babka ma na imię Rosmarie i była potworem”¹⁵. Głęboka niechęć wobec bliskiej kobiety rodzi się w momencie, kiedy ta zakazuje bohaterx przebierać się w dziewczęce ubrania i używa frazy „nie jesteś dziewczynką”¹⁶. Słowa te stanowią wyraźną zapowiedź wprowadzenia dziecka w świat binarnego porządku płci¹⁷. Wywołany nimi obezwładniający wstyd funkcjonuje jako narzędzie społecznej kontroli. Dla dziecka babka staje się pierwszą przedstawicielką świata dorosłych, która aktywnie wymusza podporządkowanie się normom społecznym i zasiewa w dziecku poczucie konfliktu z własną tożsamością. W przypadku osób niebinarnych, transpłciowych czy queerowych takie doświadczenie

15. l'Horizon, *Drzewo krwi*, 30.

16. l'Horizon, *Drzewo krwi*, 40.

17. Logika binarna, która organizuje myślenie o płci i tożsamości, działa na zasadzie hierarchii: pierwszy człon (męskość) symbolizuje pełnię znaczenia, władzę i wartości kulturowe, podczas gdy człon drugi – czy to kobiecość, czy szeroko pojęta nieheteronormatywność – staje się „pojęciem-śmietnikiem”. Jest to przestrzeń symboliczna, do której odsyła się wszystko, co w patriarchalnej kulturze uznawane jest za gorsze, marginalne, nieczyste lub zbędne. W ten sposób queer, choć z założenia ma być przestrzenią przekraczającą dualistyczne podziały, zostaje wchłonięte przez ten hierarchiczny system jako to, co inne, odrzucone, niepełne.

często staje się początkiem długotrwałej walki o akceptację siebie i własnej odmienności w społeczeństwie.

“Obwinianie i zawstydzanie szkodzi relacjom, rodzinom, organizacjom i społecznościom” – przekonywała w jednej ze swoich książek Brené Brown¹⁸. W wyniku zawstydzania dziecko zaczyna odczuwać trwały lęk, że nie spełnia oczekiwań i nie zasługuje na emocjonalne wsparcie ze strony bliskich. Wstyd odgrywał też fundamentalną rolę w pierwotnym micie społeczeństw judeo-chrześcijańskich, ponieważ to za jego sprawą Adam i Ewa zostali wygnani z Edenu, by doświadczyć swojej ludzkiej (a więc upadłej) kondycji¹⁹. Grupy mniejszościowe, doświadczając zawstydzania, są zmuszane do odczuwania własnej niższości wobec społecznego, heteroseksualnego ideału, którego niemożność osiągnięcia przeżywana jest jako upokarzająca. Zinternalizowana homofobia generuje cierpienie wynikające z odmowy uznania pełnoprawnego obywatelstwa oraz prawa do uczestnictwa w pełni ludzkiej egzystencji. Kulturowa polityka wstydu kształtuje ponadto nasze rozumienie podmiotowości. Afekty takie jak wstyd, nienawiść czy miłość mogą być transmitowane między jednostkami i grupami, wpływając na ich pozycję społeczną i kształtując relacje władzy²⁰. Devon Price wprowadza pojęcie “wstydu systemowego”, rozumianego jako przekonanie o własnej odpowiedzialności za sytuację życiową oraz przeświadczenie, że jedyną drogą do przezwyciężenia trudności jest indywidualna siła i wytrwałość. Autor podkreśla, że systemowy wstyd sprawia, iż każdy wybór osoby marginalizowanej zostaje upolityczniony do tego stopnia, że jej całe życie staje się obiektem publicznej oceny. W tym ujęciu życie i ciała osób marginalizowanych postrzegane są jako z natury polityczne, a wstyd systemowy prowadzi do nieustannej oceny jednostek za zachowania, które w przypadku grup uprzywilejowanych nie podlegają kwestionowaniu ani nie są uznawane za powód do stygmatyzacji. Przykładem tego mechanizmu jest stereotypizowanie kobiet transpłciowych jako osób drapieżnych i hiperseksualnych, co prowadzi do ich fałszywego przedstawiania w roli rzeźkomo “niebezpiecznych mężczyzn” zagrażających dzieciom oraz kobietom cisłciowym²¹. W świecie przedstawionym powieści *Drzewo krwi* moment

18. Brené Brown, *Imperfect. Dary niedoskonałości*, trans. Magda Witkowska (Warszawa: Larum, 2024), 67.

19. Sally R. Munt, *Queer Attachments: The Cultural Politics of Shame* (London: Routledge, 2007), <https://doi.org/10.4324/9781315245478>.

20. Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004).

21. Devon Price, *Oduczmy się wstydu. Jak odrzucić kulturę samooskarżeń i odzyskać siłę*, przeł. Marek Stankiewicz (Warszawa: Biała Plama, 2025).

konfrontacji z oczekiwaniami społecznymi dotyczącymi płci opisany zostaje następującymi słowami:

Dziecko się zastanawia. Kiedy trzeba się zdecydować. Czy będzie się kobietą czy mężczyzną? Pozuje przed lustrem [...]. Dziecko wie: nie wolno mu stać się mężczyzną. Miłość matki jest wielka. Miłość matki jest większa niż ziemia [...]. Matka mówi: 'Gdy chłopcy stają się mężczyznami. Chodzą jak małpy. Robią się ordynarni [...]. Kobiety stają się ich przedmiotami'. Nie może też stać się kobietą. Co by ojciec. Ale kobiety mają takie ładne włosy. I mogą się malować [...]. Dziecko musi wkrótce się zdecydować. Ludzie pytają. NO? A KTO TY JESTEŚ? CZŁOPIEC CZY DZIEWCZYNIKA? [...]. Dziecko się zastanawia: jak działa decyzja? Czy to magiczny proces?²²

Dziecko doświadcza presji wyboru, mając świadomość, że każda decyzja wiąże się z ryzykiem utraty miłości jednego z rodziców. Cytowany fragment obrazuje mechanizm triangulacji, który ujawnia się w sytuacji, gdy dziecko zostaje uwikłane w konflikt lojalnościowy między rodzicami, stając się pośrednikiem lub "nagrodą" w ich emocjonalnej rywalizacji. Presja ról rodzinnych oraz brak możliwości zajęcia neutralnej pozycji prowadzą do internalizacji poczucia winy i lęku, a także do tłumienia własnych potrzeb i trudności w kształtowaniu autonomii. Konflikt między rodzicami generuje chroniczny lęk, który utrudnia dziecku rozwijanie relacji opartych na zaufaniu i bliskości. Narracja bohaterx stanowi świadectwo destrukcyjnego wpływu rodzinnych konfliktów na proces kształtowania tożsamości. W końcu "dziecko decyduje, że stanie się niewidzialne. Stale niewidzialne. Żeby nie być tak uciążliwym. Żeby nie być takim ciężkim. Nie zajmować tyle miejsca"²³. Wycofanie pełni funkcję mechanizmu obronnego, który chroni je przed nadmiernym obciążeniem emocjonalnym.

Rozwinięciem tego wątku może być analiza motywu babki przedstawianej jako pajęczycza, która – w relacji dziecka – "tka niewidzialne sieci"²⁴ rodzinne. Nancy K. Miller w tekście *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka* reinterpretowała koncepcję hyfologii Ronalda Barthes'a, kładąc nacisk na akt twórczy jako akt kobiecy. Wprowadzenie figury Arachne z mitu Owidiusza pozwoliło jej zniuansować metaforę pajęczą: Arachne jawi się jako kobieta-artystka, odcinająca się od męskiego logosu i tkająca własną narrację, w której przedstawia

22. l'Horizon, *Drzewo krwi*, 86–87.

23. l'Horizon, *Drzewo krwi*, 96.

24. l'Horizon, *Drzewo krwi*, 52.

świata opowieść o przemocy oraz niesprawiedliwości. W tym kontekście babka-pająk może być odczytana jako figura kobiety, która “tkając” rodzinne więzi, konstruuje alternatywny sposób funkcjonowania w świecie zdominowanym przez cisheteropatriarchat. Jej “niewidzialne sieci” zarówno scalają rodzinę, jak i kryją w sobie potencjał subwersji – stanowią świadectwo kobiecej sprawczości.

“Niewidzialne sieci” symbolizują jednak nie tylko kobiecą sprawczość w obrębie rodziny, lecz także formę kontroli sprawowanej w ramach rodzinnego matriarchatu. Styl komunikacji seniorki rodu wywierał istotny wpływ na relacje rodzinne: “Dziecko wiedziało: to usta, niezmordowana maszyna, trzymały babkę przy życiu”²⁵. Zastosowana tu synekdocha – usta jako reprezentacja procesu komunikacji i języka – akcentuje cielesny i zmysłowy wymiar interakcji rodzinnych. Babka nie prowadziła rozmów z bliskimi, lecz monologowała, wymuszając bierne słuchanie. Język, zredukowany do głośnych monologów i dominującej retoryki, staje się w tym ujęciu narzędziem władzy i kontroli, odzwierciedlającym szersze przemiany społeczne i kulturowe. Zarówno babka, jak i matka, wykorzystwały komunikację do ustanowienia i podtrzymywania swojej władzy w rodzinie. Kobiety w rodzinie bohaterx przejmowały zatem cechy stereotypowo przypisywane mężczyznom – takie jak dominacja, głośność czy brak wrażliwości na emocje innych. Zmiana ról genderowych – zamiast ich rewindykacji – wynikała zapewne z prób emancypacyjnych kobiet, które przez pokolenia doświadczały opresji heteropatriarchalnych struktur. Problem polega jednak na tym, że – jak zauważa Sławomira Walczewska – “matriarchat domowy nie jest strategią emancypacyjną, gdyż nie zakłada żadnych innych zmian w relacji między płciami, niż doskonalenie się kobiety w niedostrzeganym przez mężczyznę instrumentalizowaniu go”²⁶.

Istotną, choć pozornie marginalną, rolę w procesie dorastania odegrał ojciec głównego bohaterx, wręczając mu scyzoryk, symboliczny rekwizyt męskości²⁷. Teoretycznie ojciec reprezentuje alternatywny model męskości – delikatny, wrażliwy, usuwający się w cień. Jego postawa jest odwrotnością

25. l’Horizon, *Drzewo krwi*, 48.

26. Sławomira Walczewska, *Damy, rycerze, feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce* (Kraków: eFKA, 2000), 164.

27. Fallus, określane również militarno-przemocowymi metaforami, bywał nazywany dzidą, mieczem, pułkownikiem, pistoletem, nożem. Stanowiły one zaprzeczenie delikatności i podatności na zranienie. Zob. Wojciech Śmieja, *Po męstwie* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2024), 50.

patriarchalnych stereotypów i czyni go mniej widocznym w strukturze rodziny:

Ojciec jest małej. Miejsce w domu ograniczone. Ojciec musi zrobić miejsce. Ojciec mieści się w pięści matki [...]. Być w domu = być w matce. Ściany są skórą. Korytarze mają ręce. Drzwi są ustami. Każdy otwór po sęku to oko [...]. Czasem ojciec siedzi na kanapie z szeroko rozstawionymi nogami. Ale szeroko rozstawione nogi nie są w gratisie. Ojciec musi trochę z siebie odciąć. Odcina trzy godziny głosu. Za to dom pozwala mu przez chwilę siedzieć z szeroko rozstawionymi nogami²⁸.

Ta "miniaturyzacja" ojca symbolizuje pozorny upadek patriarchalnego autorytetu, tradycyjnie zakorzenionego w sile i dominacji. Matka, stając się centrum życia rodzinnego (metaforycznie "bycie w domu = bycie w matce"), przyjmuje rolę dawniej przypisywaną ojcu, realizując elementy patriarchalnej władzy, takie jak kontrola nad otoczeniem i pozostałymi domownikami. Ojciec natomiast, próbując odzyskać poczucie męskości, podejmuje gesty symboliczne – jak siedzenie z szeroko rozstawionymi nogami, klasyczny znak męskiej dominacji, czy przekazanie synowi scyzoryka jako emblematu męskiego dziedzictwa. Te działania mają jednak charakter chwilowy i wymagają od ojca kompromisów oraz poświęceń, ujawniając niemożność pełnego odtworzenia heteropatriarchalnej roli w zmienionym układzie społecznym. Jego sytuacja ilustruje performatywny charakter narzuconej roli, która generuje więcej frustracji niż satysfakcji. W ten sposób powieść obrazuje proces stopniowej erozji heteropatriarchalnych struktur, od zamiany ról płciowych i eksperymentowania z tożsamością po niejednoznaczną wizję przyszłości, w której tradycyjne modele władzy zostają zakwestionowane.

Powieść *Drzewo krwi* ukazuje nam zatem proces dorastania dziecka do heteropatriarchalnych norm społecznych. W tym systemie kobiety pełnią przede wszystkim rolę strażniczek norm społecznych oraz opiekunek tradycji, nierzadko nieświadomie reprodukując mechanizmy opresji, których same doświadczają. Analiza wymaga jednak uwzględnienia źródeł ich frustracji i blokad emocjonalnych w relacji z dzieckiem, wynikających z własnych doświadczeń opresji, niezaspokojonych potrzeb oraz tłumionych emocji.

28. l'Horizon, *Drzewo krwi*, 72.

Opresyjność struktur heteropatriarchalnych i ich wpływ na życie kobiet

Postawa matki została ukształtowana przez społeczne ograniczenia, które narzucały kobietom ściśle zdefiniowane role i oczekiwania. Jak sama przyznała:

Ojcu bardzo zależało, żeby mój brat skończył liceum [...]. Jak ja weszłam w ten wiek, nie było mowy o liceum. 'Na co ci to? I tak nie dasz rady. To są wyrzucone pieniądze, wyjdiesz za mąż i urodzisz dzieci'²⁹.

Ta wypowiedź ukazuje, jak patriarchalny system pozbawiał kobiety dostępu do systemu edukacji, a następnie do rynku dobrze płatnej pracy, redukując je do roli przyszłych żon i matek. Późniejsze relacje między rodzicami głównego bohatera można interpretować jako dynamiczne sprzężenie zwrotne: kobieta, przejmując władzę w przestrzeni domowej, marginalizuje mężczyznę, jednocześnie powielając patriarchalne wzorce; mężczyzna natomiast, starając się wypełniać tradycyjną rolę, podtrzymuje system, który go ogranicza. Cisheteropatriarchat kształtuje ich zachowania, a każda próba oporu prowadzi do jego odtworzenia w zmienionej formie. W ten sposób powieść obrazuje, jak patriarchat deformuje relacje rodzinne, czyniąc z ich uczestników aktorów w narzuconym teatrze władzy i zależności.

W momentach gniewu dziecko dostrzega, jak "matka zamienia się w lodowatą wiedźmę"³⁰, zmagającą się z głęboko skrywanym żalem po życiu, którego nie mogła przeżyć zgodnie z własnymi pragnieniami i marzeniami. Słowa użyte w tekście do opisanie tych podświadomych procesów, takie jak "izolować", "skryć się", "zamaskować", "stłumić" czy "przemilczeć", wskazują na mechanizmy obronne, które matka rozwijała, aby radzić sobie z niespełnieniem, frustracją i poczuciem straty. Obraz "lodowatej wiedźmy" funkcjonuje jako symbol emocjonalnego chłodu i izolacji, które matka wykorzystuje jako tarczę ochronną. Powściąga swoje uczucia, bo patriarchalny system nauczył ją postrzegać swój głos i potrzeby jako drugorzędne wobec woli mężczyzny. Ten akt autocenzury staje się zarazem źródłem jej gniewu – nagromadzone emocje, pozbawione możliwości ekspresji, przekształcają się w zimny dystans i wewnętrzny żal.

29. l'Horizon, *Drzewo krwi*, 74.

30. l'Horizon, *Drzewo krwi*, 78.

W tej sytuacji dziecko stosuje różne strategie osławania lęku przed matką:

Żeby matka odtajała i przestała być lodowatą wiedźmą. Trzeba być bardzo odważnym. Trzeba do niej podejść. Tak jak się idzie do domu przez lodowate zamiecie. Trzeba wziąć ją za rękę [...]. A potem trzeba po prostu być. Nie wolno dać się zamrozić. Jak człowiek da się zamrozić, umrze. Trzeba mieć w sobie ciepło [...]. Rozmrażanie trwa długo [...]. Najdłużej rozmraża się jej twarz. Nie wolno patrzeć jej w oczy. Te jeszcze długo pozostają lodowate. Spojrzenie jak cios pięścią³¹.

Bohaterx rozwija subtelne strategie przetrwania, takie jak unikanie kontaktu wzrokowego z matką, aby nie pogłębiać dystansu i chronić własne poczucie bezpieczeństwa. Jednocześnie stara się zachować własną emocjonalną integralność i niezależność. Istotnym zjawiskiem, które wyłania się w tej dynamice, jest odwrócenie ról rodzinnych: dziecko staje się emocjonalnym opiekunem rodzica. Mechanizm ten, określany w literaturze psychologicznej mianem parentyfikacji, polega na przejmowaniu przez dziecko odpowiedzialności za emocjonalne potrzeby dorosłego, co skutkuje nadmiernym obciążeniem i zaburza proces kształtowania autonomii³².

Dziedziczenie traumy i jej wpływ na więzi rodzinne

Dla pełnego zrozumienia utworu kluczowe jest uwzględnienie wpływu struktur heteropatriarchalnych na doświadczenia kobiet związane z przemocą i opresją. Heteropatriarchat sprzyja przemocy wobec kobiet, ponieważ opiera się na hierarchicznych relacjach płci, w których męskość wiązana jest z dominacją, a kobiecość z podporządkowaniem. Doświadczenie przemocy w ramach heteropatriarchatu skutkuje traumą, która nie tylko wpływa na psychikę jednostki (np. wstyd, poczucie winy, obniżona samoocena), lecz także ogranicza możliwości samorealizacji i podejmowania decyzji niezależnych od społecznych oczekiwań. W *Drzewie krwi* trauma matki jest przedstawiona jako "archiwum przemocy" – nagromadzenie cudzych historii i doświadczeń, które uniemożliwia jej tworzenie własnej narracji życiowej. Matka, czytając o losach kobiet z minionych epok,

31. l'Horizon, *Drzewo krwi*, 80.

32. Gregory J. Jurkovic, *Lost Childhoods: The Plight of the Parentified Child* (New York: Psychology Press, 1997).

zrobiła z siebie archiwum wszystkich kobiet doświadczających przemocy. Zbierała historie i uczucia, przechowywała je w sobie i na własną historię nie miała już miejsca³³.

Literatura ukazuje więc traumę nie tylko jako indywidualne cierpienie, lecz także jako proces społeczno-kulturowy, wpisany w struktury władzy. Ważne miejsce w tej historii zajmują czarownice – kobiety skazane na śmierć za nie-respektowanie patriarchalnych norm kulturowych. Były to zazwyczaj osoby samotne, niezależne, odważne, często posiadające wiedzę na temat leczenia czy położnictwa. Do oskarżenia o czary wystarczył silny charakter, wyzwolona seksualność lub po prostu zachowanie odbiegające od przyjętych norm. W konsekwencji każda kobieta była potencjalnym celem prześladowań, niezależnie od swoich działań³⁴. “Przewinienia” kobiet – takie jak nieposłuszeństwo, odmienność czy autonomia – z perspektywy współczesnej odczytywane są jako oznaki emancypacji i próby przełamania opresyjnych struktur³⁵.

Matka głównego bohaterx, namiętnie poszukując informacji o kobietach prześladowanych i skazywanych jako “czarownice”, przyjęła na siebie ciężar ich doświadczeń, stając się nośnikiem zbiorowego bólu, który odciska swoje piętno w jej ciele i psychice. Taka forma pamięci okazuje się destrukcyjna, prowadząc do stanu ciągłej gotowości, lęku i niepokoju.

Psychoterapeuci zajmujący się traumą zwracają uwagę na jej wpływ na sposób regulacji emocji w rodzinie i przekazy międzypokoleniowe:

Jeśli rodzic ma trudności z regulowaniem własnych emocji, upośledza to jego zdolność do odzwierciedlania emocji dziecka i uspokajania go, co z kolei zwiększa

33. l’Horizon, *Drzewo krwi*, 50.

34. Mona Chollet, *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, przeł. Sławomir Królak (Kraków: Karakter, 2019).

35. W powieści wymienione zostały postacie i grupy kobiet symbolizujące cierpienie wynikające z patriarchalnego ucisku, ale także siłę i odwagę w próbach jego przełamania. Elisabeth Kopp i Joanna d’Arc reprezentują kobiety odważne, które mimo przełamywania barier płciowych zostały zniszczone przez system – pierwsza przez polityczne naciski, druga spalona na stosie. Virginia Woolf, Anne Lister i Lady Diana pokazują różne oblicza opresji wobec kobiet twórczych, niezależnych lub publicznych – od presji społecznej po zniszczenie emocjonalne i fizyczne. Kobiety zakrywające twarze, pracownice fabryk tekstyliów w Azji czy więźniarki z Hindelbanku symbolizują zbiorowe doświadczenie wyzysku i ograniczania wolności, a kobiety z Afryki – walkę z nierównościami i przemocą. Wreszcie czarownice, takie jak Anna Göldi czy Catherine Repond, reprezentują kobiety uciskane za odmienność i niezależność. Wszystkie te figury pokazują, jak patriarchat uciska kobiety, ale ich historie stanowią też inspirację do walki o emancypację i równość.

prawdopodobieństwo, że dziecko rozwine wtórne strategie przywiązaniowe. Trudności te mogą być przekazywane z pokolenia na pokolenie. Rodzic, który doświadczył traumy, staje się mniej wrażliwy na potrzeby dziecka [...]. Trauma może być również przekazywana przez opowieści. Opowieści te mogą wzbudzać w słuchaczu tak duże napięcie, że pozostaje mu odcięcie się od emocji, które wzbudzają [...]»³⁶.

Pisząc o traumatycznych doświadczeniach rodzin ofiar Holokaustu, Michał Bilewicz konstatował: „Głęboki niepokój ocalonych kształtuje wrażliwość kolejnego pokolenia. Dzieci strauumatyzowanego pokolenia starają się zrozumieć niepokój swoich rodziców”³⁷. Badania pokazują, że strauumatyzowani rodzice są mniej dostępni emocjonalnie dla swoich dzieci, ponieważ ich uwaga pozostaje silnie zaabsorbowana przeszłością. Tę zależność można odnieść do zachowania matki wobec dziecka. W tym sensie powieść ukazuje mechanizm kulturowego dziedziczenia traumy, przedstawiając, w jaki sposób niewyrażony ból i przemilczane historie wpływają na dynamikę rodzinną oraz kształtują emocjonalne i psychologiczne doświadczenia dziecka. W rezultacie dziecko wycofuje się, napotyka trudności w ekspresji emocjonalnej i nie potrafi zrozumieć rodzinnej zмовy milczenia. Należy jednak podkreślić, że odpowiedzialność za te mechanizmy nie spoczywa na matkach, lecz na systemie cisheteropatriarchalnym, który wytwarza strukturalne źródła opresji i cierpienia. Warto też zauważyć, że różne dzieci mogą reagować odmiennie na podobne doświadczenia, co wskazuje na złożoność mechanizmów adaptacyjnych wobec traumy.

W *Drzewie krwi* trauma wyrasta z opresyjnych struktur społecznych, które znajdują swoje odzwierciedlenie w relacjach rodzinnych i doświadczeniu przemocy domowej. Matka ostatecznie ujawnia to dziecku słowami: Irmę prawdopodobnie zapłodnił jej własny ojciec, pradiadek, prawdopodobnie w kurniku, [...] matka zadzwoniła na policję, [...] oddała własną córkę do więzienia dla kobiet w Hindelbanku, [...] powiedziała matce, bo matka ją o to zapytała, bo matka to czuła, i że prababka zabroniła jej komukolwiek o tym mówić³⁸.

Irma, siostra babki, zaszła w ciążę i została osadzona w więzieniu dla kobiet w Hindelbanku – największej tego typu instytucji w ówczesnej Szwajcarii.

36. Szymon Chrzastowski, *Narracyjna terapia więzi. Przewodnik psychoterapeuty par* (Warszawa: PWN, 2021), 102.

37. Michał Bilewicz, *Traumaland. Polacy w cieniu przeszłości* (Kraków: WAM, 2023), 31.

38. l'Horizon, *Drzewo krwi*, 350.

Było to miejsce, w którym “niemoralność”, definiowana przez patriarchalne kryteria, stawała się podstawą do instytucjonalnego karania i kontroli kobiet. Przypadek ten odzwierciedla szerszy schemat historyczny, w ramach którego obwiniano kobiety o przemoc seksualną, jakiej doświadczały, a ich życie poddawano kontroli za pomocą instytucji takich jak więzienia, szpitale psychiatryczne czy domy poprawcze.

Opowieść o przemocy seksualnej staje się elementem rodzinnej pamięci, a jej ciężar przenosi się na głównego bohatera, który musi skonfrontować się z tą przeszłością, aby lepiej zrozumieć zarówno siebie i mechanizmy kształtujące relacje rodzinne. Jak zauważa Bilewicz, w rodzinach dotkniętych traumą dzieci często przejmują emocje i niepokój rodziców, nie zawsze rozumiejąc ich źródło. W *Drzewie krwi* ten proces przyjmuje formę ciągłego napięcia i niemożności oddzielenia teraźniejszości od przeszłości. Milczenie i zakaz mówienia, narzucone rodzinie przez babkę, tworzą atmosferę tajemnicy i niedopowiedzenia, kształtując relacje przez wiele pokoleń. Międzypokoleniowy przekaz traumy nie opiera się bowiem na jej biologicznym dziedziczeniu, lecz na obecności w historii rodziny chronicznego stresu, co prowadzi do nasilania negatywnych reakcji na zdarzenia przypominające traumatyczne doświadczenia wcześniejszych pokoleń³⁹. Podmiot narracyjny, próbując zrozumieć własną rodzinę, jednocześnie konfrontuje się z szerszymi strukturami kulturowymi – heteropatriarchatem i tabuizacją przemocy – które legitymizują milczenie wokół traumatycznych doświadczeń. W tym kontekście pojawia się konstatacja: Rodzina to połączenie, które powstaje wskutek dziedziczenia osobistych traum, kultura to połączenie wskutek dziedziczenia traum kolektywnych⁴⁰.

Destrukcyjna siła heteropatriarchatu polega przede wszystkim na legitymizowaniu dominacji i przemocy jako podstawowych mechanizmów organizujących życie rodzinne. System ten wzmacnia nierównowagę władzy, sankcjonując kontrolę jednych członków rodziny nad innymi, co w konsekwencji przyczynia się do emocjonalnej niedojrzałości rodziców. Ujawnia się ona w trudnościach z samoregulacją, w braku umiejętności rozpoznawania własnych potrzeb, w niezdolności do akceptacji autonomii dziecka oraz w tendencji do uzależniania go od siebie. Dzieci wychowywane w takich rodzinach czują się emocjonalnie osamotnione, uwikłane w problemy dorosłych. Cierpią z powodu braku zainteresowania ze strony bliskich; stają się ofiarami

39. Bilewicz, *Traumaland*, 41.

40. l'Horizon, *Drzewo krwi*, 134.

przekraczania granic, a ich potrzeby i emocje pozostają niewidzialne i niesłyszane⁴¹. W rezultacie nie doświadczają bliskiej, bezpiecznej więzi z dorosłym, co utrudnia im odtworzenie takiej relacji w dorosłym życiu bez odpowiedniego wsparcia profesjonalnego bądź krytycznej refleksji nad własną przeszłością.

Poza binaryzmem płci
Płynna tożsamość i kontakt ze światem nie-ludzkim
jako źródło mocy

Bohaterx poszukuje ocalenia od heteropatriarchalnych struktur poprzez przyjęcie nowej formuły tożsamościowej: “Dziecko czuło wyraźnie to, co wcześniej mgliście wiedziało: skąd pochodzi jego moc. Że to magia wody, płynięcia, przesączania”⁴². Woda symbolizuje ruch i płynność, przeciwstawne sztywnej strukturze płci. Dziecko, które wcześniej odczuwało presję wyboru między byciem mężczyzną a kobietą, odzyskuje sprawczość poprzez odrzucenie tych ram. Płynność można rozumieć jako model tożsamości sytuujący się poza binarną logiką płci i destabilizujący jej utrwalone kategorie. Przesączanie zastępuje znikanie jako sposób radzenia sobie z opresją – oznacza zdolność przenikania przez struktury bez poddania się im. Woda, jako symbol rozmrażania i odrodzenia, neutralizuje ogień i umożliwia deeskalację napięć. Moc dziecka tkwi w zdolności do transformacji, a nie w podporządkowywaniu się normom, co można odczytać jako deklarację autonomii oraz wybór niebinarności jako przestrzeni wolności. Nie jest to jednak wybór całkowicie wyzwalający: płynna, zmienna tożsamość doświadcza świata jako przestrzeni nieustannego napięcia, a zakorzenienie w nim wymaga łączenia pragnienia wolności z koniecznością życia w niejednoznaczności. *Queer studies* podkreślają wprawdzie prawo do postrzegania tożsamości jako czegoś drżącego, niepewnego, przypominającego kłaczę, jednak praktykowanie stanu, w którym “wszystko jest zawsze tak okropnie jednocześnie i splątane”⁴³ wiąże się z doświadczeniem dezorientacji, lęku i nieustannego napięcia egzystencjalnego. Queerowa tożsamość i życie są z natury niestabilne, fragmentaryczne i ulotne. Ich specyfika polega na ciągłym ruchu, zmienności i otwartości na nowe formy istnienia, które wymykają się ustalonym normom i hierarchiom

41. Zob. Joanna Flis, *Co ze mną nie tak? O życiu w dysfunkcyjnym domu, środowisku, w Polsce i o tym, jak sobie z tym (nie) radzimy* (Kraków: Znak, 2023).

42. l’Horizon, *Drzewo krwi*, 114.

43. l’Horizon, *Drzewo krwi*, 135.

społecznym. W kontaktach społecznych oznacza to zarówno potencjał nowatorskich sposobów budowania relacji, jak i napięcia wynikające z faktu, że większość ludzi przywykła do postrzegania tożsamości jako stałej i przewidywalnej.

Rozważania o tożsamości w *Drzewie krwi* można powiązać z koncepcjami przedstawionymi przez Astridę Neimanis w eseju "Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water", na który autorx bezpośrednio powołuje się w końcowych partiach powieści⁴⁴. Neimanis posługuje się metaforą "ciała wody" jako dynamicznego, otwartego systemu, który wymienia materię, doświadczenia i wpływy z otoczeniem. Jej feministyczna perspektywa materialistyczna kwestionuje indywidualizm, podkreślając współlistnienie ciał w globalnej, wodnej sieci. Ciała wodne nie są zamkniętymi bytami – przekazują nie tylko wodę, lecz także historie, traumy oraz odpowiedzialność za świat. Taka perspektywa podważa antropocentryczną i patriarchalną koncepcję ciała jako suwerennej, odizolowanej jednostki. Neimanis wskazuje ponadto, że woda działa jak nośnik pamięci, tworząc archiwa doświadczeń oraz przestrzenie uzdrowienia, a tym samym redefiniuje tożsamość jako proces współzależności. W tym ujęciu queerowe formy "rodzin z wyboru" oraz głębokie więzi przyjaźni – często niedoceniane w cisheteropatriarchacie jako konkurencyjne wobec życia rodzinnego – można rozumieć jako alternatywne modele wspólnoty i odpowiedzialności.

Innym sposobem na zachowanie autonomii staje się poszukiwanie ukojenia w świecie roślin. Kluczową rolę w tym procesie odgrywa buk czerwony, rosnący w rodzinnym ogrodzie – drzewo jednopienne, na którym współlistnieją zarówno kwiaty męskie, jak i żeńskie. To właśnie w cieniu jego majestatu dziecko znajduje schronienie, dorasta i odkrywa własną tożsamość. Tam też otwiera się przed nim inny wymiar egzystencji, zapisany w tekście nie prozą, lecz językiem poetyckim. Fragmenty, w których poezja zastępuje prozę, sygnalizują zmianę rejestru narracyjnego: dyskurs opisowy zostaje przeformułowany w tryb liryczny, charakteryzujący się intensyfikacją metaforyczności oraz przewagą modalności emocjonalnej i intuicyjnej. Zmiana ta powiązana jest z motywem samopoznania oraz z reprezentacją relacji jednostki z przyrodą. Poza ogrodem istnieją:

44. Astrida Neimanis, "Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water", w: *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*, red. Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni, Fanny Söderbäck (New York: Palgrave Macmillan, 2012).

Ojcowie. Kolacje. Domy jednorodzinne. Żeby wyglądały. Jak ojcowie, jak kolacje, jak domy jednorodzinne. To one są tym, co żyje⁴⁵.

Wymienione elementy świata przedstawionego są symbolami heteropatriarchatu i reprezentują ustalone role oraz oczekiwania społeczne. Ojciec jest tradycyjnie uosobieniem autorytetu i głowy rodziny, kolacja – rytuałem podtrzymującym iluzoryczną rodzinną harmonię, a dom jednorodzinny – materialnym symbolem stabilności i sukcesu w ramach klasy średniej. Słowo “wyglądały” podkreśla nacisk na fasadę, na zgodność z kulturowym i społecznym ideałem. Te społeczne konstrukty (ojciec, kolacja, dom) stają się “żyjącymi” bytami, dominującymi nad autentycznym doświadczeniem jednostek. W *Drzewie krwi* zostają one jednak symbolicznie pożegnane – jako elementy porządku, który utracił swoją wiarygodność i przestaje pełnić funkcję stabilizującą.

Podsumowanie

Tytuł debiutanckiej powieści Kim de l'Horizon można odczytywać jako wielopoziomowy symbol, łączący tematykę transgeneracyjnej traumy, rodzinnych wzorców opresji, historii kobiet oraz poszukiwania tożsamości przez dziecko niebinarne. Motyw “matczynego drzewa krwi” staje się metaforą próby zrozumienia siebie poprzez konfrontację z opresją doświadczaną przez wcześniejsze pokolenia. Bohaterx eksploruje wpływ przemocy na więzi rodzinne i poszukuje sposobów na przerwanie tego cyklu. Narratorx podkreśla, że trauma rodzinna nie jest abstrakcyjnym pojęciem, lecz doświadczeniem zakorzenionym w ciele i emocjach kolejnych pokoleń. Opisu ją je, przełamuje tabu wokół bólu, przemocy i cierpienia, które przez lata były tłumione w rodzinnej narracji. Ten gest narracyjny nie sprowadza się do ekspresji gniewu czy rozpacz, ale pełni funkcję oczyszczającą, umożliwiającą przerwanie toksycznych wzorców i zapobieganie ich dalszej transmisji. Zrozumienie przeszłości i odtworzenie kluczowych momentów dorastania do cisheteropatriarchatu jawi się tu jako krok ku uzdrowieniu. Autofikcja staje się tu narzędziem odzyskiwania narracji, w której queerowe doświadczenie może znaleźć swój wyraz i zostać zapisane. Jest to forma sprzeciwu wobec fikcji nieistnienia, która w heteropatriarchalnym świecie spycha tożsamości niebinarne

45. l'Horizon, *Drzewo krwi*, 70.

i nieheteronormatywne na margines⁴⁶. Ostatecznie *Drzewo krwi* wskazuje, że odzyskanie podmiotowości wymaga opowiedzenia własnej historii i przeprowadzenia jej w konfrontacji z doświadczeniami przemocy oraz wykluczenia.

Bibliografia

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- Bilewicz, Michał. *Traumaland. Polacy w cieniu przeszłości*. Kraków: WAM, 2023.
- Brown, Brené. *Imperfect. Dary niedoskonałości*, przeł. Magda Witkowska. Warszawa: Larum, 2024.
- Chollet, Mona. *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, przeł. Sławomir Królak. Kraków: Karakter, 2019.
- Chrzastowski, Szymon. *Narracyjna terapia więzi. Przewodnik psychoterapeuty par*. Warszawa: PWN, 2021.
- Czarnacka, Agata. "Patriarchat". W: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka, Grażyna Latos i in., 369–371. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014.
- Diagnoza i terapia par. Tom II: Specyficzne zjawiska w diagnostyce par*. Red. Bartosz Zalewski, Hanna Pinkowska-Zielińska. Warszawa: PWN, 2022.
- Flis, Joanna. *Co ze mną nie tak? O życiu w dysfunkcyjnym domu, środowisku, w Polsce i o tym, jak sobie z tym (nie) radzimy*. Kraków: Znak, 2023.
- Harris, Angela P. "Heteropatriarchy Kills: Challenging Gender Violence in a Prison Nation". *Washington University Journal of Law and Policy* 37, nr 1 (2011), 13–66.
- Jurkovic, Gregory J. *Lost Childhoods: The Plight of the Parentified Child*. New York: Psychology Press, 1997.
- "Kim de l'Horizon". W: *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Kim_de_l%27Horizon (16.01.2025).
- l'Horizon, Kim de. *Drzewo krwi*, przeł. Elżbieta Kalinowska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2024.
- Munt, Sally R. *Queer Attachments: The Cultural Politics of Shame*. London: Routledge, 2007. <https://doi.org/10.4324/9781315245478>.

46. Ze względu na ograniczoną objętość tekstu nie rozwijam tu wątku korelacji między płcią, seksualnością i narodem, wpływu twórczości i kreatywności na redefiniowanie tożsamości oraz tekstowej opowieści o metropolitalnej queerness, a także pomijam ważny wątek zmagania dorosłego bohatera ze swoją tożsamością. Te zagadnienia zostaną pogłębione w innym tekście.

- Neimanis, Astrida. "Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water". W: *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*, red. Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni, Fanny Söderbäck, 85–100. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Price, Devon. *Oduczmy się wstydu. Jak odrzucić kulturę samooskarżeń i odzyskać siłę*. Warszawa: Biała Plama, 2025.
- Rich, Adrienne. *Zrodzone z kobiety: macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2000.
- Smith, Andrea. "Heteropatriarchy and the Three Pillars of White Supremacy". W: *The Color of Violence: The INCITE! Anthology*, red. INCITE! Women of Colour Against Violence, 66–73. Durham: Duke University Press, 2016.
- Śmieja, Wojciech. *Po męstwie*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2024.
- Walczevska, Sławomira. *Damy, rycerze, feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*. Kraków: eFKa, 2000.
- Warner, Michael. *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.



Shame and the Literary Configurations of Queer Masculinities in Ivan Mrak's *Ivan O.**

Abstract: The relationship between queer identity and shame is one of the key themes in queer theory, with shame sometimes becoming a fundamental aspect of identity for individuals within the queer community. This article focuses on literary representations of shame in Slovenian literature, particularly in connection with queer masculinities. It examines the work of Ivan Mrak, specifically his autofictional novel *Ivan O.*, which is the first autobiographical literary work with a queer theme in the Slovenian context. The article discusses the complex nature of shame and its impact on the protagonist's life experience, exploring how shame influences processes of identification and self-representation in society while attempting to outline the trajectory of decentring queer shame throughout the novel.

Keywords: shame, queer masculinities, Ivan Mrak, autofiction, queer theory, Slovene literature

Literary Masculinities and Queer Shame

The exploration of male sexuality, particularly homosexuality and its cultural and social implications, has been a significant focus in scholarly research. Studies in this area have illuminated how same-sex desire challenges conventional constructs of masculinity and disrupts heteronormative assumptions.

* The article was written as part of the basic research project *Shapes of Shame in Slovene Literature* (J6-60113), which is funded by the Slovenian Research and Innovation Agency (ARIS). The article is a substantially revised and expanded version of an earlier text published as: Darko Ilin, "Presežni sram, preseganje sramu: oblikovanje kvir identitete v delu Ivan O. Ivana Mraka," in *Jezik in književnost v spreminjanju: Slovenski slavistični kongres*, Celje, 26–28, September 2024, ed. Jožica Jožef-Beg, Mia Hočevar, and Neža Kočnik (Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, 2024), 415–425. While the earlier version focused primarily on queer identity formation, the present article offers a substantially reworked analysis within the framework of masculinity studies, including an expanded theoretical foundation in the studies of shame, a restructured argument, and additional textual analysis.

A foundational work in this field, Eve Kosofsky Sedgwick's *Between Men*,¹ introduces the concept of homosociality, non-sexual same-sex bonds characterized by emotional intimacy and loyalty. Sedgwick's analysis demonstrates how literature employs homosocial relationships to interrogate male desire, even when such desire is not overtly sexual. While Western literary studies have extensively examined male sexuality, the same focus has not been mirrored in Central European context(s). Nevertheless, scholars such as M. Filipowicz, T. Tomasik, W. Śmieja, M. Eck² have highlighted the intricate portrayals of masculinity and sexuality in the literatures of this region. Despite these advances, a significant gap persists in the study of male sexuality within Slovene and broader South Slavic literary traditions. This study seeks to address this oversight, contributing to a deeper understanding of how masculinity and queer sexuality are represented in these underexplored literary systems.

This study employs the concept of literary configurations of masculinity rather than the more static notion of representations. This concept is central to the works of prominent masculinity studies scholars Toni Tholen and Stefan Horlacher, who underscore its value for analysing gender dynamics in literature. Drawing on Toni Tholen's insights,³ the study of configurations of masculinity in literary texts moves beyond identifying fixed or isolated depictions of men. Instead, configurations are dynamic and multifaceted, operating as intersections where various projections, perspectives, and images converge to construct and challenge gender identities. Tholen argues that male literary figures often embody contradictions, fragility, and fluidity, shaped

1. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press, 1985).

2. Marcin Filipowicz, "Panowie, bądźmy Czechami, ale nikt nie musi o tym wiedzieć..." *Wzorce męskości w kulturze czeskiej XIX wieku* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013); Tomasz Tomasik, *Wojna – męskość – literatura* (Słupsk: Akademia Pomorska w Słupsku, 2013); Wojciech Śmieja, *Hegemonia i trauma: literatura wobec dominujących fikcji męskości* (Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2016); Wojciech Śmieja, "Antynomie męskości i erotyczne spojrzenie na męskie ciało w *Agnieszce, Córcie Kolumba* Wilhelma Macha," *Wielogłos* 4, no. 38 (2018); Wojciech Śmieja, "Studia o męskości – poszerzanie pola teoretyzacji," *Teksty Drugie* 6 (2020); Wojciech Śmieja, "Polityka i erotyka w *Martwym morzu* Emila Zegadłowicza," *Teksty Drugie* 1 (2021); Wojciech Śmieja, *Nie/podległości i transformacje. Szkice o studium męskiego niepokoju 1918–2018* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2023); Matthias Eck, *Masculinities in Austrian Contemporary Literature: Strategic Evasion* (London: Routledge, 2020).

3. Toni Tholen, *Männlichkeiten in der Literatur: Konzepte und Praktiken Zwischen Wandel und Beharrung* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2015).

by the multiplicity of projections from other characters, male and female alike. For example, a male character might be portrayed as embodying heterosexual masculinity in one context while exhibiting homosexual tendencies in another. The concept of flexible configurations of masculinity provides a valuable framework for examining how gender identities are constructed, deconstructed, and transformed within literary texts. It allows us to trace the shifts and complexities within and across depictions of men, steering clear of reductive categorizations. Tholen warns that analyses centred solely on fixed images or enduring myths of masculinity risk reinforcing oversimplified, binary gender stereotypes.⁴ By contrast, the framework of literary configurations highlights the dynamic interplay of diverse perspectives, emphasizing the fluid, evolving, and contested nature of masculinity as represented in literature.

The complex entanglement of queerness and shame has been central to queer theory from its earliest formulations. Much of this scholarship interrogates the pride-shame binary, in which shame is cast as an affect to be transcended while pride is elevated to the status of a desired emotional and political strategy.⁵ This critical reassessment aims to make visible the limitations of such oppositions, deconstruct them, and highlight the deeper affective dynamics through which queer subjects negotiate identity, visibility, and resistance. Eve Kosofsky Sedgwick observes that, for some members of the queer community, shame is not merely a baseline experience but a fundamental component of their identity.⁶ She states, however, that shame generates and legitimates “the place of identity – the question of identity” without creating an essential and stable identity, but rather queerness that is intimately tied to creativity.⁷ Using queer shame as an analytical tool through this lens provides us with a framework for understanding the influence of this queer identity “as to-be-constituted”⁸ on creative practices and their transformative potential. The stigma and shame surrounding homosexuality often profoundly shape personal narratives, appearing almost predetermined as they intertwine with

4. Tholen, *Männlichkeiten in der Literatur*.

5. David M. Halperin, Valerie Traub, “Beyond Gay Pride,” in *Gay Shame*, ed. David M. Halperin, Valerie Traub (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 3–40.

6. Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (Durham: Duke University Press, 2003), 44.

7. Kosofsky Sedgwick, *Touching*, 63; Margaret Morrison, “‘Some Things Are Better Left Unsaid’: The ‘Dignity of Queer Shame.’” *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 48, no. 1 (2015), 18.

8. Kosofsky Sedgwick, *Touching*, 64.

both actions and the core of one's being.⁹ Warner posits that shame constitutes a foundational element of queer identity, shaping not only individual subjectivities but also the social formations that emerge around them. He suggests that one of the most powerful strategies for negotiating shame and stigma is the creation of radically heterogeneous communities, which function as spaces in which people, drawn into unexpected forms of intimacy by their shared experience of exclusion and abjection, gather in what he calls a queer "salon des refusés." In such assemblages, shame is neither denied nor erased but transformed into a basis for solidarity, resistance, and alternative modes of belonging.¹⁰ Consequently, it becomes essential to critically examine the politics of emotion, particularly the transformative potential of emotional experiences as depicted in literature, and to analyse the dynamics and mechanisms of shaming and shame.

This calls for an examination of how shame is portrayed in literature and an inquiry into the ways it embeds itself within the mind and finds expression in the bodies of those who challenge societal expectations. This study aims to investigate how shame is represented in literary works and autobiographical narratives, shedding light on the intersection of the politics and poetics of shame. By doing so, it seeks to elucidate how these dynamics shape literary configurations of queer masculinities, offering a nuanced understanding of the interplay between emotion, identity, and literary representation.

In *Being and Nothingness*, Sartre extensively employs the concept of shame to explore the phenomenological dimensions of existence. His analysis underscores the relationship between shame and same-sex experiences, suggesting that shame becomes so deeply ingrained in non-heterosexual individuals that it impedes their ability to cultivate solidarity and mutual support with other marginalized individuals in the same community. Furthermore, Sartre posits that shame functions as a divisive force, isolating homosexuals from broader social connections.¹¹ In contrast, Sally Munt proposes that shame possesses a transformative political potential, capable of challenging and subverting dominant norms by fostering "communities of shame." These communities, in turn, can reframe and reimagine identity through shared experiences of

9. Michael Warner, *The Trouble with Normal: Sex Politics and the Ethics of Queer Life* (New York: Free Press, 1999), 28.

10. Warner, *The Trouble*, 35–36.

11. Jean-Paul Sartre, *Saint Genet: Actor and Martyr* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012), 41.

marginalization.¹² Munt's work delves into the dual nature of shame, which simultaneously drives social alienation and reinforces interpersonal bonds. This duality operates not only outwardly, influencing relationships with others, but also inwardly, affecting one's relationship with the self. Shame can manifest as self-alienation, where individuals distance themselves from aspects of their identity perceived as shameful. Conversely, it can also lead to the reclamation and celebration of these same traits, transforming them into sources of pride and integral components of a positive identity.

These contrasting perspectives on shame significantly influence the lived experiences of queer men within society, offering a methodological lens for examining literary representations of masculinities and homosexuality. This analysis seeks to challenge the perception of deviant sexualities as inherently shameful by exploring their connection to the emancipatory potential found in the subversion of shame within queer literature. By doing so, it aims to move beyond the restrictive frameworks that have traditionally confined discussions of sexuality to the metaphorical "closet." As Hellen Lynd argues, a direct engagement with shame has the capacity to transform it from a hidden, destructive force into a powerful and illuminating experience.¹³ According to her reasoning, fully acknowledging and confronting aspects of identity or behaviour perceived as negative can lead to outcomes that are both constructive and enlightening. This approach underscores the potential of queer literature to reimagine and redefine the dynamics of shame, enabling it to become a catalyst for empowerment and self-discovery.

Ivan Mrak, Homoeroticism and Autobiographical Writing

Although Ivan Mrak (1906–1986) produced an exceptionally extensive body of work and is a unique figure in the Slovenian literary scene, he remains on the fringes of the national literary canon. The Slovenian literary and cultural community largely ignored Mrak for decades. Critical analysis of his work only started to appear seriously in the late 1960s, nearly forty years after his debut, with more thorough and objective assessments coming

12. Sally Munt, *Queer Attachments: The Cultural Politics of Shame* (London: Routledge, 2007), 4.

13. Hellen Merrell Lynd, *On Shame and the Search for Identity* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1958), 20.

only after 2000. The most significant institutional recognition of his work happened in 2006, marking the hundredth anniversary of his birth, through a symposium organized by the Slovenian Theatre Museum. This event led to the publication of a comprehensive collection of papers the next year. Mrak's peripheral position in the literary canon can partly be attributed to the status of drama, which was the main focus of his creative output, within the hierarchy of literary genres. That said, his dramatic works did receive occasional attention. In the late 1990s, there was a renewed interest in "The Arc Light That Is Being Born" (*Obločnica, ki se rojeva*, 1925), and more recently, his Roman trilogy (1939–1945) received positive reviews when it was staged at the Slovene National Theatre Drama in Ljubljana in 2023. While parts of his dramatic work were published during his lifetime, his autobiographical writing, diaries, autofictional texts, and homoerotic stories only started to appear in the 1990s. This delay is undoubtedly linked to the broader social shift from socialism to a more open cultural climate, which allowed greater openness to queer topics in both society and literature.

The key concepts essential for understanding Ivan Mrak's unique position as an artist, as well as for understanding his opus are his devotion to art, especially hymnal tragedies,¹⁴ God, and, most notably, homosexuality, the latter being the central theme of this analysis. While the majority of Mrak's published oeuvre consists of dramatic works, his creative output also spans short prose, poetry, essays, and autobiographical texts. Despite his focus on fiction, his works maintain a significant connection to real events and personal experiences. This is particularly evident in his plays, which range from the early hymnal tragedies *The Face of Karla Bulovec* (*Obraz Karle Bulovčeve*, 1929) and *Anton Aškerc – The Tragedy of Slovenian Liberalism* (*Anton Aškerc – Tragedija slovenskega liberalizma*, ca. 1930) to later works such as *The Revolutionary Tetralogy* (*Revolucijska tetralogija*, 1970) and *Confession to the Brothers of Light* (*Spoved lučnim bratom*, 1972). Although these plays take creative liberties with historical facts, they remain deeply rooted in historical realities. Mrak selects the most tragic elements of history, using them as tools for dramatic expression and artistic reflection.¹⁵ Beyond his dramatic works, another

14. Janez Vrečko, "Problem (himnične) tragedije pri Slovencih," *Slavistična Revija* 54, no. 4 (2006).

15. This connection is not limited to historical events and figures from European and Slovenian history but also extends to Mrak's personal relationships and the history he himself lived through. For this reason, even though Goran Schmidt rejects the notion that a work of art can be fully explained through the author's life, he acknowledges that the strikingly narrow range of

significant part of his oeuvre falls under the category of broadly defined autobiographical discourse, encompassing autofiction and diaries.

One of his most prominent contributions to this narrative tradition is the work *Ivan O.* (1991), which Taras Kermauner conditionally describes as a novel,¹⁶ but is more accurately classified as autofiction¹⁷ due to its unique interplay of autobiographical facts and their artistic reimagining. At the far end of this autobiographical spectrum are his diaries, described as a unique portrayal of Ljubljana and its inhabitants from the end of the First World War to the late 1970s.¹⁸ These diaries, published in three volumes between 2005 and 2006, provide invaluable insight into Mrak's creative process, the contextual and genealogical origins of his works, and his reflections on interpersonal relationships, sexuality, and the mundane aspects of daily life.

Although the themes of queer masculinities, same-sex desire and homoeroticism appear in several of Mrak's dramatic works such as *The Arc Light That Is Being Born* (1925), *Escape from Hell* (*Beg iz pekla*, 1962), *Van Gogh's Saint Vitus' dance* (*Van Goghov vidov ples*, 1970), and *Chrysippos* (1976), this article focuses on Mrak's autofictional novel *Ivan O.* while also addressing his broader engagement with homoeroticism and its significance for interpreting his oeuvre. As Kermauner aptly observes, admitting one's own homoeroticism and even homosexuality was something outrageous and audacious during Mrak's time.¹⁹ Nevertheless, Mrak boldly took this step in his avant-garde play *The Arc Light That Is Being Born*, performed in 1925. This act stands as a remarkable milestone in the Slovenian literary space, demonstrating a modernity and contemporaneity that aligned with broader European developments.

motifs in Mrak's literary oeuvre inevitably draws attention to his biography. See more in Goran Schmidt, "Sub Specie Mortis," in *Izbrano delo: proza, drame, dnevniki*, by Ivan Mrak (Ljubljana: Mladinska Knjiga, 1998), 244–245.

16. Taras Kermauner, "Ivan Mrak – življenje v skladu z brezpogojno terjatvijo," in *Ivan O.*, by Ivan Mrak (Ljubljana: Prešernova Družba, 1991), 186.

17. "The various processes of transformation of autobiographical material speak in favour of the post-structuralist thesis of the impossibility of direct self-representation in the text. For this reason, the term autofiction is now commonly used instead of autobiographical novel, which emphasises the problematic mimetic status of autobiography." Andrea Zlatař Violić, "Avtobiografija: teoretski izzivi," in *Avtobiografski diskurz. Teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju*, ed. Alenka Koron, Andrej Leben (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011), 26.

18. Schmidt, "Sub Specie Mortis," 259.

19. Kermauner, "Ivan Mrak – življenje," 175.

The 1920s marked a period of emerging public discourse on homosexuality across Europe, exemplified by the work of Magnus Hirschfeld and his Institute of Sexology, founded in 1919, which later contributed to the creation of the World League for Sexual Reform in 1928. Similarly, in the broader Central European space the Czechoslovak queer scene coalesced around the magazine *Hlas sexuální menšiny* (*Voice of the Sexual Minority*), published between 1931 and 1934. In Slovenia, however, Mrak's contributions represent a strikingly isolated exception, paralleled only by the 1926 Slovene publication *Homosexuality*, written under the pseudonym Vindex, which summarized Hirschfeld's ideas.²⁰ Mrak's works thus not only reflect his individual artistic vision but also situate him within a broader European context of queer cultural and intellectual history.

The internal structure of homoeroticism in Ivan Mrak's work warrants particular attention, especially as Mrak himself frequently highlighted this theme in his diaries – a point emphasized in various analyses of the queer aspects of his life and oeuvre.²¹ Central to this structure is Mrak's glorification of the Greek *erastês-erômenos* relationship, which he regarded as the pinnacle of erotic and aesthetic experience. As Andreas Leben observes, Mrak approached homoeroticism as an aesthetic philosophy²² that informed his worldview and artistic production throughout his life. He was firmly convinced that, with rare exceptions like his wife and life companion, sculptor Karla Bulovec, women were incapable of achieving artistic greatness. Consequently, he valued male homosexual relationships more highly than heterosexual ones, to the extent that he perceived his bond with Karla Bulovec as homoerotic in nature.²³ This highlights the masculinist worldview prevalent in modernist avant-garde circles²⁴ and aligns Mrak's perspective with an affir-

20. Roman Kuhar, "Istospolniki in podobna bitja," in *Ideologije v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: zbornik predavanj*, ed. Aleksandar Bjelčević (Ljubljana: Znanstvena Založba Filozofske Fakultete, 2012), 70.

21. Peter Kovačič Peršin, "Dialektika smeri in protismeri," in *Ivan Mrak (1906–1986): Simpozij ob stoletnici rojstva in dvajsetletnici smrti slovenskega trageda Ivana Mraka v Slovenskem gledališkem muzeju leta 2006*, ed. Mojca Kreft, Ivo Svetina (Ljubljana: Dokumenti Slovenskega Gledališkega Muzeja, 2007), 119–120; Brane Mozetič, *Grmade, parade in molk: Prispevki k neheteroseksualni zgodovini na Slovenskem* (Ljubljana: Škuc, 2014), 59.

22. For more on this, see Kovačič Peršin, "Dialektika smeri in protismeri."

23. Andreas Leben, "Gendered Perspectives on Sexuality, Body, and Aging in Slovene Autobiographical Literature: Mrak – Zupan – Kovačič," in *Aging in Slavic Literatures: Essays in Literary Gerontology*, ed. Dagmar Gramshammer-Hohl (Bielefeld: Transcript, 2017), 169.

24. Rita Felski, *The Gender of Modernity* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995).

mative stance toward the traditional concept of the masculine artistic genius.²⁵ A particularly revealing moment in Mrak's diaries underscores the aforementioned (masculine) age-disparate dynamic. As Kovačič Peršin notes, the diaries begin with a dramatic account of a love confession by the sixty-two-year-old Mrak to a young man.²⁶ This entry point into his autobiographical narrative holds heightened semantic significance, marking it as a crucial indicator of the emotional and affective undercurrents in his work.

Ivan O. and the Overcoming of Shameful Masculinity

The autofictional novel *Ivan O.* was published in 1991, five years after Ivan Mrak's death and over six decades after its completion. This substantial delay in publication postponed key insights into the early stages of Mrak's life and creative development, largely due to the novel's sensitive and unconventional content. The published version was assembled from several manuscript variants selected by Miran Kavšek, who also prepared the text for publication. Taras Kermauner, a close friend of Mrak, contributed a comprehensive commentary.²⁷ *Ivan O.* belongs to Mrak's early creative period,²⁸ evident in its narrative exploration of artistic self-discovery, a topic closely tied to adolescence. The narrator and the narrated subject are deeply interconnected, reflecting an introspective attempt to both process and articulate past experiences. Notably, the narrative does not reject or distance itself from the earlier self, suggesting a continuity of perspective rather than a later-life repudiation of past ideas or actions. The novel serves as both a personal and artistic coming-of-age story or a bildungsroman, while also critically examining the contradictions of the bourgeois class to which Mrak belonged. It explores themes of rebellion through unconventional life choices and creative expression.²⁹ The delayed publication and reception of *Ivan O.* can be attributed to its challenging blend of bourgeois values, religiosity, and queer experience. Although *Ivan O.* provides valuable insights into Mrak's life and creative process, this article focuses

25. Christine Battersby, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics* (Bloomington: Indiana University Press, 1989).

26. Kovačič Peršin, "Dialektika smeri in protismeri," 119.

27. Denis Poniž, "Ivan Mrak: Ivan O.," 2000: *Revija za krščanstvo in kulturo* 59/60 (1992), 234.

28. Poniž, "Ivan Mrak: Ivan O.," 244.

29. Vlado Šav, "Ivan Mrak, kot ga je zbudil Ivan O.," *Primorska srečanja* 18, no. 140 (1993), 28.

on the narrative of queer shame at the intersection with the literary configurations of masculinity. Written in an era when such themes were rarely explored in Slovenian literature, *Ivan O.* stands as the first Slovenian personal confessional novel to feature a first-person narrator addressing queer identity, making it a groundbreaking work in its time.

In *Ivan O.*, shame emerges as a multi-faceted emotion experienced by the protagonist in diverse contexts and for various reasons. It is deeply woven into the narrative structure, becoming apparent from the opening chapter, where the father instils profound doubts about the protagonist's identity. "It happened countless times that he called me in a nice way, without any reason accessible to me, understandable to me. He grabbed me and looked at me intensely, suffering unspeakably in the process. [...] And he had already blown me away roughly, 'Get lost, you bastard!'"³⁰ This moment leaves Ivan questioning why his mother does not intervene to defend or comfort him, perhaps, he reasons, because she is ashamed and believes the accusation to be true.³¹ Here, shame is tied to a fundamental disconnection within the family, marking Ivan as an outsider not only by birth but also ontologically, estranged from both his family and especially his father. This episode, labelled as "dad's funky idea," prompts additional flashbacks that explore the foundational differences and the mutual resentment between father and son. The initial shame of not belonging to one's family expands into a broader sense of alienation that pervades Ivan's relationship with his environment. This moment establishes the deep instability of his sense of identity, particularly in relation to his family. It propels him first into solitude and, later, into a search for others who mirror his experience. In this trajectory, he turns to artistic creation as a means of forging a community of the shamed.

Another prominent layer of shame in the novel is tied to class identity. Similar to familial shame, class-based shame is linked to the father and is, in many ways, inherited from his experiences. In the twelfth chapter of the first part of the novel, Ivan observes and narrates his father's financial struggles, focusing on the losses suffered during and after World War I, the decline of the bourgeois class in Ljubljana, and the rise of the nouveaux riches, who fail to appreciate the distinctions between refined and inferior tastes – for

30. Ivan Mrak, *Ivan O.* (Ljubljana: Prešernova Družba, 1991), 13. The work analysed here has not been translated into English, therefore all the translations were made by the author of this paper.

31. Mrak, *Ivan O.*, 13.

instance, in the case of wine.³² The father's financial difficulties and the shame they bring are not solely his own; they resonate with Ivan, who identifies as part of the bourgeois class and feels the dissonance between its expectations and his family's financial reality.

The relationship between shame and masculinity is particularly poignant, as it is implicitly tied to the protagonist's inability to fulfil the role envisioned for him by his father. The father's contemptuous outbursts and emotional withdrawal mark Ivan as ontologically alien, severing the bond between father and son and embedding a sense of failure and inadequacy in the protagonist. This failure is not merely personal but is tied to a broader, patrilineal transmission of expectations and shame, where the father's own struggles and financial, social, and existential frustrations are projected onto the son.

In this context, our primary interest lies in exploring how shame in the novel intertwines with the experience of non-normative, queer masculinity and the role it plays in conveying this experience. Ivan's first same-sex encounter is profoundly marked by shame, which is also reflected in the narrative itself:

This boy invited me to his place for Sunday. [...] That afternoon, he hardly spoke, and what he did say came with difficulty. Well, we studied the secrets of the human body—. Just enough to dare to look each other in the eyes. Outside, it was a lush and sunny day; the whole earth exhaled the splendour of autumn, and above it all stretched the sky, clear and elastic. [...] When parting, we didn't even shake hands.³³

Here, the notable lack of explicit detail regarding what transpired between the two boys reveals an intriguing narrative strategy. The shift in perspective and the abrupt transition from recounting the encounter to describing the natural setting and atmosphere outside the fateful room demonstrate a technique of sublimating the erotic experience. This narrative approach both signals the shame that the act provokes and seeks to divert attention from the shameful deed, while paradoxically drawing attention to itself through the unexpected discontinuity in the storytelling. This early episode plants the seed of shame tied to stepping out of the safe and innocent domain of childhood, marking Ivan's transition into a new phase of life. This shift becomes evident when Ivan, for the first time, feels ashamed of his nudity in front of the caregiver who

32. Mrak, *Ivan O.*, 62–63.

33. Mrak, *Ivan O.*, 45.

had previously assisted him with bathing.³⁴ The encounter with another body and its mysteries underscores the connection between corporeality and sexuality, activating a shameful awareness of sexuality that continues to intensify throughout the novel.

The subsequent chapter presents Ivan's affective attachment to the student Igor, who provides private lessons to him and his sisters. Ivan is initially captivated by Igor's beauty, but his feelings soon shift to jealousy as Igor directs more attention toward his sisters: "My cheeks are burning. My eyes glitter with the hidden fire. I'm full of memories of unknown sweets. I'm ashamed. I don't know where to hide, I don't know who to confess to and trust."³⁵ Overwhelmed by his conflicting emotions, Ivan fails to answer any of Igor's questions during the lesson, prompting the instructor to call Ivan's father. The resulting scene involves Ivan being beaten and insulted as a "bastard."³⁶ This moment represents the convergence of three distinct sources of shame: shame arising from Ivan's feelings for a man, shame tied to his unstable family identity, and class shame stemming from his father's act of beating him in front of a lower-class individual, Igor, or even because of Igor's presence, further intensifying the masculine hegemony in which Ivan cannot find his place. This complex layering of shame ultimately leads Ivan to make the decision to leave home and distance himself from the oppressive environment of his family. The scene of his departure further underscores the emotional weight of this moment. Boarding a train that moves too slowly for his inner turmoil, Ivan remarks: "I put both feet on the opposite side of the compartment to force the train to a faster speed, corresponding to my thoughts (and my intentions?)."³⁷ This framing of space and its physical properties not only reflects Ivan's inner agitation but also suggests that shame transcends the physical home, propelling Ivan away from the heteronormative and repressive space. In this context, shame operates as a narrative force that drives the plot forward. It is not merely a passive emotional state but an active and central affect that shapes Ivan's decisions and movements, catalysing his journey, both literal and metaphorical, away from the confines of his familial and societal expectations of hegemonic masculinity.

The second part of the novel, consisting of eleven stories, continues the narrative of Ivan O's youth and delves deeper into themes of queer

34. Mrak, *Ivan O.*, 47.

35. Mrak, *Ivan O.*, 50.

36. Mrak, *Ivan O.*, 50–51.

37. Mrak, *Ivan O.*, 53.

shame and otherness. The opening story, titled “Romulus Augustulus,” is particularly significant for exploring the protagonist’s marginalized position within the homosocial environment of a student dormitory. The narrator vividly expresses his sense of alienation: “Only young boys, without any worries, without any inhibitions, and I, my nanny Johana’s darling sweetheart, in the middle of them, all cranky and frightened, but at the same time full of great lofty-mixed ideas about my own purpose and, above all, of course, about the meaning of me.”³⁸ Here, masculinities are differentiated based on the narrator’s perception of his peers’ carefree and uninhibited demeanour, contrasting with his own introspective and “lofty” nature. This contrast underscores his sense of shame for being different, as his complex inner world sets him apart. His otherness is further exacerbated by harassment and ridicule, with his shyness and formal way of speaking marking him as distinct. Ivan attributes these traits to his upbringing among his sisters and his immersion in reading.³⁹ The narrative reaches a pivotal moment in Ivan’s first encounter with masturbation, which encapsulates his otherness and internalized shame.

Ivan’s narration of his encounter with adolescent sexuality offers a strikingly illustrative and daring portrayal for the time in which the novel was written, especially within the framework of Slovene autobiographical discourse.⁴⁰ The detailed scene unfolds as follows:

— Once, when I went into the shower in the evening, there were two comrades, naked of course, playing some strange, completely incomprehensible game to me—. When I asked them, they laughed at me—.

I’m learning the French ‘Our Father,’ I’m repeating it quite automatically. I’ve got my head full of it, there’s a hidden corner in the garden. The classroom is almost empty, all the pupils have scattered around the garden—.

I step into that magic corner, unfortunately, it’s not empty, that spindly boy, he’s supposedly two years older than me. He calls my name; he is so manly.

Wait, I’ll show you something. I’m all red with shame. He is forcefully swift—.

38. Mrak, *Ivan O.*, 101.

39. Mrak, *Ivan O.*, 101–102.

40. Already in the *Memoirs* of Janez Trdina, written between 1867 and 1868, there is a moralistic condemnation of exploration of adolescent sexuality: “Without any shame they take their shameful organs into their rude hands, and squeeze them, rub them and stroke them: irritated nature spills out the source of life, they force the emissions themselves!!” Janez Trdina, *Zbrano delo. Št. 1* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1946), 146.

Suddenly I have a feeling of whole new worlds, new insights around me, I feel like I have wings, I would fly—.

I look with astonishment and awe at that white, such spontaneous jet! I was saved from something strong, oppressive, as if I had started to live a new, as yet unknown life!⁴¹

This passage reveals the disruptive narrative function of shame, which emerges in the form of a sudden shift in focus when Ivan encounters a (homo) sexual act. The narrative diverts its attention to religious content, with Ivan thinking about mechanically reciting the French “Our Father” as if attempting to neutralize the perceived transgression. The force of shame becomes especially palpable in this moment of narrative interruption, where religion functions as a symbolic mechanism of purification, allowing Ivan to disavow the scene he has just encountered. This gesture can also be read through Michael Warner’s claim that escaping sexual shame would require abandoning sexuality itself,⁴² which reveals the paradox at the heart of modern sexual subjectivity. The narrative thus performs a subtle act of erasure, diverting attention away from the sexual event. In doing so, it exposes Ivan’s incapacity to confront the shame directly, displacing it instead through a culturally sanctioned rhetoric of spiritual cleansing.

However, desire proves to be an even stronger force, as the narrative immediately resumes its focus on adolescent sexual practices. For Ivan O., this moment is transformative, a revelation of new realms of self-awareness and a sense of liberation. In contrast, for the other boy, the act is reduced to a transient, utilitarian experience, a mere precursor to “true” sexual awakening with a woman: “But this is nothing! It’s just for emergency use only. With a woman, you will only realize what it is—! he brags manly and proudly—.”⁴³ This distinction between the two boys highlights the implicit demarcation between Ivan’s subordinate, introspective masculinity and the hegemonic masculinity embodied by others in the narrative. For the other boy, sexual experimentation with another male is a fleeting step on the path to normative heterosexual maturity. For Ivan, however, the experience signifies a deeper understanding of his own identity and a realization of his marginal position within the prevailing structures of masculinity. Crucially, this scene underscores Ivan’s recognition that his masculinity will never align with hegemonic

41. Mrak, *Ivan O.*, 102.

42. Warner, *The Trouble*, 3.

43. Mrak, *Ivan O.*, 103.

norms. Instead, he must forge a unique masculinity that resonates with his inner world. The experience marks a moment of transcendence, where shame, initially overwhelming, transforms into an active and affirming force, propelling Ivan toward a reimagined sense of selfhood.

From this point onward, the motifs of homoeroticism and queer sexuality cease to be framed as deviant or disruptive elements within the narrative. Instead, they are presented as integrated and ordinary aspects of the protagonist's experiences, subtly woven into the storyline. For instance, in the chapter entitled "Lorenzo," Ivan O. walks through a forest with the titular Lorenzo – a figure in whom Taras Kermauner identifies Vladimir Bartol⁴⁴ – and expresses a desire to kiss him on the lips.⁴⁵ In another instance, the novel explores the fluidity of gender expression. Ivan O., captivated by the feminine appearance of a Russian actress, experiments with makeup and dresses in her likeness.⁴⁶ In regards to the time of the novel's creation, this episode represents the first instance of drag in Slovenian literature. However, even this performative expression of gender is accompanied by shame, as Ivan fears being reprimanded by his mother.

Ivan O.'s growing attachment to Ilze, a Russian émigré ballet dancer, draws him into a small circle of displaced aristocratic women whose anachronistic rituals evoke a kind of decayed medieval court. Inspired by this milieu, he conceives of a public cultural event, a Slavic Bohemian Evening, through which he hopes to gather these figures of exile and transform their marginality, alongside his own, into a meaningful artistic community. He implores Madame Ilze and a Russian singer, whose physical beauty and strikingly hairy chest exert a powerful erotic fascination, to appear at the event. In this act, Ivan attempts to fashion his own "salon des refusés," a counterpublic of dispossessed others. Yet this vision collapses. None of the invited émigrés attend, leaving Ivan alone onstage to perform for a packed venue. The failure exposes a crucial misrecognition: although Ivan senses a kinship between his queer marginality and the social displacement of the Russian émigrés, he ultimately conflates distinct forms of otherness. Their exile is not his queer abjection, and the community he imagines cannot be summoned through sheer performative will. This breakdown operates simultaneously on the public level, especially if we read the episode autobiographically, given that Mrak himself

44. Kermauner, "Ivan Mrak – življenje," 173.

45. Mrak, *Ivan O.*, 119.

46. Mrak, *Ivan O.*, 121.

organized such an event in Ljubljana, an act that further stigmatized and marginalized him, and on the intimate level, revealing the fragility of Ivan's identificatory projections. Heather Love's observation is instructive here: "In thinking through the political potential of shame, it seems important to consider the possibility that some aspects of queer experience and queer culture may not be useful or productive."⁴⁷ It is precisely the uselessness and non-productivity of Mrak's endeavor, its refusal to cohere into a successful event, community, or identity, that becomes epistemologically significant. Rather than overcoming shame, Ivan's failed project exposes shame's intractability. Its persistence marks the limits of queer world-making and suggests that the only viable response is not eradication but acceptance: shame cannot be destroyed, only acknowledged and inhabited.

One of the final chapters introduces another significant queer moment. After failing to perform at a public event he organized, the Slavic Bohemian Evening in Ljubljana, Ivan travels to Zagreb. Facing financial hardship, he begins associating with prostitutes. His search for a "salon des refusés" briefly finds an unexpected echo in Zagreb, where the brothel madam allows him into her establishment and, for a fleeting moment, he experiences a sense of belonging he has not felt elsewhere. Yet this fragile illusion collapses when the madam attempts to sexually assault him, transforming what seemed like a space of inclusion into one of violation and disillusionment. The narrative then transitions to a pivotal scene where Ivan meets a German-speaking gentleman. They share dinner, exchange a kiss, and ultimately spend the night together.⁴⁸ Notably, Ivan's account of their time together conveys no shame regarding the intimacy they share. The sense of humiliation only emerges after their encounter ends, when the German man presses money into Ivan's hand. Here, the shame is not tied to queer desire or actions but rather to class-based shame, reflecting Ivan's financial vulnerability and the power dynamics it entails between the young and the older man. This decentring of queer identity-related shame and a focus on shame rooted in class distinctions underscore the narrative's intricate engagement with societal hierarchies, personal desires, and the formation of identity. By structuring the story around the gradual accumulation of lived experiences, in which queer shame functions both as a thematic element and a narrative device, the text fosters a heightened

47. Heather Love, "Emotional Rescue," in *Gay Shame*, ed. David M. Halperin, Valerie Traub (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 257.

48. Mrak, *Ivan O.*, 160–161.

sensitivity in both the protagonist and the reader. This narrative approach not only deepens the portrayal of the protagonist's evolving self-awareness but also contributes to the broader normalization of queer experiences. However, this process of normalization should not be read as the formation of a coherent identity or the overcoming of shame. Rather, it underscores the way shame becomes foundational to the very constitution of the self, yet in a paradoxical manner, functioning simultaneously as a force of individuation and of destruction.⁴⁹ Rather than positioning queerness as a deviation or an isolated struggle, the novel integrates it seamlessly into the protagonist's multifaceted process of identity formation, demonstrating how gender, sexuality, and class intersect in shaping individual subjectivity.

Conclusion

In *Ivan O.* by Ivan Mrak, the narrative represents a complex relationship towards shame, that is read through both thematic content and narrative structure. The autofictional novel innovates Slovenian literature by enriching it with motifs and themes that challenge normative structures. While it may not yet hold a place in the Slovenian literary canon, it undoubtedly deserves recognition within the queer literary subcanon for its groundbreaking exploration of queer themes as lived experiences that are narratively analysed and reflected upon by the protagonist. This article focused on the role of queer shame in the novel, demonstrating that it operates not in isolation but in conjunction with other forms of shame, such as family, class, and gender shame. However, queer shame remains distinct in its interaction with other types of shame. Religiosity, as a recurring motif, amplifies queer shame, often manifesting through narrative interruptions that signal the protagonist's internal conflict.

A pivotal moment in the novel is *Ivan O.*'s first sexual experience, which acts as a turning point in the dynamics of shame. This experience disrupts the dominance of shame in Ivan's masculinity, introducing the principle of pleasure as a counterbalance. In this scene, Ivan's sense of self-sufficiency emerges strongly, an essential element in overcoming shame, which functions primarily as a mechanism of social control. This self-sufficiency is countered

49. Michael Warner, "Pleasures and Dangers of Shame," in *Gay Shame*, ed. David M. Halperin, Valerie Traub (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 289.

by Ivan's repeated attempts to surround himself with the other marginalized people, which proves unsuccessful. A new relation to masculinities and the masculine takes shape, presenting not only a source of frustration and the feeling of inadequacy in comparison to other men, but also a space for exploring alternative modes of gendered existence. By the novel's conclusion, queer shame no longer dominates Ivan's emotional landscape, particularly in the context of same-sex experiences. This transformation reflects a successful acceptance of a queer identity and a decentring of shame.

Bibliography

- Battersby, Christine. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Eck, Matthias. *Masculinities in Austrian Contemporary Literature: Strategic Evasion*. London: Routledge, 2020. <https://doi.org/10.4324/9780367437923>.
- Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- Filipowicz, Marcin. "Panowie, bądźmy Czechami, ale nikt nie musi o tym wiedzieć..." *Wzorce męskości w kulturze czeskiej XIX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- Halperin, David M., and Valerie Traub. "Beyond Gay Pride." In *Gay Shame*, edited by David M. Halperin and Valerie Traub, 3–40. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Jurjevec, Marija. *Ivan Mrak v slovenskem literarno-teoretskem in kritičnem prostoru*. Diploma thesis. University of Ljubljana, Faculty of Arts, 2009.
- Kermauner, Taras. "Ivan Mrak – življenje v skladu z brezpogojno terjatvijo." In *Ivan O.*, by Ivan Mrak, 171–196. Ljubljana: Prešernova Družba, 1991.
- Kovačič Peršin, Peter. "Dialektika smeri in protismeri." In *Ivan Mrak (1906–1986): Simpozij ob stoletnici rojstva in dvajsetletnici smrti slovenskega trageda Ivana Mraka v Slovenskem gledališkem muzeju leta 2006*, edited by Mojca Kreft and Ivo Svetina, 113–138. Ljubljana: Dokumenti Slovenskega Gledališkega Muzeja, 2007.
- Kuhar, Roman. "Istospolniki in podobna bitja." In *Ideologije v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: zbornik predavanj*, edited by Aleksandar Bjelčević, 68–76. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012.
- Leben, Andreas. "Gendered Perspectives on Sexuality, Body, and Aging in Slovene Autobiographical Literature: Mrak – Zupan – Kovačič." In *Aging in Slavic Literatures: Essays in Literary Gerontology*, edited by Dagmar Gramshammer-Hohl, 165–184. Bielefeld: Transcript, 2017.

- Love, Heather. "Emotional Rescues." In *Gay Shame*, edited by David M. Halperin and Valerie Traub, 256–276. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Lynd, Hellen Merrell. *On Shame and the Search for Identity*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1958.
- Morrison, Margaret. "Some Things Are Better Left Unsaid": The Dignity of Queer Shame." *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 48, no. 1 (2015), 17–32.
- Mozetič, Brane, ed. *Grmade, parade in molk: prispevki k neheteroseksualni zgodovini na Slovenskem*. Ljubljana: Škuc, 2014.
- Mrak, Ivan. *Ivan O*. Ljubljana: Prešernova Družba, 1991.
- Munt, Sally. *Queer Attachments: The Cultural Politics of Shame*. London: Routledge, 2007.
- Poniž, Denis. "Ivan Mrak: Ivan O." 2000: *Revija za krščanstvo in kulturo* 59/60 (1992), 243–246.
- Sartre, Jean-Paul. *Saint Genet: Actor and Martyr*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- Šav, Vlado. "Ivan Mrak, kot ga je zbudil Ivan O." *Primorska Srečanja* 18, no. 140 (1993), 28.
- Schmidt, Goran. "Sub specie mortis." In *Izbrano delo: proza, drame, dnevniki*, by Ivan Mrak, 243–279. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Śmieja, Wojciech. "Antynomie męskości i erotyczne spojrzenie na męskie ciało w *Agnieszce, córce Kolumba* Wilhelma Macha." *Wielogłos* 4, no. 38 (2018), 69–89.
- Śmieja, Wojciech. "Polityka i erotyka w *Martwym morzu* Emila Zegadłowicza." *Teksty Drugie* 1 (2021), 282–303.
- Śmieja, Wojciech. "Studia o męskości – poszerzanie pola teoretyzacji." *Teksty Drugie* 6 (2020), 125–135. <http://journals.openedition.org/td/14660>.
- Śmieja, Wojciech. *Hegemonia i trauma: literatura wobec dominujących fikcji męskości*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2016.
- Śmieja, Wojciech. *Nie/podległości i transformacje. Szkice o stuleciu męskiego niepokoju 1918–2018*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2023.
- Tholen, Toni. *Männlichkeiten in der Literatur: Konzepte und Praktiken Zwischen Wandel und Beharrung*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015.
- Tomasik, Tomasz. *Wojna – męskość – literatura*. Słupsk: Akademia Pomorska w Słupsku, 2013.

- Trdina, Janez. *Zbrano delo. Št. 1*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1946.
- Vrečko, Janez. "Problem (himnične) tragedije pri Slovencih." *Slavistična revija* 54, no. 4 (2006), 609–18. https://srl.si/ojs/srl/article/view/COBISS_ID-33888610.
- Warner, Michael. *The Trouble with Normal: Sex Politics and the Ethics of Queer Life*. New York: Free Press, 1999.
- Warner, Michael. "Pleasures and Dangers of Shame." In *Gay Shame*, edited by David M. Halperin and Valerie Traub, 283–296. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Zlatar Violić, Andrea. "Avtobiografija: teoretski izzivi." In *Avtobiografski diskurz: Teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju*, edited by Alenka Koron and Andrej Leben, 23–33. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011.



Marazm męskości Wokół opowiadania Olgi Tokarczuk “Przetwory”

The Stagnation of Masculinity
Around Olga Tokarczuk's Short Story “Przetwory”

Abstract: Olga Tokarczuk's short story “Przetwory” from the collection *Opowiadania bizardne* (2018) offers an example of literary exploration of masculinity which – due to the absence of an appropriate model and insufficient self-reflection – fails to realise its developmental potencial. The hermeneutical reading of the work proposed in the article uncovers the son's persistent bond with his mother, which the writer deliberately conceals beneath a grotesque plot. What initially may seem a humorous story about a man whose mother punished him from beyond the grave for refusing to become independent reveals, through a micrological reading, the potential of Greek tragedy. The voices of the scholars of masculinity invoked in this article resonate with Tokarczuk's short story, thus providing an adequate literary commentary on contemporary masculinities.

Keywords: masculinity, son, interpretation, bizarreness, “Przetwory”, Olga Tokarczuk

W teorii mężczyznom jest łatwiej. “O ile chłopiec powinien zanegować bliskość z matką na rzecz identyfikacji z ojcem, o tyle w przypadku dziewczynki oznacza to przeciwstawienie się kobiecej tożsamości” – pisze Elżbieta Korolczuk w zamieszczonym w *Encyklopedii gender* haśle “córectwo”¹, odnosząc się do wewnętrznego konfliktu, jaki jest udziałem młodych kobiet stających u progu dorosłości przed wyborem między wejściem w świat męski kosztem zerwania związku z matką a pozostaniem w świecie kobiecym, gdzie ceną za podtrzymanie relacji z rodzicielką jest regres osobowości. Tymczasem wolny od tego dylematu mężczyzna porzuca uosobioną pod postacią matki kobiecość i rusza na – warunkujące jego rozwój – spotkanie ze swoją

1. Elżbieta Korolczuk, “Córectwo”, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka i in. (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014), 85.

męskością². Bywa jednak, że teoria zawodzi i kulturowy mechanizm zaczyna się, zatrzymując męczyznę u progu jednocześnie męskości i dorosłości, które w jego biografii przyjmują wypaczoną, niewykształconą formę. Źródeł tego zjawiska należałoby szukać, podążając tropem myśli Adrienne Rich, matki trzech synów, która w klasycznym eseju „Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja” zauważa, iż „męskie umysły od zarania dziejów były opętane myślą o *zależności życia od kobiety*, nieustannym dążeniem syna do tego, by przyswoić sobie, zrekompensować lub wyprzeć fakt, że jest ‘zrodzony z kobiety’”³. W interesującym nas tu przypadku problemem jest nieumiejętność wyplątania się z tej zależności oraz przetrwała postać więzi, która ostatecznie nabiera charakteru wzajemnej antypatii. Ta ostatnia jest symptomem połowicznego oddzielenia syna od matki, kiedy to obojgu wystarcza energii tylko na zamanifestowanie niechęci, ale już nie na ostateczne rozstanie. Sytuacja ta przynależy do modelu relacji nakreślonego przez Roberta Bly’a w jednej z pierwszych wydanych w Polsce prac popularyzujących wiedzę o męskości: „Jednoznaczne zerwanie z matką jest niezbędne, ale rzecz w tym, iż do niego zwyczajnie nie dochodzi. Wina nie leży po stronie kobiet; chodzi raczej o to, że starsi mężczyźni *nie robią tego, co należy*”⁴. Zdobycie męskości, tego – jak pisze Wojciech Śmieja – najważniejszego w naszej kulturze trofeum każdego mężczyzny⁵, warunkowałby zatem moralny imperatyw, złota reguła, której naruszenie oznacza w najlepszym wypadku wykluczenie ze wspólnoty tak zwanych „prawdziwych” mężczyzn. Wizję tego, co

2. Dla równowagi trzeba tu przytoczyć, inspirowane myślą Freuda, stanowisko Élisabeth Badinter, która drogę ku męskości uznawała za o wiele bardziej skomplikowaną niż drogę ku kobiecości. Jak pisze Maria Janion w przedmowie do książki Badinter *XY. Tożsamość mężczyzny*, “[w]alka toczy się przez długie lata i uzyskuje wyraz w potrójnej negacji: [mężczyzna – przyp. I.G.-W.] musi okazać, że nie jest kobietą, że nie jest dzieckiem, że nie jest homoseksualistą. [...] Kobiety zaś, zrodzone z kobiety, nie wykazują lęku o swoją pierwotną tożsamość [...]”. Maria Janion, „Niańka i kowboj”, w: Élisabeth Badinter, *XY. Tożsamość mężczyzny*, przeł. Grzegorz Przewłocki, wstęp Maria Janion (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 1993), 13. O wpływie Freuda na badania nad męskością traktują m.in. artykuły: Maciej Duda, „Psychoanaliza i męskości”, w: *Biopolityka męskości*, red. Tomasz Kaliściak, Wojciech Śmieja, przy współud. Piotra Mosaka (Warszawa: IBL PAN, 2020), 57–71; Gunnar Karlsson, „Męskość jako projekt: kilka uwag psychoanalitycznych”, w: *Formy męskości*, t. 3: *Antologia przekładów*, red. Adam Dziadek (Warszawa: IBL PAN, 2018), 129–158.

3. Adrienne Rich, „Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja”, w: *Eseje zebrane. Kultura, polityka i sztuka poezji*, przeł. Kaja Gucio, red. i wstęp Sandra M. Gilbert (Kraków: Karakter, 2024), 95.

4. Robert Bly, *Żelazny Jan. Rzecz o męskości*, przeł. Jacek Tittenbrun (Poznań: Rebis, 1993), 31. Podkr. I.G.-W.

5. Wojciech Śmieja, *Po męstwie* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2024), 6.

może stać się w przypadku najgorszym, Olga Tokarczuk kreśli w opowiadaniu „Przetwory” z wydanego w roku 2018 tomu *Opowiadań bizarnych*.

Utwór ten – czytany w perspektywie *masculinity studies* – można umieścić w szerszym kontekście narracji o kobiecości⁶, fundamentalnej w twórczości Tokarczuk, której istotnym elementem jest również pierwiastek męski. Najbardziej wyrazistym przejawem tej konfrontacji pozostaje powieść *Anna In w grobowcach świata*, gdzie groteskowy obraz skostniałego patriarchy kontrastuje z przemianą uosabianą przez tytułową bohaterkę. Analogiczny konflikt odnajdujemy także w powieściach *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, której protagonistka podejmuje walkę w obronie natury z przedstawicielami miejscowego establishmentu, oraz *Prawiek i inne czasy*, gdzie – jak pisze jedna z jej badaczek – “[t]o, co dobre, reprezentowane jest przez żeńską część ludzkości, a to, co złe – zakorzenione w części męskiej”⁷. Ale męskość i kobiecość nie tworzą w prozie Tokarczuk układu o li tylko antagonistycznym charakterze, czego emblematem są postacie mnicha Paschalisa i świętej Kummeris z powieści *Dom dzienny, dom nocny*, które łączą w sobie oba te elementy. Pisarce bliskie jest zatem rozumienie tych dwóch pierwiastków także w duchu performatywnym, czego dała wyraz we wstępie do jednej z klasycznych lektur feminizmu – książki Judith Butler *Uwikłani w płęć*. Choć przedmiotem jej namysłu jest przede wszystkim kobiecość, którą nazywa “kategorią otwartą, różnorodną, wielopostaciową”⁸, jest w tym myśleniu także miejsce dla męskości, równouprawnionej wszak do podobnej transformacji. W tym kontekście „Przetwory” stają się ilustracją długiej drogi, jaką męskość musi przebyć, by

6. Problematyka ta była analizowana przez badaczy zarówno w odniesieniu do poszczególnych utworów z dorobku pisarki (zob. m.in. Anna Chudzińska-Parkosadze, “Obrazy kobiet w powieści Olgi Tokarczuk *Prawiek i inne czasy*”, w: *Kobieta w oczach kobiet. Kobiety (auto)narracje w perspektywie transkulturowej*, red. Joanna Grużyńska (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2019), 111–127; Joanna Pietrzycka, “Feministyczny aspekt powieści Olgi Tokarczuk *Prawiek i inne czasy*”, w: *Światy Olgi Tokarczuk*, red. Magdalena Rabizo-Birek, Magdalena Pocałun-Dydyk, Adam Bienias (Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Biblioteka “Frazy”, 2013), 244–257; Miłosz Kłobukowski, “Niech żyje Bogini! Mitologiczna antropologia na przykładzie powieści Olgi Tokarczuk *Anna In w grobowcach świata*”, w: *Kobieta w oczach kobiet*, 128–139; Urszula Chowaniec, “W poszukiwaniu ‘kobiecego świata’”, w: *Świat nowej prozy*, red. Stanisław Jaworski (Kraków: Universitas, 2001), 117–148), jak i do całości jej dzieła (Kamila Starzyk, “Kobiety w światach Olgi Tokarczuk”, w: *Światy Olgi Tokarczuk*, 46–65; Agata Okońska, “Gdzie jest moja siostra”, *Pismo (wyd. specjalne)* 1 (2020), 44–49).

7. Pietrzycka, “Feministyczny aspekt”, 250.

8. Olga Tokarczuk, “Kobieta nie istnieje”, w: Judith Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. Karolina Krasuska (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008), 8.

uwolnić się spod władzy płciowego stereotypu, którego ukrytą konsekwencją jest tragedia jednostki.

Anonimowego bohatera „Przetworów” poznajemy w chwili życiowego przełomu – śmierć matki staje się impulsem (przynajmniej w założeniu) do rozpoczęcia samodzielnej egzystencji. Wydawałoby się, oto naturalna kolej rzeczy, odwieczne prawo wymiany pokoleń⁹. Czytelnik jednak szybko orientuje się, że sytuacja jest nieco bardziej skomplikowana, gdyż protagonista jest „pięćdziesięcioletnim maturzystą”, który bez żadnej uchwytnej przyczyny nigdy nie pracował, do późnej dorosłości korzystał bez skrępowań z wiktury i opierunku w rodzinnym domu, pozostawał głuchy na jednoznaczne apele matki w rodzaju: „dlaczego mnie męczysz, powinienes się już dawno wyprowadzić” czy „[n]ależy mi się spokojna starość. Zostaw mnie wreszcie w spokoju, chcę odpocząć”¹⁰. Komunikaty te wykluczają ją wprawdzie z grona matek kastrujących, czyli takich, które wzbudzają w synach lęk przed dojrzałością, by zatrzymać ich przy sobie, nie oczyszczają jednak z zarzutu chęci dominacji nad potomkiem i prób sterowania jego życiem¹¹. Alibi pozbawiony jest także bohater, który nie reprezentuje męskości opiekuńczej – nie zajmuje się matką, odstępując jej rolę dziecka, co mogłoby w pewnym stopniu tłumaczyć jego zasiedzenie w rodzinnym domu¹². Nie ma zatem wątpliwości,

9. Problematyki pokoleniowej wymiany z perspektywy męskości dotyczy m.in. artykuł Urszuli Kluczyńskiej, „Dziadkowie, ojcowie, synowie a przemiany męskości w kulturze współczesnej”, w: *Młodość i starość: integracja pokoleń*, red. Beata Bugajska (Szczecin: Zapol, 2010), 79–93.

10. Olga Tokarczuk, „Przetwory”, w: *Opowiadania bizardne* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018), 51. Tekst ten miał swój pierwodruk (pod tytułem „Przetwory na życie”) w *Gazecie Wyborczej* z dn. 9.12.2005, <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/4536282/Przetwory-na-zycie> (26.06.2025). Został również włączony – pod tytułem „Przetwory na życie (na niestrawność)” – do zbioru 2011. *Antologia współczesnych polskich opowiadań*, red. Paweł Nowakowski, Adrian Sroka (Szczecin–Bezrzecze: Wydawnictwo Forma, 2011), 110–113.

11. Wojciech Eichelberger, popularny psycholog i psychoterapeuta, opisuje ten impas następująco: „Gdy słyszymy od mamy: ‘No, synku, już czas, żebyś się ożenił’ albo ‘czas, żebyś zaczął zarabiać na siebie’, bywa, że na zasadzie biernego oporu próbujemy na coś się wreszcie nie zgodzić, ratując swoje poczucie godności. Nie zdajemy sobie sprawy, że ten rozpaczliwy sprzeciw ostatecznie pozbawia nas szansy na dojrzałość. Mama wychodzi na swoje. Zachowuje kontrolę nad naszym życiem i utrzymuje nas w emocjonalnej zależności”. Wojciech Eichelberger, *Zdradzony przez ojca* (Warszawa: Wydawnictwo Do, 1998), 36.

12. Męskość opiekuńcza nie oznacza zresztą powrotu do zasadniczego paradygmatu męskości, gdyż, jak pisze Przemysław Górecki w komentarzu do powieści Waldemara Bawółka *Echo słońca*, „[s]amarytańska męskość nie jest czymś, czym można się chwalić, wręcz przeciwnie – tworzy pułapkę bliskości niepozwalającą na odcięcie pępownicy i uniezależnienie się, tak znaczące w strukturze tradycyjnych wzorców męskości”. Przemysław Górecki, *Krucze jest piękne. Męskości w polskiej prozie emancypacyjnej po 1989 roku* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2024), 179.

że jest on przedstawicielem grupy, którą psycholożka Ewa Woydyłło opisała następująco:

Większość tych "dzieci" to smutne przypadki nieodpowiedzialności i niesamodzielności mimo metrykalnej przynależności do dorosłego świata. Ludzie ci, choć pełnoletni, nieraz już zaawansowani wiekiem, są mimo to niezdolni do wzięcia życia w swoje ręce; bywają nieczuli i niewrażliwi, zachowują się agresywnie lub są bezwolni, zatruci negatywizmem i destrukcyjnym myśleniem, uzależnieni od używek, nieróbstwa albo łatwego zarobku, bezwzględni w swych roszczeniowych żądaniach wobec coraz starszych rodziców – znerwicowanych, bezradnych, nierzadko skrajnie wyczerpanych cierpieniem, strachem i poczuciem własnej winy¹³.

Charakterystyka ta pasuje jak ulał do protagonisty opowiadania, dla którego diametralna zmiana sytuacji życiowej spowodowana śmiercią rodzicielki nie jest bynajmniej impulsem do usamodzielnienia. Przeciwnie, bohater wybiera sprawdzoną strategię przetrwania, wykorzystując dostępne mu zasoby, które w tym wypadku przyjmują postać tytułowych przetworów przygotowywanych od lat przez matkę, jak sądzi, w trosce o jego przyszłość ("matki zgodnie z porządkiem natury żyją przecież krócej niż synowie..."¹⁴). Pech jednak chce, że wśród pozostawionych przez nią weków znajduje się jeden o toksycznej zawartości, którą bohater spożywa ze skutkiem śmiertelnym. Tym sposobem wypełnia się, i to dosłownie, prognoza Margaret Mead, zapisana w antropologicznym studium męskości i kobiecości, w rozdziale poświęconym modelom dzielenia przestrzeni mieszkalnej: "Kombinacja matka-syn uznawana jest za niekorzystną dla syna; uważa się, że taka forma skazuje go na porażkę i nieemożliwość przecięcia pępowiny z matką; taki układ zrujnuje mu życie"¹⁵.

Opowiadanie kończy się zatem tym samym pogrzebowym wątkiem, którym się rozpoczyna. Uwagę zwraca jednak nie tylko tanatyczna klamra, lecz także osobliwy garnitur postaci, jakie pojawiają się w pierwszym i w ostatnim akapicie utworu.

Gdy umarła, wyprawił jej godziwy pogrzeb. Przyszły jej wszystkie przyjaciółki, pokraczne starsze panie w beretach, w pachnących naftaliną szubach z kołnierzami

13. Ewa Woydyłło, *My, rodzice dorosłych dzieci* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007), 10.

14. Tokarczuk, "Przetwory", 50.

15. Margaret Mead, *Mężczyźni i kobiety*, przeł. Katarzyna Jagiełło, Agnieszka Kochan (Kraków: Wydawnictwo vis-à-vis, 2013), 311.

z nutrii, z których wystawały ich głowy, niczym wielkie blade guzy. Zaczęły taktownie pochlipywać, gdy trumna na mokrych od deszczu linach zjechała na dół, a potem zbite w grupki pod kopułkami składanych parasolek w najbardziej nieprawdopodobne wzorki ruszyły w kierunku autobusowych przystanków¹⁶.

Pojawił się pewien kłopot, bo nie było komu odebrać ciała [bohatera] z kostnicy i urządzić pogrzebu. W końcu na apel policji zgłosiły się po nie przyjaciółki matki, te pokraczne starsze panie w fantazyjnych beretach. Rozkładając nad grobem parasolki w absurdałne wzorki, odprawiły swoje litościwe funeralne rytuały¹⁷.

Obrazowość opisu grupy starszych kobiet nie powinna przysłonić symbolicznej wymowy obu scen, które niczym *parodos* i *exodos* wyznaczają punkty graniczne rozgrywającego się przed oczami czytelnika dramatu. Współczesna stylizacja przyjaciółek matki, reprezentantek matriarchatu, wyposażonych w charakterystyczne dla swego wieku atrybuty w postaci beretów i parasolek, nie przeszkadza widzieć w nich strażniczek obowiązującego od zarania dziejów porządku nakazującego odprowadzenie zmarłych na miejsce wiecznego odpoczynku. To dzięki nim dopełnia się mortalne *decorum* ("[z]aczęły taktownie pochlipywać"¹⁸), owe "litościwe funeralne rytuały"¹⁹ składające się na obowiązek pochówku, którego podejmują się na wzór antycznej Antygony²⁰. Tym sposobem obie sceny stają się kwintesencją bizarności całego opowiadania, która rodzi się w przestrzeni między komedią a tragedią i polega na umiejętnym, wręcz osmotycznym, przeplocie ich rejestrów. Ta homeostaza wydaje się szczególnie ważna dla interpretacji "Przetworów", które łatwo zbyć śmiechem z ukaranego za łokostwo dużego chłopca wybierającego "palcem wprost ze słoiczka konfiturę z pigwy"²¹, podobnie jak łatwo jest dostrzec

16. Tokarczuk, "Przetwory", 45.

17. Tokarczuk, "Przetwory", 53.

18. Tokarczuk, "Przetwory", 45.

19. Tokarczuk, "Przetwory", 53.

20. To zresztą nie jedyna gra z tradycją, z jaką mamy do czynienia w "Przetworach". Można się tu bowiem dopatrzeć także zakwestionowania mitu romantycznego, o którym Maria Janion pisała: "Wyjście z domu", "opuszczenie rodziny", "pożegnanie ukochanej" – to podstawowe sytuacje symboliczne w polskim romantyzmie. Rodziną miała się stać nowa wspólnota, najczęściej sprzysiężenie młodzieńców, połączone więzami bezinteresownego, spontanicznego braterstwa [...]". Maria Janion, *Prace wybrane, tom 1: Gorączka romantyczna* (Kraków: Universitas, 2000), 29. W tym kontekście opór bohatera opowiadania przed opuszczeniem rodzinnych pieleszy oznaczałby nie tylko niechęć do nawiązania kontaktu z płcią przeciwną, do czego namawia go matka, lecz także rezygnację z przyłączenia się do społeczności mężczyzn.

21. Tokarczuk, "Przetwory", 52.

w przyjaciółkach matki jedynie grupę będących przedmiotem powszechnych drwin “moherowych beretów”.

Dobrym dowodem na to, że pod warstwą komicznego werniksu Tokarczuk ukryła kwestie warte głębszej refleksji, są słowa jednej z reprezentantek owej malowniczej społeczności, a konkretnie samej matki głównego bohatera, formułującej odwieczną zasadę dorastania: “Wszystkie pisklęta opuszczają gniazda, taki jest porządek rzeczy, rodzicom należy się odpoczynek. W całej przyrodzie obowiązuje to prawo”²². Sentencja ta jest kwintesencją tematu “Przetworów” jako opowieści o karze za odstępstwo od reguły, wedle której tragiczny los nieposłusznego bohatera jest przesądzony od początku opowieści, a komiczna aura towarzysząca jego poczynaniom odciąga uwagę od fatum, które nieuchronnie musi się wypełnić. W tej perspektywie mielibyśmy zatem do czynienia z opowiadaniem na wskroś uniwersalnym, formułującym, a jednocześnie egzemplifikującym jeden z punktów ponadczasowego kodeksu relacji między dzieckiem a rodzicem. Potwierdzeniem tego tropu lektury jest anonimowość obojga bohaterów – ponieważ nie poznajemy ich personaliów, pozostają dla odbiorcy (każdą) matką i (każdym) synem. Ilustrują oni pewne komplikacje, jakie mogą się pojawić na tej linii rodzinnych relacji, a że sugestywność diagnoz zależy w głównej mierze od sposobu ich podania – bizarność jest tu zarówno środkiem, jak i celem. Wartością dodaną jest rozszczelnienie uniwersalności przekazu i jego indywidualizacja umożliwiające utrwalenie się utworu w pamięci czytelnika – z tego zadania oryginalny motyw śmiertelności przetworów odziedziczonych po matce wywiązuje się bez zarzutu.

“Gdy umarła, wyprawił jej godziwy pogrzeb”²³ – incipit opowiadania informujący o dopełnieniu kulturowych procedur szybko okazuje się jedynie zasłoną dymną, za którą kryje się trudna prawda o zaburzonej relacji między dwojgiem bohaterów. Jak każda relacja, tak i ta miała na starcie swoją szansę na powodzenie, co sygnalizuje znalezisko, jakiego bohater dokonał już po śmierci matki:

Jeszcze tego samego wieczora otworzył barek, gdzie trzymała swoje dokumenty, i szukał tam... sam nie wiedział czego. [...] Leżały tam także jego rysunki z przedszkola

22. Tokarczuk, “Przetwory”, 51. O postaci matki w twórczości Tokarczuk zob. Ulla (Urszula) Chowaniec, Justyna Wierchowska, “Motherhood and Mothering in Olga Tokarczuk: Reflections on Representation of Mother Characters in Contemporary Literature and Culture”, *Edukacja Biologiczna i Środowiskowa* 1 (2023), ebis_2023_1_Chowaniec Wierchowska.pdf (16.12.2024).

23. Tokarczuk, “Przetwory”, 45.

ułożone starannie w tekturowej teczce z gumką. To go wzruszyło. Że trzymała jego rysunki, nigdy by nie pomyślał²⁴.

Wzruszenie bohatera dowodzi istnienia ostatniej nitki emocjonalnej więzi łączącej go z matką, natomiast jego zaskoczenie znaleziskiem potwierdza brak komunikacji między nimi, odpowiadający zresztą za większość międzyludzkich konfliktów²⁵. Ich źródła tkwią zazwyczaj w dzieciństwie, reprezentowanym w opowiadaniu nie tylko przez artefakty przedszkolnych rysunków, lecz także przez postać ojca, a w zasadzie jego brak, jako że “zmarł szczęśliwie w osiemdziesiątym pierwszym roku w całkowitym przekonaniu, że komunizm jest porządkiem metafizycznym i wiecznym”²⁶. Figura ojca jest tu o tyle ważna, że dorosły już bohater okazuje się dziedzicem jego patriarchalnej postawy wobec życia, co dobitnie wyraziła matka w jednym ze swych, trafiających w próżnię, monologów: “Najpierw twój ojciec, a teraz ty, wszystko wam trzeba wyprać, wyprasować, zakupy przynieść do domu”²⁷. Dopełnieniem tego obrazu są wzmianki o ulubionym przez bohatera sposobie spędzania wolnego czasu, polegającym na “opróżnianiu kolejnych puszek piwa i śledzeniu dwóch grup mężczyzn przebranych w kolorowe koszulki i przemieszczających się w pogoni za piłką z jednej połowy boiska na drugą”²⁸ oraz brak reakcji na kluczowe w kontekście zdegenerowanej męskości pytanie matki: “Nie wstyd ci, że utrzymuje cię stara, schorowana kobieta?”²⁹. Szansa na przełamanie tego negatywnego modelu zachowań nie istnieje, tym bardziej że tryb życia kibica-darmozjada zostaje przez matkę skontrolowany utrwalonym wzorcem życia rodzinnego:

24. Tokarczuk, “Przetwory”, 45–46.

25. Naukowe rozpoznanie tego problemu na linii matka–syn przynosi m.in. monografia Elżbiety Napory, *Komunikacja matek w parach z córką i synem w rodzinie o różnej strukturze* (Częstochowa: Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza, 2013).

26. Tokarczuk, “Przetwory”, 46.

27. Tokarczuk, “Przetwory”, 49. Wprawdzie bohater “Przetworów” nie analizuje kwestii swego podobieństwa do ojca, nie przeszkadza to jednak upatrywać w tym wątku przejawu bizarności. W kontekście męskości pisał na ten temat włoski antropolog Franco La Cecla: “[...] nic tak nas nie przeraża, jak świadomość, że jesteśmy podobni, że jesteśmy bliźniakami, ojcami lub synami, bowiem podobieństwo neguje autentyczność, jaką sądzimy, że powinien wyróżniać się oryginał. Synowie są niedoskonałą kopią ojców i odwrotnie. W swym uosobieniu własnych wad i cech fizycznych jest niepokój, który budzą rzeczy zarazem znane i obce”. Franco La Cecla, *Szorstkim być. Antropologia mężczyzny*, przeł. Hanna Serkowska (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2014), 155.

28. Tokarczuk, “Przetwory”, 46. Tego rodzaju pasywne zachowanie bohatera ustawia go na drugim biegunie tezy Badinter głoszącej, iż “[m]ężczyzna męski jest wcieleniem aktywności”. Badinter, *XY. Tożsamość mężczyzny*, 63.

29. Tokarczuk, “Przetwory”, 49.

Dałbyś już spokój tej telewizji, poszedłbyś gdzieś do ludzi, poznał jakąś dziewczynę. Czy masz zamiar spędzić tak resztę życia? Znalazłbyś sobie własne mieszkanie, tu jest za ciasno na dwie osoby. Ludzie się żenią, mają dzieci, wyjeżdżają na wakacje pod namiot, umawiają się na grilla. A ty co?³⁰

Kwintesencją całej sytuacji jest kolejna życiowa mądrość, która ma usprawiedliwiać trwanie w niewygodnym położeniu zarówno jego, jak i jej: „Ale przecież wiadomo, że matki kochają własne dzieci; po to są matki – żeby kochać i wybaczać”³¹. Tak oto obezwładniająca moc kulturowej kliszy odcina bohaterów od jakichkolwiek myślowych perspektyw, a im samym nie pozostaje nic innego, jak okopywanie się na z góry upatrzonych pozycjach.

Zastosowanie retoryki agonu wydaje się uzasadnione, jako że matczyno-synowski konflikt przybrał postać wyniszczającej „wojny podjazdowej” polegającej na naprzemiennej konfrontacji i izolacji zantagonizowanych stron. Znacząca część tego konfliktu rozgrywa się w audiosferze mieszkania, którą wypełniają takie dźwięki, jak „brzęk kluczy” i „trzaśnięcie drzwi”³² oznajmujące zejście matki do piwnicy, jej wysoki, momentami „piskliwy”³³ głos, jakim czyniła mu wyrzuty niemilknące w jego głowie nawet po jej śmierci („Wydawało mu się, że ona tam stoi i mękoli tym swoim nieznośnym piskliwym głosem, lecz przytomnie przypomniał sobie, że przecież umarła”³⁴), wreszcie trzaskanie garnków demonstrujące jej niezadowolenie i zakłócające jego sen. Słuchawki, dzięki którym „ona nie słyszała telewizji, a on jej”³⁵, są wyłącznie półśrodkiem potwierdzającym komunikacyjny impas.

Wydawałoby się, że kres tej patowej sytuacji może położyć tylko śmierć, co okazuje się w świetle puenty opowiadania dość przewrotną prawdą. Tymczasem osierocony bohater upaja się nowym rozdaniem losu:

Siedział przed telewizorem, kontemplując swoją nową życiową sytuację, świeżo uzyskaną wolność. Zdawał mu się, jakby właśnie zdał maturę i wszystko stało przed nim otworem; jakby się zaczynało nowe, lepsze życie³⁶.

30. Tokarczuk, „Przetwory”, 48–49.

31. Tokarczuk, „Przetwory”, 51.

32. Tokarczuk, „Przetwory”, 46.

33. Tokarczuk, „Przetwory”, 51.

34. Tokarczuk, „Przetwory”, 52.

35. Tokarczuk, „Przetwory”, 49.

36. Tokarczuk, „Przetwory”, 48.

Opisom sposobu spożytkowania tej wolności przez bohatera towarzyszy mordercza wręcz ironia: plan zakupów wobec topniejących funduszy z renty matki obejmuje jedynie chleb, masło i piwo, a ewentualna wizyta w biurze pośrednictwa pracy (w garniturze, który zdążyła mu jeszcze przed śmiercią przygotować matka) dojdzie do skutku tylko pod warunkiem braku kolizji czasowej z telewizyjną transmisją meczu, co czyni z bohatera wręcz modelowy przykład mężczyzny biernego, o którym pisał Bly³⁷. Nieszczęsny dar wolności nie oznacza w tym wypadku nowego otwarcia, lecz powrót w stare koleiny, przy czym protagonista dość szybko uświadamia sobie, że nawet ten powrót nie jest sprawą łatwą, gdyż wymaga oswojenia braku, jaki powstał wraz ze śmiercią jego wieloletniej przeciwniczki. Brak ów doskwiera mu w pierwszym rzędzie właśnie w sferze dźwięków będących dotąd źródłem jego irytacji: “Był wolny. Ale brakowało mu trochę szurania kapci matki, przyzwyczał się do tego monotonnego dźwięku, do którego dołączał się zwykle jej cichy głos [...]. Teraz jednak było jakoś za cicho”³⁸. Prawdziwe zagrożenie przychodzi jednak, jak się okazuje, z innej strony, choć również dotyczy przestrzeni mieszkania – matka bowiem nie tylko strzegła życiowych zasad, domagając się bezskutecznie od potomka ich przestrzegania, lecz także broniła ich wspólnego gospodarstwa przed entropią, chaosem, który wskutek jego niechlujstwa i tak zaczął się wdzierać do domu tuż po jej śmierci:

Jej wymuskany kiedyś pokój pełen serwetek i serwantek zaczął wypełniać się stosami pustych opakowań, słoików, brudnych ubrań, a potem także dziwnym zapachem – zbutwiałych prześcieradeł, tynku dotkniętego językami grzyba, zamkniętej przestrzeni, która nieporuszana żadnym przewiewem zaczyna się psuć i fermentować³⁹.

“Wojna podjazdowa” trwa zatem w najlepsze mimo zgonu jednej ze stron – zwycięzca zaprowadził na zdobytym terytorium swój porządek (a w zasadzie bałagan: “Rozszerzył swoją przestrzeń życiową na jej pokój – rzucał tu teraz brudne łachy i gromadził kartony z piwem”⁴⁰), dokonując przy tym aneksji w kolejnej sferze sensualnej, to jest w rejestrze zapachu, będącego w naturze sposobem oznaczania przestrzeni postrzeganej jako własna, zaś w wymiarze metaforycznym kojarzonego z sytuacją jednocześnie niejasną i przykrą, wymagającą wyjaśnienia. Ów dziwny fermentacyjny zapach to sygnał

37. Bly, *Żelazny Jan*, 75–78.

38. Tokarczuk, “Przetwory”, 48–49.

39. Tokarczuk, “Przetwory”, 49.

40. Tokarczuk, “Przetwory”, 47.

zaburzonej relacji bohaterów i zwiastun smutnego finału międzypokoleniowego konfliktu. W jego drugim, rozgrywającym się już po śmierci rodzicielki akcie kluczową rolę odgrywa wspomniana piwnica – azyl matki, w którym szukała schronienia przed widokiem synowskiej degrengolady. Bohater schodzi tam dopiero po jej śmierci, co ostatecznie przywodzi go do zguby, zgodnie zresztą z antyczną regułą *katabasis* jako upadku⁴¹:

Piwnica wyglądała niezwykle schludnie. Leżał tu mały wytarty *dywanik* – och, pamiętał go jeszcze z dzieciństwa – i stał *obity pluszem fotel*; na nim dostrzegł porządnie złożony *udziergany na drutach pled*. Były tu też stojąca *lampa* z blatem i kilka zaczytanych na amen *książek*. Jednak to, co robiło piekielne wrażenie, to półki pełne połyskujących *słoików z przetworami*⁴².

W opisie tym zwraca uwagę znacząca liczba sygnałów domowego ciepła i przytulności, idealnie komponujących się z toposem macierzyństwa połączonym z symboliczną sceną zejścia bohatera w podziemia podświadomości. Tyle że tym razem topos ten nie służy wyrażeniu melancholijnej tęsknoty za odgradzającymi od zła świata ramionami matki, lecz jest czymś w rodzaju przynęty, której bohater ulega, przypieczętowując tym samym swój los. Bo choć “[w]idok ściśniętych w słoju bladych grzybów, wielokolorowych warzyw czy krwistych papryczek budził w nim chęć do życia”⁴³, to właśnie za ich sprawą będzie musiał się z życiem pożegnać. Matczyna opiekuńczość, którą uosabiają przetwory, okazuje się finalnie siłą niszczycielską.

Pełniący w kompozycji opowiadania funkcję strzelby Czechowa tytułowy motyw przetworów najprecyzyjniej wpisuje się w przywołaną tu retorykę wojenną: “Kiedyś, gdy szukał czystych ręczników, znalazł na dnie szafy kolejną baterię przetworów; stały w ukryciu, pod stosami pościeli, wtulone w motki wełny – partyzanci, piąta słoikowa kolumna”⁴⁴. Przetwory to tajna – w tym wypadku angażująca zmysł wzroku i smaku – broń matki, którą zza grobu wymierzy synowi karę za uchylanie się od obowiązku usamodzielnienia. Broń wyrafinowana, bo mierząca w jedną z wad ofiary, jaką jest łakomstwo, przez co ofiara ta sama przyczynia się do swojej zguby, a jednocześnie obosieczna, bo udowadniająca, że samodzielność była dla bohatera jednak zbyt dużym wyzwaniem, skoro nie wziął pod uwagę możliwości

41. Bly, *Żelazny Jan*, 85–95.

42. Tokarczuk, “Przetwory”, 47. Podkr. I.G.-W.

43. Tokarczuk, “Przetwory”, 47.

44. Tokarczuk, “Przetwory”, 49.

wyrządzenia sobie krzywdy dietą, której podstawę stanowi “całe pudło przetworów” i “bateria piwa”⁴⁵. Na domiar złego bohater “[s]ięgał do pudła na chybił trafił i pałaszował, ledwie patrząc, co je”, ignorując wpajany nam od dziecka zakaz konsumpcji w pośpiechu, nie mówiąc już o kompulsywnej technice spożywania grzybów, które “ześlizgiwały mu się przez gardło do żołądka [...], a on nawet nie zauważył, kiedy zjadł wszystkie”⁴⁶. Ten występ przeciwko własnemu zdrowiu i dobrym manierom można też potraktować jako naruszenie – opisywanej przez Dorotę Koczanowicz – reguły praktykowanej przez starożytnych Greków, dla których “właściwe odżywianie było elementem postawy życiowej kogoś dążącego do osiągnięcia harmonii ze wszechświatem”⁴⁷. Idąc tropem myśli Richarda Shustermana, badaczka konstruuje przejście od aktu spożywania do aktu samowiedzy i – w konsekwencji – samodoskonalenia⁴⁸. Los bohatera “Przetworów” jest potwierdzeniem, że błąd popełniony na pierwszym z etapów tej drogi przekreśla szansę na realizację kolejnych.

Partyzancki charakter przetworów polega także po części na ich pozornej nieszkodliwości, umiejętności usypiania czujności przeciwnika, tym skuteczniej, że znajduje się on w gastronomicznej potrzebie, po części zaś na zdolności przenikania na pozycję wroga, jako że przetwory – jak się okazało – znajdowały się nie tylko w piwnicy, lecz praktycznie w każdym zakątku mieszkania (“Następne przetwory znalazł w szafce na buty i w schowku pod wanną. Kryły się też w nocnej szafce przy jej łóżku. Zdumiała go ta kolekcja”⁴⁹), które bohater po śmierci matki mylnie brał za swój azyl. Przetwory są wreszcie czymś w rodzaju broni chemicznej – smród z zepsutego weka przygotowanego przez matkę w 1978 roku okazuje się wyjątkowo silnym olfaktorycznym bodźcem, z jakim przyszło się zmierzyć bohaterowi:

Metalowa zakrętka zardzewiała i wpuściła do środka powietrze, obdarzając w zamian pomieszczenie wonią rozkładu. Cokolwiek znajdowało się kiedyś w słoju, teraz zamieniło się w brunatny kłęb. Wyrzucił całość ze wstrętem⁵⁰.

45. Tokarczuk, “Przetwory”, 52.

46. Tokarczuk, “Przetwory”, 52.

47. Dorota Koczanowicz, *Pozycja smaku. Jedzenie w granicach sztuki* (Warszawa: IBL PAN, 2018), 180.

48. Koczanowicz, *Pozycja smaku*, 180.

49. Tokarczuk, “Przetwory”, 50.

50. Tokarczuk, “Przetwory”, 50.

Pojawiający się w zakończeniu powyższego cytatu afekt powróci i to jeszcze na tej samej stronie opowieści: “Oglądał kolejne przetwory z mieszaniną wzruszenia i wstrętu”⁵¹. Odciętemu jednocześnie od własnego ciała i matki bohaterowi nie starcza jednak rozsądku i wrażliwości, by zaufać odczuciu odpychającemu go od zawartości feralnych słoików i gdy reakcja na wstręt wreszcie nastąpi, będzie już za późno na ratunek: “W nocy musiał iść do łazienki, gdzie zawisł nad muszlą wstrząsany odruchem wymiotnym. [...] Wymiotował do rana, ale niewiele to pomogło”⁵². Dosłowność tej sceny nie powinna przysłańiać jej symbolicznej wymowy podpowiadanej przez klasyczny esej Julii Kristeovej poświęcony istocie wstrętu. W jego świetle finałowa scena przedśmiertnych męczarni bohatera miałyby potencjał metamorfozy (“rodzę siebie wśród gwałtownych spazmów, wymiotów”⁵³) – jak pisze badaczka – “za cenę własnej śmierci”⁵⁴. Wywołujące wstręt przetwory prowokują zatem nie tylko gastryczny, lecz także tożsamościowy wstrząs, o jaki nadaremno za życia upominała się matka. Śmierć obojga bohaterów nadaje owej przemianie podwójnie tragiczny wymiar, którego emblematem pozostaje właśnie wstręt, owa “groza, która się przyczaja, nienawiść, która się uśmiecha”⁵⁵, przybierająca w opowiadaniu niewinną z pozoru postać słoika marynowanych grzybków.

Otoczająca przetwory aura przemocy i wstrętu wypiera towarzyszące im zwyczajowo familijno-macierzyńskie konotacje tworzące “jasną” stronę motywu; to już nie metonimia przytulnego domowego ogniska, lecz trucizna, która roznosi się po całym domu, ten zaś przekształcony w teatr zemsty, staje się ostatecznie zarówno miejscem, jak i przyczyną zgonu protagonisty. Tym sposobem jesteśmy w samym centrum Freudowskiego niesamowitego, obcujemy bowiem z zagrożeniem przychodzącym ze strony tego, co znane i oswojone, a jednocześnie pełne niewyartykułowanych treści⁵⁶. Inspiracja myślą ojca psychoanalizy jest tu jak najbardziej uzasadniona, ponieważ piwnica, będąca matecznikiem przetworów i schronem ich autorki, jest nie tylko symboliczną przestrzenią podświadomości, lecz także czymś w rodzaju archiwum gromadzącego ślady przeszłości w postaci umieszczonych na etykietkach dat oraz

51. Tokarczuk, “Przetwory”, 50.

52. Tokarczuk, “Przetwory”, 52.

53. Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007), 10.

54. Kristeva, *Potęga obrzydzenia*, 10.

55. Kristeva, *Potęga obrzydzenia*, 10.

56. “[...] niesamowite jest czymś, co samowicie-swojskie, czymś, co doznało wyparcia i powróciło zeń [...]”. Sigmund Freud, “Niesamowite”, w: *Dzieła, t. 3: Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2021), 256.

imion gospodyń (czy to one dopełniały pogrzebowych obrządków?), które zechciały podzielić się recepturami na zawartość niektórych słoików: “Korniszony w zalewie pani Stasi, 1999”, “Smalec pani Zosi”⁵⁷. Imiona i daty są tu znakami czasu minionego⁵⁸, świadectwem życia społecznego matki, ale też komunikatem wysyłanym w przyszłość, formą jej życia po życiu. W tym porządku mieszczą się również zapisane ręką matki zeszyty, jakie bohater znalazł w barku wraz ze swoimi przedszkolnymi rysunkami jako artefaktami zerwanej matczyno-synowskiej więzi. Zgromadzone w nich przepisy “na pikle, marynaty i konfitury”⁵⁹ zdradzają jej tęsknotę za wielkim światem zarówno w wymiarze kulinarnym (“Tatarak w cukrze”), jak i geograficznym (“Sałatka awiniońska”, “Borowik po kreolsku”) oraz towarzyskim (“Dyńa marynowana à la Diana”). Z kolei “nieśmiałe zawijasy”, jakimi autorka ozdobiła przepisy, to “kuchenny wyraz potrzeby piękna”⁶⁰, dyskretny przejaw jej zmysłu estetycznego, może nawet artystycznego. Całość okazała się na tyle skutecznie przemawiać do wyobraźni, że skuszony tą przynętą bohater powziął myśl o (symbolizującej życiowy regres lub proces introspekcji⁶¹) wyprawie do piwnicy, co – jak już powiedziano – dało początek jego zgubie.

Wszystkie wymienione tu role tytułowego motywu opowiadania Tokarczuk sumują się w efekt nadrzędny, który przesądza o lokalizacji tego groteskowego utworu w zbiorze *Opowiadań bizarnych*. To właśnie przetwory, mimo przypisywanej im mocą tradycji swojskości, są tym dziwnym rozsadzającym logiczne ramy historii. Czytelnik dziwi się wprawdzie wraz z bohaterem zamkniętym w słoiku marynowanym w occie sznurówkom (jak podpowiada usłużnie narrator, “to powinno go [bohatera] było zaniepokoić”⁶²) czy gąbce w sosie pomidorowym, ale, podobnie jak on, jest skłonny widzieć w tych oryginalnych daniach jedynie dziwactwo starszej pani i w efekcie bez trudu odsuwa

57. Tokarczuk, “Przetwory”, 47.

58. Na nostalgiczny, a jednocześnie toksyczny, aspekt “Przetworów” zwróciła uwagę ich autorka, mówiąc w wywiadzie o bohaterze jako o reprezentancie grupy mężczyzn, którzy “są do siebie podobni, bo żyją na marginesie i próbują się umościć w swoim starym, pozostawionym im przez przeszłość świecie. Choć nie za bardzo im to wychodzi”. Olga Tokarczuk, “Pisanie jest dla mnie stanem nieustannej uwagi”, w: Michał Nogaś, *Z niejednej półki. Wywiady* (Warszawa: Agora, 2020), 630.

59. Tokarczuk, “Przetwory”, 46.

60. Tokarczuk, “Przetwory”, 46.

61. Zob. Gaston Bachelard, “Dom rodzinny i dom oniryczny”, w: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór Henryk Chudak, przeł. Henryk Chudak, Anna Tatarkiewicz, przedmowa Jan Błoński (Warszawa: PIW, 1975), 301–330.

62. Tokarczuk, “Przetwory”, 50.

od siebie wszelkie podejrzenia (“Poczuł się nieswojo, tylko tyle”⁶³). Kto jednak czytał powieść Tokarczuk *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, ten wie, że lekceważenie starszych pań nie jest dobrym pomysłem i wiąże się z określonymi konsekwencjami⁶⁴. Tymczasem bohater beztrósko ignoruje wysyłane mu przez fatum sygnały w postaci feralnego słoika z odległego roku 1978 czy też podejrzanego wyglądu niektórych przetworów:

Były tu też zupełnie osiwałe korniszony. Zawartości wielu innych słoików nikt nie potrafiłby już rozpoznać, gdyby nie grzeczny i usługowy napis. Marynowane grzyby stały się nieprzeniknioną mroczną galaretą, dżemy – czarnym skrzepem, a pasztety zbiły się w małą zasuszoną piastkę⁶⁵.

Zastanawiający szyk niektórych formuł (“Dynia w przecierze porzeczkowym” towarzyszyła “[p]orzeczkom w przecierze dyniowym”⁶⁶) i “śmieszny błąd”, za jaki bohater uznał napis na feralnym słoiku: “Grzyпки marynowane, 2005”⁶⁷, to zarówno ostrzeżenie w formie identyfikatora wstrętu, jako że – jak pisze Kristeva – “wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane”⁶⁸, jak i sygnatura bizarności oznajmująca odwrócenie przyjętego porządku rzeczy, znakowa szczelina w regule pisma jako notacji rzeczywistości, zwiastująca zaburzenie jej układu czy też – podejmując ponownie trop Freuda – zamianę “samowitego” w “niesamowite”⁶⁹.

Bizarna dwuwarstwowość znaczeniowa śmieszno-strasznego opowiadania “Przetwory” z powodzeniem wpisuje się w pozornie skromne ramy małej prozy, której format nakazuje pisarce żonglować rejestrami komizmu i grozy nawet w obrębie jednej frazy (*vide* śmiertelnie trujące grzybki, które

63. Tokarczuk, “Przetwory”, 51.

64. Prawda ta wybrzmiewa dosłownie w tytule artykułu anonsującego pierwszą powieść w serii Wydawnictwa Literackiego “Inne Konstelacje Olgi Tokarczuk”, czyli *Trąbkę do słuchania* Leonory Carrington. Zob. Olga Tokarczuk, “Nie lekceważ starszej pani”, *Książki. Magazyn do Czytania* 3 (2023), 62–65. W tekście tym Tokarczuk przywołuje – tak ważny dla lektury “Przetworów” – motyw piwnicy jako miejsca, do którego zostaje zesłana naznaczona działaniem czasu, irytująca swym widokiem i sposobem artykulacji, kobiecość: “To wszystko, co domaga się w kobiecie życia, znaczenia, własnej wartości i uwagi, siły i mocy [...] – jest zepchnięte do piwnicy, uwięzione w kazamatach. Traci głos, skrzeczy”. Tokarczuk, “Nie lekceważ starszej pani”, 64.

65. Tokarczuk, “Przetwory”, 50.

66. Tokarczuk, “Przetwory”, 50.

67. Tokarczuk, “Przetwory”, 52.

68. Kristeva, *Potęga obrzydzenia*, 10.

69. Freud, “Niesamowite”, 252–253.

“jak żywe ześlizgiwały mu się przez gardło do żołądka”⁷⁰). W zakończeniu utworu Tokarczuk maksymalnie upraszcza narrację, nadając jej czysto referencyjno-sprawozdawczy charakter:

Wymiotował do rana, ale niewiele to pomogło. Ostatkiem sił udało mu się wezwać pogotowie. W szpitalu chcieli mu zrobić przeszczep wątroby, lecz nie znaleziono dawcy, więc nie odzyskawszy przytomności, zmarł po kilku dniach⁷¹.

Minimalizm tego opisu sugeruje nieodwołalność wyroku wydanego na bohatera przez los: dokonuje się to, co było mu pisane, za winę zostaje wymierzona kara. Pozostając przy konwencji antycznego dramatu, można by przyjąć, iż mamy tu do czynienia z *hamartią*, niezamierzonym błędem wynikającym w tym wypadku z ułomności męskiego wzorca, który przekazał mu nieświadomy swojej roli i odpowiedzialności ojciec. Tym sposobem jedynym dziedzictwem “zdradzonego przez ojca”⁷² bohatera jest, skierowany zresztą ku nim obu, gniew matki, zbyt jednak nikły, by skutecznie wypchnąć go z rodzinnego gniazda i w porę zapobiec nieszczęściu. W takim kontekście wypadek protagonisty należy uznać za tragiczny w pełnym tego słowa znaczeniu: skoro w porę nie wyruszył w drogę, by dopełnić swej męskości, pozostaje mu tylko śmierć. Ironia losu polega w tym wypadku na tym, że śmierć ta zostaje mu zadana tą samą drogą, jaką od dziecka podtrzymywano w nim życie – przez pokarm matki⁷³.

70. Tokarczuk, “Przetwory”, 52.

71. Tokarczuk, “Przetwory”, 52–53.

72. Posługując się wspólnotowym trybem narracji, autor tej formuły wskazuje konsekwencje owej zdrady: “Zostaliśmy rzućni w objęcia osamotnionych, przepracowanych matek, które musiały przejąć cały trud wychowywania dzieci. W efekcie większość z nas ma nadmiernie rozbudowany wewnętrzny aspekt kobiecy. Nie byłaby to wielka szkoda, gdyby nie fakt, że z reguły doświadczamy bardzo trudnego wymiaru kobiecości: przemęczonej, zniecierpliwionej, nie kontrolującej swoich emocji matki albo matki nadmiernie opiekuńczej, uległej i bezradnej”. Eichelberger, *Zdradzony przez ojca*, 21. Matka z opowiadania Tokarczuk (podobnie jak tytułowe przetwory, które jednocześnie żywią i zabijają) zdaje się łączyć w sobie oba te aspekty.

73. Na wątek karmienia w historii budowania męskiej tożsamości zwraca uwagę Badinter: “Po urodzeniu dziecko znajduje się w stanie pierwotnej pasywności, całkowicie zależne od tej, która go karmi. [...] Skutki tego doświadczenia dla chłopca i dziewczynki nie są takie same. Dla dziewczynki jest ono podstawą utożsamiania się ze swoją własną pcią, a dla chłopca odwrotnością późniejszych ról. Aby stać się mężczyzną, będzie on musiał nauczyć się odróżniać siebie od matki i stłumić w sobie tę rozkoszną pasywność, dzięki której stanowili jedno”. Badinter, *XY. Tożsamość mężczyzny*, 56. Jak się wydaje, bohater “Przetworów” poniósł karę za nieumiejętność zerwania właśnie tej więzi karmienia.

Wymagająca maestrii warsztatu pisarskiego mikroforma opowiadania sprawdziła się w przypadku “Przetworów” w dwójnasób. Zwięzłość fabuły i rozpoznawalny społeczno-kulturowy profil bohatera-ofiary losu, który nigdy nie zdobył się na “przejście z domu matki do domu ojca”⁷⁴, między innymi dlatego, że ten ostatni nie miał mu do zaoferowania nic poza patriarchalno-pasywnym stylem życia – zmniejszając dystans między czytelnikiem i światem przedstawionym, a oryginalny i tragiczny zarazem obrót wydarzeń sprawia, że czytelnik ów, pozbawiony w zakończeniu wsparcia odnarratorskiego komentarza, zaczyna się czuć nieswojo w obliczu tej jednocześnie prostej i dziwnej historii. Niczym w antycznym dramacie, władzę przejmują litość i trwoga, podyktowane, zgodnie z Arystotelesowską wykładnią, nieszczęściem bohatera i jego podobieństwem do nas samych. Być może bizarność spajająca tom, z którego pochodzą “Przetwory”, potrzebna jest nam dziś po to, byśmy poczuli raz jeszcze i jedną, i drugą.

Bibliografia

- Bachelard, Gaston. “Dom rodzinny i dom oniryczny”. W: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór Henryk Chudak, przeł. Henryk Chudak, Anna Tatarkiewicz, przedmowa Jan Błoński, 301–330. Warszawa: PIW, 1975.
- Bly, Robert. *Żelazny Jan. Rzecz o męskości*, przeł. Jacek Tittenbrun. Poznań: Rebis, 1993.
- Chowaniec, Urszula. “W poszukiwaniu ‘kobiecego świata’”. W: *Świat nowej prozy*, red. Stanisław Jaworski, 117–148. Kraków: Universitas, 2001.
- Chowaniec, Ulla (Urszula), Justyna Wierchowska. “Motherhood and Mothering in Olga Tokarczuk: Reflections on Representation of Mother Characters in Contemporary Literature and Culture”. *Edukacja Biologiczna i Środowiskowa* 1 (2023). [ebis_2023_1_Chowaniec Wierchowska.pdf](#) (16.12.2024).
- Chudzińska-Parkosadze, Anna. “Obrazy kobiet w powieści Olgi Tokarczuk *Prawiek i inne czasy*”. W: *Kobieta w oczach kobiet. Kobiecte (auto)narracje w perspektywie transkulturowej*, red. Joanna Grużyńska, 111–127. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2019.
- Duda, Maciej. “Psychoanaliza i męskości”. W: *Biopolityka męskości*, red. Tomasz Kaliściak, Wojciech Śmieja, przy współud. Piotra Mosaka, 57–71. Warszawa: IBL PAN, 2020.

74. Bly, *Żelazny Jan*, 103–120.

- Eichelberger, Wojciech. *Zdradzony przez ojca*. Warszawa: Wydawnictwo Do, 1998.
- Freud, Sigmund. "Niesamowite". W: *Dzieła, t. 3: Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, 233–262. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2021.
- Górecki, Przemysław. *Kruche jest piękne. Męskości w polskiej prozie emancypacyjnej po 1989 roku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2024.
- Janion, Maria. *Prace wybrane, tom 1: Gorączka romantyczna*. Kraków: Universitas, 2000.
- Janion, Maria. "Niańka i kowboj". W: Élisabeth Badinter, XY. *Tożsamość mężczyzny*, przeł. Grzegorz Przewłocki, wstęp Maria Janion, 9–15. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 1993.
- Karlsson, Gunnar. "Męskość jako projekt: kilka uwag psychoanalitycznych". W: *Formy męskości, t. 3: Antologia przekładów*, red. Adam Dziadek, 129–158. Warszawa: IBL PAN, 2018.
- Kluczyńska, Urszula. "Dziadkowie, ojcowie, synowie a przemiany męskości w kulturze współczesnej". W: *Młodość i starość: integracja pokoleń*, red. Beata Bugajska, 79–93. Szczecin: Zapol, 2010.
- Kłobukowski, Miłosz. "Niech żyje Bogini! Mitologiczna antropologia na przykładzie powieści Olgi Tokarczuk *Anna In w grobowcach świata*". W: *Kobieta w oczach kobiet. Kobiecte (auto)narracje w perspektywie transkulturowej*, red. Joanna Grużyńska, 128–139. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2019.
- Koczanowicz, Dorota. *Pozycja smaku. Jedzenie w granicach sztuki*. Warszawa: IBL PAN, 2018.
- Korolczuk, Elżbieta. "Córectwo". W: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka i in., 84–88. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014.
- Kristeva, Julia. *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.
- La Cecla, Franco. *Szorstkim być. Antropologia mężczyzny*, przeł. Hanna Serkowska. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2014.
- Mead, Margaret. *Mężczyźni i kobiety*, przeł. Katarzyna Jagiełło, Agnieszka Kochan. Kraków: Wydawnictwo vis-à-vis, 2013.
- Napora, Elżbieta. *Komunikacja matek w parach z córką i synem w rodzinie o różnej strukturze*. Częstochowa: Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza, 2013.
- Okońska, Agata. "Gdzie jest moja siostra". *Pismo (wyd. specjalne)* 1 (2020), 44–49.
- Pietrzycka, Joanna. "Feministyczny aspekt powieści Olgi Tokarczuk *Prawiek i inne czasy*". W: *Światy Olgi Tokarczuk*, red. Magdalena Rabizo-Birek, Magdalena

- Pocałun-Dydycz, Adam Bienias, 244–257. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Biblioteka „Frazy”, 2013.
- Rich, Adrienne. “Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja”. W: *Eseje zebrane. Kultura, polityka i sztuka poezji*, przeł. Kaja Gucio, red. i wstęp Sandra M. Gilbert, 93–164. Kraków: Karakter, 2024.
- Starzyk, Kamila. “Kobiety w światach Olgi Tokarczuk”. W: *Światy Olgi Tokarczuk*, red. Magdalena Rabizo-Birek, Magdalena Pocałun-Dydycz, Adam Bienias, 46–65. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Biblioteka „Frazy”, 2013.
- Śmieja, Wojciech. *Po męstwie*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2024.
- Tokarczuk, Olga. “Kobieta nie istnieje”. W: Judith Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. Karolina Krasuska, 5–10. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- Tokarczuk, Olga. “Nie lekceważ starszej pani”. *Książki. Magazyn do Czytania* 3 (2023), 62–65.
- Tokarczuk, Olga. “Przetwory”. W: *Opowiadania bizardne*, 45–53. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018.
- Tokarczuk, Olga. “Przetwory na życie”. *Gazeta Wyborcza*, 9.12.2005. <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/4536282/Przetwory-na-zycie> (26.06.2025).
- Tokarczuk, Olga. “Przetwory na życie (na niestrawność)”. W: 2011. *Antologia współczesnych polskich opowiadań*, red. Paweł Nowakowski, Adrian Sroka, 110–113. Szczecin–Bezrzecze: Wydawnictwo Forma, 2011.
- Tokarczuk, Olga. “Pisanie jest dla mnie stanem nieustannej uwagi”. W: Michał Nogaś, *Z niejednej półki. Wywiady*, 609–674. Warszawa: Agora, 2020.
- Woydyłło, Ewa. *My, rodzice dorosłych dzieci*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.



Między stereotypami – krytyka patriarchatu i “nowe” wzorce męskości w postfeministycznych retellingach young adult

Between the Stereotypes – Criticism of Patriarchy and “New” Patterns
of Masculinity in Young Adult Postfeminist Retellings

Abstract: The article focuses on representations of masculinity in postfeminist reinterpretations of well-known stories addressed to young adults. The research material consists of selected Anglo-Saxon retellings of fairy tales and works belonging to the canon of Western literature, popular among teenage readers. I point out that contemporary authors usually present anti-patriarchal views in their novels, creating oppressive and misogynistic protagonists, or create “new” models of masculinity. I also try to assess whether such actions fit into postfeminist discourses of equality or whether they are pseudo-feminist narratives that stabilize stereotypes and discredit efforts towards inclusivity; on the one hand, excluding men, and on the other, caricaturing their representations.

Keywords: postfeminism, retelling, patriarchy, masculinity, young adult

Rozważania wstępne

Na współczesnym rynku literackim coraz częściej pojawiają się reinterpretacje znanych historii. Retellingi¹ (od angielskiego *to retell*, opowiedzieć

1. Zob. Kinga Matuszko, Mikołaj Głos, “Retelling”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 1 (2026); Anita Całek, “Retelling w literaturze fantasy: od renarracji do metafikcji”, w: *Tekstowe światy fantastyki*, red. Mariusz M. Leś, Weronika Łaskiewicz, Piotr Stasiewicz (Białystok: Wydawnictwo Prymat, 2017), 47; Lidia Gąsowska, “Fan fiction, czyli złoto dla zuchwałych. Pomiędzy pragnieniem narracji a realizacją opowieści”, w: *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. Halina Kubicka, Olga Taranek (Wrocław: Wydawnictwo Sutoris, 2009), 449; Agnieszka Izdebska, Danuta Szajnert, “Od redakcji”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2 (2014), 7; Agnieszka Izdebska, Danuta Szajnert, “Wstęp”, w: *Literatura prze-pisana. Od Hamleta do slashu*, red. Agnieszka Izdebska, Danuta Szajnert (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015), 8–9.

na nowo) stanowią wariację oryginalnej opowieści – na przykład mitu, baśni bądź utworu należącego do kanonu literatury (najczęściej zachodnioeuropejskiego), w której uwypukla się to, co w pierwowzorze zostało przemilczane lub pominięte, mianowicie losy drugoplanowych bohaterów. Nierzadko dokonuje się w nich także znaczących przekształceń wynikających z różnorodnych dyskursów współczesności opartych na filozofii postmodernistycznej, wedle której do jednych z nadrzędnych wartości zalicza się “stworzenie odpowiednich warunków (równych praw) dla wszechstronnego rozwoju ludzkich możliwości”², a także wielość równoprawnych (świato)poglądów i propagowanie “rozproszenia, różnicy. To, co z jednej strony bywa postrzegane jako chaos, dla postmodernistów jest jedynie wielością różnych głosów, dyskursów walczących o swoje racje w spluralizowanym świecie”³. We współczesnych retellingach re- i dekonstruuje się modele kobiecości, męskości, związane z nimi role kulturowo-społeczne i stereotypy, promuje się wartości egalitarne, a także postuluje się równouprawnienie długo marginalizowanych w zachodniej kulturze mniejszości: etnicznych i seksualnych. Te praktyki wpisują się także w nurt postfeminizmu, którego kluczowymi cechami są między innymi indywidualizm, podkreślający autonomię i decyzyjność jednostki, zwłaszcza jeśli chodzi o wybór między aktywizmem i karierą a tradycyjną rodziną i macierzyństwem oraz dystans do esencjalistycznej koncepcji płci. Jego przedstawiciele i przedstawicielki koncentrują się na wpływie kultury popularnej i mediów na kształtowanie tożsamości płciowej oraz analizują sposób, w jaki media przedstawiają kobiety i mężczyzn oraz jakie wzorce i stereotypy płciowe są w nich promowane⁴.

W literaturze można znaleźć różnorodne podejścia do tego zagadnienia⁵. Joanna Sieracka wskazuje, że jest to “zjawisko ambiwalentne, pełne sprzeczności

2. Zob. Wojciech Daszkiewicz, “Dole i niedole współczesnej kultury, czyli wobec postmodernizmu”, *Summarius* 47 (2018), 76.

3. Andrzej Szahaj, *Zniewalająca moc kultury. Artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2004), 40–41.

4. Amber E. Kinser, “Negotiating Spaces for/through Third-Wave Feminism”, *NWSA Journal* 16 (2004). Lucky Alfred Omonua, Ewomazino Daniel Akpor, Wilfred Oritsesan Olley, “Mass Media Coverage of Women and Gender Inequality”, *African Journal of Social Sciences and Humanities Research* 4 (2023).

5. Więcej o postfeminizmie zob. Kinga Matuszko, Mikołaj Głos, “So, they killed Cassandra first ‘cause she feared the worst” – bohaterki retellingów mitów w najnowszej literaturze kobiet kręgu anglosaskiego w ujęciu (post)feministycznym (Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2026). Kinga Matuszko, Mikołaj Głos, “Czy Meduza nadal się śmieje? – (post)feministyczna demonstryfikacja Gorgony we współczesnych anglosaskich retellingach”, *Wielogłos* 3 (2026).

i odrębne zarówno od trzeciej fali feminizmu, jak i antyfeminizmu”⁶. Olivia Kłusek twierdzi, że jest on pop-, pseudo- lub post- wersją feminizmu⁷. Podobny osąd wyraziła Weronika Kostecka, jednakże w swoim artykule konsekwentnie używa określenia “postfeminizm”. Jej zdaniem bowiem “jeśli utożsamiamy oba te pojęcia, jednocześnie przyjmując, że ‘postfeminizm’ ma konotacje negatywne, przedrostek ‘pop’ zdaje się mieć znaczenie pejoratywne, w związku z czym zdeprecjonowana zostaje sama kultura popularna”⁸. O tym dyskursie krytycznie wypowiedziała się również Agnieszka Gromkowska-Melosik, wskazując, że “wydaje się trywialny i zaprzecza ideałom feminizmu, [...] jednak pozwala na osiągnięcie subiektywnego poczucia emancypacji i upodmiotowienia. [...] ikony popfeminizmu stanowią symbole asertywności, wyzwolonej i świadomej siebie seksualności, decyzyjności i samorealizacji”⁹.

Sarah Gamble oskarżyła przedstawicieli i przedstawicielki postfeminizmu o trywializację feminizmu¹⁰, a Rebecca Stringer określiła go jako “błędne odczytanie”¹¹ II fali feminizmu jako ideologii zakorzenionej w “wiktymologii”¹². Amber E. Kinser, pisze natomiast, że:

Feminizm jest fałszywy, gdy myli się go z oporem jako takim. W tej formie uznaje się za niego wszelkie odrzucanie ograniczeń kulturowych, zwłaszcza przez kobiety.

6. Joanna Sieracka, “Postfeministyczne próby odzyskania ‘kobiecego doświadczenia’ jako odpowiedź na trzeciofalowy kryzys zwrotu doświadczeniowego”, w: *Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne*, red. Łukasz Gajewski, Jakub Osiński, Aleksandra Szwaagrzyk, Paweł Tański (Toruń: ProLog. Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne, 2015), 77.

7. Olivia Kłusek, “Prawda o kobiecie – feminizm i trywializacja w kobiecej prasie segmentu luksusowego w Polsce”, *Media Biznes Kultura. Dziennikarstwo i Komunikacja Społeczna* 1 (2016), 40.

8. Weronika Kostecka, “Postfeminizm jako perspektywa rozważań nad kulturą popularną – propozycja metody badań literackiej fantastyki dla młodych dorosłych”, *Filoteknos* 12 (2022), 224–225.

9. Agnieszka Gromkowska-Melosik, “Power Girl i kontrowersje wokół (pop)kulturowej emancypacji kobiet współczesnych”, w: *Kultura popularna. Konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, red. Agnieszka Gromkowska-Melosik, Zbyszko Melosik (Kraków: Oficyna Wydawnicza “Impuls”, 2010), 225.

10. Sarah Gamble, “Postfeminism”, w: *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, red. Sarah Gamble (London: Routledge, 1998), 39.

11. Rebecca Stringer, *Knowing Victims. Feminism, Agency and Victim Politics in Neoliberal Times* (London–New York: Routledge, 2014), 18. Wszystkie tłumaczenia są mojego autorstwa, jeśli nie zaznaczono inaczej.

12. Rozumianej jako tzw. feminizm ofiar (*victim feminism*), czyli traktowanie współczesnego feminizmu jako dyskursu “purytańskiego, opierającego się na nienawiści do mężczyzny i obsesji definiowania kobiet jako ‘ofiar’”. Naomi Wolf, *Fire with Fire: The New Female Power and How It Will Change the 21st Century* (London: Vintage Publishing, 1993), xvii.

Genialnością postfeminizmu jest przejście języka feministycznego, a następnie powiązanie go z pewnymi zachowaniami konsumenckimi, zaspokajającymi u młodych ludzi głód wyjątkowości, nawet jeśli oferowana unikalność jest dla wszystkich taka sama. Ten ‘wolnorynkowy indywidualizm’ czy ‘feminizm konsumencki’ nie tworzy ruchu feministycznego, a mimo to pozwala kobietom czuć, że to robi i że są jego częścią. Jeśli [kobieta – K.M.] kupi herbatę przeznaczoną tylko dla kobiet lub [...] czarny lakier do paznokci zamiast różowego, albo właśnie kupi różowy żeby pokazać, że nie boi się kobiecości, bądź kupuje L’Oreal, bo jest tego warta [...], to te zachowania nie są feminizmem, choć często funkcjonują jako jego substytut¹³.

Zdaniem Angeli McRobbie postfeministyczna “wolność wyboru” to także chęć powrotu niektórych kobiet do tradycyjnych ról płciowych¹⁴. Paulina Podogrocka odniosła się do niego łagodniej, wskazując, że jego celem jest uprzystępnianie tematyki feministycznej w połączeniu z walką z “dyskryminacją, nierównością płci oraz kwestie edukacyjne”¹⁵. Równocześnie zauważyła, że może on “powodować odwrotne skutki, a tym samym umacniać patriarchalny model kulturowy”¹⁶. Potwierdzenie tego odnajdziemy w zagranicznej literaturze naukowej, w której popfeminizm określa się jako:

żartobliwe podchodzenie do tradycyjnej problematyki feministycznej, łączenie kwestii płci, praw kobiet i “polityki ciała” z elementami kultury popularnej – muzyką, nowymi mediami, modą. Popfeminizm wykorzystuje symbole światowej popkultury, by stworzyć krytyczną, lokalną i indywidualną subkulturę, nową publiczną i widoczną przestrzeń oporu definiowaną przez płęć, a nie ograniczaną przez nią¹⁷.

Ponadto eksponuje się jego zalety, bowiem:

w wielu postfeministycznych tekstach powracają znajome pytania i żądania – bardziej zniuansowane, pilniejsze, będące oskarżycielskim palcem wycelowanym w to, co

13. Kinser, “Negotiating Spaces for/through Third-Wave Feminism”, 144.

14. Angela McRobbie, “Post-Feminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime”, w: *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, red. Diane Negra, Yvonne Tasker (London: Duke University Press, 2007), 11.

15. Paulina Podogrocka, “Ideologia na sprzedaż? Popfeminizm jako strategia wspierania konsumpcji”, w: *Społeczno-ekonomiczne aspekty życia w XXI wieku*, red. Paulina Szymczyk, Monika Maciąg (Lublin: Wydawnictwo Naukowe TYGIEL, 2018), 60.

16. Podogrocka, “Ideologia na sprzedaż? Popfeminizm jako strategia wspierania konsumpcji”, 60.

17. Carrie Smith-Prei, “‘Knaller-Sex für alle’: Popfeminist Body Politics in Lady Bitch Ray, Charlotte Roche, and Sarah Kuttner”, *Studies in 20th & 21st Century Literature* 1 (2011), 20.

uległo pogorszeniu, a zatem odsłaniające nowe potworności. Takie teksty kwestionują utowarowienie życia i wartości kobiet oraz osiągnięcie równouprawnienia w życiu społecznym, politycznym, kulturalnym, osobistym i ekonomicznym, a także podkopują elementy utopijnych feministycznych wizji. Najwyraźniej równość płciowa i seksualne wyzwolenie są niedostatecznie widoczne w miękkiej i twardej pornografii, na przykład zamaskowanej jako ‘czego pragną kobiety’ w filmach i literaturze takich jak *Pięćdziesiąt twarzy Greya*¹⁸.

“Postfeminizm” i “popfeminizm” postrzegam jako synonimy, lecz w artykule konsekwentnie posługuję się pierwszym terminem jako popularniejszym i lepiej zakorzenionym w dyskursie naukowym. Zarazem, na podstawie zarówno pozytywnych, jak i negatywnych wypowiedzi badaczek, nie zgadzam się z jednoznacznym postrzeganiem tego – bardzo zróżnicowanego – nurtu jako feminizmu fałszywego lub szkodliwego *sensu largo*. Postfeminizm, obecny szczególnie w popkulturze, z założenia będzie operował pewnymi uproszczeniami, niekoniecznie zawsze przeświadczałymi o jego negatywnym wpływie. W tym celu uznaję, że możemy w jego obrębie mówić o narracjach pseudofeminizujących, które, choć w teorii zorientowane na dowartościowanie kobiet, czynią to kosztem mężczyzn lub karykaturują działania kobiet, wypaczając feministyczne postulaty¹⁹. Takie narracje wiążą się z:

odczłowieczaniem mężczyzn celem stworzenia społeczeństwa zdominowanego przez kobiety. Ponieważ sprawiedliwość i równość należą do założeń feminizmu, nie ma wątpliwości, że działania pseudofeministyczne są sprzeczne z jego zasadami. [...] Dokonując tego rozróżnienia, należy stwierdzić, czy dane działanie ma na celu stworzenie równych szans (feminizm), czy też zapewnienie kobietom przewagi (pseudofeminizm)²⁰.

18. Gina Wisker, “Postfeminist Gothic”, w: *Twenty-First-Century Gothic. An Edinburgh Companion*, red. Maisha Wester, Xavier Aldana Reyes (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019), 49.

19. Zob. Kinga Matuszko, Mikołaj Głos, “‘Pętało nas wszystkie przez całe życie, seksualnie, społecznie i kulturowo. Czas odwrócić rolę! Teraz my będziemy pętać!’. Proza Agnieszki Szpili w kontekście postfeminizmu i postpornografii”, *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo* 15, nr 18 (2025), 486.

20. Jayseema Jagernath, Dominique M. Nupen, “Pseudo-Feminism vs Feminism – Is Pseudo-Feminism Shattering the Work of Feminists?”, *Proceedings of The Global Conference on Women's Studies* 1 (2023), 62.

Pseudofeminizm zatem “nie postrzega mężczyzn i osób nieidentyfikujących się jako kobiety jako zwolenników feminizmu i popiera wykorzystywanie przez płęć żeńską władzy jako niszczycielskiej siły wobec takich osób”²¹.

Scharakteryzowane powyżej tendencje są szczególnie wyraźne w retellingach z kategorii *young adult*²², czyli powieściach kierowanych do tzw. młodych dorosłych – nastolatków i nastolatek między dwunastym a osiemnastym rokiem życia²³. Literatura tego typu pełni nie tylko funkcję rozrywkową, lecz w mniejszym stopniu też edukacyjną, a zatem porusza takie problemy, jak – *per exemplum* – dorastanie, pierwsze miłości, trudności rodzinne czy odkrywanie swojej tożsamości. Wielokrotnie poruszane są w niej kwestie społeczne – walka z reżimem, fallocentryzmem lub wielopłaszczyznową dyskryminacją, przeciwdziałanie nierównościom klasowym i etnicznym. Ponadto autorzy i autorki literatury *young adult* proponują wzorce ułatwiające odbiorcom i odbiorczyniom samoidentyfikację tożsamościową – płciową, dotyczącą orientacji seksualnej, pochodzenia etc. Pojawiają się w nich również takie postfeministyczne idee jak wyzwolenie z patriarchy, siostrzeństwo, dążenie do kobiecej niezależności, konstruowanie “nietradycyjnych” portretów kobiet i mężczyzn²⁴.

Celem artykułu jest analiza modeli męskości w wybranych retellingach *young adult*. Ich autorki i autorzy, kreując postaci męskie, zazwyczaj wybierają skrajności – albo tworzą bohaterów mizoginistycznych i opresyjnych, dominujących nad kobietami, albo postulują transgresję binarnego porządku płci oraz pluralizację męskości, proponując paradygmat(y) męskości alternatywnych, nierzadko queerowych, dotąd marginalizowanych. Użyty w tytule przymiotnik “nowe” nie odnosi się do nowatorstwa tych wzorców *sensu stricto*, lecz do ich rosnącej obecności we współczesnych wytworach kultury. Męskości alternatywne lub inkluzywne²⁵ przez długi czas sytuowały się poza

21. Jagernath, Nupen, “Pseudo-Feminism vs Feminism – Is Pseudo-Feminism Shattering the Work of Feminists?”, 62.

22. Ze względu na coraz częstsze pojawianie się tego określenia na polskim rynku wydawniczym (na przykład w nazwach wydawnictw: *We Need YA, You&YA, OdyseYA* etc.) zdecydowałam nie zapisywać go kursywą.

23. “Genre Glossary”, w: *2015 Novel and Short Story Writer’s Market*, red. Rachel Randall (Cincinnati: Writer’s Digest Books, 2014), 498–500.

24. Zob. Krzysztof Arcimowicz, “Nowe wzory relacji męczyzna – dziecko w polskich mediach”, w: *Media elektroniczne – kreujące obraz rodziny i dziecka*, red. Jadwiga Izdebska (Białystok: Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie, 2008), 228–229.

25. O męskościach inkluzywnych zob.: Eric Anderson, Mark McCormack, “Inclusive Masculinity Theory: Overview, Reflection and Refinement”, *Journal of Gender Studies* 27, nr 5 (2016).

głównym nurtem narracji, zdominowanym – *nomen omen* – przez męskości hegemoniczne. Postaram się odpowiedzieć na pytanie, czy takie działania wpisują się w postfeministyczne dyskursy równościowe, czy bywają narracjami pseudofeminizującymi, stabilizującymi stereotypy, dezawuuującymi starania na rzecz inkluzywności, ekskludującymi mężczyzn i nierzadko karykaturującymi ich przedstawienia.

Ponieważ współczesny rynek literacki obfituje w renarracje znanych historii, konieczna była selekcja materiału. Przedmiotem refleksji będą wybrane anglosaskie retellingi baśni i utworów należących do zachodnio-europejskiego kanonu literatury²⁶, przełożone na język polski²⁷, popularne wśród nastoletnich czytelników i czytelniczek, zawierające najbardziej wyraziste przekształcenia: *Pod taflą* (2019) Louise O'Neill, *Cinderella is Dead* (2022) Kalynn Bayron, *Piękno i bestie. Niebezpieczne baśnie* (2022) Somana Chai-niego, *These Violent Delights. Gwałtowne pasje* (2022) Chloe Gong oraz *Lady Makbet* (2024) Avy Reid.

Pod męskim jarzmem

W znacznej części współczesnych retellingów świat przedstawiony budowany jest na zasadzie dychotomii: mizoginistycznej, dominującej męskości przeciwstawiana jest ciemieźona kobiecość. Zabieg ten uwypukla peryferyjność kobiecych wątków w oryginałach opowieści²⁸. W tego typu powieściach większość (a niekiedy wszystkie) postaci męskich to strażnicy patriarchatu, zaś na barkach protagonistek spoczywa misja wyzwolenia siebie i innych z oków fallocentryzmu, a nierzadko również zaprowadzenie nowego ładu. Taką wizję rzeczywistości zaprezentowała Kalynn Bayron, autorka queerowej literatury dla młodzieży, w *Cinderella is Dead*²⁹, dystopijnej renarracji *Kopciuszka*,

26. Mity „prze-pisuje” się głównie z myślą o dorosłych czytelnik(ce)kach lub odbiorcach i odbiorczyniach należących do kategorii new adult (tj. osób między osiemnastym a dwudziestym dziewiątym rokiem życia). Ich problematyka różni się nieco od tej poruszanej w literaturze young adult, dlatego pomijam te reinterpretacje w swoich rozważaniach.

27. W rodzimej literaturze brak na razie retellingów *strictie* young adult.

28. Jako przykład może posłużyć polska wieloautorska antologia *Ziarno granatu. Mitologia według kobiet* (2022), czyli zbiór opowieści o bohaterkach skrzywdzonych lub uciszanych w mitologii greckiej; anglosaskie: *Queens of Themiscyra* (2022) Hannah Lynn – renarracja dziejów Amazonki, *Medea: Priestess, Princess, Witch* (2024) J.J. Taylor, *Medea* (2024) Rosie Hewlett.

29. Powieść, pod względem kreacji bohaterki, była obiektem mojego zainteresowania w artykule: Kinga Matuszko, „Kopciuszek idzie na wojnę? Fallocentryzm a pseudofeminizm

w której męska społeczność kraju, powierzchownie stylizowanego na dawną Francję, sprawuje kontrolę nad życiem i wyborami kobiet.

Dziewczęta pozostają pod jurysdykcją ojców do dnia królewskiego balu – odbywającego się ku czci Kopciuszka, dawnej królowej państewka – będącego formą targu matrymonialnego³⁰, na którym mężczyźni wybierają spośród nich swoje przyszłe żony. Bal wpisuje się w zjawisko tzw. *male gaze*, czyli przedstawiania kobiet jako obiektu seksualnego dla przyjemności mężczyzny³¹. Niechciane kandydatki zostają zesłane do kopalni lub są pożerane przez króla, co daje mu nieśmiertelność. Problematyka książki opiera się na krytyce fundamentów patriarchalnego społeczeństwa: heteronormy, kontroli kobiet oraz traktowania zamążpójścia i pełnienia tradycyjnej roli żony jako kobiecej powinności. Autorka nie proponuje jednak recepty na taki porządek rzeczy – drogą do emancypacji i samostanowienia miałyby być homoseksualny romans. Mężczyźni w utworze nie tylko są pierwiastkiem destrukcyjnym dla kobiet, lecz także okazują się zupełnie niepotrzebni, bowiem sugeruje się, że można ich zastąpić nawet w sferze seksualnej. Silnie wybrzmiewa pogląd, że heteroseksualność nierozzerwalnie związana jest z gwałtem³², natomiast męskiej homoseksualności nie ma w ogóle, gdyż nieheteronormatywni mężczyźni, mimo że prześladowani przez swoje preferencje, wpisują się w schemat męskości podporządkowanej i nie walczą o swoje prawa³³. Do ich wyzwolenia dochodzi dopiero za sprawą kobiet.

Postulatywny charakter powieści zanika w kreacjach postaci, brak bowiem wielowymiarowo skonstruowanych męskich bohaterów – stanowią raczej jednolitą „masę” reprezentującą bardzo powierzchownie rozumiany fallocentryzm sprowadzony do eksponowania przemocy fizycznej, psychicznej i ekonomicznej wobec kobiet. Dzielą się na dwie mgliste kategorie – dzierżących władzę hegemonów (król i arystokraci) i współtworzących patriariat

w baśniowej dystopii (na przykładzie ‘Cinderella Is Dead’ Kalynn Bayron)”, *Paidia i Literatura* 6 (2024).

30. Podobny wątek znajduje się w polskim retellingu mitu o Persefonie i Hadesie – *Hades, król podziemia* (2024) Moniki Magoskiej-Suchar, z tą różnicą, że w omawianym przypadku bal jest organizowany i kontrolowany nie przez mężczyzn, a kobiety – Herę i Afrodytę.

31. Anne W. Eaton, “Feminist Philosophy of Art”, *Philosophy Compass* 3 (2008), 873–893.

32. Bonnie Zimmerman, “Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film”, w: *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, red. Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 2015), 432.

33. Za Raewyn Connell: dotyczącą “specyficznych relacji płciowych w grupie mężczyzn opartych na dominacji/podporządkowaniu”, najczęściej odnoszącą się do “górowania mężczyzn heteroseksualnych nad homoseksualnymi”. Raewyn Connell, *Masculinities* (Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 2005), 78.

konformistów (przedstawiciele pozostałych klas społecznych)³⁴, dla których zastany porządek jest na tyle wygodny, że nie kontestują go, a dodatkowo uniemożliwiają próby oporu.

W wizji pisarki sanacja społeczeństwa jest możliwa tylko na drodze rewolucji i zamiany jednej formy kontroli (mężczyzn nad kobietami) na drugą (przywódczyni rebelii i ich zwolenniczek i zwolenników nad każdym, kto wyznaje przeciwnie poglądy). I choć trudno nie nazwać walki o równouprawnienie słuszną, problematyka związana z wykluczeniem jest tutaj karykaturowana. Przypomnijmy, że utwór należy do literatury young adult, zatem choć nastoletnie czytelniczki mogą identyfikować się z postfeministyczną, "silną" bohaterką³⁵ kierującą się filozofią *girl power*³⁶, to brak tutaj wzorców dla chłopców; nie ma propozycji "nowego", postfeministycznego mężczyzny będącego sojusznikiem kobiet, nie ich ciemiężycielem.

Podobny obraz rzeczywistości zaprezentowała Louise O'Neill, irlandzka autorka powieści young adult dotyczących tematyki feministycznej (np. problematyki gwałtu), w retellingu *Małej syrenki* Andersena – *Pod taflą*³⁷. I choć ponownie mamy do czynienia z wizją opresyjnego męskocentrycznego społeczeństwa (zarówno w oceanie, gdzie syreny mają podrzędną pozycję w stosunku do trytonów, jak i wśród ludzi), o tyle tym razem w patriarchalnej "masie" pojawiają się nieco głębsze psychologicznie postaci – władca mór: mizoginistyczny hegemon traktujący przedmiotowo nie tylko swoje córki, lecz także wszystkie poddane, ojciec protagonistki, piętnastoletniej Gai (zwaną też Muirgen); jej podstarzały zalotnik: najważniejszy generał króla; a także główny obiekt miłosnych zainteresowań bohaterki, młodzieniec należący do świata ludzi, traktujący dziewczęta jak obiekty seksualne. Wizja rzeczywistości w *Pod taflą* to kolejne rozczarowanie męskością *sensu largo* i mężczyznami *per se*. Ojciec syrenki nie ma imienia, co pozwala interpretować

34. Zob. pojęcie męskości współuczestniczącej, czyli "korzystającej z patriarchy" i współwinną opresji u Connell. Connell, *Masculinities*, 78.

35. Objawia się to w wielu refleksjach bohaterki: "nie chcę, żeby ocalił mnie jakiś rycerz w lśniącej zbroi. Sama chciałabym ją nosić i dawać ocalenie". Kalynn Bayron, *Cinderella Is Dead*, przeł. Zbigniew Kościuk (Kraków: Moondrive, 2022), 26.

36. Tzw. *girlie girl culture* ("kultura dziewczynska") jest "buntem przeciwko [...] konieczności noszenia 'męskiego kostiumu'; anachronicznym przekonaniom, że siła nie idzie w parze z dziewczęcością". Stephanie Genz, Benjamin A. Brabon, *Postfeminism. Cultural Texts and Theories* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009), 76–77.

37. Portrety kobiece interesowały mnie w artykule: Kinga Matuszko, "Clever Girls Are Never Much Appreciated" – A Pseudo-Feminist Attempt to (Re)Define the Role of Women in Fairy Tales Retellings: 'The Surface Breaks' by Louise O'Neill and 'Beasts and Beauty: Dangerous Tales' by Soman Chainani", *Tematy i Konteksty* 14 (2024).

jego postać nie jako indywidualność, a personifikację patriarchy. Nakazuje córkom milczenie ("Nigdy nie pozwalano mi mówić zbyt wiele. Ojciec nie przepadał za ciekawskimi dziewczynami"³⁸), krzywdzi je fizycznie ("Okładał nas pięściami"³⁹) i aranżuje ich małżeństwa ze sporo starszymi konkurentami. Pojawiają się także insynuacje incestowe, bowiem tryton twierdzi, iż "[g]dyby Muirgen nie była moją córką, być może sam wybrałbym ją na małżonkę"⁴⁰. Co prawda od razu zaprzecza ewentualnym związkom kazirodczym, ale sama sugestia takiej relacji ma wzbudzić w czytelnikach jeszcze większą niechęć do bohatera i przedstawić mężczyzn w wyjątkowo niekorzystnym świetle, jako nieopanowanych i skupionych wyłącznie na realizowaniu własnych potrzeb, także seksualnych. Ten niepochlebny pogląd wybrzmiewa także w postaci Zale'a, generała-amanta Gai, który narusza nietykalność cielesną protagonistki ("Jego chwyt staje się bardziej natarczywy. Szuka ustami moich warg, wciska mi do nich język, oślizgły niczym morski ślimak"⁴¹). Mężczyźni na lądzie okazują się równie egoistyczni i brutalni jak trytoni – molestują podległe im kobiety, lekceważą własne matki i partnerki, stosują *slutshaming*. Ich agresja jest implikowana przez strach przed płcią przeciwną: "Niektórzy mężczyźni, moje dziecko, bardzo lękają się kobiet. [...] A gdy nie dostaną tego, czego pragną, stają się niebezpieczni"⁴².

W finale powieści syrenka popełnia samobójstwo i zmienia się w Rusałkę – samozwańczą obrończynię kobiet, mszczącą się na żeglarzach za wielowiekową przemoc. Dochodzi zatem do wtórnej ekskluzji, bowiem twórczyni – kreując rzeczywistość, w której wszyscy mężczyźni bohaterowie są negatywni – sugeruje, że międzypłciowy dialog nie jest możliwy, a walka o własne prawa może być realizowana jedynie na drodze przemocy, co jest nasilonym przejęciem patriarchalnych metod dyscyplinowania kobiet – w tym przypadku mamy bowiem do czynienia nie z podporządkowaniem, lecz eliminacją.

Najnowszą na polskim rynku wydawniczym renarracją o wymowie krytycznej wobec patriarchy jest *Lady Makbet* Avy Reid – reinterpretacja losów żony jednego z najbardziej znanych Szekspirowskich bohaterów. W tej wariacji lady Makbet (Francuzka o imieniu Roscille) nie jest sprytną intrygantką, której machinacje doprowadziły do politycznego przewrotu, lecz narzędziem w rękach mężczyzn (kontrolujących jej poczynania), a zarazem lustrem,

38. Louise O'Neill, *Pod taflą*, przeł. Andrzej Goździkowski (Poznań: We Need YA, 2019), 7.

39. O'Neill, *Pod taflą*, 130.

40. O'Neill, *Pod taflą*, 39.

41. O'Neill, *Pod taflą*, 96.

42. O'Neill, *Pod taflą*, 107.

w którym się przeglądają (na przykład katalizuje inicjację w męskość syna Banqua; jej knowania intensyfikują agresję męża). Dwór Makbeta tworzy gromada brutalnych, brudnych i ubogich intelektualnie Szkotów kierujących się impulsami. „Honor to wymysł słabych ludzi. Liczy się tylko władza”⁴³ – stwierdza tan Glamis stanowiący esencję stereotypów o brutalnym, prymitywnym wojowniku, który stosuje przemoc nie tylko w polityce, lecz także „zepchnie po prostu ciężarną ze schodów”⁴⁴, gdyby dziecko w jej łonie okazało się dziewczynką. Taki obraz jest zarówno mizoandryczny, jak i ksenofobiczny – jedyne wartościowane pozytywnie postaci, tj. Roscille i jej kochanek (syn króla Duncana), nie mają pochodzenia szkockiego lub jest ono niepełne.

Należy także podkreślić, że w Glamis nie mieszkają inne kobiety poza Roscille – nie ma tam żon wojowników, służących lub mamek – to męska arkadia, w której pierwiastek kobiecy jest niepotrzebny, a wręcz niepożądany, zakłócający utopijny fantazmat braterstwa przypominającego homospołeczność.

Autorka stara się przekonać czytelników i czytelniczki o trudnym losie kobiet w świecie zdominowanym przez mężczyzn, lecz jej zabiegi przynoszą przeciwny efekt – ośmieszania kobiecych lęków i trudności. Karykatura równościowych ideałów dotyczy głównie protagonistki – w Szekspirowskim pierwowzorze postaci o głębokim feministycznym potencjale, w retellingu zabawki w męskich rękach. Istotny jest tutaj finał powieści. Bohaterka nie popada w obłęd i nie popełnia samobójstwa, lecz jest jedyną osobą zdolną pokonać Makbeta (proroctwo brzmi: „żaden zrodzony z kobiety mąż nie może go pokonać”⁴⁵ – w renarracji dotyczy ono kobiety) i tym samym zniszczyć fallocentryczny system. Jej droga do wyzwolenia i wolności przypomina zatem schemat z *Cinderella is Dead* i *Pod taflą*, w których – zgodnie z biblijną dewizą „oko za oko” – bohaterka eliminuje oprawcę – swojego męża i przywódcę Szkotów.

Ku innemu? – pułapki emancypacji płciowej

Próby wyjścia poza kontury androcentryzmu odnajdziemy w antologii opowiadań *Piękno i bestie. Niebezpieczne baśnie* Somana Chainaniego⁴⁶,

43. Ava Reid, *Lady Makbet*, przeł. Anna Kłosiewicz (Kraków: StoryLight, 2024), 258.

44. Reid, *Lady Makbet*, 324.

45. Reid, *Lady Makbet*, 378.

46. Wybrane opowiadania z tego zbioru analizowałam w: Kinga Matuszko, „Po raz pierwszy zobaczyła kogoś równie czarnego jak ona’ – inkluzywność w przekładzie intralingwalnym

amerykańskiego twórcy literatury dziecięcej i młodzieżowej indyjskiego pochodzenia. W alternatywnych wersjach europejskich baśni daje on wyraz kryzysowi współczesnej męskości i próbuje wskazać czytelnik(ow)om remedium. Uzdrawieniem skostniałych oczekiwań wobec mężczyzn i ich roli miałyby być odrzucenie stereotypów, tradycji i konwenansów. W jednej z historii twórca przewrotnie kreuje portret Śpiącego Królewicza (w oryginale, co nie wybrzmiewa w polskim przekładzie, pojawia się fraza “śpiąca piękność”, czytająca niejednoznacznie płęć bohatera/bohaterki, akcentująca jego/jej płciową labilność) – młodzieńca ukrywającego przed rodziną i poddanymi swą homoerotyczność. Nocami chłopca odwiedza tajemniczy mężczyzna zostawiający na jego ciele ślady ugryzień i plamy krwi na prześcieradle. W kręgu semantycznym krwi zawiera się oczyszczenie, wtajemniczenie i tabu⁴⁷ – w utworze krew symbolizuje seksualną inicjację chłopca i schodzenie w głąb jego homoseksualnego “ja”.

Nocne schadzki to moment liminalny – metamorfoza z dziecka w mężczyznę. Te wampiryczne inklinacje implikują postrzeganie książęcej “przypadłości” w kontekście maładycznym. Preferencje bohatera są uznawane za “chorobę, na którą nie było lekarstwa”⁴⁸, wręcz sztuczkę demona. Chainani sugeruje, że miłość homoseksualna nadal bywa dewaluowana i traktowana jak nieczysta. Tę interpretację uprawomocniają ślady krwi na pościeli, które mogą być wynikiem współżycia a *tergo*, ale również nawiązywać do AIDS niegdyś kojarzonego wyłącznie z homoseksualnymi mężczyznami (stąd porównanie homoerotyzmu do choroby).

W przeciwieństwie do pierwowzoru pióra Grimmów bądź Perraulta, królewicz nie zostaje obłożony klątwą zawistnej wiedźmy i nie zapada w sen spowodowany zranieniem się wrzecionem. Zmuszony do mariażu, wybiera alienację i zamyka się w najwyższej wieży, w której nocami odwiedza go enigmatyczny kochanek. Spotkania młodych mężczyzn owocują pojawieniem się dziecka: “Pokojówka zmieniała prześcieradła, by usunąć zwykłe ślady. Kiedy jednak się odwróciła, plamy krwi zniknęły, a zamiast nich zobaczyła dziecko. Nowo narodzonego chłopca z włosami czerwonymi jak róże”⁴⁹. Ponownie

baśni (na podstawie wybranych opowiadań ze zbioru ‘Piękno i bestie. Niebezpieczne baśnie’ Soman Chainaniego), *Między Oryginałem a Przekładem* 3 (2024).

47. “Krew”, w: Władysław Kopaliński, *Słownik symboli* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1990), 168–170.

48. Soman Chainani, *Piękno i bestie. Niebezpieczne baśnie*, przeł. Małgorzata Kaczarowska (Warszawa: Jaguar, 2022), 55.

49. Chainani, *Piękno i bestie*, 68.

występuje krew, a także róże – symbole konotujące płodność⁵⁰. Niemowlę z zębami przypomina strzygonia, a jego narodziny mają cudowny charakter. Puenta utworu tkwi jednak w martwym punkcie – czy chłopiec powstały z miłości dwóch młodzieńców jest po prostu elementem baśniowego imaginarium? Autor zdaje się drwić z głównego “zarzutu” wobec związków jednopłciowych, tj. niezdolności do prokreacji i przedłużenia gatunku. Książę, jako przyszły władca, spełnił swój obowiązek i zapewnił królestwu dziedzica. Niezależnie od drogi interpretacyjnej, *clou* opowiadania jest oczywiste – wyjście poza ramy heteronormy bywa sposobem na wewnętrzne wyzwolenie, queerowi mężczyźni mogą spełnić się w ojcostwie, a miłość homoerotyczna, może być tak samo wartościowa i pełna, jak heteroseksualna.

Inną wariacją na temat tradycyjnych wyobrażeń męskości jest opowiadanie *Sinobrody*, w którym Chainani prezentuje postać Pietra – szesnastoletniego sieroty o stereotypowo kobiecych cechach (“miał delikatne, dziewczęce rysy [...] jakby w ogóle nie był chłopcem”⁵¹), w dodatku homoseksualnego (“Pietro wyobrażał sobie, że jest taką dziewczyną, która [...] trafia w ramiona przystojnego młodzieńca”⁵²). Autor nawiązuje w ten sposób do obiegowego stereotypu pasywnego homoseksualnego mężczyzny – słabego i wątpliwego, lecz jedynie z pozoru. Bohater bowiem, nim trafił do sierocińca, zamordował molestującego go wuja. Chłopca “adoptuje” sporo starszy mężczyzna, tytułowy Sinobrody, i – podobnie jak w pierwowzorze Perraulta – przykazuje mu, by nie otwierał sekretnej komnaty. Pietro, penetrując okazałe domostwo pod nieobecność opiekuna, łamie zakaz i odkrywa zwłoki sześciu rówieśników o dziewczęcym wyglądzie. Pisarz ponownie bawi się konwencją i kat zmienia się w ofiarę. Młodzieniec podstępem unika śmierci z rąk Sinobrodego i zrzuca oprawcę z okna posiadłości. Męskość hegemoniczna, “akceptująca legitymizację patriarchatu gwarantującego dominującą pozycję mężczyzn”⁵³, zostaje pokonana przez podporządkowaną. Autor zwraca uwagę na problem przemocy wobec mężczyzn – również na tle seksualnym, w tym przypadku pedofilii – akcentuje pułapki schematycznych podziałów (pierwiastek męski = siła, pierwiastek kobiecy = słabość) i oceny “męskości” – rozumianej jako dominacja i krzepa – przez pryzmat wyglądu, a także postuluje poszanowanie równorzędnego współistnienia w społeczeństwie męskości alternatywnych. To także polemika ze stereotypem pięknej i biernej bohaterki baśni.

50. “Róże”, w: Kopaliński, *Słownik symboli*, 361–364.

51. Chainani, *Piękno i bestia*, 176.

52. Chainani, *Piękno i bestia*, 182.

53. Connell, *Masculinities*, 77.

W wielu reinterpretacjach ze zbioru pojawiają się dywagacje na temat tzw. tacierzyństwa i roli ojca w wychowaniu dziecka. Ojcowie z *Piękna i bestii* zazwyczaj – podobnie jak w baśniowych oryginałach – są niezainteresowani potomstwem, nie biorą udziału w ich wychowaniu. Począwszy od króla ze *Śpiącej królowny* podporządkowanego drugiej żonie, przez rodzica Jasia i Małgosi (w wersji Chainaniego rozgrywającej się w indyjskich realiach – Laxmi i Rishi), który za namową złej macochy porzucił dzieci w lesie, autor portretuje ojców nieobecnych i nieczułych. I choć taki wzorzec ojcostwa zdarza się często w baśniowym uniwersum, pisarz surowo ocenia swoich bohaterów, nazywając ich słabymi eksplicytnie – “dziewczyna poślubiła słabego mężczyznę”⁵⁴ – lub implicytnie – “wiedzieli, co to znaczy, gdy ojciec nic nie mówi. Nie powiedział niczego także wtedy, gdy trzeba było bronić ich matki”⁵⁵.

Modyfikację powyższego modelu odnajdziemy w *Roszpuncie* i *Piotrusiu Panie*. W pierwszej reinterpretacji Roszpunka jest wychowywana przez nadopiekuńczego pustelnika, dla którego córka stanowi sens istnienia. Wyzwolenie się spod ojcowskiej kurateli i ucieczka dziewczyny załamują samotnika – od zawsze pragnął dziecka, choć “wiedział, że kochałby je za mocno”⁵⁶ – zupełnie tak samo, jak jego ojciec kochał jego. To odwrócenie kulturowego paradygmatu, według którego macierzyństwo jest powinnością i powołaniem kobiety. Twórca sugeruje, że czułości można zaznać również od ojca, a patologie na linii mężczyzna – potomstwo nie zawsze oznaczają zaniedbanie i przemoc fizyczną, lecz na przykład ucisk i nadopiekuńczość.

Najbardziej optymistyczny schemat ojcostwa pojawia się w *Piotrusiu Panie*. *Résumé* opowiadania jest następujące: Wendy, odwiedzając Nibylandię z Piotrusiem Panem, zakochuje się w młodym podwładnym Kapitana Haka, Rycynie. Pirat, dojrzałszy od swego rywala – Piotrusia, wypełnia emocjonalne potrzeby dziewczyny i zapewnia jej bezpieczeństwo. Wendy wraca do Londynu, gdzie rokrocznie odwiedza ją ukochany, a gdy para dorasta, kobieta zachodzi w ciążę. Dziecko nie jest jednak w stanie przeżyć w rzeczywistości bez magii, więc Wendy prosi Rycynę o zabranie ich syna do Nibylandii – traci z nimi kontakt, a mężczyzna jest zmuszony do samodzielnego wychowywania potomka: “Rycyna pocałował mnie po raz ostatni, przytulił naszego synka do serca i wyfrunął przez okno w zimne, nocne powietrze”⁵⁷. Chainani ponownie polemizuje ze stereotypem samotnego rodzicielstwa realizowanego przez

54. Chainani, *Piękno i bestie*, 27.

55. Chainani, *Piękno i bestie*, 125.

56. Chainani, *Piękno i bestie*, 71.

57. Chainani, *Piękno i bestie*, 301.

matkę, a także subtelnie nawiązuje do problemu sieroctwa migracyjnego, czyli rozłąki dziecka z jednym z rodziców wymuszonej zmianą miejsca zamieszkania. W tym przypadku matka nie może zapewnić potomkowi właściwych warunków do egzystencji, w przeciwieństwie do ojca, który, choć jest piratem stereotypowo kojarzonym z męskością hegemoniczną, przełamuje te wyobrażenia i zapewnia dziecku miłość i bezpieczeństwo. Chainani odwraca wymowę opowieści – w jego reinterpretacji piraci nie są jednoznacznie negatywni i w przeciwieństwie do niedojrzałego Piotrusia (imieniem którego nazwano syndrom związany z ucieczką od zobowiązań) Rycyna jest gotowy wypełnić swój obowiązek.

Korozja “tradycyjnych” męskości pojawia się również w dylogii *These Violent Delights*⁵⁸ Chloe Gong, retellingu *Romea i Julii* rozgrywającym się w Szanghaju na początku XX stulecia. Główni bohaterowie to dziedzice dwóch wrogich gangów, choć Roma (szekspirowski Romeo) niewiele ma wspólnego z męskością maczystowską i (pop)kulturowym obrazem mafiosa, w którym dominują agresja i siła⁵⁹ (stosowane w obronie siebie, “swojej” kobiety, reputacji lub własności⁶⁰). Został sportretowany jako osoba spokojniejsza i łagodniejsza od swojej wybranki, często uciekającej się do przemocy (co w powieści jest podkreślane wielokrotnie). W przeciwieństwie do ojca-hegemonia (który między innymi nie waha się bić swoich dzieci⁶¹) Roma reprezentuje męskość podporządkowaną:

Roma wściekał się przez cały dzień. Nie mógł zmusić lekarzy, żeby zastosowali się do jego żądań. Nie mógł przekonać własnego ojca, żeby postępował zgodnie ze zdrowym

58. Więcej o tym retellingu zob. Kinga Matuszko, “In the Shadow of Tradition – Reinterpretations of the Western European Literary Canon in Retellings: The Case of Chloe Gong’s ‘These Violent Delights’ Duology”, *Filoteknos* 16 (2026).

59. Zob. Pieter Spierenburg, “Masculinity, Violence, and Honor: An Introduction”, w: *Men and Violence: Gender, Honor, and Rituals in Modern Europe and America*, red. Pieter Spierenburg (Columbus: Ohio State University Press, 1998); Joseph Alan Vandello, Dov Cohen, “Male Honor and Female Fidelity: Implicit Cultural Scripts That Perpetuate Domestic Violence”, *Journal of Personality and Social Psychology* 84 (2003).

60. Zob. Joseph Alan Vandello, Dov Cohen, Sean Ransom, “U.S. Southern and Northern Differences in Perceptions of Norms about Aggression: Mechanisms for the Perpetuation of a Culture of Honor”, *Journal of Cross-Cultural Psychology* 2 (2008); Letizia Paoli, *Mafia Brotherhoods: Organized Crime, Italian Style* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 74.

61. “Dla postronnego obserwatora wyglądało to jak pokrzepiający ojcowski gest. W rzeczywistości jego dłoń zacisnęła się tak mocno, że Roma nadal miał czerwony ślad na ramieniu”; “Poczuł mocne uderzenie w czaszkę. Drgnął i odsunął się od ojca, żeby uniknąć drugiego ciosu pięścią”. Chloe Gong, *These Violent Delights. Gwałtowne pasje*, przeł. Małgorzata Kaczarowska (Warszawa: Jaguar, 2022), 56, 155.

rozsądkiem. Był następcą bossa Białych Kwiatów: dziedzicem podziemnego imperium składającego się z morderców, gangsterów i twardych kupców, którzy uciekli z szarpanego wojną kraju. Jeśli nie potrafił zasłużyć na ich szacunek, jeśli nie potrafił nimi rządzić i karmić się ich strachem, to do czego, u diabła, się nadawał?⁶²

Roma wpisuje się w kategorię męskości nietoksycznej, która będzie zaangażowana w aktualne problemy świata, bez dążenia do dominacji. Ponadto wybiera inne niż przemocowe rozwiązania: “– Nie musiałś go zabijać. [...] / – On by nas zabił”⁶³.

To rozpad tradycyjnej męskiej tożsamości wynikający z presji otoczenia, lecz przede wszystkim ciężaru patriarchalnego dziedzictwa: młodzieniec musi sprostać oczekiwaniom i przejść rytuał inicjacji, by zasłużyć na miejsce w gan-gu. Nie chce rozczarować ojca, ale jednocześnie wie, że nie potrafi żyć wedle jego *credo*. W tym aspekcie dochodzi wręcz do zdrady rodzinnych interesów, silnie sprzężonych z wizerunkiem gangstera. Bohater, wykazując się niepo-trzebną wedle patriarchalnych standardów empatią i emocjonalnością, staje się nieprzydatny w strukturach mafii.

Podsumowanie

Współczesne dyskursy zmuszają do zadawania pytań nie tylko o to, kim jest współczesny mężczyzna, lecz także o to, jak nim (nie) być i jakie są (lub mogą być) komponenty jego tożsamości. Chciałoby się wręcz sparafrazować słowa Simone de Beauvoir i rzec, że nikt nie rodzi się mężczyzną, tylko sta-je się nim. Nie ułatwiają tego nurty postfeministyczne, niekiedy uderzające w pseudorównościowe tony, bowiem w obecnej kulturze “męskie przywileje to pułapka, bo wciąż towarzyszy im napięcie i stłumienie, zmuszając męż-cyzyn do nieustannego, bolesnego potwierdzania własnej męskości”⁶⁴.

Forma artykułu nie pozwala na prześledzenie wszystkich przeobrażeń i przedstawień męskości w postfeministycznych retellingach – nawet po zawę-żeniu pola badawczego do kategorii young adult. Możliwa jest jednak analiza pewnego fragmentu rzeczywistości i zjawisk w nim zachodzących. Autor-ki i autor omawianych utworów sygnalizują kryzys męskości, szczególnie

62. Gong, *These Violent Delights*, 261.

63. Gong, *These Violent Delights*, 334.

64. Sebastian Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim filmie fabularnym* (Kraków: Universitas, 2013), 416.

pojmowanej w tradycyjny sposób. Starają się pokazać, jak może wyglądać “stanie się” mężczyzną w opozycji do proponowanych przez patriarchat wzorców. Światy przedstawione, zbudowane na androcentrycznym fundamencie, to jednakże wizje jednowymiarowe i – mimo słusznych założeń – opierające się na stereotypie (na przykład, że feminizm dotyczy tylko kobiet), a przede wszystkim nieproponujące żadnej alternatywy. Walka z fallocentryzmem kończy się jego anihilacją (zazwyczaj w mikrowymiarze, bo dotyczącą tylko niewielkiej społeczności), po której następuje pytanie “co dalej?” – pozostawione przez twórczynię i twórcę bez odpowiedzi.

Próby pluralizacji męskości i kastracji jej tradycyjnych wzorców nie zawsze prowadzą do destabilizacji skostniałych wyobrażeń i stereotypów – niekiedy tworzą nowe lub rozbijają je w mało subtelny sposób. Obliczone na młody wiek odbiorców i odbiorczyń są zazwyczaj czarno-białymi wizjami nastawionymi na dydaktyzm. W większości przypadków mamy bowiem do czynienia z męskosciami przerysowanymi, budowanymi w opozycji do modelu hegemonicznego. Meandry męskiej tożsamości ulegają spłyceniu, a sami mężczyźni są przedstawiani w krzywym zwierciadle i wykluczeni z dialogu równościowego. Te pseudofeministyczne narracje przypominają powielanie patriarchalnych praktyk wymazywania i uciszania kobiet. Jeśli zatem owe prozy mają odnosić się do współczesnej sytuacji społecznej, ról płciowych i prób ich przekraczania, modyfikowania – to są diagnozą pesymistyczną, ponieważ nie zawiera się w niej alternatywna droga dla młodych czytelników lub wybrzmiewa bardzo delikatnie i jest ukazana jako skazana na porażkę w patriarchalnym świecie.

Do ciekawszych przedstawień należą Rycyna i ojciec Roszpunki z opowiadań Chainaniego (jako ukazywanie samotnego tacierzyństwa), a także Roma z dylogii *These Violent Delights*, wrażliwszy i mniej skłonny do przemocy niż jego wybranka. Choć tego rodzaju postaci pojawiają się stosunkowo rzadko w porównaniu do stanowiących większość reprezentacji oscylujących między wzorcami hegemonicznej dominacji a przerysowanymi figurami jej negacji – stanowią one interesujący i pozytywny⁶⁵ wzorzec alternatywnej męskości: opartej na empatii, otwartej na niehierarchiczne relacje.

65. Co prawda relacja Roszpunki i jej ojca w retellingu ma znamiona dysfunkcyjności, jednakże należy przyznać, że chęć zostania samotnym ojcem w reimaginacjach pojawia się rzadko.

Bibliografia

- Anderson, Eric, Mark McCormack. "Inclusive Masculinity Theory: Overview, Reflection and Refinement". *Journal of Gender Studies* 27, nr 5 (2016), 547–561.
- Arcimowicz, Krzysztof. "Nowe wzory relacji mężczyzna – dziecko w polskich mediach". W: *Media elektroniczne – kreujące obraz rodziny i dziecka*, red. Jadwiga Izdebska, 228–239. Białystok: Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie, 2008.
- Bayron, Kalynn. *Cinderella Is Dead*, przeł. Zbigniew Kościuk. Kraków: Moondrive, 2022.
- Całek, Anita. "Retelling w literaturze fantasy: od renarracji do metafikcji". W: *Tekstowe światy fantastyki*, red. Mariusz M. Leś, Weronika Łaszkiewicz, Piotr Stasiewicz, 45–66. Białystok: Wydawnictwo Prymat, 2017.
- Chainani, Soman. *Piękno i bestie. Niebezpieczne baśnie*, przeł. Małgorzata Kaczarowska. Warszawa: Jaguar, 2022.
- Connell, Raewyn. *Masculinities*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 2005.
- Daszkiewicz, Wojciech. "Dole i niedole współczesnej kultury, czyli wobec postmodernizmu". *Summarius* 47 (2018), 75–87.
- Eaton, Anne W. "Feminist Philosophy of Art". *Philosophy Compass* 3 (2008), 873–893.
- Gamble, Sarah. "Postfeminism". W: *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, red. Sarah Gamble, 36–45. London: Routledge, 1998.
- Gąsowska, Lidia. "Fan fiction, czyli złoto dla zuchwałych. Pomiędzy pragnieniem narracji a realizacją opowieści". W: *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. Halina Kubicka, Olga Taranek, 445–454. Wrocław: Wydawnictwo Sutoris, 2009.
- "Genre Glossary". W: *2015 Novel and Short Story Writer's Market*, red. Rachel Randall, 498–500. Cincinnati: Writer's Digest Books, 2014.
- Genz, Stephanie, Benjamin A. Brabon. *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- Gong, Chloe. *These Violent Delights. Gwałtowne pasje*, przeł. Małgorzata Kaczarowska. Warszawa: Jaguar, 2022.
- Gromkowska-Melosik, Agnieszka. "Power Girl i kontrowersje wokół (pop)kulturowej emancypacji kobiet współczesnych". W: *Kultura popularna. Konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, red. Agnieszka Gromkowska-Melosik, Zbyszek Melosik, 205–230. Kraków: Oficyna Wydawnicza "Impuls", 2010.
- Izdebska, Agnieszka, Danuta Szajnert. "Od redakcji". *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2 (2014), 7.

- Izdebska, Agnieszka, Danuta Szajnert. "Wstęp". W: *Literatura prze-pisana. Od Hamleta do slashu*, red. Agnieszka Izdebska, Danuta Szajnert, 8–9. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.
- Jagernath, Jayseema, Dominique M Nupen. "Pseudo-Feminism vs Feminism – Is Pseudo-Feminism Shattering the Work of Feminists?". *Proceedings of The Global Conference on Women's Studies* 1 (2023), 60–73.
- Jagielski, Sebastian. *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim filmie fabularnym*. Kraków: Universitas, 2013.
- Kinser, Amber E. "Negotiating Spaces for/through Third-Wave Feminism". *NWSA Journal* 16 (2004), 124–153.
- Kłusek, Olivia. "Prawda o kobiecie – feminizm i trywializacja w kobiecej prasie segmentu luksusowego w Polsce". *Media Biznes Kultura. Dziennikarstwo i Komunikacja Społeczna* 1 (2016), 27–44.
- Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1990.
- Kostecka, Weronika. "Postfeminizm jako perspektywa rozważań nad kulturą popularną – propozycja metody badań literackiej fantastyki dla młodych dorosłych". *Filoteknos* 12 (2022), 217–243.
- Matuszko, Kinga. "'Clever Girls Are Never Much Appreciated' – A Pseudo-Feminist Attempt to (Re)Define the Role of Women in Fairy Tales Retellings: 'The Surface Breaks' by Louise O'Neill and 'Beasts and Beauty: Dangerous Tales' by Soman Chai-nani". *Tematy i Konteksty* 14 (2024), 298–315.
- Matuszko, Kinga. "In the Shadow of Tradition – Reinterpretations of the Western European Literary Canon in Retellings: The Case of Chloe Gong's 'These Violent Delights' Duology". *Filoteknos* 16 (2026). [W druku].
- Matuszko, Kinga. "Kopciuszek idzie na wojnę? Fallocentryzm a pseudofeminizm w baśniowej dystopii (na przykładzie 'Cinderella Is Dead' Kalynn Bayron)". *Paidia i Literatura* 6 (2024), 1–13.
- Matuszko, Kinga. "'Po raz pierwszy zobaczyła kogoś równie czarnego jak ona' – inkluzywność w przekładzie intralingwalnym baśni (na podstawie wybranych opowiadań ze zbioru 'Piękno i bestie. Niebezpieczne baśnie' Soman Chainanego)". *Między Oryginałem a Przekładem* 3 (2024), 11–25.
- Matuszko, Kinga, Mikołaj Głos. "Czy Meduza nadal się śmieje? – (post)feministyczna demonstryfikacja Gorgony we współczesnych anglosaskich retellingach". *Wielogłos* 3 (2026). [W druku].
- Matuszko, Kinga, Mikołaj Głos. "'Pętano nas wszystkie przez całe życie, seksualnie, społecznie i kulturowo. Czas odwrócić role! Teraz my będziemy pętać!'. Proza Agnieszki Szpili w kontekście postfeminizmu i postpornografii". *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo* 15, nr 18 (2025), 483–503.

- Matuszko, Kinga, Mikołaj Głos. "Retelling". *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 1 (2026). [W druku].
- Matuszko, Kinga, Mikołaj Głos. "So, they killed Cassandra first 'cause she feared the worst" – bohaterki retellingów mitów w najnowszej literaturze kobiet kręgu anglosaskiego w ujęciu (post)feministycznym. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2026. [W druku].
- McRobbie, Angela. "Post-Feminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime". W: *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, red. Diane Negra, Yvonne Tasker, 27–39. London: Duke University Press, 2007.
- O'Neill, Louise. *Pod taflą*, przeł. Andrzej Goździkowski. Poznań: We Need YA, 2019.
- Omonua, Lucky Alfred, Ewomazino Daniel Akpor, Wilfred Oritsesan Olley. "Mass Media Coverage of Women and Gender Inequality". *African Journal of Social Sciences and Humanities Research* 4 (2023), 150–165.
- Paoli, Letizia. *Mafia Brotherhoods: Organized Crime, Italian Style*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Podogrocka, Paulina. "Ideologia na sprzedaż? Popfeminizm jako strategia wspierania konsumpcji". W: *Społeczno-ekonomiczne aspekty życia w XXI wieku*, red. Paulina Szymczyk, Monika Maciąg, 60–70. Lublin: Wydawnictwo Naukowe TYGIEL, 2018.
- Reid, Ava. *Lady Makbet*, przeł. Anna Kłosiewicz. Kraków: StoryLight, 2024.
- Sieracka, Joanna. "Postfeministyczne próby odzyskania 'kobiecego doświadczenia' jako odpowiedź na trzeciofalowy kryzys zwrotu doświadczeniowego". W: *Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne*, red. Łukasz Gajewski, Jakub Osiński, Aleksandra Szwagrzyk, Paweł Tański, 76–83. Toruń: ProLog. Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne, 2015.
- Smith-Prei, Carrie. "'Knaller-Sex für alle': Popfeminist Body Politics in Lady Bitch Ray, Charlotte Roche, and Sarah Kuttner". *Studies in 20th & 21st Century Literature* 1 (2011), 18–39.
- Spierenburg, Pieter. "Masculinity, Violence, and Honor: An Introduction". W: *Men and Violence: Gender, Honor, and Rituals in Modern Europe and America*, red. Pieter Spierenburg, 1–36. Columbus: Ohio State University Press, 1998.
- Stringer, Rebecca. *Knowing Victims. Feminism, Agency and Victim Politics in Neoliberal Times*. London–New York: Routledge, 2014.
- Szahaj, Andrzej. *Zniewalająca moc kultury. Artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2004.
- Vandello, Joseph Alan, Dov Cohen, Sean Ransom. "U.S. Southern and Northern Differences in Perceptions of Norms about Aggression: Mechanisms for the Perpetuation of a Culture of Honor". *Journal of Cross-Cultural Psychology* 2 (2008), 162–177.

- Vandello, Joseph Alan, Dov Cohen. "Male Honor and Female Fidelity: Implicit Cultural Scripts That Perpetuate Domestic Violence". *Journal of Personality and Social Psychology* 84 (2003), 997–1010.
- Wisker, Gina. "Postfeminist Gothic". W: *Twenty-First-Century Gothic. An Edinburgh Companion*, red. Maisha Wester, Xavier Aldana Reyes, 47–59. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.
- Wolf, Naomi. *Fire with Fire: The New Female Power and How It Will Change the 21st Century*. London: Vintage Publishing, 1993.
- Zimmerman, Bonnie. "Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film". W: *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, red. Barry Keith Grant, 430–438. Austin: University of Texas Press, 2015.



Masculinities in Flux in Akhil Sharma's *A Life of Adventure and Delight*

Abstract: The article analyses representations of masculinities in selected stories from Akhil Sharma's collection *A Life of Adventure and Delight*. It examines the ways in which male protagonists, Indian immigrants in the US, relate to the discourse of hegemonic masculinity realised as patriarchal masculinity. It is argued that Sharma tries to revise negative stereotypes of Indian American masculinity, indicating critical moments which carry the potential of transformation from patriarchal into more positive models of masculinity. Sharma's re-Orientalist narrative techniques reinforce his criticism of patriarchy.

Keywords: patriarchy, stereotypes, Indian diaspora, re-Orientalism

Introduction

Two decades ago Rajini Srikanth complained about stereotypical accounts of South Asian gender and sexuality in the Western media, expressing her hope that South Asian American writers should examine their own views on gender and sexuality.¹ For a long time, mainly female writers were dominant on the literary market, representing the culture and experience of both genders, and becoming the “creators and keepers of the global literary image of South Asian culture.”² Female experience has been seen as crucial for the representation of diaspora,³ thus becoming a frequent subject of scholarly examinations, while male experience has been somewhat

1. Rajini Srikanth, *The World Next Door: South Asian American Literature and the Idea of America* (Philadelphia: Temple University Press, 2004), 128.

2. Lisa Lau, “Re-Orientalism: The Perpetration and Development of Orientalism by Orientals,” *Modern Asian Studies* 43, no. 2 (2009), 572.

3. Sandhya Rao Mehta, “Introduction: Revisiting Gendered Spaces in the Diaspora,” in *Exploring Gender in the Literature of the Indian Diaspora*, ed. Sandhya Rao Mehta (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, 2015), 4–7.

neglected.⁴ Popular female writers have managed to instill certain images of South Asian American men, for instance, Chitra Banerjee Divakaruni⁵ overwhelmingly portrays Indian men negatively – even as immigrants to the US they are dominant, insensitive, prone to violence, and rooted in their patriarchal beliefs (a notable exception is her story “Clothes”). The generations of younger female writers portray equality of the sexes and more positive male-female interactions, which both reflects the changing reality and promotes more equitable relationships, thus subverting the stereotypes. Srikanth gives the examples of Jhumpa Lahiri’s and Tahira Naqvi’s fiction, claiming that “great sensitivity and nuance in their depictions of the partnerships and conflicts between South Asian women and men”⁶ defy easy assumptions of patriarchy or women’s oppression, simultaneously pointing to more positive images of masculinity.

As the numbers of South Asian American male writers are growing, the questions about their self-representation can be raised. How do they respond to the burdensome stereotypes concerning South Asian masculinity, rooted either in Western Orientalist perception or reflecting adherence to the patriarchal traditions? How do they represent the changing reality, the changing gender roles, and the growing equality between men and women? Another issue is a writer’s positionality. Does a diasporic writer located in the West identify with the Western or Eastern values? What impact may it have on the strategies of representation?

This study of Akhil Sharma’s short story collection *A Life of Adventure and Delight* aims to shed some light on the masculinities rendered in the selected stories from the collection. The focus falls on the examination of male characters in four stories set in the United States: “Cosmopolitan,” “You Are Happy?,” “A Life of Adventure and Delight,” and “The Well.” I argue that Sharma deliberately reconstructs stereotypical patriarchal heterosexual masculinity in order to criticize traditional patriarchy and interrogate the ways in which it is damaging not only to women but also to men. Sharma’s male characters are often constrained by rigid social expectations and deprived of the emotional competencies necessary to build and sustain meaningful relationships, resulting

4. See: Sandhya Rao Mehta, ed., *Exploring Gender in the Literature of the Indian Diaspora* (Cambridge Scholars Press, 2015).

5. Divakaruni is a writer engaged in working in organizations that help battered women and strive to eliminate domestic violence and abuse especially in South Asian and South Asian American households.

6. Srikanth, *The World Next Door*, 136.

in superficial connections and a pervasive sense of dissatisfaction. His narrative strategies create the reader's empathy for his protagonists by foregrounding their suffering, confusion, and emotional vulnerability. At the same time, the narratives suggest that the only viable path toward a more satisfying life lies in moving away from entrenched patriarchal ideals of manhood towards more positive masculinities: non-dominant, sensitive, and caring. Crucially, some stories reveal moments of moral insight – small epiphanies that gesture toward the possibility of future transformation and signal the gradual erosion of long-standing masculine norms. Importantly, changes may not always be traceable within a single lifetime but become visible across generations.

Even though Sharma treats his characters with much tenderness, his depiction raises questions about his participation in the discourse of re-Orientalism, in other words, the process of negative stereotypization of the East and simplification of its presentation. As Lisa Lau argues, Orientalism described by Edward Said is continued by Easterners, or Orientals, themselves,⁷ its role being preparing the East for easy consumption in the West, marketing the margins through ostentatious exotica, creating a spectacle of the East, in a comprehensible and “charmingly different”⁸ way. Similarly to Orientalism, re-Orientalism often sets the East in a binary relation to the West, or at least adopts a Western point of reference, thereby perpetuating stereotypes, creating distortions and dogmatic totalizations. In their more recent studies of re-Orientalist practices, Ana Cristina Mendes and Lisa Lau point to the literary constructions of “Dark India,” a space depicted as grappling with profound socioeconomic and political challenges, including moral corruption, injustice, and violence, identified as a practice to cater to a Western appetite for voyeuristic viewings of India as a backward, poverty stricken, and crime-laden country. While the scholars attend to the “exotica of poverty” in particular, resulting in “poverty tourism” or “poorism,” they note an interest in exposing India's moral depravations,⁹ visible also in many Sharma's works.

Akhil Sharma is a diasporic writer, born in India and raised in the United States, and from this position he explores sensitivities and mindsets of Indian men, also those in the diaspora. As a whole, his collection appears to present negative stereotypes of Indian masculinity, showing Indian men

7. Lau, “Re-Orientalism,” 572.

8. Ana Cristina Mendes and Lisa Lau, “India through re-Orientalist Lenses,” *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies* 17, no. 5 (2015), 5, <https://doi.org/10.1080/1369801X.2014.984619> (23.11.2025).

9. Mendes and Lau, “India through re-Orientalist Lenses,” 13.

as dominant, violent, and insensitive; this general unpleasantness of men is captured by Adrian Tomine with the title of his review: “In Delhi or America, the Men in These Stories Behave Badly.”¹⁰ Nevertheless, there are stories which depict men in a positive manner, most notably, “Surrounded by Sleep” explores a boy’s and his father’s vulnerability and sensitivity, while “A Heart is Such a Heavy Thing” ultimately reveals a father’s deep concern and care about his son’s well-being in the future.

Sharma’s sustained emphasis on the Indianness, and thus the alterity of his diasporic characters, combined with their generally negative stereotyping, may be regarded as a form of re-Orientalist engagement, depicting Indian masculinity as deficient and in need of improvement. At the same time, Sharma subjects his male characters to an honest examination exposing their misconduct, investigating their frustrations and unhappiness, as well as indicating the moments of gaining deeper reflection, feeling shame or guilt, and through these subtle depictions the writer signals a possibility of change to non-dominant models of masculinity.

Sharma has already proved himself as an insightful explorer of Indian and Indian American masculinities in his other works. His first novel, *An Obedient Father*, set in India, explores Indian patriarchal society and makes the narrator Ram Karam its vivid representative. Karam is a repulsive figure, deluded with his male power and control, “a monster of inculpability” who is “disgusted with himself, but at the same time quite incapable of change.”¹¹ Karam receives no saving grace and is viewed as “the product of a society saturated in cruelty and corruption, from the sadism inflicted on animals by country children, to the machinations and graft at every conceivable level of society.”¹² In contrast, *Family Life*, a novel about Indian immigrants in the US going through a family tragedy, offers the opposite image of Indian men (father and son) who immigrate to the US and are presented as decent, honest, hard-working individuals, who are additionally sensitive, fragile, and extremely vulnerable figures. Generally, Sharma’s depiction of men embraces a diversity of masculinities. Also in *A Life of Adventure and Delight* a wide

10. Adrian Tomine, “In Delhi or America, the Men in These Stories Behave Badly,” review of *A Life of Adventure and Delight*, by Akhil Sharma, *New York Times Review*, August 14, 2017, <https://www.nytimes.com/2017/08/14/books/review/a-life-of-adventure-and-delight-akhil-sharma.html> (7.11.2022).

11. Nicholas Lezard, “Moral Corruption in Delhi,” review of *An Obedient Father*, by Akhil Sharma, *The Guardian*, May 15, 2015, <https://www.inkl.com/news/an-obedient-father-by-akhil-sharma-review-moral-corruption-in-delhi> (15.09.2024).

12. Lezard, “Moral Corruption in Delhi.”

spectrum of men and their experiences is offered; although patriarchal masculinities prevail, they are by no means fixed and stable, but either transforming, or with a capacity to transform.

From Hegemonic to Alternative Masculinity

Masculinity is never unproblematic, it is fluid – constantly transforming. Forever changing, challenged and adjusting in various ways, masculinity is “*always* in crisis.”¹³ According to Raewyn Connell and James Messerschmidt, multiple masculinities exist in every culture, moreover, they are hierarchical, with hegemonic masculinity legitimizing men’s dominant position in society, subordinating women and men whose ways of being may be perceived as marginalized.¹⁴ The concept embraces patriarchy, the long-term structure of subordination of women and of privileging men. At the other extreme is the concept of alternative masculinities, which embraces non-dominant models of masculinity that represent gender equity in profeminist ways, and thus creates “profeminist men.”¹⁵ Alternative masculinity is considered a path to a better world which must entail men’s engagement and willingness to change, their capacity to understand injustices as well as inequalities. Importantly, for alternative masculinities to emerge, the notion of power should be redefined, instead of oppression, male power should stem from developing better quality intimacy, ability to give love or care, to rear children, and accepting the emotional work involved in these practices, as this is a way to move beyond the patriarchal system.¹⁶

Because of its historical and geographical variants, discussions of masculinity should be situated in a particular locale. Connell and Messerschmidt speak of the “geography of masculinities” recognizing the interplay among the local, regional and transnational/global levels. This approach is particularly important for an investigation of cultural identities of diasporans, which

13. Abigail Solomon-Godeau, “Male Trouble,” in *Constructing Masculinity*, ed. Maurice Berger, Brian Wallis, and Simon Watson (New York: Routledge, 1995), 70.

14. Raewyn Connell, W. James Messerschmidt, “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept,” *Gender and Society* 19, no. 6 (2005), 835.

15. Bob Pease, “Reconstructing Masculinity or Ending Manhood? The Potential and Limitations of Transforming Masculine Subjectivities for Gender Equality,” in *Alternative Masculinities for a Changing World*, ed. Àngels Carabi and Josep M. Armengol (New York: Palgrave Macmillan, 2014), 18.

16. Pease, “Reconstructing Masculinity or Ending Manhood?,” 18.

have roots in their countries of origin, in other words, have histories, and most importantly, are not fixed but constantly in the process of “becoming.”¹⁷ Moreover, the current increased rate of transnational mobility and connections requires that one takes into consideration the entanglements of time and space which create and re-create various identities, including masculinities. In order to comprehend the complexity of Indian masculinities and their representation, it is necessary to have at least a cursory look at the socio-historical background of India.

Historical and Social Context of Indian Masculinities

For the British colonizers the masculinity of an Oriental male is a question of representation rather than a subject of thorough examination. An Oriental male is constructed as almost the exact opposite of the Western colonizer.¹⁸ On the one hand, Indian men are accused of predatory nature, lack of control, which endangers a woman, especially from the West,¹⁹ and therefore legitimizes rational British colonizers’ management over the indigenous natives. The image of a hypersexual native male from the colonial times is still a potent stereotype in India at the beginning of the 20th century, even though various attempts are made to counter it and promote de-eroticization of the Indian male sexuality.²⁰ On the other hand, the need to manage or control the native stems also from the opposite way of viewing him, showing him as emasculated, immature, and lacking agency – a strategy aiming to display the “manliness” of the colonizer. Convinced of their moral manhood and treating the colonial mission as a rite of passage, the British colonizers as “real” men believed they were justified in their conquests. The masculinization of Britishness brought about the emasculation of the native, which helped to victimize him and keep him in an inferior position. Edward Said deconstructs this binary thinking in his work *Orientalism*, revealing Western stereotypes involved in the representation of the East, masculinity included.

17. Stuart Hall, “Cultural Identity and Diaspora,” in *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. Jonathan Rutherford (London: Lawrence & Wishart, 1990), 222.

18. Raewyn Connell, *Masculinities* (Berkeley: University of California Press, 1995), 198.

19. Rohit Dasgupta and K. Moti Gokulsing, “Introduction: Perceptions of Masculinity and Challenges to the Indian Male,” in *Masculinity and Its Challenges in India: Essays on Changing Perceptions*, ed. Rohit K. Dasgupta and K. Moti Gokulsing (Jefferson, NC: McFarland, 2014), 8.

20. This lifestyle of self-discipline and self-restraint was encouraged, for instance, by Mahatma Gandhi.

At present, the Indian male is caught between the patriarchal values and feminist calls for alternative masculinities. The patriarchal system, strong both in India and in the diaspora, privileges men's authority and dominance, thus it results in rigid social expectations towards women, but most dramatically, in violence against them, which remains one of the crucial challenges in Indian society.²¹ The rise of feminism in India and globally, which calls for equality between the sexes and for redefinition of gender roles, enables the empowerment of women, but it leaves "masculinity [...] in a period of flux, with the definition of what a man is and how he is to behave being uncertain."²² The long-held ideas of masculinity understood as aggressiveness, strength, protection, or procreation are questioned and rejected, which opens new ways of understanding masculinity. Indeed, sociologists identify the emergence of the "New Man," who is softer and caring. In general, the complexity of Indian masculinities resulting from the cultural and social changes is a subject of various sociological studies.²³

Sharma's construction of masculinities in the stories selected for examination recreates various negative stereotypes but also revises them. Masculinity is realized as patriarchal privilege, dominance (often sexual) over a woman, and even violence, but it is shown as unfulfilling, even frustrating, therefore in need of correction. Furthermore, the Indianness of his characters (even though they are diasporans) is explicitly stated, while the narrator sometimes explains, or "translates," Indianness to the Western reader. All that raises questions about the writer's positionality and his participation in the discourse of re-Orientalism.

Ambiguities and Tensions: "Cosmopolitan"

The opening story of the collection, "Cosmopolitan," introduces Sharma's typical male character, one that is confused, unhappy, vulnerable, yet quite insensitive to women, unconsciously imitating patriarchal patterns of

21. Rupaleem Bhuyan and Susan Ramsundarsingh, "Of Intersecting Oppressions: Domestic Violence and the Indian Diaspora," in *Routledge Handbook of the Indian Diaspora*, ed. Radha Sarma Hedge and Ajaya Kumar Sahoo (London and New York: Routledge, 2018).

22. Dasgupta and Gokulsing, "Introduction: Perceptions of Masculinity," 12.

23. See: Radhika Chopra, Caroline Osella, and Filippo Osella, eds., *South Asian Masculinities: Context of Change, Sites of Continuity* (New Delhi: Kali for Women, 2004); Dasgupta and Gokulsing, *Masculinity and Its Challenges in India*.

behaviour. The protagonist is a retired Indian man living in the US who suddenly has to cope with a lonely life, when his wife unexpectedly returns to India and his grown-up daughter leaves the house to live on her own. Sharma depicts the world of growing female autonomy, women making their own decisions and men who are unprepared for this kind of reality. Gopal cannot cope with emptiness in his life, which gives him much suffering, his “loneliness [makes] him fantasize about calling an ambulance so that he could be touched and prodded.”²⁴ The narrative concentrates on the protagonist’s attempts to improve his situation, that is, to enter a relationship with another woman. Gopal becomes obsessed with his American neighbour, Mrs. Shaw, who is divorced and lives alone. He reads her as sexually open and is immensely attracted to her. Despite Mrs. Shaw’s initial hesitations, they soon develop a casual relationship.

Throughout the story Sharma locates Gopal’s negative traits in the context of his cultural otherness. Exposing Gopal’s selfishness and manipulateness designed at fulfilling his sexual desires and satisfying his needs, the narrator highlights his Indianness. Gopal does not try to be just a decent and loving man but decides that he needs to learn American ways of winning and keeping a lover. He follows articles from *Cosmopolitan* (and later other women magazines) in hope of learning what American women want; obviously, the efforts render him immature and naïve, even though they guarantee somewhat artificial and yet quite effective conversations with Mrs. Shaw. His hesitation about him loving her recurs several times in the narrative, rather than sincerity, he offers her control: “To show that he loved her, he had arbitrarily forbidden her to ski, claiming that skiing was dangerous. He had hoped that she would find this quaintly immigrant, but she was just angry.”²⁵ Importantly, Gopal confesses to Mrs. Shaw that he has not Americanized completely, which suggests that his beliefs may still be entrenched in conservative Indian culture and a traditional model of masculinity.

“Cosmopolitan” sets the scene for other stories in the collection demonstrating the importance of women in shaping masculinities. Connell and Messerschmidt indicate that “women are central in many of the processes constructing masculinities – as mothers; as schoolmates; as girlfriends, sexual partners, and wives; as workers in the gender division of labor; and so

24. Akhil Sharma, “Cosmopolitan,” in *A Life of Adventure and Delight* (London: Faber & Faber, 2017), 15. All the following short stories are from this edition.

25. Sharma, “Cosmopolitan,” 36.

forth.”²⁶ Gopal transforms owing to his relationship with Mrs. Shaw, who is sensitive, sincere, but wants to remain self-sufficient. When she decides to end the relationship, Gopal is deeply hurt but the situation prompts him to rethink the notion of a successful and fulfilling relationship. It is certain that he grows emotionally; he genuinely starts to care about Mrs. Shaw – he becomes more sincere and respectful of her boundaries. At the end of the story he asks: “Why should we need anything else to fall in love? We learn and change and get better.”²⁷ With this realization Gopal moves toward a more equitable view of relationships and during his next visit at Mrs. Shaw’s he no longer hesitates what he should feel for her but is filled with genuine affection – he has become a more caring man.

A Flicker of Freedom:
“A Life of Adventure and Delight”

The protagonist of the titular story of the collection seems to embody the Oriental stereotype of an Indian male rendered as a sexual predator in the Western world. A closer inspection reveals the protagonist who is trapped by traditional expectations of Indian patriarchal society, wishing to escape them but unable to fulfil his plan. Gautama is a twenty-four-year-old PhD student at New York University, addicted to pornography and services of prostitutes, which occasionally leads to his problems with the police.

The patriarchal values of the protagonist, such as women’s subordination to men, or female chastity as one of the highest ideals, are explicitly stated by the narrator: “Gautama was an ordinary middle-class boy. He knew he would have to get married one day, and he hoped to have as much sex as possible before then, but he also believed that any Indian girl who had sex before marriage had something wrong with her, was in some way depraved and foul and also unintelligent.”²⁸ Gautama’s expectations put him in a trap: he lives a life of lies, indecency, and immoderation. He does not give a serious thought to a long-term relationship but focuses on maximizing his pleasure. Simultaneously, he is disrespectful and abusive, he mistreats the escorts he invites to his apartment, either offending them verbally or refusing to pay the full price for their services.

26. Connell and Messerschmidt, “Hegemonic Masculinity,” 848.

27. Sharma, “Cosmopolitan,” 45.

28. Sharma, “A Life of Adventure and Delight,” 129.

Gautama is cruel and selfish but with a potential for change. After being arrested he decides to change his habits and starts dating Nirmala, another PhD Indian student, who turns out to be an excellent companion. This relationship opens him up, shows his need of honesty and intimacy. Importantly, he discloses to Nirmala the family secret of his sister's illness, epilepsy, which "[i]n India [...] would have marked the whole family as defective."²⁹ How burdensome the secret is for Gautama is visible only when the narrator describes the cathartic effect of sharing the secret: "he began to feel an unclenching. Having told somebody about his sister made the world feel bigger, as if there were more space around him."³⁰ Sharma makes it clear that the intimate and sincere relationship is beneficial for the protagonist, it gives him a long-wanted relief and carries the promise of transformation into a decent man who can build a satisfactory relationship based on trust, honest disclosure of feelings, and support.

Nevertheless, the constraints of the traditional and patriarchal society loom large in the story. For a long time Gautama does not inform his family of the relationship with Nirmala, discouraged by his family expectations regarding the amount of dowry, which should be quite high for a man educated in America, but impossible to be met by Nirmala's family. As predicted, his parents do not approve of the relationship, so Gautama breaks up with Nirmala and returns to his old habits. The narrative closes with a somewhat grotesque scene of a prostitute allowing the protagonist to hold her breasts while jumping, which gives him temporary and intense delight, yet with a view to a miserable new day – he "knew that tomorrow he would feel guilt and shame."³¹ Clearly, the title of the story is an ironic rendition of the protagonist's situation and satisfaction he may derive from life, revealing his frustrations and disappointment. As the title of the whole collection, it ironically captures the predicament of male characters in the stories, who wish for a more satisfactory life but are constrained by their culture and rigid social expectations.

Generational Shift: "You Are Happy?"

A possibility of a generational shift in the models of masculinity is one of the themes of "You Are Happy?." The story contributes to the image of

29. Sharma, "A Life of Adventure and Delight," 139.

30. Sharma, "A Life of Adventure and Delight," 134.

31. Sharma, "A Life of Adventure and Delight," 145.

"Dark India," it foregrounds the depravity and the criminal side of the Indian patriarchal system, showing how especially first generation diasporans, if they maintain transnational connections with their homeland, may be under a profound impact of Indian culture. It is suggested that the change in values can occur with the next generation, raised in a different culture and exposed to new patterns of thought and behaviour. The narrative examines the gradual change of the perspective of a boy becoming a teenager, who witnesses a long-lasting conflict between his parents. It records the character's growing understanding of patriarchy's oppressiveness, which may result not only in unhappiness or misery, but also in the loss of life.

The conflict between Lakshman's parents, Indian immigrants in the US, leads to the wife's alcoholism and the husband's double life with a mistress in India, and ultimately ends in a tragedy. The whole disagreement has roots in the arranged and loveless marriage, followed by the neglect of the woman's needs in the name of her husband's family business. Lakshman's father does not want to divorce his wife, who is undoubtedly unhappy. At the same time, she is unable to undergo a full therapy in a detox center, even though she tries several times, while the family finds no other means to support her. The situation is complex, the parents are caught in a no-win situation, when separation cannot be considered as a solution. Even though they are immigrants in a more liberal country, due to maintaining transnational connections with relatives in India, they feel obliged to conform to Indian traditions and social expectations. As the narrator explains, even a casually drinking woman is an oddity among Indian diasporans, thereby a source of shame for the husband and extended family. Lakshman's grandmother, who lives in India, suggests beating as a solution, which is not implemented only because of the legal circumstances: "What she said made sense. Lakshman's father refused to beat her, though. 'This is America. I will go to jail and you will be sitting in India eating warm pakoras.'" Lakshman is still young at the time and harshly assesses his father for lack of decisive action: "his father seemed unmanly for not taking charge."³² Finally, the woman is sent to India, where she allegedly dies in hospital of dengue. The father's complicity in the act of murder is undeniable, but it is only later that Lakshman realizes this fact. A general pattern of male privilege and female subordination is clearly evident throughout the story. Sharma describes women's predicament and the restrictiveness of Indian society, which may result in a tragedy or crime; at the same time, he points to the oppressiveness of the system for men as well.

32. Sharma, "You Are Happy?," 167.

This story resurrects a deeply negative image of India as a barbaric country, permeated by violence towards women. The use of an omniscient narrator who provides the Western reader with additional explanations about the intricacies of Indian culture is a technique quite characteristic of re-Orientalism, called by Lau totalization or generalization. This way of writing is a way of establishing a certain truth thus ignoring exceptions or changing trends, and in consequence offering a distorted image, far from reality. In the story, the narrator explains in a matter-of-fact tone how the problem of Indian female alcoholism is dealt with in India, demonstrating male privilege and violence against women, which may lead to a woman's death:

The way an alcoholic woman's murder gets arranged is that her husband sends her to her parents and tells them she is a drunk and not to be trusted and that he does not want her back. As long as he does not do this, as long as she is under his protection, she won't be killed, because she belongs to the family and not her father's. But once she is returned, her family will kill her, because the shame of having an alcoholic as a daughter or sister is staggering.³³

In another place the narrator explains the sexualization of teenage girls on Indian farms, who "have nothing to trade other than sex and physical labor and often they are raped,"³⁴ which is explanatory of how Lakshman's father found a mistress in India, while his wife still struggled with her alcoholic illness in the US. This important comment on the destitution and desperation of Indian country girls is an accusation of a system that commonly allows their abuse. Clearly, Sharma's choice to create such a totalizing image is an effective way of highlighting the violation of women's rights, which is still an important issue that needs to be tackled, because, as various studies indicate, violence towards women in Indian culture, also in the diaspora, is generally accepted.³⁵

The narrative traces Lakshman's growing understanding of the conflict between his parents as well as his moral progress, which promises the emergence of masculinity rejecting patriarchal privileges and dominance. Lakshman experiences a moment of revelation when he visits India and a teenage farmgirl tries to win his affection. He then understands how his father found

33. Sharma, "You Are Happy?," 176.

34. Sharma, "You Are Happy?," 174.

35. Anitha Venkataramani-Kothari, "Understanding South Asian Immigrant Women's Experiences of Violence," in *Body Evidence: Intimate Violence Against South Asian Women in America*, ed. Shamita Das Dasgupta (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2007), 15.

a mistress, and how the affair possibly contributed to his mother's death. The story ends with an expression of the boy's "certainty that he could never come back to the farm again, that whatever happened he could never come back."³⁶ The story accumulates various depravities of the patriarchal system, but at the same time, it expresses a hope that the next generation may develop a different consciousness and morality, just as Lakshman grows into a different kind of man and decides not to follow in his father's footsteps.

Shame and Reconciliation: "The Well"

Written in the first person "The Well" displays how certain norms and patterns of behaviour can be transferred onto children, who internalize them and reproduce them unconsciously in adulthood. Once again, the model of hegemonic, patriarchal masculinity is shown to be ineffective in fostering meaningful relationships between men and women, leading to dissatisfaction, generating frustrations and suffering, instead of any positive outcome. The conclusion of the narrative foregrounds the protagonist's growing self-awareness regarding his selfish and insensitive conduct, prompting feelings of shame and guilt. As the final story in the collection, it functions as a compelling summation of the various forms of male wrongdoing depicted in the stories.

"The Well" begins with an important retrospection presenting two tracks along which the story will develop, namely love and violence, thus disclosing the complexity of human relationships. The Indian immigrant family, Pavan and his parents, go through a certain disturbance of their eating routine on a Saturday – the only day of the week when the mother is relieved from cooking and has some free time for herself. This is when the father fails to fulfill his duty, that is, forgets to buy pizza for dinner. The jar of mango pickles he brings instead is not merely a replacement of American food with Indian food but it rather symbolizes a violation of the family's habit as well as disrespect for the mother's position established in the US, which was a step toward a greater female equality and freedom. All this makes the mother resentful – she complains she is not taken care of but treated like a servant and so she refuses to eat a slice of pizza he eventually delivers. What follows is even more significant, when the couple's son, Pavan, who narrates the story after years but at the time is just a few years old, is eager to eat his mother's pizza. His

36. Sharma, "You Are Happy?," 184.

excitement in the middle of his parents' argument inflames the father so much that he reacts with violence – he smashes the slice in the boy's face.

The narrative later focuses on grown-up Pavan, searching for love and a fulfilling relationship, who is unconsciously oppressive towards women. Simultaneously, he constantly fears that his masculinity may be threatened. For teenage Pavan a satisfactory relationship involves domesticity: "In my fantasies, we were always married, although this idea was vague to me, represented mainly by our living in a house that had a dining table."³⁷ The tradition and value of marriage are explicit, while the woman is relegated to the sphere of home and domestic duties. Pavan's "first true love," American girlfriend Betsy angers him with her independence, makes him jealous because of her frequent contacts with other men, and unwillingness to commit to a serious relationship. The fact that she lets him drive her home on Friday nights, after heavy drinking, is not flattering for Pavan but he feels it ridicules his maleness: "This belief of hers, that she was safe with me, made me angry. It was because I was Indian, I told myself, it was because she did not see me as a man."³⁸ Associating Indianness with emasculation reveals his deeply entrenched fear of being perceived as weak, of returning to the colonial image of an emasculated native. In order to escape this image, the protagonist asserts his manliness through sexual domination. He eventually impregnates the woman, disregarding her fears, health problems, and history of former abortions. Betsy rejects his marriage offer and decides to undergo another abortion. Pavan's behaviour is a copy of his father's selfish conduct, violent inclinations, and mistreatment of women. He is an insecure man operating within the patriarchal framework, with a capacity for violence, disregarding the woman's feelings and transgressing her boundaries in order to satisfy his desires.

Bob Pease indicates that members of privileged groups may not realize that they are oppressive, which can be explained through the concept of "internalized domination." Prejudices against others are often incorporated and accepted within a community or a particular culture, which makes Pease claim that "dominance is socially constructed and psychically internalized."³⁹ The protagonist's confusion and inability to treat women with respectful attention may be a result of what he internalized while growing up, which is effectively rendered in the initial scene of the story. Pavan relies on the cultural

37. Sharma, "The Well," 188.

38. Sharma, "The Well," 190.

39. Pease, "Reconstructing Masculinity," 20.

scripts instilled in him by the parents, but they turn out to be insufficient for creating a satisfying relationship in changing cultural circumstances – he is unable to understand and accept the lifestyle of a woman who is single and independent, definitely not a stay-at-home type.

Ultimately, the protagonist signals a possibility of opening to a more reflective and possibly softer masculinity. At the funeral ceremony organized by the Mish-ras for the baby after Betsy's abortion, Pavan realizes his wrongdoing: "I started crying at how selfish I had been. I had been cruel and indifferent and had learned nothing from my own life."⁴⁰ After the ceremony, when the family are driving in the car, Pavan's mother unexpectedly starts hitting him in the face and ears. The man accepts it as a punishment he deserves, so he bears it with some kind of consolation: "I thought, Good, I should be hit."⁴¹ Pavan acknowledges his guilt and feels shame about his behaviour, an important step towards a change in his mindset. As Pease indicates, shame is an essential emotion on a path to a better communication between genders, "Acknowledging shame is [...] important in healing and reconciliation."⁴² Significantly, this is the last story of the collection and its last words can be therefore read as a confession of male errors of the past, acknowledgment of their misconduct, insensitivity and selfishness, hopefully opening the possibility of non-dominant versions of masculinity.

Conclusion

Even a cursory look at masculinities and their cultural representations shows a great diversity of ideas and images, conditioned by time and location. For instance, reflecting on white American culture in the 1960s, literary critic Leslie Fiedler demonstrated how masculinity was realized as freedom, motion, and adventure, while women stood for entrapment and stasis. Commenting on the classics of American literature he identified a powerful theme – male flight from women, which was also called a flight from "mature heterosexuality" on the part of men. In canonical American literature, the plot often revolved around a man escaping a mature relationship, be it a chase of a white whale or floating down the Mississippi on rafts.⁴³

40. Sharma, "The Well," 198.

41. Sharma, "The Well," 199.

42. Pease, "Reconstructing Masculinity," 20.

43. Barbara Ehrenreich, "Decline of Patriarchy," in *Constructing Masculinity*, ed. Maurice Berger, Brian Wallis, and Simon Watson (New York: Routledge, 1995).

In contrast, the selected stories from Sharma's collection *A Life of Adventure and Delight* reveal that Indian American men do not evade women but, at times, depend on them with a sense of urgency – an attachment that does not necessarily signal mature heterosexuality. Sharma acknowledges the persistence of patriarchal masculinities and culturally specific customs or restrictions that diasporic subjects may carry into their new homelands (which are themselves seldom free of patriarchal structures). While patriarchy is undeniably harmful to women, Sharma draws attention to its damaging effects on men as well, including emotional crises, unfulfilling relationships, and a pervasive sense of dissatisfaction. Crucially, he imagines the possibility of emotional and moral development for his male characters, suggesting the potential emergence of alternative, gentler, and more caring models of masculinity.

Sharma's stories are not simplistic or "charmingly different," in a way which could raise their sales in the West, but they uphold a Western point of reference. Importantly, Sharma's narrative strategy avoids conventional exoticism; in other words, he does not indulge in a fascination with everyday cultural practices and artefacts such as yoga, arranged marriages, saris, elephants, spices, or food. Nor does his fiction reduce the Orient to a simplified spectacle crafted for effortless Western consumption, which is a feature of re-Orientalism. The four stories examined in the article seem to reinforce Western preconceptions about the East, returning to negative stereotypes about Indian men, also in the diaspora. However, at the same time, they revise these stereotypes – explore the damaging impact of the patriarchal system on men in particular, thus fostering a critical stance rather than maintaining Western expectations. Finally, it may be tempting to interpret the confession of men's moral failings in the collection's final story, "The Well," from a re-Orientalist perspective, as offering a gratifying resolution for Western readers, in which the East acknowledges its failings and the West reasserts its moral authority. But that only proves that often it is virtually impossible to escape the Western points of reference when attending to diasporic fiction, because it combines insider and outsider perspectives.

Although Sharma's stories foreground male concerns, emotional well-being, and vulnerability, his persistent critique of patriarchal masculinities positions him as a profeminist writer attentive to women's rights and to the necessity of transforming oppressive masculine norms into more positive formulations of manhood. What becomes central in his reimagining of Indian American masculinity is selfreflection, and the capacity to cultivate intimate relationships

grounded in trust and care – qualities that hold the potential to benefit individuals across genders.

Bibliography

- Bhuyan, Rupaleem, and Susan Ramsundarsingh. "Of Intersecting Oppressions: Domestic Violence and the Indian Diaspora." In *Routledge Handbook of the Indian Diaspora*, edited by Radha Sarma Hegde and Ajaya Kumar Sahoo. London, New York: Routledge, 2018.
- Chopra, Radhika, Caroline Osella, and Filippo Osella, eds. *South Asian Masculinities: Context of Change, Sites of Continuity*. New Delhi: Kali for Women, 2004.
- Connell, Raewyn. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Connell, Raewyn, and James W. Messerschmidt. "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept." *Gender and Society* 19, no. 6 (2005), 829–59.
- Dasgupta, Rohit, and K. Moti Gokulsing. "Introduction: Perceptions of Masculinity and Challenges to the Indian Male." In *Masculinity and Its Challenges in India. Essays on Changing Perceptions*, edited by Rohit K. Dasgupta and K. Moti Gokulsing. Jefferson, NC: McFarland, 2014.
- Ehrenreich, Barbara. "Decline of Patriarchy." In *Constructing Masculinity*, edited by Maurice Berger, Brian Wallis, and Simon Watson. New York: Routledge, 1995.
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." In *Identity: Community, Culture, Difference*, edited by Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1990.
- Lau, Lisa. "Re-Orientalism: The Perpetration and Development of Orientalism by Orientals." *Modern Asian Studies* 43, no. 2 (2009), 571–590.
- Lezard, Nicholas. "Moral Corruption in Delhi." Review of *An Obedient Father*, by Akhil Sharma. *The Guardian*, May 15, 2015. <https://www.inkl.com/news/an-obedient-father-by-akhil-sharma-review-moral-corruption-in-delhi> (15.09.2024).
- Mehta, Sandhya Rao. "Introduction: Revisiting Gendered Spaces in the Diaspora." In *Exploring Gender in the Literature of the Indian Diaspora*, edited by Sandhya Rao Mehta. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, 2015.
- Mendes, Ana Cristina, and Lisa Lau. "India through re-Orientalist Lenses." *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies* 17, no. 5 (2015), 706–727. <https://doi.org/10.1080/1369801X.2014.984619> (23.11.2025).
- Pease, Bob. "Reconstructing Masculinity or Ending Manhood? The Potential and Limitations of Transforming Masculine Subjectivities for Gender Equality." In *Alternative Masculinities for a Changing World*, edited by Àngels Carabi and Josep M. Armengol. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

- Said, Edward. *Orientalism*. London: Penguin Books, 1978.
- Sharma, Akhil. *A Life of Adventure and Delight*. London: Faber & Faber, 2017.
- Sharma, Akhil. *An Obedient Father*. London: Faber & Faber, 2015.
- Sharma, Akhil. *Family Life*. London: Faber & Faber Limited, 2015.
- Solomon-Godeau, Abigail. "Male Trouble." In *Constructing Masculinity*, edited by Maurice Berger, Brian Wallis, and Simon Watson. New York: Routledge, 1995.
- Srikanth, Rajini. *The World Next Door: South Asian American Literature and the Idea of America*. Philadelphia: Temple University Press, 2004.
- Tomine, Adrian. "In Delhi or America, the Men in These Stories Behave Badly." Review of *A Life of Adventure and Delight*, by Akhil Sharma. *New York Times Review*. August 14, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/08/14/books/review/a-life-of-adventure-and-delight-akhil-sharma.html> (07.11.2022).
- Venkataramani-Kothari, Anitha. "Understanding South Asian Immigrant Women's Experiences of Violence." In *Body Evidence: Intimate Violence Against South Asian Women in America*, edited by Shamita Das Dasgupta. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2007.



Zarażeni rozpadem Dekonstrukcje ojcostwa w *Gnoju* Wojciecha Kuczoka*

Infected by Decay:

Deconstructions of Fatherhood in Wojciech Kuczok's *Gnój*

Abstract: The essay focuses on the father figures depicted in Wojciech Kuczok's novel *Gnój* [Muck], analysing the techniques used to deconstruct these characters. The final character in the series of father figures is the image of old K. – in this relationship, the son experiences internal disintegration caused by his father's actions, a rupture that marks the process of identity formation. As a result of painful experiences, the subject finds within himself a desire for his father's death or imagines this death, perceiving it as liberation, the end to his torment. Thus, the deconstruction of the father on a moral, axiological and cognitive level transforms into a dream of the physical annihilation of this figure – a dream spun by an internally broken son: the destroyed dreams here of destruction.

Keywords: fatherhood, father and son, identity and violence, identity and narrative, Wojciech Kuczok's *Gnój* (Muck)

Dzieje upadku rodziny

W pierwszej części *Gnoju*, zatytułowanej *Przedtem*, narrator sięga do historii rodziny, o której bliższych dziejach czytamy w częściach drugiej i trzeciej (a uwzględniając fakt, że pojawia się w tekście także tajemnicza i niemalże mityczna postać “dziadka Alfonsa”, można powiedzieć, że nawet do prehistorii tejże rodziny). Z tej retrospekcji wyłania się obraz rodziny, można rzec, podsytej otchłanią. Lub raczej otchłaniami, bo pojawiają się okrucieństwo wojny i dwudziestowiecznej historii, przepaść odczuć metafizycznych, komplikacje psychologiczne, splątanie emocji i relacji międzyludzkich. Wszystkie te

* Pierwsza wersja niniejszego tekstu powstała w 2011 r. jako fragment pracy doktorskiej przygotowanej na Uniwersytecie Gdańskim.

czynniki łączą się w jedną całość, to znów rozsypują; raz tworzą jedno wyraziste, choć ciemne, tło, to znów rozdziela się na nieintegralne fragmenty. Raz to tło staje się rodzajem swoistej syntezy, kiedy indziej jest całkowitą analizą, światem-nie-swiatem: otoczeniem idealnym dla opisanych w powieści domu-nie-domu i rodzina-nie-rodziny.

Rodzina w *Gnoju* przestaje pełnić funkcję formotwórczą, to znaczy nadawać określony kształt doświadczeniu – tak by doświadczający podmiot nie wykroczył poza obszary dobrze znane i oswojone, by nie zabrnął w rejony zbyt niebezpieczne, co mogłoby grozić korozją przekazywanemu systemowi wartości lub prowadzić do istotnych przeformułowań obrazu świata i człowieka utrwalanego przez tę rodzinę – oraz przekazywać w miarę jednoznaczną interpretację rzeczywistości, chroniącą przed tej rzeczywistości wieloznacznością (lub, w innym ujęciu, brakiem znaczenia, zagmatwaniem i mrokiem). Jest to sytuacja tyleż groźna, co inspirująca, tyleż raniąca i rozbijająca, co rozwijająca, bez zranienia bowiem nie byłoby opowieści i opowiadającego podmiotu, nie rozpoczęłaby się droga do ustanowienia siebie¹.

Rodzina w powieści Kuczoka z jednej strony potwierdza i odtwarza swój obraz jako struktury trwałej, niepodlegającej dekonstrukcji, wykluczając wszystko, co w taki obraz mogłoby wprowadzić rysy², z drugiej – w jej dziejach niezwykle istotną rolę odgrywają momenty, dłuższe lub krótsze, wciąż jednak powracające i pozostawiające silne piętno, w których konfrontuje się ona właśnie z tym, co ów obraz rozbija. Tak że staje się on właśnie tylko obrazem, wyobrażeniem na temat własnego istnienia i kształtu tego istnienia snutym przez rodzinę, przez jej członków na tle pustki. Niepewny status ontologiczny i aksjologiczny prowadzi do emocjonalnego rozedrgania. Czynniki rozbijające strukturę rodziny zarazem ją naznaczają, decydują o jej swoistości – przez ich odrzucenie rodzina odrzuca więc niejako siebie i swoją najgłębszą problematykę. W skład jej “paradygmatu emocjonalnego” wchodzi samouwielenie, afirmacja własnej struktury – i autoagresja, autodestrukcja, brak akceptacji dla tego, co jest jej nieodłączną właściwością, a może i rdzeniem.

1. Ciekawym tropem mogłoby być zestawienie takiego wizerunku i takiej interpretacji relacji rodzinnych z badaniami obrazu rodziny akcentującymi jej pozytywny, formotwórczy i wspólnotowy wymiar, sprzyjający osiągnięciu poczucia własnej tożsamości – bliższymi więc tradycyjnym ujęciom. Zob. Monika Brzóstowicz-Klajn, *Wizerunek rodziny w polskiej prozie współczesnej* (Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 1998).

2. Maria Janion wskazuje na wpływ Thomasa Bernharda w budowaniu przez Kuczoka swoistej rodzinnej narracji. Zob. Maria Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury* (Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2006), 313.

Rodzina jawi się jako miejsce przekazywania niepodważalnych, niepodlegających dyskusji norm i wartości, jedynie słusznych odczytań rzeczywistości i zarazem jako złudzenie w żaden sposób niekorespondujące z realnością, struktura krucha, nieustannie niszczona i odbudowująca się tylko pozornie poprzez uporczywe podtrzymywanie i odtwarzanie swojego fantazmatu, nie poprzez realne procesy, jak na przykład umacnianie i pogłębianie więzi rodzinnych. A finałem tej fantazmatyczności jest zniszczenie domu, rozpad siedziby. Należy dodać, że owa pozorność rekonstrukcji nieustannie naruszanych struktur stanowi dla członków rodziny, którym szczególnie zależy na tym, by nienaruszony pozostał jej obraz, najwyższą realność. Są oni całkowicie bezwolni wobec świata, nie dostrzegają, że porusza nimi ktoś inny i że ich życie składa się z pustych rekwizytów. Dopiero w narracji *Gnoju* następuje uświadomienie, rodzina zyskuje świadomość siebie i zarazem rozpada się – czy nie właśnie poprzez tę świadomość?

Szczególną rolę w formowaniu się niekształtnej i niespójnej historii rodziny, będącej tyleż historią trwania, co historią rozpadu, odgrywają mężczyźni, zazwyczaj ojcowie lub potencjalni ojcowie. Ta dość banalna konstatacja o decydującym wpływie mężczyzn-ojców na dzieje rodziny w patriarchalnym społeczeństwie znajduje jednak w utworze Kuczoka dosyć przewrotną realizację. Otóż prawie wszyscy opisani mężczyźni formują swoje rodziny nie jako pewni swych racji przywódcy, czcigodni patriarchowie czy mędracy, lecz jako jednostki kruche, ciągle zmagające się z doświadczeniem dezintegracji, która dotyczy raz sfery doświadczeń duchowych i przeżyć psychicznych, kiedy indziej świata zewnętrznego. Zresztą trudno tu mówić o formowaniu, skoro ci mężczyźni, których wizerunki są zazwyczaj odwróconymi, sparodiowanymi obrazami ojca-twórcy, naznaczają dzieje rodziny rozpadem, często w niezamierzony sposób dekonstruując ją. Wydaje się, że jedynym mężczyzną, który siebie ustanawia i ocala, który poprzez strategie negatywne radzi sobie z duchowym zamętem, jest syn-narrator. To ocalenie następuje właśnie poprzez narrację, opowieść, która jest oczyszczeniem, odrzuceniem i zarazem przetworzeniem tego, co destrukcyjne – i być może wstępem do odnalezienia siebie?³

3. Kuczok powtarza strategię Bernharda, której celem jest odrzucenie tego, co ogranicza i zniewala osobowość.

Natłok okropności

Pierwszą i najważniejszą z ukazanych postaci ojcowskich jest ojciec starego K. *Gnój* rozpoczyna się od krótkiego opisu wybudowanego przezeń domu rodzinnego. Ów zwrot, „dom rodzinny”, od razu jednak należy ująć w cudzysłów. Już bowiem w pierwszym zdaniu powieści miejsce życia rodziny K. zostaje określone jako „t e n dom”. Zaimek „ten” z jednej strony wskazuje, że jest to przestrzeń dobrze znana, oczywista, wiadoma, niewymagająca więc dokładniejszego opisu; z drugiej – wprowadza dystans między tak nazwanym miejscem a nazywającym podmiotem: nie jest to „mój dom” czy „nasz dom”, lecz właśnie „ten dom”, miejsce własne i zarazem obce. Powieść rozpoczyna się więc od opisu pewnej rodzinności, swojskości i zarazem od jej zrelatywizowania czy nawet zanegowania, od stwierdzenia obcości i chłodu. Początkiem narracji jest zakorzenienie, osadzenie, które jednak okazuje się pozorne. Zaczynem opowieści jest więc tak naprawdę wykorzenienie, konstatacja obcości świata i wyobcowania podmiotu; tyleż zadomowienie, co bezdomność⁴. Wydaje się, że opowieść snuje podmiot pograniczny, który patrzy na miejsce swojego zakorzenienia z coraz większego dystansu i odkrywa własną bezdomność i obcość; osobowość w trakcie wykorzenia.

Podczas dalszej lektury opozycja swojskości i obcości domu nabiera znaczenia w odniesieniu do działań ojca narratora, starego K., który przemienia tę przestrzeń w *locus horridus*. Potwierdzając za pomocą przemocy domowe porządki i zasady, prowadzi ją ku straszności, przerażeniu i bezdomności. Jednak kontrapunkt ten istnieje także w pierwszej części tekstu – już tam dom jest swój i obcy jednocześnie, bliski i odległy – dotyczy jednak doświadczeń i działań wielu postaci, głównie postaci mężczyzn, wśród nich zaś przede wszystkim ojca starego K.

Powieść rozpoczyna się od tradycyjnego obrazu ojcostwa, początkiem narracji jest ojcostwo w najpierwotniejszej formie – zostaje ów ojciec, dziadek narratora, patriarcha rodu przedstawiony jako twórca przestrzeni, budowniczy miejsca do życia dla swojej rodziny, ten, który ujarzmił świat

4. „Najpierw żyjemy zakorzenieniem, a właściwie jesteśmy samym korzeniem, potem żyjemy potrzebą roztrwonienia domowych kapitałów, żyjemy z rozpacz, która powstała w dniu, w którym objawiono nam, że nasz dom wcale nie jest naszym domem. [...] zaczynamy żyć z rozpacz swego oddalenia, zaczynamy żyć w gorączce uniesień odkrywania nowych lądów (doświadczeń), zaczynamy żyć wściekłością i żalem straty, której doświadczyliśmy w sferze symboli, imaginacji lub rzeczywistości” (Szymon Wróbel, „Domostwo. Bezdomność. Zadomowienie”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 1–2 (2004), 15).

i przemienia go w miejsce oswojone, aby zapewnić swoim potomkom bezpieczeństwo i poczucie zakorzenienia. Realizuje zatem jeden z tradycyjnych wzorców ojcostwa i męskości – budowniczego domu⁵. Wybudowanie domu jest nie tylko próbą ustanowienia w groźnym świecie miejsca własnego. Ma także potwierdzać i utrwalać pewien porządek, którego nosicielem jest ojciec. Organizacja przestrzeni domu odzwierciedla hierarchię społeczną, podział na wyższe i niższe sfery. Tym wyższym, państwu, przeznaczona jest nadziemna część budynku, niższym, służbie – podziemna, czyli suterena. Ponadto ojciec tworzy dla swoich potomków i przydziela im życiową przestrzeń, zależą więc oni od jego woli. Budowa domu i sposób uporządkowania jego wewnętrznej przestrzeni, rządzące nią prawa to powtórzenie – w mikroskali – biblijnego aktu stworzenia przez Boga-Ojca świata i przydzielenia poszczególnym istotom określonych miejsc w tym świecie, w organizującej go hierarchicznej strukturze bytu. Przewrotnym finałem tej wyraźnej struktury, hierarchii przestrzennej, gry góry i dołu jest obraz ostatecznego rozpadu domu: gdy dół zalewa górę, znikają piętra i pomieszczenia, a dom staje się częścią ziemi, zostaje pochłonięty, tak jak przedtem został wyłoniiony. Droga do rozpadu składa się z wielu etapów naruszania i negowania pierwotnej konstrukcji.

Ojcowskiej kreacji od początku towarzyszy niepewność dotycząca jej trwałości i skuteczności. Ojcu udaje się postawić dom, jednakże od momentu swego powstania jest on zagrożony rozpadem, tak więc z jednej strony mężczyzna realizuje tutaj wzorzec stwórcy, kreatora, z drugiej – ta realizacja jest ułomna i niepełna, jest nieświadomie sparodiowanym powtórzeniem owego aktu. Okazuje się, że rzeczywistość zewnętrzna nie sprzyja podejmowaniu ojcowskich aktów kreacji, tworzeniu fantazmatycznego miejsca własnego i utrwalaniu hierarchii. Świat istnieje przeciwko ojcu – ojciec jest zagubiony, nie jest sojusznikiem świata; świat okazuje się labiryntem, w którym gubią się i rozsypują proste konstrukcje. Jeszcze zanim rzeczywistość ta wkracza w przestrzeń domu bezpośrednio, powodując niepożądane zmiany, w sferze odczuć członków rodziny pojawia się obawa przed jej ingerencją, co prawda oddalana i bagatelizowana, ale stale obecna. Jednocześnie towarzyszy jej infantylizowanie własnej percepcji, dziecinne łagodzenie świadomości i postrzegania świata w obliczu coraz większego komplikowania się tego świata i narastającej grozy wydarzeń: zbliżającej się wojny. Historia więc neguje i unieważnia ojcowski model rzeczywistości, choć zarazem w tym swoim

5. Wojciech Kuczok, *Gnój (antybiografia)* (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2003), 9. Wszystkie cytaty pochodzą z tej edycji.

konkretnym przejawie – mowa o wojnie – jest doprowadzonym do skrajności potwierdzeniem męskiego porządku. Wojna poza tym, że jest kompromitacją właściwej mężczyznom energii (w sposób pośredni kompromituje też więc ojca, sugerując istnienie w nim niszczycielskich sił i niejako czyniąc go współodpowiedzialnym za wojenny kataklizm), odgrywa tu rolę nieopanowanego żywiołu, w konfrontacji z którym ujawnia się kruchość i słabość ojca, nieskuteczność jego twórczych działań i nietrwałość ustanowionej przezeń przestrzeni oraz modelu rodziny opartego na ojcowskim autorytecie. Ojciec nie ma na przebieg wojny żadnego wpływu, nie potrafi stworzonego przez siebie miejsca obronić przed jej destrukcyjnym działaniem. Zarówno to miejsce, jak i przestrzeń zewnętrzna wymykają mu się, ujawniając umowność ojcowskiego panowania nad światem, relatywizm jego rzekomo niepodważalnej władzy. Świat odkrywa tu swoje ciemne oblicze: ukazuje się nie jako miejsce kreowania, dawania i podtrzymywania życia, a więc tych “ojcowskich” aktów, lecz jako obszar rozszerzającej się destrukcji, której ojciec nie jest w stanie zapobiec.

Pierwszym wydarzeniem podającym w wątpliwość ojcowską władzę i siłę (lecz także zasadność wyobrażenia, jakie snuje na swój temat cała rodzina) jest więc naruszenie wewnętrznej integralności postawionego przez ojca domu. To pierwsze osunięcie się, nadszarpnięcie struktury. Po nim następują kolejne, coraz bardziej drastyczne: jakbyśmy wychodzili od stanu rajskiego, idealnego i poprzez kolejne, coraz wyraźniejsze rysy i pęknięcia dochodzili do finalnego piekła.

Jednak pęknięcie to nie bierze się z drastycznej ingerencji rzeczywistości wojennej, dom nie zostaje zburzony, zbombardowany, zniszczony fizycznie. Mimo że jest to ingerencja w intymność, w codzienność najbardziej domową i najbardziej skrytą, możemy tu mówić raczej o destrukcji w sferze fantazmatycznej, choć związanej też z istotnymi zmianami w przestrzeni fizycznej: oto konieczność zmusza rodzinę K. do sprzedaży parteru. Do znajdującego się tam mieszkania wprowadza się rodzina, którą dotychczasowi jedyni mieszkańcy określają jako gorszych, niższych. Ta gombrowiczowska sytuacja wtargnięcia niższości w miejsce, które “państwo” uważają za wyłącznie swoje, ten przymus podzielenia się z “dołem” własnym domem jest odbierany przez członków rodziny jako wielkie zranienie. Ponownie ujawnia się też bezsilność ojca, nie jest on w stanie zapobiec rozłamaniu przestrzeni dotąd uważanej za własną, wkroczeniu w nią obcości. Jak znakiem wątpliwości został opatrzony jego status jako budowniczego, tak teraz podważony jest jego wizerunek jako władcy domu, tego, który zgodnie ze swoją wolą przydziela i udostępnia jego części. Żywioł, wcześniej zlokalizowany gdzieś na zewnątrz, w bliżej

nieokreślonej oddali, nagle wkracza do środka, jest coraz bliżej, coraz bardziej rzeczywisty, zarazem nie do uwierzenia i nie do przyjęcia.

Zatem duża część domu wymyka się władzy ojca i władzy rodziny – jak gdyby niższość, której dotychczas przeznaczano podziemny fragment budynku (przypomnijmy, w sutenerze miała mieszkać służba), przeniosła się w wyższe jego partie i groziła dalszą ekspansją, dążeniem do opanowania tych najwyżej położonych mieszkań. Oczywiście taka groźba istnieje tylko w wyobraźni pierwotnych mieszkańców. W obliczu zagrożenia niższością rodzina wytwarza dwa rodzaje reakcji. Pierwsza z nich to pomijanie istnienia sąsiadów milczeniem, ponownie więc rodzaj infantylizowania własnego doświadczenia i własnej świadomości w obliczu komplikacji. Dokonuje się, przy pomocy mowy, a właściwie jej braku, skazanie sąsiadów na niebyt, próba narzucenia im statusu realnie nieistniejących; nieobecność w języku jest tu znakiem śmierci. Ale w ten sposób także przestrzeń, w której przebywają ci niepożądani sublokatorzy, nabiera cech przestrzeni ciemnej, martwej, właśnie nieistniejącej. Jest ona jednak częścią domu, więc ów dom zostaje w wyniku próby ocalenia jego integralności, jaką jest milczenie na temat sąsiadów, zarażony jakąś ciemnością, śmiercią, bowiem zawiera w sobie właśnie to miejsce, o którym się nie mówi, którego się nie nazywa. Zatem w wybudowany przez ojca dom wkrada się nieznane, nienazwane, choć dotychczasowi mieszkańcy, jak mówiliśmy, grają niebagatelną rolę w nadaniu utraconej przestrzeni cech nienazwanego.

Drugim rodzajem reakcji wobec faktu utraty znacznych fragmentów własnego miejsca jest, pojawiające się w przerwach ciszy, mówienie na temat sąsiadów. Jeśli już jednak uda im się zaistnieć w obrębie języka rodziny K., jest to od razu istnienie szczególne: każdy akt mowy jest tu aktem przemocy, podkreśla i zarazem wytwarza obrzydliwość, niższość tych, o których mowa⁶. Władza języka, właściwa przede wszystkim ojcu, ale ze szczególną pasją używana również przez matkę, służy tu degradacji niechcianych współmieszkańców, zatem ma ocalać wyobrażenie na temat kształtu, charakteru, pochodzenia rodziny, potwierdzać jej wyższość. Zarazem jednak, podobnie jak milczenie, obraca się przeciwko tejże rodzinie, bowiem w języku jest dopiero wykreowana ohyda lokatorów, język więc w taki sposób używany wprowadza tę ohydę w przestrzeń domu, nadaje jej status realnie istniejącej; za jego sprawą zadamawia i rozgaszczają się ona w miejscu własnym rodziny K. I temu rozgaszczaniu się, podsycanemu też przez tych, którzy odbierają je jako gwałt,

6. Kuczok, *Gnój*, 11–12.

ojciec starego K. nie potrafi się przeciwstawić. W stworzone przez niego miejsce wchodzi ohyda, budząca odrazę niższość, powodując rozłam i naruszenie spójności tego miejsca. Obrzydliwość przychodzi z dołu i powoduje ucieczkę rodziny ku górze, co zarazem jest oznaką społecznej i wewnętrznej, duchowej degradacji, postępującego upadku.

Ojciec starego K. zмага się z doświadczeniem zachwiania integralności przestrzeni własnej i przez siebie stworzonej. To zmaganie się nie jest jednak tylko jego udziałem, dotyczy właściwie całej rodziny. Ale dopiero w nim, budowniczym domu, przybiera tak dramatyczną formę, przechodzi bowiem w wyobrażenie ostatecznej dezintegracji; w snach i rojeniach ojciec przeżywa rozpad nie tylko własnego domu, lecz także innych postawionych przez siebie budynków⁷. Rozpad dokonuje się we śnie, z czasem jednak granica między snem a jawą się zamazuje. Dezintegracja w przeżyciu ojca przestaje dotyczyć tylko nocnych koszmarów, dotyka także realnych miejsc i budynków, są one bowiem w odczuciu budowniczego nieustannie zagrożone zawaleniem się. To zamazanie granicy między sferą snu i rzeczywistością dzienną stanowi kolejny element wizerunku ojca jako osoby kruchej, nierealizującej tradycyjnych wzorców pewności siebie, siły: ulegając temu przenikaniu się dwóch obszarów, zaczyna on poruszać się w przestrzeni pozbawionej wyraźnego rozgraniczenia na to, co prawdziwe, i to, co nieprawdziwe. Chcąc nie chcąc, rezygnuje więc z “twardego”, “męskiego”⁸ dzielenia świata na to, co warte wagi, i co jej niewarte, poddaje się “kobiecy” rojeniom i zgłębianiu swoich najintymniejszych, najmroczniejszych doświadczeń, projektując je dodatkowo w rzeczywistość zewnętrzną. To projektowanie ma także inny wymiar: świat traci realność, pojęcie realności przestaje być w ogóle przydatne w próbie jego zrozumienia i opisu; a rozchwiania czy nawet anulowania tego pojęcia dokonuje ojciec, ten, który winien ustanawiać rzeczywistość i potwierdzać jej prawdziwość. Lub raczej: dokonuje się ono w ojcu, którego drażny wewnątrz coś, nad czym nie

7. Kuczok, *Gnój*, 49.

8. Na temat męskości “twardej” zob. Elisabeth Badinter, *XY. Tożsamość męczyzny*, przeł. Grzegorz Przewłocki, wstępem opatrzyła Maria Janion (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 1993), 120–130. Na temat różnych modeli konstruowania męskości zob. *Formy męskości*, t. 1–3, red. Adam Dziadek, Filip Mazurkiewicz (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018) – tu między innymi teksty: Mateusz Skucha, “Męskość fabrykowana. Rzecz o homospołeczności” (t. 1), Sławomir Buryła, “‘Prawdziwi’ mężczyźni. O prozie socrealizmu i jej kontynuatorach” (t. 1), “Mężczyzna-bohater, czyli rewers męskości hegemonicznej. Historyczne imaginarium męskości w literaturze XIX w.” (t. 2), Chris Beasley, “Zachowaj ostrożność! Studia męskie wobec współczesnych nurtów myślenia w obrębie gender i seksualności” (t. 3), Gunnar Karlsson, “Męskość jako projekt: kilka uwag psychoanalitycznych” (t. 3).

panuje, co w planie wewnętrznym jest odpowiednikiem ciemnego, zewnętrznego żywiołu wojny i zarazem postępującą śmiertelną chorobą, “rakiem snów”.

Śnionemu rozsypywaniu się świata, jego ucieczce od nadawanego mu kształtu ojciec początkowo usiłuje jednak zapobiec – poprzez mnożenie pomiarów i wielokrotnie powtarzane sprawdzanie stanu technicznego budynków⁹. Badanie rozpadu, dotykane kształtów i ciągłe upewnianie się, czy za chwilę się nie rozsypią, utwierdzanie się w trwałości własnych budowli to zarazem potwierdzanie ich kruchości, dopuszczenie możliwości ich nagłej destrukcji i przyznanie się do konieczności nieustannego upewniania się o istnieniu świata. Wszystko jest zarażone katastrofą, każda forma potencjalnie jest rozpadem. Tym bardziej, że dno i sedno świata stanowią kopalnie, kolejna więc “nieopanowana otchłań”, która w wyobraźni ojca nabiera jeszcze większej grozy; rzeczywistość okazuje się nie mieć fundamentów, jej podstawę stanowi pustka.

Ponawiane pomiary to próba opanowania, za pomocą obliczeń, matematyki, geometrii, nieforemnej, chaotycznej rzeczywistości, także rzeczywistości wewnętrznej, gdyż właśnie tam, w snach, rozpad ma swoje źródło i przede wszystkim tam się odbywa. Ojciec starego K., budowniczy, zostaje tu zanurzony w niepoddającej się obliczeniom ciemności, skonfrontowany z wymykającym się matematyce rozpadem, podobnie jak geometra K. z powieści Kafki, gubiący się w coraz bardziej nieobliczalnej i gmatwającej się przestrzeni wokół zamku, czy Ludwik, jeden z bohaterów *Kosmosu* Gombrowicza, który wierzy w możliwość uporządkowania i policzenia świata i który w finale powieści wiesza się (zostaje powieszony?), być może nie wytrzymał napierających zewsząd bezsensu i nielogiczności. Lub jak inżynier Faber, bohater powieści Maxa Frischa, który stoi na stanowisku, “że zawód technika, który sobie radzi z rzeczywistością, jest męskim zawodem – jeżeli nie jedynym męskim zawodem w ogóle [...]”¹⁰ – i który widzi w ciemności obserwowanej na pustyni wyłącznik nie dający się wyjaśnić naukowo fenomen i tak postrzegający całą rzeczywistość (do momentu, w którym jego “politechniczna” wizja świata rozsypuje się).

Nawiedzający ojca fantazmat zniszczenia ogarnia w powieści Kuczoka nie tylko jedno, najbardziej własne – i zarazem obce – miejsce, lecz także całe miasto, które w odczuciu ojca w każdej chwili może się rozpaść, którego istnienie jest niepewne i w ciągłym niebezpieczeństwie. Konstruktor, kreator

9. Kuczok, *Gnój*, 50–51.

10. Max Frisch, *Homo faber*, przeł. Irena Krzywicka (Warszawa: Świat Książki, 2007), 38–40.

nie może uwolnić się od wyobrażenia rozpadu tego, co udało mi się stworzyć. Jego najgłębsza istota, przejawiająca się przede wszystkim we śnie, zostaje dotknięta fantazmatycznym, ale zarazem jak najbardziej realnym doświadczeniem dezintegracji. Jako twórca więc od początku jest ułomny; ojcowskiemu aktowi wyłaniania nowego miejsca i nowego kształtu towarzyszy zmaganie się z bezkształtnością, rozsypywaniem się, "kobiecością" przestrzeni; w jasność kreacji wkrada się ciemność zniszczenia.

Z czasem wyobrażenie destrukcji ulega nie tylko rozszerzeniu na przestrzeń niemal całego miasta, lecz także swoistej uniwersalizacji. Następuje projekcja wewnętrznego rozpadu na całą rzeczywistość. Kształty kłębią się, mieszają, błędzą, mnożą. Śniony przez ojca rozpad zaczyna obejmować całość międzyludzkich relacji; rodzi się pesymizm niemal kosmiczny, którego rdzeń stanowi przekonanie o totalności i nieustanności wojny. Ojciec nie może zrozumieć "[...] jak to możliwe, że ludzie w swej naiwności nie widzą, że natłok okropności wywołuje jeszcze większy natłok okropności, że wojna toczy się bez ustanku w zatrutych duszach [...]". Rozpad dotyka też coraz bardziej dotkliwie tego, co najintymniejsze, sięga coraz głębiej, a "ja" jest w coraz większym rozpadzie – bohater w końcu odkrywa, że źródłem dręczących go snów i wyobrażeń jest wyłącznie on sam¹¹. Zatem ojciec, ten, który formował rzeczywistość, także w najbardziej dosłownym sensie: poprzez budowanie, stawianie domów, traci wiarę w możliwość jakiegokolwiek sensowności, postrzega rzeczywistość jako miejsce ciemne, okropne, niebezpieczne. Twórca, budowniczy, okazuje się ponadto człowiekiem zniszczonym, wydrążonym, który, wznosząc domy, jednocześnie wewnątrz siebie się rozpadał, dochodząc do rozpoznania siebie jako "zgliszczy".

Tę dwoistość tworzenia, już u swoich źródeł naznaczonego rozpadem, oddaje motyw drzewa, odnoszący się bezpośrednio do postaci ojca: ojciec oczywiście poza tym, że wybudował dom, posadził przy nim drzewo. Jednak już w momencie pojawienia się w tekście zostaje to drzewo, symbol życia i wzrastania, skojarzone z umieraniem¹². Gdy bohater pod koniec życia wypełnionego wizjami rozpadu i próbami utrzymania wymykającej się rzeczywistości spogląda na to rosnące przy domu, już wydrążone w środku drzewo, znajduje nareszcie odpowiednią definicję dla siebie i dla swojego stanu: "Ojciec starego K. był człowiekiem wydrążonym; miał korzenie, miał gałęzie, miał swoje miejsce w ogrodzie, ale w środku był pusty, w środku mógł tylko

11. Kuczok, *Gnój*, 54.

12. Kuczok, *Gnój*, 16, 19.

sam się chować przed światem, zamykać, ryglować, wsiąkać”¹³. Odkrywa więc, że w jego przypadku wzrastaniu towarzyszyło wewnętrzne próchnienie, że w jego kreatorskiej działalności ani na krok nie odstępowała go śmierć. Zakorzenie było czymś pozornym i zewnętrznym. Sam budowniczy, powołujący do życia, jest tu niejako umieszczony na granicy istnienia i nieistnienia, jego istnienie jest niewyraźne i wątpliwe, zagrożone zniknięciem. To człowiek bez wewnętrznego rdzenia, bez wyraźnego osadzenia w sobie, człowiek skorupa. Całą jego egzystencję można rozpatrywać jako usiłowanie, by wydostać się z tego swoistego niebytu i potwierdzić swoje istnienie. Usiłowanie, które kończy się jednak niepowodzeniem: u końca życia znika już prawie zupełnie, rozpada się jako ojciec, rezygnuje z ojcowskich działań; niczym schulzowski ojciec “wsiąkał sam w siebie, zamknął, zaryglował się w sobie, wrócił do swojej wrodzonej niezauważalności [...]”¹⁴. I dopiero w tym znikaniu – już w najbardziej dosłownej jego formie – odnajduje spełnienie¹⁵. Zatem radość towarzyszy odchodzeniu od tego, co dotąd zdawało się treścią życia, a co być może było uwięzieniem i cierpieniem, pułapką; lecz także dążeniem do zbyt prostego kształtu bez uwzględnienia tego, że rozpad stanowi nieodłączną część życia.

Obrazy rozpadu

Swoistą wariacją na temat postaci ojca starego K. jest kreacja Gucia, jednego z braci dziadka narratora, w którym instynkt tworzenia – w tym przypadku chodzi o twórczość artystyczną: Gucio próbował swoich sił w malarstwie, ale też o bycie ojcem, o tworzenie rodziny – także przenika się z tendencją do wewnętrznego rozpadania się, z pragnieniem zniknięcia, z zarażeniem lękiem.

W historii życia Gucia niebagatelną rolę odgrywają momenty, w których ujawnia się, jako jego najgłębsza dążność, pragnienie bycia niezauważalnym, bycia nikim. Pragnienie to w połączeniu z “wrodzoną” melancholią skłania go do porzucenia nauki w szkole artystycznej, mimo przejawianego dużego talentu. Rezygnuje on z edukacji w szczególnym momencie, mianowicie gdy okazuje się, że w dalszej drodze twórczej konieczne jest nie tylko pielęgnowanie talentu i warsztatowych umiejętności, lecz także odnalezienie w sobie pasji i ukonstytuowanie siebie jako w pełni odrębnej, niepowtarzalnej

13. Kuczok, *Gnój*, 55.

14. Kuczok, *Gnój*, 54.

15. Kuczok, *Gnój*, 56.

indywidualności twórczej. Gucio tego nie potrafi, czy raczej nie chce: rezygnuje z bycia twórcą, gdy ma się tym twórcą stać w pełni. Powraca do domu, by początkowo oddawać się melancholii, lękom, fobiom, potem zaś odnaleźć to, czego najbardziej pożąda: możliwość bycia nikim, bycia gdzieś na granicy zniknięcia i pojawienia się w świecie¹⁶. Dostaje posadę w bibliotece, w zakurzonej archiwum, z którego nikt prawie nie korzysta. Archiwum umieszczone jest w suterenie to więc miejsce podziemne, niejako wykluczone z mapy pamięci, peryferyjne. Ta podziemność i rzadkie wizyty czytelników sprawiają, że staje się ono przestrzenią, w której niezwykle łatwo pogrążyć się we własnej nicości, stawać się niezauważalnym, zniknąć.

Ale w tym znikaniu rodzi się nagle w Guciu pragnienie tworzenia, tym razem jednak w innej formie. Suterena okazuje się ciekawym i uprzywilejowanym punktem obserwacyjnym: przez jej okna Gucio może patrzeć na nogi przechodzących kobiet; po wielu tygodniach obserwacji, jest w końcu pewien, która z obserwowanych osób odpowiada mu najbardziej i z którą chce założyć rodzinę¹⁷. Spełnia się to, czego pragnie: zostaje mężem wybranej kobiety, a wkrótce potem ojcem. Gdy jednak osiąga szczęście rodzinne, gdy wydaje się, że idealnie wpasowuje się w rolę ojca, w założoną przez niego rodzinę, pozornie tylko opartą na pewnych fundamentach, nagle wkrada się ciemność. Wkrada się właśnie poprzez Gucia. To on, "głowa rodziny", staje się niejako rzecznikiem tej ciemności. Powraca bowiem, jakby powodowany rozbudzonym przez założenie rodziny instynktem twórczym, do twórczości malarskiej. Jednak jest to twórczość odwrócona, nie dlatego że u jej podstaw drzemie doświadczenie rozpadu, lecz dlatego że nie potrafi ona tego doświadczenia przewyciężyć. Obrazy Gucia stają się zwierciadłem melancholii, lęku, mroku, które nadal, mimo udanego życia rodzinnego, wypełniają jego wnętrze¹⁸. Odkrywamy tu podobieństwo do postaci ojca starego K., budowniczego i twórcy rodziny, którego budowlę od początku są zarażone rozpadem i którego ojcostwo podsyte jest ciemnością. Obrazy Gucia to właśnie takie naznaczone zniszczeniem budowle, zaś odgrywaniu przezeń roli ojca towarzyszy poczucie wewnętrzznego wydrążenia. Zarazem jego dzieła powodują strach dziecka, ojciec-twórca jest przyczyną lęku swojego potomka. To ciemne malowanie ma jeszcze jeden wymiar: na obrazach ukazane jest to, co przeciwne życiu i rodzinie, a sama rodzina pozostaje nieutralizowana, nieprzedstawiona i pominięta.

16. Kuczok, *Gnój*, 40.

17. Kuczok, *Gnój*, 42.

18. Kuczok, *Gnój*, 44.

Mimo tych doświadczeń w pewnym momencie udaje się Gucioowi porzucić swoją melancholię, lęk i ciemną twórczość. Ceną tego jest zafałszowanie siebie i rezygnacja z wewnętrznych komplikacji: “[...] czuł, że szczęście polega na tym właśnie, żeby się w życiu raz na zawsze poczuć bezpiecznie, żeby się znaleźć w punkcie, który już nie wymaga podjęcia żadnego ryzyka, żeby sobie znaleźć schron przed światem, a zwłaszcza przed sobą samym – a trzeba przyznać, że żona chroniła Gustawa przed Guciem wyjątkowo skutecznie”¹⁹. Rodzina staje się tu strukturą ufundowaną na nieautentyczności, ojcostwo zaś – ucieczką w łatwe bezpieczeństwo, rezygnacją z twórczej aktywności wobec rzeczywistości i własnej osoby. Choć więc trwałość rodziny zostaje w ten sposób zapewniona, w centrum tej rodziny jest postać ojca salwującego się ucieczką z samego siebie, niepodającego wyzwania, kruchego. Przyjęcie roli ojca nie poprzedza tutaj zmierzenie się z wewnętrzną problematyką i próby rozwiązania tej problematyki, lecz ucieczka przed nią i pozostawienie jej niepodjętą, gdzieś na obrzeżach własnej osoby i rodziny.

Ojcostwo i status ojca starego K. jako “władcy domu” zostały przez wojnę w poważny sposób podważone, nie doszło jednak do żadnej poważniejszej ingerencji wojny w wewnętrzną przestrzeń domu rodziny K. Gucio zostaje przez wojnę zniszczony w najbardziej dosłownym znaczeniu: wcielony do Wehrmachtu, ginie w bitwie. To niespodziewane i drastyczne zetknięcie się z rzeczywistością wojenną ma miejsce, gdy Gucio odnajduje schronienie w rodzinie jako ucieczce przed sobą, gdy więc rodzinna narracja, a równolegle z nią narracja tekstu, osiąga kształt w miarę trwały, bez poważniejszych zagrożeń. Kiedy pojawia się wojna, tekst i rodzinna opowieść rozpadają się²⁰. Ojciec, któremu w końcu udało się porzucić wewnętrzne komplikacje i duchowe mroki oraz nadać swojemu ojcostwu trwałą formę, podlega naglej i gwałtownej dezintegracji: najpierw rozpada się jego osobowość, potem ginie ciało. To więc kolejny z ojców poprzedzających starego K., którego losy, chyba w sposób najwyrazistszy, naznaczone są rozpadem, zetknięciem się z ciemnością i z nieistnieniem.

Prosty kształt

Można powiedzieć, że ciemność członkowie rodziny K., zwłaszcza mężczyźni, mają we krwi, że przekazują ją z ojca na syna; że doświadczenie rozpadu

19. Kuczok, *Gnój*, 45–46.

20. Kuczok, *Gnój*, 47.

stanowi w jej dziejach punkt centralny. Na tym tle szczególnego znaczenia nabierają styl ojcostwa i model męskości obrane przez starego K. Okazują się one reakcją na dezintegrujące przeżycia ciągle obecne w historii rodziny, próbą odnalezienia formy, która nie podlegałaby korozji i którą w sposób skuteczny można by przeciwstawić bezkształtności, z jaką zmagali się przodkowie K. Poprzedzony przez postacie, które błędziły, gubiły się, postanawia zostać mężczyzną bez zwątpień, poruszającym się po prostych ścieżkach i w jednoznacznie opisanym świecie. W rzeczywistości, która nieustannie zmienia kształt, w której więc niemożliwe jest tradycyjnie rozumiane ojcostwo, postanawia stać się ojcem, który przekazuje jednoznaczną (a przez to uproszczoną) wiedzę, którego mowa nie jest naznaczona wahaniem, wieloznacznością, nierozstrzygalnością, paradoksalnością istnienia. Poprzez tak konstruowane męskość i ojcostwo usiłuje odbudować świat jako miejsce oswojone, wolne od lęku, poddające się jednej, jedynie słusznej wykładni.

Jednakże akt budowania w sobie "twardej" męskości w opozycji do niepewności, naznaczającej egzystencje spokrewnionych mężczyzn, nie jest podejmowany z pełną świadomością. To raczej reakcja instynktowna, jej sedno stanowi bowiem kurczowe i nieświadomione poszukiwanie jak najprostszego kształtu w komplikującym się, niepokojąco bliskim chaosowi świecie, a jej źródeł należy szukać, jak wskazuje tekst, jeszcze w dzieciństwie, kiedy to w człowieku grają siły wymykające się świadomości²¹. Właśnie przerażenie dziecka ciemnym i chaotycznym światem, przed którym nie chronią nietrwałe struktury rodziny, jest u początków procesu kształtowania przez K. siebie jako "prawdziwego" mężczyzny (oczywiście przez kształtujący podmiot rozumianego nie jako proces ustanawiania czegoś, lecz jako "naturalne", wynikające z porządku rzeczy stawanie się). Rzekoma naturalność, rzekomo z natury rzeczy wynikająca dominacja i wyższość mężczyzny²² stają w opozycji do nieoczywistości i niejasności, do których docierają inni członkowie rodziny i które naznaczają historię tej rodziny. Zarówno nieświadomianie sobie własnych motywacji i wewnętrznych poruszeń, jak i podtrzymywanie mitu naturalności wybranego kształtu męskości prowadzi do tego, że forma, którą tworzy dla siebie stary K., staje się karykaturą, niezamierzoną parodią męskości i ojcostwa. Jedynym, co udaje się K. przeciwstawić otchłani, jest właśnie karykatura, kształt pokraczny. W tej konfrontacji przeważa otchłań – to, co ciemne, niezrozumiałe, z czym stary K. walczy – podkreślając karykaturalność gestów, działań, poruszeń "prawdziwego" mężczyzny.

21. Kuczok, *Gnój*, 30.

22. Badinter, *XY. Tożsamość mężczyzny*, 26.

Zraniona narracja

W drugiej części powieści, *Wtedy*, perspektywa poznawcza narratora jest przez większą część tekstu zawężona do doświadczenia dziecka maltretowanego przez ojca, w trzeciej zaś do przeżyć dorosłego mężczyzny, który aż do momentu fantazmatycznego samounicestwienia – jako podmiot przeżywający i jako podmiot kreujący świat tekstowy – zmaga się z przeszłością i nadal pozostaje właściwie pełnym łęk dzieckiem. W pierwszej części natomiast Kuczok konstruuje narratora w sposób odmienny: narrator ów odtwarza z detalami realia zewnętrzne z czasów, gdy opowiadające dziecko i potem mężczyzna jeszcze nie istnieli, przede wszystkim zaś opisuje świat wewnętrzny, sny, lęki omówionych wyżej postaci męskich, których owo dziecko i wyraźający z niego dorosły człowiek znać nie mogli. Nie obiera jeszcze zawężonej przez ból i lęk perspektywy, pozostaje narratorem wszechwiedzącym.

Jednakże, jak wspomnieliśmy, jego wszechwiedza dotyczy głównie rozpadu, dezintegrujących doświadczeń, które stają się udziałem męskich postaci. Wnika on w te doświadczenia z wielką skrupulatnością, także z niejakim zrozumieniem, tworzy tekst będący przede wszystkim szczegółową literacką reprezentacją tychże doświadczeń, w niewielu momentach wykraczający poza ekspresję wewnętrznego i zewnętrznego rozbicia oraz stwierdzenia własnej bezdomności²³. Zatem i tutaj mamy do czynienia ze swoistym zawężeniem perspektywy. Owszem, narrator pierwszej części wykracza poza obszar indywidualnej egzystencji i wkracza w sferę wielu innych biografii, ale odnajduje tam to, co stało się również jego udziałem: wewnętrzne rozproszenie, nieumiejętność wyłonienia trwałej podmiotowości i poradzenia sobie z groźnym światem. Sam zarażony negatywnością i rozpadem, przejawia szczególną wrażliwość na te zjawiska w losach innych postaci. Odnajduje w historii rodziny osoby, których dzieje są zapowiedzią jego własnych przeżyć, cofa się w przeszłość po to, by niejako stworzyć tradycję dla własnych problemów z tożsamością²⁴. Jest to oczywiście tradycja odwrócona, konstruowana

23. Jest to więc narracja niedokończona, urwana w momencie niepewności – nie wiemy bowiem, czy po opisie własnej bezdomności nastąpi zadowolenie.

24. W ten sposób być może przejawia się tu działanie postpamięci, szczególnej odmiany pamięci, w której gromadzą się treści nie pochodzące z własnego doświadczenia podmiotu i której – jak pisze autorka tego pojęcia, Marianne Hirsch – “odniesienia, przedmiot czy źródło są zapośredniczone nie przez przypominanie, ale przez wyobrażenie i kreację [...]”. Zob. Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (Cambridge, MA, London: Harvard University Press, 1997), 22, cyt. za: Centrum Badań Historycznych Polskiej Akademii Nauk w Berlinie, <https://cbh.pan.pl/pl/postpami%C4%99%C4%87>. Opisując

i pojmowana w sposób przewrotny, nie umożliwia ona bowiem zakorzenienia, odnalezienia siebie, wyjaśnienia świata, wprost przeciwnie – generuje postępujący proces utraty wewnętrznej przejrzystości, wyobcowywania, umieszcza bohatera-narratora w szeregu postaci naznaczonych rozbiciem jako być może ostatni element tego szeregu.

Ostatni, gdyż po pierwsze udziałem narratora staje się naruszenie wewnętrznej integralności²⁵ o sile nieporównanie większej niż wszystkie negatywności dotąd obecne w dziejach rodziny, co jest związane z tym, że dezintegracji doświadcza tutaj dziecko, istota niezwykle krucha. Wydaje się, że w tym rozbiciu nie sposób dalej iść, że dalej jest tylko ostateczny rozpad rodziny i nieistnienie podmiotu. I – faktycznie – opowiadający we śnie dokonuje zniszczenia “tego domu”, uśmierca ojca, a potem sam pogrąża się w nicości i kończąc opowieść, konstatuje własne nieistnienie. Zatem doprowadza proces rozpadu rodziny i podmiotowości do finału, którym jest niebyt. Po drugie: ostatni, ponieważ po raz pierwszy doświadczenie wewnętrznej nie-spójności zostaje w dziejach rodziny wyrażone w kształcie opowieści, znajduje dla siebie formę i zostaje w pełni przez zarażony rozpadem podmiot uświadomione, a więc także – przezwyciężone. Co prawda, w samym tekście jest mowa o wujku, który pisał powieść, próbował stworzyć narrację, jednak narracja ta była próbą odtworzenia wewnętrznego monologu szaleńca, wyrażenia świata wewnętrznego człowieka dotkniętego chorobą psychiczną, i to próbą na tyle skuteczną, że sam tekst, odnaleziony po śmierci autora, jawił się jako literacko nieopracowany, niezrozumiały zapis bełkotu, raczej zmierzający w stronę właśnie szaleństwa niż formy. Tak więc opowieść narratora *Gnoju* jest pierwszą w historii rodziny udaną narracją, paradoksalnie traktującą o rozpadzie tejże rodziny i zmierzającą ku konstatacji nieistnienia²⁶.

specyfikę postpamięci, Hirsch wskazuje między innymi na “pewne tranzytywne, przeniesieniowe procesy – kognitywne i afektywne – za sprawą których przeszłość zostaje uwe wnętrzniona bez pełnego jej zrozumienia. Owe ‘akty transferu’ [...] nie tylko przekształcają historię w pamięć, lecz zarazem czynią wspomnienia czymś wspólnym dla jednostek i pokoleń”. Zob. Marianne Hirsch, “Pokolenie postpamięci. Piśmiennictwo i kultura wizualna po Zagładzie (fragmenty)”, przeł. Marcin Rychter, w: *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamięci Zagłady*, red. Paweł Piszczatowski (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2020), 18.

25. Na temat wpływu przemocy na podmiotowość zob. na przykład Wolfgang Sofsky, *Traktat o przemocy*, przeł. Marek Adamski (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999), 66–67, 70, 74.

26. Narracja okazuje się zarówno strukturą rozumienia, jak i strukturą nie-zrozumienia. Na temat tych kategorii zob. Katarzyna Rosner, “Narracja jako pojęcie filozofii współczesnej”, w: *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze (Z dziejów form artystycznych*

Ale też poprzez swój spójny kształt ustanawiającą tożsamość podmiotu na nowo i ocalającą ten podmiot przed niebytem. Narracja ta, będąc opisem dezintegracji, jednocześnie uniemożliwia dalsze rozpadanie się²⁷.

Powiedzieliśmy wyżej o kontrapunkcie, na którym oparta jest konstrukcja narratora w pierwszej części tekstu: z jednej strony wszechwiedza, wyjście poza obszar pojedynczej biografii, co stanowi różnicę z kreacją narratora pozostałych dwóch części; z drugiej – zawężenie perspektywy do określonych doświadczeń, odnajdywanie w cudzych egzystencjach zbieżności z własną, a więc, podobnie jak w przypadku głosu mówiącego w środkowej i ostatniej partii tekstu, zdeterminowanie kształtu i treści opowieści przez doświadczenie bólu, wewnętrznej dezintegracji, lęku. Przyczyn tej dwoistości narracji należy szukać nie tylko w akcie odszukiwania przez opowiadającego prefiguracji własnych dziejów w losach pozostałych członków rodziny, lecz także w projekcji własnych przeżyć na inne postaci. Postaci te bowiem są tyleż próbą odtworzenia realnych egzystencji, co kreacją, której źródło stanowi wewnętrzne rozbitcie podmiotu: przenosi on to rozbitcie na inne postaci, niejako z wielokrotnia siebie w ten sposób, odbijając się w ich egzystencjach, które są zarówno zapowiedzą, jak i powtórzeniem, echem jego istnienia. Swoista tradycja rozpadu, przekazywania wewnętrznej niespójności, o której mówiliśmy wyżej, tworzy go i determinuje, a zarazem jest przez niego tworzona.

Jeśli pójdziemy za linearnym porządkiem tekstu, tj. uznamy pierwszeństwo, pierwotność narracji wszechwiedzącej, obiektywnej, z której dopiero wypływa narracja o perspektywie zacieśnionej do bolesnej subiektywności, wtedy rodzinna tradycja zmagania się z doświadczeniem rozpadu będzie się jawić jako poprzedzająca podmiot i istniejąca obiektywnie. Przebieg narracji można rozpatrywać w *Gnoju* inaczej: ta pierwsza opowieść, sięgająca do historii rodziny, jest już w swych podstawowych założeniach zdeterminowana przez narrację z drugiej i trzeciej części, a więc traci status obiektywności, zatem status obiektywności traci to, co w niej opisane – “tradycja rozpadu”. Mowa wszechwiedzącego narratora jest zdeterminowana przez ból opowiadającego w pozostałych częściach, a więc także kreowany przezeń

w literaturze polskiej. Tom 85), red. Włodzimierz Bolecki, Ryszard Nycz (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2004), 13; Joanna Orska, “Narracja jako struktura nie-zrozumienia. O narracji w nowej poezji lat 90.,” w: *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury (Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. Tom 86)*, red. Włodzimierz Bolecki, Ryszard Nycz (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2004), 457.

27. Można tę narrację rozpatrywać także jako próbę zrozumienia ułomności i kruchości wszystkich opisanych ojców i co za tym idzie rozpoznania własnej sytuacji duchowej.

świat warunkowany jest tym bólem, z niego wynika. Zatem pisanie o perypetiach rodziny w przeszłości jest tu zarówno próbą odnalezienia w tejże przeszłości swoich poprzedników, spokrewnionych nosicieli „antybiografii”, jak i wykorzystaniem przeszłości jako miejsca pustego, zachęcającego do kreacji, wymyślania, i tworzeniem własnej, mocno subiektywnej historii rodziny, która polega między innymi na rozszerzaniu własnej antybiografii na innych, akcentowaniu wątków, które z nią korespondują. Narrator więc tyleż szuka w przeszłości własnych poprzedników, swoich „duchowych” ojców – mowa tu oczywiście o duchowości zranionej, rozłamanej – co sam ich poprzedza, sam jest dla nich ojcem, bowiem kreuje ich w odniesieniu do własnego doświadczenia i we własnej opowieści.

Bibliografia

- Badinter, Élisabeth. *XY. Tożsamość mężczyzny*, przeł. Grzegorz Przewłocki, wstępem opatrzyła Maria Janion. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 1993.
- Bernhard, Thomas. *Wymazywanie. Rozpad*, przeł. Stanisława Lisiecka. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2004.
- Brzostowicz-Klajn, Monika. *Wizerunek rodziny w polskiej prozie współczesnej*. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 1998.
- Formy męskości*, t. 1–3, red. Adam Dziadek, Filip Mazurkiewicz. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018.
- Frisch, Max. *Homo faber*, przeł. Irena Krzywicka. Warszawa: Świat Książki, 2007.
- Historia ojców i ojcostwa*, red. Jean Delumeau, Daniela Roche, przeł. Jan Radożycki, Maria Paloetti-Radożycka. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 1995.
- Hirsh, Marianne. „Pokolenie postpamięci. Piśmiennictwo i kultura wizualna po Zagładzie (fragmenty)”, przeł. Marcin Rychter. W: *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamięci Zagłady*, red. Paweł Piszczatowski, 16–65. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2020.
- Janion, Maria. *Niesamowita słowiańszczyzna*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.
- Kuczok, Wojciech. *Gnój (antybiografia)*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2003.
- Nycz, Ryszard. „Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności”. W: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej (Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. Tom 81)*, red. Edward Balcerzan, Włodzimierz Bolecki, 7–29. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2000.
- Orska, Joanna. „Narracja jako struktura nie-zrozumienia. O narracji w nowej poezji lat 90”. W: *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*

- (*Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. Tom 86*), red. Włodzimierz Bolecki, Ryszard Nycz, 457–467. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2004.
- Rosner, Katarzyna. "Narracja jako pojęcie filozofii współczesnej". W: *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze (Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. Tom 85)*, red. Edward Balcerzan, Włodzimierz Bolecki. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2000.
- Rosner, Katarzyna. "Narracja jako struktura rozumienia". *Teksty Drugie* 3 (1999), 7–15.
- Sofsky, Wolfgang. *Traktat o przemocy*, przeł. Marek Adamski. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999.
- Wróbel, Szymon. "Domostwo. Bezdomność. Zadomowienie". *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, 1–2 (2004), 13–19.



Męskość w okresie początku polskiego faszyzmu *Rzecz o Faszystach Polskim*

Masculinity in the Early Period of Polish Fascism
A Study of *Faszysta Polski*

Abstract: The article describes the origins of Polish fascism in the context of one of the first periodicals promoting this ideology. *Faszysta Polski* was published in 1926, and its authors introduced Italian concepts to Polish readers. The author analyses the magazine in terms of the overrepresentation of male voices within it and the persuasive strategies adopted by the weekly's writers. The aim of the article is to identify the reasons for the interest in fascism, the mechanisms of influence on the audience, and to emphasize that this doctrine sought to create a new type of masculinity based on submission to the leader and the ideology itself.

Keywords: fascism, masculinity, press, interwar period, subordination, leader, ideology, *Faszysta Polski*

Wstęp

Faszysta Polski istniał w polskiej publicystyce krótko¹. Pierwszy numer ukazał się w kwietniu 1926 roku. Brakuje jednak daty pierwszej – pojawia się ona dopiero w numerach majowych. Ostatni numer ukazał się 5 września 1926 roku², co daje łącznie czternaście numerów opublikowanych

1. O tygodniku oraz o Stronnictwie Faszystów Polskich pisali między innymi: Anna Landau-Czajka, "Naród i państwo w publicystyce polskiej skrajnej prawicy nacjonalistycznej lat 1926–1939", *Dzieje Najnowsze* 23, nr 2 (1991), 59–78; Olgierd Grott, *Faszyści i narodowi socjaliści w Polsce* (Kraków: Nomos, 2007), 17–19.

2. Olgierd Grott, "Organizacyjne próby budowania ruchu faszystowskiego na ziemiach polskich w latach dwudziestych XX wieku", *Państwo i Społeczeństwo*, 2 (2007), 88. W przypisie nr 8 ww. artykułu autor precyzuje: "*Faszysta Polski*, nr 1 ukazał się w kwietniu 1926; redakcja i administracja: Warszawa, ul. Chmielna 25/8a (nr 1), Warszawa, ul. Senatorska 6 (nr 2), Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 30/3 (nr 7); władze redakcyjne zmieniały się prawie z każdym numerem, np.: wydawca i redaktor – Edward G. Piotrowski (nr 2), wydawca – Wacław

w jedenastu zeszytach. Numer dwunasty został skonfiskowany. Czasopismo powstało z inicjatywy Stronnictwa Faszystów Polskich. Olgierd Grott pisał o tygodniku:

Pierwszą gazetą rozpowszechniającą myśl faszystowską był wydawany w Warszawie *Faszysta Polski*. Poprzedził ją *Dodatek Nadzwyczajny* z 30 IV 1926 r. Numer pierwszy ukazał się z datą kwiecień 1926 r. W *Faszyście Polskim* komentowano ten fakt następująco: 'Ukazanie się naszego pisma było powitane przez Społeczeństwo Polskie z ogromnym entuzjazmem. [...] We Lwowie w przeciągu pół godziny kilkutysięczny nakład został [...] rozchwytyany, to samo miało miejsce w Wilnie, Poznaniu i innych miastach'³.

Należy tutaj zaznaczyć pewną nieścisłość – *Dodatek Nadzwyczajny*, będący apelem do czytelników tygodnika, ukazał się 30 kwietnia. Nie mógł zatem poprzedzać czasopisma, którego w kwietniu ukazały się trzy numery. Potwierdza to informacja o drukarniach: za numer pierwszy była odpowiedzialna drukarnia "Wielkopolska", ul. Ogrodowa 10, za numer trzeci i dodatek "Drukarnia Polska", Warszawa, ul. Szpitalna 12. Mimo tego drobnego niedopatrzenia, Grott trafnie diagnozuje emocje towarzyszące pojawieniu się czasopisma prezentującego idee faszystowskie w polskim środowisku prasowym. Jednocześnie podkreśla, że SFP, mimo swojej krótkotrwałości, dążyło do stania się głównym głosem faszystów w Polsce⁴. Autor *Faszystów i narodowych socjalistów w Polsce* wskazuje *Faszyście Polskiego* jako jeden z pierwszych głosów dążących do stworzenia ogólnokrajowego ruchu, przytaczając przy tym nazwiska sygnatariuszy informacji o założeniu SFP:

Dopiero w „Faszyście Polskim” z 18 lipca 1926 r. ogłoszono założenie w Warszawie Stronnictwa Faszystów Polskich. Informacja została podpisana przez Dyrektoriat Stronnictwa Faszystów Polskich w składzie: Roman T. Boguta-Starzyński, Władysław De-Vitt, Antoni Starodworski, Wacław Zaręba. Starano się rozszerzyć wpływy SFP poza Warszawę. Rozpoczęto również prace organizacyjne we Lwowie i Krakowie. W imię sprawy wzywano wszystkie istniejące w Polsce grupy faszystowskie do podporządkowania się SFP dla stworzenia jednolitej organizacji, co jednak nie dało

Giżycki (nr 8), redaktor – Wacław Giżycki, wydawca – Roman T. Boguta-Starzyński, redaktor odpowiedzialny – Edward G. Piotrkowski (nr 8), wydawca – Roman T. Boguta-Starzyński (nr 9), redaktor naczelny – Wiktor Szczawiński (nr 10/11)”.

3. Grott, *Faszyści i narodowi socjaliści w Polsce*, 17.

4. Grott, *Faszyści i narodowi socjaliści w Polsce*, 17–19.

żadnych rezultatów. Nie udało się również porozumieć z sanacją. Pomimo kontaktów R.T. Boguty-Starzyńskiego z pilsudczykami oraz parokrotnego wsparcia finansowego, jakie otrzymało od nich, SFP rozpadło się we wrześniu 1926 r.⁵

Informacja ta jest szczególnie istotna ze względu na fakt, iż artykuły publikowane na łamach czasopisma najczęściej były pozbawione informacji o autorach. Z jednej strony mogło to wynikać z przekonania autorów o wyższości idei politycznej nad własną rozpoznawalnością, z drugiej, uwzględniając realia polityczne trzeciej dekady XX wieku, publikowanie artykułów krytykujących obowiązujący porządek społeczny mogło stanowić przyczynę problemów osobistych. Ukazywanie się *Faszysty Polskiego* zbiega się w czasie z przewrotem majowym. Jeden z numerów tygodnika, został „aresztowany” zarządzeniem Felicjana Sławoja Składkowskiego, o czym informacja została umieszczona w ostatnim zeszycie⁶.

W połowie lat dwudziestych nie sposób było przewidzieć konsekwencji myśli Mussoliniego oraz tego, że ukształtują one cały XX (być może również XXI) wiek.

Opisując polski faszyzm, a zwłaszcza jego początki, należy zaznaczyć, że był on zjawiskiem swoistym. Dzisiejsze wnioskowanie na jego temat opiera się na poszukiwaniu analogii do wydarzeń późniejszych oraz na pismach ideologów przede wszystkim włoskich i niemieckich, co wynika z faktu, że na gruncie polskim, mimo rozwoju badań nad tym zjawiskiem, wciąż mierzymy się z ograniczonym zasobem opracowań. Z jednej strony polski faszyzm będzie opisywany jako swego rodzaju odbicie idei zachodnioeuropejskich, z drugiej jednak daje możliwość spojrzenia na ideologię z szerszej perspektywy, skupiającej się nie tyle na opisanu następujących po sobie wydarzeń, ile raczej na dostrzeżeniu mechanizmów nimi rządzących.

Dawid Matuszek w rozmowie z Raewyn Connell przywołał poglądy Klausa Theweleita, który określał faszystę jako kogoś „nie całkiem narodzonego”, czyli niedojrzałą jednostkę potrzebującą ochrony gwarantującej ukrycie swoich słabości⁷. Ochroną będzie tutaj zarówno działanie mające na celu podkreślenie własnej sprawczości, jak i wódz, którego zadaniem jest wskazanie

5. Grott, „Organizacyjne próby”, 89.

6. *Faszysta Polski* R. 1, 13–14 (1926), 1.

7. „Obmapywanie męskości. Z Raewyn Connell rozmawiają Wojciech Śmieja, Dawid Matuszek, Filip Mazurkiewicz, Tomasz Kaliściak, Krystyna Kłosińska”, w: *Formy męskości 3. Antologia przekładów*, red. Adam Dziadek (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018), 18.

swoim zagubionym wyznawcom jasnego celu. Widzimy zatem, że z jednej strony to płeć określa faszyzm, z drugiej zaś faszyzm, jako idea ekspansywna, oddziałuje na płeć, kreśląc jej nowe wzorce. Należy zatem postawić pytanie, jak wyglądały relacje między ideologią a płcią na gruncie polskim. Nie sposób odpowiedzieć na nie w jednej pracy – należy podjąć szerszą dyskusję na temat płciowości polskiego faszyzmu, a niniejszy tekst sygnalizować ma potrzebę dalszych badań.

Bóg z nami

W przypadku *Faszysty Polskiego* trudno jednoznacznie określić stosunek autorów do męskości. Mimo licznych prób przybliżenia włoskiej ideologii polskiemu odbiorcy, nie stworzyli oni spójnego manifestu. Skupiali się raczej na opisywaniu sukcesu Mussoliniego. Podkreślali jego sprawczość⁸ oraz oddziaływanie na wyobraźnię mas⁹, a także widzieli w nim “zbawcę narodu włoskiego”¹⁰. Konsekwencją tego działania był ogólny charakter tygodnika – artykuły rzadko poruszały bieżące tematy krajowe, częściej sięgano w nich po manipulację i perswazję, których celem miało być stworzenie w Polsce ruchu przypominającego ten, który funkcjonował we Włoszech. Z dzisiejszej perspektywy działanie to wydaje się naiwne z powodu nieuwzględnienia różnic występujących między dwoma społeczeństwami europejskimi o tak różnych historiach¹¹. Dla autorów jednak – ze względu na odmienne realia historyczne – było ono jak najbardziej uzasadnione.

8. “Rozkwit faszystowskich Włoch”, *Faszysta Polski* R. 1, 1 (1926), 5. “Z tego jak silnie za rządów Mussoliniego rozwija się przemysł, widzimy, co może zrobić człowiek o silnym charakterze, trzeźwy, dbający nie o siebie i nie o partję swoją, a o dobro Narodu swojego”.

9. “Charakter Faszyzmu”, *Faszysta Polski* R. 1, 5 (1926), 3. “Doszedłszy do władzy, prezydent Mussolini podejmuje dzieło zmiany, to jest zniszczenia instytucyj liberalnych i parlamentarnych. Jego zadanie to nie tylko wznowienie naruszonego porządku materialnego, ale postawienie nowego świata politycznego, ekonomicznego i socjalnego. [...] W ciągu roku jednego Włochy są przekształcone. Włochy wywołujące do niedawna uśmiechy ironji i politowania, są teraz nacją natchnioną obrazami przeszłości i przyszłości”.

10. “Wielka mowa wodza faszyzmu”, *Faszysta Polski* R. 1, 1 (1926), 4.

11. Robert O. Paxton, *Anatomia faszyzmu*, przeł. Przemysław Bandel (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2005), 265–266. Autor zauważa: “Dla niektórych autorów, zwykle tych najbardziej skoncentrowanych na intelektualnych przejawach faszyzmu, wczesne ruchy są ‘czystym’ faszyzmem, podczas gdy reżimy są zdeprawowane, zdeformowane przez kompromisowe sojusze dla osiągnięcia i sprawowania władzy. Reżimy jednak, mimo ich wszystkich pragmatycznych wyborów i kompromisowych sojuszy, miały większy wpływ niż ruchy, ponieważ posiadały

Czytając kolejne numery, jesteśmy jednak w stanie określić ogólne zapamiętania piszących. Poszukiwania warto rozpocząć od *Modlitwy Polskiego Faszysty*, czyli poetyckiego utworu zamieszczonego w numerze 6. Zbiorowy podmiot zwraca się w nim do absolutu z prośbą o zesłanie wodza (Wodza?), którego zadaniem będzie zbawienie narodu:

Ześlij Wszechmocny taką gwiazdę jasną
Takiego wodza duchów mocarnego
Przy którym wszelkie zwątpienia pogasną,
Który nasz Naród do portu pewnego
Żelazną dłonią sternika powiedzie
My go postawim w szeregu na przedzie.

Wskaż nam o Panie tego bohatera
Co Naród w słońce powiedzie do chwały
Co serca gnuśne, martwe pootwiera
Które po walkach z niemocą pomdlały
Byśmy poczuli dawną wielkość naszą...
Niech nas burze niezgody nie straszą.

Daj nam Wszechwładny już takiego męża
Któremu obce będą nasze wady;
Niech nas do zwycięstw wiedzie bez oręża
Pójdziemy wszyscy zgodnie w jego ślady.
Niech nas ład, praca zespoli, uświęci,
Ci którzy przeciw, niech będą wyklęci.

Podniosiem sztandar nasz prawy wysoko –
Naprzód. Ty mocny wspomagaj nas Boże.
‘My tylko Naród’ wnet zabrzmi szeroko
Przy pracy cichej błysną wkrótce zorze –
Niechaj niezgoda pośród nas ustanie
Daj nam już Wodza, prosimy Cię Panie.

władzę nad wojną i śmiercią. Definicja, która oddaje pełną sprawiedliwość zjawisku faszyzmu musi mieć zastosowanie do etapów późniejszych w takim samym stopniu jak do etapów wcześniejszych”. Przy badaniu polskiej odmiany faszyzmu należy zatem poszukiwać podobieństw do reżimów i ruchów zagranicznych, pamiętając jednak, że jest on zjawiskiem swoistym, czego zdawali się nie zauważać autorzy *Faszysty Polskiego*.

Niech praca Zgodna pośród nas zagości.
Wydzie wódz, wierzym z naszego Narodu –
My go spoimy w ogniwo miłości,
Niech nas powiedzie do zwycięstwa grodu.
Już długie prośby, już długie czekanie
Usłysz nas, skróć je, prosimy Cię Panie.

Modlitwą z piersi zmęczonych wyrwaną,
Szeptaną cicho na wargach spalonych,
Prosić Cię będziem, aż błysnie nam rano
I usta zabrzmią pieśnią wyzwolonych.
O kiedyż ujrzym złotych zórz świtanie.
Ześlij nam zbawcę, błagamy Cię Panie.¹²

Fragment ten wyraża charakterystyczne dla faszystów wyobrażenia męskości. Według tych wizji, na czele społeczeństwa powinien stać wódz – doświadczony mężczyzna, który będzie w stanie porwać do działania znużone masy, by, wykorzystując stanowcze i bezwzględne metody, przywrócić narodowi “dawną wielkość”, utraconą przez niemoc i lenistwo. Gatunek wybrany przez autora utworu dodatkowo sugeruje podległość – modlitwa implikuje podległość podmiotu, a przy tym nadaje dążeniom faszystów charakter nie tylko polityczny, lecz także duchowy. Wódz urasta zatem do rangi mesjasza zbawiającego pogrążony w cierpieniu naród.

Faszyzm w swoich założeniach dąży do stworzenia ruchu, którego celem będzie ukształtowanie nowoczesnego państwa, w którym zarówno warstwy uprzywilejowane, jak i robotnicze będą działały wspólnie. Ich praca ma z kolei doprowadzić do nadania narodowi najwyższej wartości, czyli przywrócenia mitycznej wielkości. Jawi się przy tym paradoksalność faszyzmu na poziomie podejścia do przeszłości – z jednej strony należy ją porzucić i wytworzyć nową świadomość mas, z drugiej jednak działania te są podejmowane po to, by wrócić do stanu minionego (czasu, gdy naród posiadał ową mityczną wielkość)¹³.

12. “Modlitwa Polskiego Faszysty”, *Faszysta Polski* R. 1, 6 (1926), 7.

13. Zob. Michał Herer, *Skąd ten faszyzm?* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2024), 39–40. “Faszyzm jest zjawiskiem nowoczesnym nie dlatego, że posiada pewne cechy wspólne z modernizmem, tylko dlatego, że na rozmaite (czasem sprzeczne) sposoby wpisuje się w pewne pole napięć, które modernizacja wytwarza, stanowi zbrodniczą odpowiedź na wyzwania nowoczesności, fałszywe rozwiązanie prawdziwych problemów, które ona stwarza. Rozwiązanie to polega czasem na blokowaniu procesów modernizacyjnych i odtwarzaniu pewnych archaizmów, co jednak z konieczności prowadzi do tworzenia neoarchaizmów, archaiczności

Męskość faszyzmu jest zatem równie sprzeczna, co sama ideologia. Jednostka powinna porzucić indywidualistyczne myślenie o samej sobie i zaangażować się w pracę na rzecz zbiorowości, a przy tym, by społeczeństwo faszystowskie mogło się rozwijać, na jego czele musi stanąć człowiek o zdecydowanych cechach przywódczych – silny, pewny swoich decyzji i gotowy do porzucenia komfortu jednostki na rzecz rozwoju wspólnoty. *Modlitwa* sytuuje mówiącego po stronie tłumu. Zwracając się do Boga z prośbami o wodza idealnego, modlący staje się częścią całości pozbawionej własnego charakteru, a zdolnej do funkcjonowania jedynie wówczas, gdy ktoś będzie mu wydawał jasne rozkazy. Autorzy *Faszysty Polskiego* wpływali w ten sposób na czytelników. Wykorzystując liczne hasła, odezwy i apele do społeczeństwa, przygotowywali je do porzucenia swoich jednostkowych namiętności. Mężczyzna faszystowski, tak jak wierny absolutowi, ma być posłuszny nadmężczyźnie, uznając przy tym swoją niższość¹⁴.

Unaocznia się tym samym patriarchalny charakter faszyzmu¹⁵. Warto przytoczyć tutaj koncepcję Ericha Fromma, który przyczyn ucieczki w stronę autorytaryzmu doszukiwał się między innymi w tendencjach masochistycznych jednostki¹⁶. Podobnie prekursorzy polskiego faszyzmu słowami modlitwy sugerują konieczność porzucenia odpowiedzialności za własną egzystencję na rzecz absolutu (Boga-ojca), który ma sprowadzić na ziemię męczyznę mogącego przejąć doczesną odpowiedzialność polityczną społeczeństwa. Autorzy tygodnika sprawnie wykorzystywali niepewne czasy. Niedawno odzyskana niepodległość, groźba kryzysu ekonomicznego, niepokoje polityczne

wytworzonej sztucznie za pomocą masowej propagandy i technologii (jak *Volksgemeinschaft* organizowana za pomocą masmediów). Innym razem faszyzm wybiera swoistą ucieczkę do przodu, nadając przemianom modernizacyjnym szalone tempo i sprowadzając nowoczesność do jej nagiego rdzenia w postaci totalnego panowania, społeczeństwa technicznie administrowanego i oczyszczonego z wszelkich elementów niepoddających się dyscyplinie ani kontroli”.

14. Zob. Chris Besaley, “Zachowaj ostrożność! Studia męskie wobec współczesnych nurtów myślenia w obrębie gender i seksualności”, w: *Formy męskości 3. Antologia przekładów*, red. Adam Dziadek (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018), 51–74.

15. Katarzyna Szumlewicz, “Osobowość autorytarna i jej wrogowie: Wilhelm Reich, Theodor W. Adorno, Alice Miller i Klaus Theweleit”, *Studia z Teorii Wychowania* 4 (2019), 59. “Myśl Reicha rozwija Theweleit, dla którego reżimy faszystowskie stanowiły ukoronowanie długiej historii męskiej dominacji, a zarazem obronę hierarchii płci przed postulatami egalitarnych ruchów społecznych. Jak pisał, ‘w faszyzmie próbowała znaleźć możliwość przetrwania określona męska (albo, w skrócie, «patriarchalna») organizacja życia, w której nie było miejsca na równość między płciami, a także na żaden inny rodzaj równości”.

16. Erich Fromm, *Ucieczka od wolności*, przeł. Olga i Andrzej Ziemiński (Kraków: Vis-à-vis Etiuda, 2021), 152–153.

niewątpliwie nie skłaniały społeczeństwa do podejmowania aktywności, stąd też potrzeba odnalezienia “ojca” (metafizycznego i politycznego), który zdjąłby z jednostki ciężar wolności (i wynikającej z niej odpowiedzialności) i poprowadziłby w kierunku – znanej z legend, opowieści i literatury – “wielkości”.

Zbiorowy podmiot utworu postrzega swoją modlitwę przez pryzmat walki, o czym świadczą zmęczone piersi i spalone wargi. Przybycie wodza urasta zatem w oczach faszystów polskich do rangi zwycięstwa w walce sił ciemności z siłami boskimi. Taka wizja świata prowadzi do oczywistego wniosku, że “ci, którzy przeciw”, powinni zostać wyklęci¹⁷. Dychotomia “nas” i “ich” stanowi kluczowy element faszystowskiego rozumienia świata. Racja jest po stronie modlących się, a osoby kwestionujące zasadność ich działania stają się naturalnymi wrogami¹⁸. Wykluczeni są ze wspólnoty, co w perspektywie kolejnych dekad XX wieku doprowadzi do działań mających na celu odizolowanie ich ze zbiorowości, a w konsekwencji do ich eksterminacji.

Modlitwa, mimo bycia pozornie nieznaczącym utworem poetyckim opublikowanym w ukazującym się przez zaledwie kilka miesięcy czasopiśmie, dosadnie przedstawia faszystowskie wzorce płciowe, a także – co zaskakujące – trafnie antycypuje dalsze losy tej ideologii.

Nowa wiara

W artykułach publicystycznych autorki również unikają prezentowania określonych wzorców płciowych. Odbiorca powinien domyśleć się, jakim

17. Marlena Śliwa, “Społeczne i psychologiczne aspekty totalitaryzmów”, *Acta Erasmiana* 6 (2014), 334. “Totalitarne ideologie są więc przyjmowane, ponieważ racjonalizują resentyment oraz prowadzą do zjednoczenia ze względu na wspólną sprawę wszystkich, którzy go odczuwają. Powstanie systemów totalitarnych należy natomiast wiązać z przejęciem władzy przez ludzi opanowanych resentymentem, dążą oni bowiem do obalenia instytucji takich jak prawo, własność i religia, które powierzyły władzę innym. Jednostki opanowane przez resentyment uważają te instytucje za przyczyny nierówności, a co za tym idzie ich upokorzeń i porażek. Dla odczuwających resentyment nie ma autorytetów ani prawowitej władzy, a miejsce obalonych instytucji zajmuje resentyment, jako zasada rządząca państwem. Zaczynają panować czyste relacje siłowe. Tak przedstawiony resentyment nie jest odpowiedzią na konkretne krzywdy skierowaną do konkretnych jednostek, ale kieruje się on przeciw całym grupom postrzeganym jako wrogie dla pozostałej części społeczeństwa, a więc wymagające zbiorowej kary. I jak wskazuje praktyka każdy eksperyment totalitarny charakteryzuje się tym, że centralna władza określa grupy, których ukaranie jest konieczne”.

18. Zob. Jason Stanley, *Jak działa faszyzm?*, przeł. Antoni Gustowski, Aleksandra Stelmach (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2021), 30.

mężczyzną ma się stać. Proces “stawania się”, czyli przemiany lub narodzenia się na nowo, jest tutaj oczywisty. By być częścią narodu (Narodu), należy porzucić dawne pragnienia i powierzyć swoją egzystencję wodzowi. Ze względu na jego brak, autorzy tygodnika postulują, by podporządkować się ideologii – ma ona stanowić swego rodzaju surogat przewodnika. Stąd też konieczność stworzenia swoistego kodeksu – *Dziesięciorga Przykazań Faszysty Polskiego*:

1. Pracę rzetelną, owocną, radosną za obowiązek najpierwszy swój uznasz i za szczęście najwyższe, a ludzi pracy otoczysz należytym szacunkiem.
2. Codzienne obowiązki pełnić będziesz ochoczo i bez szemrania, słowa danego każdemu wiernie dotrzymasz, umowy każdej i obietnicy święcie dochowasz.
3. Na stanowisku każdym będziesz wzorem pracownika podwładnego i przełożonego, sprawiedliwość i dobro publiczne mając jedynie na względzie.
4. Poszanowanie praw i najwyższej władzy na każdym kroku krzewić będziesz, sam żywy przykład karności społecznej dając.
5. Za cel życia jedyny weźmiesz sobie służbę ofiarną Ojczyźnie i pracę dla dobra narodu.
6. Godności Najjaśniejszej Rzeczypospolitej będziesz bronił wiernie i niezłomnie, siłę i bogactwo kraju pracą rąk twoich i umysłu twego pomnażał, wielkość i potęgę Ojczyzny według wszystkich sił twoich podnosił.
7. W występnej bierności nigdy nie pozostaniesz, zło wszelkie od narodu czynnie będziesz odwracał.
8. Za nieprzyjaciół Polski będziesz uznawał tych wszystkich, co w partyjniactwie obłądem siły swe żywotne niszczą, Polskę za żerowisko sobie obrawszy, lub za judaszkowe srebrniki ją zaprzędają.
9. Wiary świętej praojców bronić będziesz dzielnie, cnotę własną wiernym za przykład stawiając, bezbożnej zaś tłuszczy walkę wypowiesz otwartą.
10. Niezależności Polski będziesz bronił do ostatniej kropli krwi i do ostatniego tchu piersi twojej. Żyć będziesz i umrzesz z jedynym hasłem na ustach: *Dla Ciebie, Polsko i dla Twojej chwały*.¹⁹

Zasady przedstawione w nowym dekalogu nawiązują do poglądów Romana Dmowskiego przedstawionych w *Myśli nowoczesnego Polaka*. Anna Landau-Czajka trafnie zauważyła, że większość ugrupowań prawicowych nie tworzyła własnych definicji narodu, lecz korzystała z koncepcji Dmowskiego²⁰.

19. “Dziesięciorgo Przykazań Faszysty Polskiego”, *Faszysta Polski* R. 1, 4 (1926), 2.

20. Landau-Czajka, “Naród i państwo”, 61.

By wśród faszystów stanowić istotną część narodu, należy dostosować swoje działania do zasad przedstawionych w *Dziesięciorgu Przykazań*. Przestrzeganie ich oddali zarzuty o bycie jednostką bezużyteczną, ergo wrogiem wspólnoty. Użyteczność społeczna, podległość wodzowi i ideologii wpisuje się, ponownie, w ramy męskości paradoksalnej. Należy podkreślić swoje zaangażowanie. Każde działanie jest jednak narażone na zarzut nieszczerych intencji, powinno się zatem podejmować aktywności umożliwiające zdobycie przychylności wodza. Te jednak, ze względu na patriarchalny charakter faszyzmu, nie mogą wykraczać poza niepisane granice. Innymi słowy, męskość tłum nie może zagrozić nadmęskości wodza. Postępowanie kwestionujące ten porządek, w wyniku organicznego rozumienia narodu, zrównuje jednostkę zarówno nadaktywną, jak i niedostatecznie zaangażowaną z chorobą, co prowadzić będzie w przyszłości do działań uzasadniających usuwanie ze wspólnoty całych grup społecznych.

Dostrzec można tutaj kolejną sprzeczność faszystowskiej męskości. W stereotypowym rozumieniu płci mężczyźnie przypisywane są innowacyjność, sprawczość i aktywność. W społeczeństwie faszystowskim jednostka jednak musi porzucić swoje “wrodzone” cechy, dokonać swoistej transgresji – wystąpić przeciwko naturze. Uwidacznia się tutaj nowoczesność faszyzmu, który zmusza obywatela do zerwania z dotychczasową tożsamością i wykreowania nowego, dostosowanego do wymogów grupy, zbioru cech, który będzie determinował stosunek jednostki do wodza i ideologii.

Oczywistym staje się zatem fakt, iż męskość faszystowska wypiera indywidualizm²¹. Jednocześnie faszyzm, deterytorializując (odbierając konkretnym grupom społecznym) określone postawy, dąży do ich reterytorializacji (koduje je jako własne)²². Porzucenie męskości jednostki wymusza hipermaskulinizację (wywyższenie męskości) wodza, który będzie w stanie egzekwować przestrzeganie reguł nowego społeczeństwa²³. Jednocześnie autorzy

21. Zob. Wojciech Śmieja, “Prześlona rewolucja polskiej męskości – o *Sprzysiężeniu* Stefana Kisielewskiego”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 1 (2016), 80. Zaproponowana koncepcja męskości faszystowskiej zwraca uwagę na dwa jej kluczowe aspekty – uległość i militarystykę: “Nastanie faszyzmu we Włoszech, a następnie w Niemczech, japoński historyk K. Ito opisywał wprost jako ‘rewolucję męskości’. Określenie to nie wydaje mi się do końca słuszne, gdyż koncepcja męskości faszystowskiej jest w swojej istocie swego rodzaju intensyfikacją i generalizacją militarystycznych modeli męskości zrodzonych w XIX stuleciu. Niemiecka badaczka Ute Frevert zwraca uwagę, że w niemieckim określeniu *der Mann* ‘zowie się generalnie służącego’”.

22. Zob. Herer, *Skąd ten faszyzm?*, 23–41.

23. Zob. Sławomir Buryła, “Męski faszyzm”, *Teksty Drugie* 2 (2015), 142–165.

Faszysty Polskiego, kodyfikując zasady w *Dekalogu*, nawiązują do wrażliwości religijnej odbiorców, tworząc zależność: religia-ideologia. Sugerują tym samym, że posłuszeństwo zwolenników powinno być bezgraniczne, na co w szczególności wskazuje ostatnie “przykazanie”. Gotowość do poświęcenia życia wspólnocie ma prowadzić do pełnego porzucenia swojej dotychczasowej tożsamości, a co za tym idzie – do porzucenia stereotypowo rozumianej męskości. Autorzy *Dekalogu* odwołują się tym samym zarówno do pozytywnych wzorców, jak i sygnalizują powstanie nowoczesnej, kapitalistycznej struktury społecznej.

Ogłoszenia

Wartościowe źródło informacji na temat męskości stanowi rubryka ogłoszeń. Ze względu na niekorzystną sytuację polskiego społeczeństwa, redakcja *Faszysty Polskiego* opublikowała następującą informację, w której poinformowała, że w tygodniku będą bezpłatnie publikowane ogłoszenia o pracę, zaś samo czasopismo będzie wydawane bezrobotnym²⁴.

Autorzy w pierwszych numerach informowali, że nakład został wykupiony w całości, co wyjaśnia zainteresowanie rozwiązaniem zaproponowanym przez Stronnictwo Faszystów Polskich. Rozwiązanie to świadczy również o czujności autorów. Faszyzm jako ruch antysocjalistyczny musiał odwoływać się do mas, które poszukiwały rozwiązania swoich problemów w ruchach lewicowych. Bezpłatne ogłoszenia oraz darmowe egzemplarze tygodnika dla bezrobotnych sprawiały, iż wahający się między socjalizmem a faszyzmem robotnik mógł wybrać ten drugi – zabezpieczał bowiem te same potrzeby, co pierwszy, a dodatkowo poruszał narodowe struny, tak istotne dla państwa, które niedawno ponownie zaistniało na mapie Europy.

Kolejne numery przyniosły odpowiedzi. Niemalże wszystkie ogłoszenia o poszukiwaniu pracy zostały przygotowane przez mężczyzn. Wyjątkiem jest jedno, opublikowane w szóstym numerze, w którym swoją pracę oferuje kobieta – “Młoda hafciarka ubiorów kościelnych i różnych transparentów”²⁵. Ta dysproporcja zasługuje na szczególną uwagę, gdyż na jej podstawie jesteśmy w stanie rozważyć tożsamość potencjalnych odbiorców tygodnika. Ci zaś prezentowali pełen przekrój międzywojennego społeczeństwa. W poszczególnych

24. *Faszysta Polski* R. 1, 4 (1926), 7.

25. *Faszysta Polski* R. 1, 6 (1926), 5.

numerach ogłaszali się robotnicy, pracownicy wykwalifikowani, byli wojskowi, pozbawieni renty inwalidzi wojenni poszukujący pracy dla swoich synów, a dla siebie proszący „o jakąkolwiek pomoc”²⁶. O oddziaływaniu idei faszystowskich na klasy uprzywilejowane świadczy ogłoszenie „Dyrektora Banku, uczciwego, sumiennego, od 15 lat na stanowiskach kierowniczych”²⁷. Czytelnik *Faszysty Polskiego* wymyka się zatem jednoznacznej klasyfikacji, ponieważ idee przedstawiane na kartach czasopisma docierały do szerokiego grona. Nowa, pociągająca i zapewniająca gwałtowną zmianę ideologia zyskiwała zwolenników, których, mimo różnic intelektualnych i ekonomicznych, łączyło wspólne uczucie – lęk. Obawy związane z przyszłością nowo powstałej Polski, niespokojną sytuacją geopolityczną, sporami na szczytach władzy, a przede wszystkim z zapewnieniem sobie komfortu ekonomicznego gwarantującego spokojną egzystencję, zmuszały społeczeństwo do poszukiwania nowych dróg. Jedną z nich mogła być idea, która, jak zapewniali autorzy tygodnika, pozwoliła Włochom odzyskać dawny spokój.

Oznacza to, że odbiorca *Faszysty Polskiego* wpisywał się w męskość zależną, pełną niepokoju i potrzeby przynależności do określonej grupy. Zmiana swojego statusu materialnego miała przywrócić jednostce sprawczość, która umożliwiałyby czynne zaangażowanie w sprawy polityczne.

Na uwagę zasługują ogłoszenia mężczyzn z doświadczeniem wojskowym:

INWALIDA WOJENNY pozbawiony renty prosi o jakąkolwiek pomoc 3-ch jego synów proszą o robotę: 1. Mechanik monter na armatury i szofer; 2. Samodzielny monter elektrotechnik; 3. zdolny pomocnik montera-mechanika z roczną praktyką, Wszyscy tą drogą pomogą rodzeństwu i sami sobie w szkole, Łaskawe oferty nadsyłać do redakcji dla *Ż. Faszysty*²⁸.

ZDEMOBILIZOWANY PODOFICER W. P., lat 22 wyksz. 5 kljgimn., poszukuje jakiegokolwiek zajęcia, Oferty pod ‘Zdemobilizowany’ do Redakcji *Faszysty* Senatorska 6²⁹.

Ogłoszenia te sugerują, że *Faszysta Polski* cieszył się zainteresowaniem środowiska wojskowego. Nie sposób nie odwołać się tutaj do interpretacji włoskiego faszyzmu proponowanych przez polskich socjalistów, zauważających, że nowo powstała ideologia wywierała wpływ na środowiska

26. *Faszysta Polski* R. 1, 5 (1926), 8.

27. *Faszysta Polski* R. 1, 9 (1926), 9.

28. *Faszysta Polski* R. 1, 5 (1926), 8.

29. *Faszysta Polski* R. 1, 5 (1926), 8.

kombatancie³⁰. Interpretacje te zebrał Maciej Marszał, a w przypadku rozważań na temat czasopisma szczególnie przydatne okażą się poglądy głoszone przez Aleksandra Hertza, który podkreślał antyracjonalny charakter faszyzmu, mający swoje korzenie w ruchu kombatanckim, „głoszącym kult czynu i braterstwa”³¹. Maczyzm faszystów zdejmował odpowiedzialność z jednostki – przestawała myśleć ona o konsekwencjach swoich działań, a zatem o przyszłości. Skupiała się natomiast na regułach honorowych i na działaniu w imię idei. Marszał konstatuje jednak:

[...] antyliberalizm wyrażał się w ‘absolutystycznej suwerenności państwa w stosunku do jednostek’. Według Hertza faszyzm nawiązywał do teorii Tomasza Hobbesa i jego koncepcji Lewiatana. Faszyzm przekreślał tak ważne dla liberalizmu rozróżnienie pomiędzy sferą publiczną a prywatną. Faszysta upaństwowił całość życia państwowego. Faszystowski antyliberalizm według Hertza powiązany był z antydemokratyzmem, który uwidaczniał się w likwidacji demokracji parlamentarnej we Włoszech³².

Autor zwraca tym samym uwagę na dwa kolejne nieodłączne elementy faszyzmu. Triada zaproponowana przez Hertza kreuje określony wzorzec męskości faszystowskiej. Jednostka musi uświadomić sobie, że jej poglądy, wolność i wybory nie mają znaczenia wobec potęgi wodza. Zależność ta przypomina sytuację militarną – żołnierz jest podległy przełożonemu, dlatego też niemogący odnaleźć się w realiach powojennych kombatanci poszukiwali wsparcia we włoskiej ideologii.

Listy

Kolejny symptom męskiej potrzeby przynależności stanowią listy nadesłane do redakcji *Faszysty Polskiego*, a opublikowane w numerach od siódmego do dziewiątego. Nie sposób ocenić autentyczności ani tożsamości ich autorów, ponieważ każdy z listów poprzedzony jest jedynie informacją o miejscowości, z której miał zostać wysłany, a podpisy (o ile takie się pojawiały) pozostawiały do wiadomości redakcji. Niezależnie od autentyczności listów, jasną staje się tożsamość męskiego faszyzmu, który miał być ruchem wyłącznie męskim.

30. Maciej Marszał, „Włoski faszyzm w interpretacjach polskich socjalistów”, *Acta Universitatis Wratislaviensis* 3365 (2011), 107.

31. Marszał, „Włoski faszyzm”, 106.

32. Marszał, „Włoski faszyzm”, 106.

W listach czytamy o pozytywnym przyjęciu przysposobionych poglądów włoskich:

Z RADOMIA

Nieźmiernie ucieszeni jesteśmy wraz z kolegami b. Kombattantami wojen polskich ukazaniem się tak cennego nam wszystkim wojskowym pisma *Faszysty Polskiego*³³.

ZE LWOWA

Przeczytawszy pierwsze numery *Faszysty Polskiego* uderzony zostałem jasnymi myślami, kielkującymi w umysłach i sercach każdego prawego Polaka.

Myśli dotychczas nie zostały zrealizowane przez żadną z istniejących partij politycznych, mimo, iż całe społeczeństwo żąda zerwania z dotychczasowym zgangrenowanym systemem rządzenia...³⁴

Z ŁODZI

Będąc gorącym zwolennikiem faszyzmu z wielką radością ujrzałem *Faszystę Polskiego*. Szanowna Redakcja raczy przyjąć ode mnie szczere życzenie rozwoju tak dawno oczekiwanego przez Polaków pisma.

Oby Bóg dał zrozumienie, dla tak szlachetnego czynu, wszystkim obywatelom Rzeczypospolitej...³⁵

Z NOWEGO SĄCZA

Poraz pierwszy numer *Faszysty Polskiego* brałem do ręki z uprzedzeniem, bo ileż to już od czasu wskrzeszenia Polski powstało u nas nowych stronnictw politycznych – pozornie niby dla dobra i zbawienia Ojczyzny, a właściwie – jak się pokazało dla prywaty i partyjnego celu, ileż fałszu i obłudy społecznej wcielono w to nasze życie oziębiając z dnia na dzień uczucie gorętsze, podkopując ogólną wiarę i zaufanie. Czytając, począłem się coraz więcej treścią interesować i zdało mi w miarę czytania jakoby z mętnej wody codziennego naszego życia wszedł źródło o krystalicznej czystości, jakoby dawno nic tak prawego, a wobec obecnych kierunków pism, tak nowego i zacnego nie czytał...

Przekonany też jestem, że ta energia, te siły duchowe, te zasady moralne, które krzawić pragnie *Faszysta Polski* mogą doprowadzić do tego stanu...

Żebyśmy wszyscy, co daj Boże, staliśmy się faszystami polskimi...³⁶

33. *Faszysta Polski* R. 1, 8 (1926), 8.

34. *Faszysta Polski* R. 1, 8 (1926), 8.

35. *Faszysta Polski* R. 1, 8 (1926), 8.

36. *Faszysta Polski* R. 1, 9 (1926), 8. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, iż jest to jedyny list, pod którym autor zdecydował się podpisać swoim nazwiskiem (R. Bogacki).

Listy te ukazują faszystowskie wyobrażenia na temat udanej przyszłości państwa. Tworzą je wspólnotowość i idąca za nią sprawczość, mające uzasadniać słusność własnych poglądów. Jednocześnie taki ogląd sprawy wyjaśniają słowa kombatantów – tych, którzy dla ojczyzny byli w stanie poświęcić najwięcej. Mają oni prawo do arbitralnego rozstrzygnięcia, wyboru modelu rządzenia ich państwem. W listach pojawiają się także odwołania do absolutu. Służą one przede wszystkim podkreśleniu słusności własnych poglądów. Faszyści polscy wydają się dostrzegać w paternalistycznym Bogu chrześcijańskim uzasadnienie swojego działania – jeżeli światem rządzi istota nadrzędna, to społeczeństwu również powinna przewodzić jednostka wybitna. W powszechnej interpretacji chrześcijański Bóg reprezentuje zestaw zachowań przypisywanych mężczyźnie, a zatem, na zasadzie ekstrapolacji, można domniemywać, iż przywódcą społeczeństwa powinien być człowiek najbardziej podobny do absolutu, czyli mężczyzna.

Brak głosów polemicznych w listach może mieć wiele przyczyn. “Faszyzm jako doktryna przeciwna ‘rozumowi’ gloryfikował wolę, intuicję i uczucie – kategorie, które łatwiej poczuć niż zdefiniować”³⁷. Dla odbiorców czasopisma ważniejszymi były rozczarowanie i poczucie niesprawiedliwości niż propozycje rozwiązań problemów nowo powstałej Polski. Faszyzm miał trafiać do szerokiego grona odbiorców, dlatego też odwoływał się zarówno do emocji klasy robotniczej, jak i burżuazji. W przypadku listów – te pisane przez zbiorowości wyrażają potrzebę kolektywnej współpracy oderwanej od socjalistycznej związkowości; z kolei list podpisany przez R. Bogackiego, opierający się na metaforze brudnej i czystej wody, podkreśla, że jednostki rozumiejące rzeczywistość na wyższym poziomie złożoności niż tłum, również poszukiwały rozwiązania swoich problemów we włoskiej ideologii.

Druga, mniej oczywista przyczyna zdaje się wynikać z omawianej wcześniej podległości jednostki w faszystowskim wyobrażeniu świata – człowiek nie powinien dążyć do rozumienia i aktualizowania swojej wiedzy na temat ideologii, lecz do realizowania narzuconych przez wodza celów. Stąd też pojawiają się komentarze pochwalające działania podejmowane przez redakcję tygodnika. W listach wyrażona zostaje tęsknota za uporządkowanym (hierarchicznym) światem.

37. Jan Werner Müller, *Przeciw demokracji. Idee polityczne XX wieku w Europie*, przeł. Jakub Majmurek (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2016), 127.

Nadmężczyzna – IDEOLOGIA – mężczyzna

Męskość faszystowska prezentowana na łamach *Faszysty Polskiego* daje się zdefiniować dokładniej niż sama ideologia proponowana przez jej polskich pionierów. Mimo że nie jest ona prezentowana wprost, a raczej męski czytelnik musi domyślać się, czego oczekują od niego autorzy tygodnika, to w oczywisty sposób ma ona służyć wykreowaniu nowego społeczeństwa, w którym porzucone zostaną stereotypowe role płciowe.

Simone de Beauvoir – opisując “wielką klęskę historyczną płci żeńskiej” – stwierdza, że w wyniku rozwoju rolnictwa, “mężczyzna ucieka się do pomocy innych mężczyzn, których zamienia w niewolników”³⁸. W przypadku opisywanego zjawiska nie sposób jednak stwierdzić, że chodzi jedynie o zależność między mężczyznami, w której to jeden z nich będzie panem (wodzem) drugiego. Męskość faszystowska zakłada bowiem w tej na pozór dwustronnej relacji udział czynnika trzeciego – ideologii. W tym właśnie jawi się przełomowość faszyzmu, którą usiłowali eksplikować polskiemu społeczeństwu autorzy tygodnika. Gdybyśmy pokusili się o opisanie faszystowskich relacji międzymęskich w formie uproszczonego schematu, doszlibyśmy do wniosku, że uwzględniałby on nie mężczyznę i nadmężczyznę, ale między nimi znalazłaby się właśnie warstwa ideologiczna – kreowana w największym stopniu przez tego drugiego.

Jednocześnie międzywojenna prawica krytykowała postawę bierności³⁹. Oznaczałoby to, że męskość faszystowska – podobnie jak sam faszyzm – jest wewnętrznie sprzeczna. Z jednej strony wymusza ona działanie, z drugiej jakkolwiek aktywność nie może zagrozić męskości wodza, a zatem jej dążenie do sprawczości powinno być stale powstrzymywane. Oznacza to, że w przypadku studiów nad polskim faszyzmem i w polskich badaniach nad męskosciami warto zastanowić się, jakich kategorii należy użyć – nie mówimy tutaj bowiem o jednej męskości faszystowskiej ani o jednym mechanizmie oddziaływania. Męskość jednostki i męskość wodza są od siebie skrajnie oddalone, a mówienie o jednym zestawie cech każdego z nich stanowi zbyt daleko idące uproszczenie.

38. Simone de Beauvoir, *Druga płeć*, przeł. Gabriela Mycielska, Maria Leśniewska (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2019), 83.

39. Dezydery Barłowski, “Ponętny patriota, podniecony wielbiciel i zawile dążenia do orgazmu. O erotycznych (nie)męskościach w polskiej powieści nacjonalistycznej międzywojnia”, w: *Formy męskości 1*, red. Adam Dziadek, Filip Mazurkiewicz (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018), 231.

Świat faszyzmu jest skrajnie patriarchalny – rozumiem przez to, że rządzą nim hierarchiczne relacje na poziomie tak głębokiego uzależnienia jednostki zajmującej niższe miejsce w społeczeństwie od tej, która znajduje się wyżej, iż samodzielna egzystencja staje się wręcz niemożliwa. Wilhelm Reich w książce niemal tak kontrowersyjnej, jak sam autor, trafnie zauważa:

Państwo autorytarne ma w każdej rodzinie przedstawiciela w osobie ojca i tym samym rodzina staje się najwartościowszym instrumentem władzy.

Autorytarna pozycja ojca odbija jego rolę polityczną i odsłania stosunek rodziny do państwa autorytarnego. Pozycję, którą w procesie produkcji zajmuje przełożony wobec ojca, ten zachowuje na łonie rodziny. Swoją zaś postawę poddańczy wytwarza z kolei w dzieciach, szczególnie w synach. Takie stosunki rodzą postawę bierności i posłuszeństwa drobnomieszczanina wobec osoby wodza⁴⁰.

Oznacza to, że niezależnie od tego, czy przyczyn podległości będziemy doszukiwali się w męskości *per se*, czy też będziemy ją interpretowali jako zjawisko wtórne, a wynikające z patriarchalnego charakteru społeczeństw XX wieku, faszyzm wpisuje się swoimi założeniami w ogólne postrzeganie rzeczywistości i usiłuje wykorzystać istniejące relacje międzyludzkie do tego, by stworzyć relacje polityczne. Innymi słowy, jak ojciec ściąga odpowiedzialność z dziecka (przykład ojca poszukującego pracy dla swoich synów), tak wódz zdejmuje odpowiedzialność z jednostki wpisanej w tłum. Gwarantuje to poczucie bezpieczeństwa i wyzwala od ciężaru konsekwencji własnych działań.

Faszysta Polski jedynie usiłował wdrażyć włoską ideologię na ziemiach polskich. Czasopismo to nie stało się centralnym organem którejkolwiek z instytucji, jego zasięg oddziaływania również pozostawał ograniczony. Należy jednak pamiętać, że w roku 1926 mamy do czynienia z ideą raczkującą – *La dottrina del fascismo* Mussolini publikuje dopiero w roku 1932, a polskie tłumaczenie ukazuje się w roku 1935. Autorzy tygodnika pozostawali zatem pod wpływem ideologii z tych samych powodów, z jakich ich czytelnicy – pociągali ich atmosfera buntu, propozycje nowego porządku, sprawczości i zdecydowanego oddziaływania na masy, które były w stanie przyjąć myśl o porzuceniu własnej podmiotowości (w tym męskości) na rzecz ideologii gwarantującej im ucieczkę od odpowiedzialności.

40. Wilhelm Reich, *Psychologia mas wobec faszyzmu*, przeł. Ewa Drzazgowska, Magdalena Abraham-Diefenbach (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009), 69.

Bibliografia

- Barłowski, Dezydery. "Ponętny patriota, podniecony wielbiciel i zawile dążenia do orgazmu. O erotycznych (nie)męskościach w polskiej powieści nacjonalistycznej międzywojnia". W: *Formy męskości 1*, red. Adam Dziadek, Filip Mazurkiewicz, 222–256. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018.
- Besaley, Chris. "Zachowaj ostrożność! Studia męskie wobec współczesnych nurtów myślenia w obrębie gender i seksualności". W: *Formy męskości 3. Antologia przekładów*, red. Adam Dziadek, 51–73. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018.
- Buryła, Sławomir. "Męski faszyzm". *Teksty Drugie* 2 (2015), 142–165.
- "Charakter Faszystu". *Faszysta Polski* 5 (1926).
- de Beauvoir, Simone. *Druga płeć*, przeł. Gabriela Mycielska, Maria Leśniewska. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2019.
- "Dziesięcioro Przykazań Faszysty Polskiego". *Faszysta Polski* R. 1, 4 (1926).
- Faszysta Polski* R. 1, 1 (1926).
- Faszysta Polski* R. 1, 4 (1926).
- Faszysta Polski* R. 1, 5 (1926).
- Faszysta Polski* R. 1, 6 (1926).
- Faszysta Polski* R. 1, 7 (1926).
- Faszysta Polski* R. 1, 8 (1926).
- Faszysta Polski* R. 1, 9 (1926).
- Fromm, Erich. *Ucieczka od wolności*, przeł. Olga i Andrzej Ziemińscy. Kraków: Vis-à-vis Etiuda, 2021.
- Grott, Olgierd. *Faszyści i narodowi socjaliści w Polsce*. Kraków: Nomos, 2007.
- Grott, Olgierd. "Organizacyjne próby budowania ruchu faszystowskiego na ziemiach polskich w latach dwudziestych XX wieku". *Państwo i Społeczeństwo* 2 (2007), 87–96.
- Herer, Michał. *Skąd ten faszyzm?*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2024.
- Landau-Czajka, Anna. "Naród i państwo w publicystyce polskiej skrajnej prawicy nacjonalistycznej lat 1926–1939". *Dzieje Najnowsze* 23, nr 2 (1991), 59–78.
- Marszał, Maciej. "Włoski faszyzm w interpretacjach polskich socjalistów". *Acta Universitatis Wratislaviensis* 3365 (2011), 99–119.
- "Modlitwa Polskiego Faszysty". *Faszysta Polski* R. 1, 6 (1926).
- Müller, Jan Werner. *Przeciw demokracji. Idee polityczne XX wieku w Europie*, przeł. Jakub Majmurek. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2016.
- "Obmapywanie męskości. Z Raewyn Connell rozmawiają Wojciech Śmieja, Dawid Matuszek, Filip Mazurkiewicz, Tomasz Kaliściak i Krystyna Kłosińska". W: *Formy*

- męskości 3. Antologia przekładów*, red. Adam Dziadek, 11–27. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018.
- Paxton, Robert. *Anatomia faszyzmu*, przeł. Przemysław Bandel. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2005.
- Reich, Wilhelm. *Psychologia mas wobec faszyzmu*, przeł. Ewa Drzazgowska, Magdalena Abraham-Diefenbach. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009.
- Stanley, Jason. *Jak działa faszyzm?*, przeł. Antoni Gustowski, Aleksandra Stelmach. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2021.
- Szumlewicz, Katarzyna. “Osobowość autorytarna i jej wrogowie: Wilhelm Reich, Theodor W. Adorno, Alice Miller i Klaus Theweleit”. *Studia z Teorii Wychowania* 4 (2019), 47–62.
- Śliwa, Marlena. “Społeczne i psychologiczne aspekty totalitaryzmów”. *Acta Erasmiana* 6 (2014), 327–353.
- Śmieja, Wojciech. “Prześniona rewolucja polskiej męskości – o *Sprzysiężeniu* Stefana Kisielewskiego”. *Autobiografia Literatura Kultura Media* 1 (2016), 77–95.
- “Wielka mowa wodza faszyzmu”. *Faszysta Polski* R. 1, 1 (1926).

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, phallogocentrism, 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”¹, gdzie centralnym elementem reprezentacji jest podział stanowy społeczeństwa i skupienie się na szlachcie jako najważniejszym stanie, pełniącym funkcję kulturotwórczą realizowaną przez odniesienia do sarmatyzmu². 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”³ 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”⁴). Następnie zanalizuję obraz męskości w wybranych powieściach i opowiadaniach Komudy przy użyciu koncepcji męskości hegemonicznej oraz posiłkując 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 literackim⁵. Wydawnictwo programowo publikuje literaturę masową, rozrywkową, przedkładając zyski nad wartość literacką⁶, 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”⁷. 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 wznawiane⁸, 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 crowdfundingu⁹.

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 epoki¹⁰. Funkcjonowanie w kontekście polskiej fantastyki odsłania bowiem nie tyle fantastyczny, ile fantazmatyczny status twórczości Komudy¹¹. 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. udratyzowanego scenariusza dla zastępczego zaspokojenia pragnienia, który jednak nie polega na zdobyciu obiektu, ale na doświadczeniu pewnych doznań, niemożliwych do przeżycia w rzeczywistości¹². 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. Niezależnie 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 fallogocentryczną¹³ symboliką”¹⁴. Zanim jednak odsłoniemy sensy 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 Deridy 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.

Warchołów, 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*¹⁵. 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 wyobraźniowy. 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 publikacji¹⁶. 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 przejawione, jeśli chodzi o rezultaty starć, procesów, grabieży. Każdy szlachcic, któremu zrąbano brzozę w lesie, pisał zaraz, że wycięto mu tysiąc drzew, każdy warchołów 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 *Obżartuchy 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 rezerwuarn 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 Sienkiewicz¹⁷.

Widać wyraźnie, iż Komuda zdaje sobie sprawę z “przejaskrawienia” (wyolbrzymienia) 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”¹⁸ i “poczucie autentyczności może być kształtowane intertekstualnie, kulturowo i subiektywnie”¹⁹. 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 transgresji²⁰ (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), lokalności²¹. 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 pożądanых 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 potrafił 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 [...], zajeżdżać 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 rąbaninie²².

Komuda w opisie XVII wieku operuje takimi terminami jak “każdy”, “wszyscy” i “żaden”, ujednolicając 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 homospołeczny²³. 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 Butler²⁴, 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. Jedyne wyjątkiem 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 konstrukt 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 *Diablu 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 rękę²⁵. Konstancja może funkcjonować jako obiekt pożądania tylko ze względu na to, że jej rodzina żyje i pracuje jak chłopci, 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 młodzieńca²⁶, 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 podstępem²⁷, 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, zapijaczzonego, gwałtownego i z gruntu aspołecznego w tym sensie, że przedkładającego własny interes nad jakiegokolwiek dobro zbiorowe (stanowe czy państwowe)²⁸.

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 męskoliczne 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 jednak 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). Czapliński 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 stancji". Czapliński, *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, pobliżnionymi 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 przywołującym 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 Czapliński 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”²⁹, obiektu realizacji władzy, przemocy i poniżenia³⁰. 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 Żydakarczmarza, 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 seksualnych³¹. Szlachectwo 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 Polski³², a obrona tradycji przed potępiającym i dyscyplinującym spojrzeniem nowoczesności "miała objąć najgorsze właściwości sarmatyzmu – prywatę, lekceważenie interesu państwa, ksenofobię, nieumiarkowanie"³³, 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 nowoczesnością³⁴. 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"³⁵ i staje się "bezalternatywną propozycją dla Polaka później nowoczesności: albo będziesz Sarmatą, albo człowiekiem bez właściwości"³⁶. Tym samym prawicowy dyskurs publicystyczny wykreował totalną wizję sarmatyzmu jako modelu tożsamości zbiorowej, którą później powieliła 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 szczególny, 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”³⁷, co możliwe było tylko przez zredukowanie samego sarmatyzmu do stereotypu, sprowadzenie złożonej kulturowej formacji do kilku wspólnych mianowników o z gruntu ahistorycznym charakterze³⁸. Ta karykatura sarmatyzmu obejmowała “pobożność obrzędową, narodowy patriotyzm, opór wobec zmian, paternalizm wobec kobiet, [...] nieumiarkowanie”, co czyniło sarmatyzm “projektem w zasięgu ręki”³⁹ 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”⁴⁰, 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 prawicowego 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 szlachtą – tak jak w XVII wieku”⁴¹. Nie zmienia to faktu, że operuje ahistorycznym stereotypem, a szlacheckość w jego ujęciu, jako neosarmatyzm, stanowi opartą na performansie refleksyjną autokreację⁴², a więc z gruntu nowoczesną aktywność. Jak zauważa Parkitny, “własnością [...] konstytutywną, poniekąd wpisaną w jej [nowoczesności] istotę, a zarazem przesądzającą o jej wewnętrznej dynamice i różnicujących przeobrażeniach, jest refleksyjny stosunek do siebie samej”⁴³. Autorefleksyjność staje się również immanentną cechą nowoczesnych podmiotów zidentyfikowanych już przez Anthony’ego Giddensa⁴⁴. 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”⁴⁵ – podsumowuje obraz męskości w powieściach autora *Trylogii* Mazurkiewicz, obraz określony przez badacza jako “polska męskość bohaterska”⁴⁶. 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 “warcholów 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 heroicznych cech bohaterów *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 prawa⁴⁷, 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 sens⁴⁸. 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 mieszcuchów 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 pozaznaczane 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 pocziwe i otwarte, pijackie, wesole, ale nade wszystko – szczerę*⁴⁹.

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 oświeceniu, 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”⁵⁰, 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 antyoświeceniowego, antynowoczesnego.

Bohaterski model męskości nieustannie zagrożony jest szaleństwem⁵¹, 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”⁵². 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 wróży 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 szablach. [...] 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 Rzeczypospolitą⁵³.

Wolski może snuć wizję “naszych synów”, ale znamienne jest, że Sarmaci Komudy umierają bezpotomnie. Fantazmat historyczny jest tu samowystarczalny – czy też raczej nie ma przyszłości. Wzorzec Sarmaty-warchoła może istnieć tylko w wyobraźniowym 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 wyobraźniowym, 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 swojskie”⁵⁴, podobnie jak w przypadku Komudy), to odwołanie do “czarnej materii”⁵⁵ 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”⁵⁶. 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”⁵⁷. Jednocześnie Sienkiewicz pokazuje “bohaterów podszytych chłopcem, niewinnych, niedojrzałych, [...] jak dzieci – bezwzględnych, okrutnych, nierozumnych”⁵⁸, w czym Mazurkiewicz widzi sedno uwodziecielskiej siły twórczości autora *Trylogii*: pozwala ona “pozbyć się dorosłości politycznej i historycznej”⁵⁹. Model męskości Sienkiewicza sprowadza się więc do “męskości niewinnej, okrutnej, niedojrzałej, podszytej dzieckiem”⁶⁰, która sytuuje się “poza rozumem, poza historią i poza polityką”⁶¹. 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”⁶².

Twórczość Komudy można opisać jako Sienkiewiczyznę bez sublimacji⁶³, gdzie dochodzi do jawnego wyłożenia sedna fantazmatu⁶⁴, 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 *Banity*, 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 niezapomniany scenariusz zaspokojenia pragnienia, także seksualnego, poprzez identyfikację z bohaterem.

64. Przykładowo w *Banicie* wielokrotnie dochodzi do jawnego porównania męskiego członka z orzęmem, 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 współczesności⁶⁵). 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 kobiety⁶⁶, 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”⁶⁷. 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”⁶⁸. 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”⁶⁹. W efekcie polska męskość skazana jest na “nie-do-hegemonię”⁷⁰, na “konieczność rozmaitych relacyjnych i negocjacyjnych prób każdorazowego jej niepewnego siebie odbudowywania i ustanawiania”⁷¹. 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”⁷², 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 siły 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 nobilis sum!*"⁷³.

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"⁷⁴. 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 męskość hegemoniczną jako "męskości społecznie dominujące" w odniesieniu do klasy ekonomicznie panujących mężczyzn⁷⁵. Także w twórczości Komudy męską hegemonię osiąga się poprzez przedstawienie stanu panującego: Potockiego stać na popełnianie zbrodni, przez które realizuje swoją męskość i dominację, może bowiem zapłacić grzywnę i przekupstwem zapewnić sobie wygodne warunki aresztu, prawo traktuje go łagodniej ze względu na pochodzenie⁷⁶. Męskość hegemoniczna i stanowa dominacja ekonomiczno-polityczna w świecie przedstawionym Komudy warunkują się nawzajem: pozbawiony majątku, okaleczony i poniżony Dydyński musi na nowo udowadniać swoją męskość 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 męskości "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 męskość wciąż zмага 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, *Sila 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”⁷⁷, 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”⁷⁸ jeszcze na poziomie kultury XVII wieku, wraz z wyobrażeniowym 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 fallicznych”⁷⁹, 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-politycznym⁸⁰. 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 kulturowy⁸¹. 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 nowoczesności⁸². Także współczesny model męskości hegemonicznej (zachodniej) stanowi wypadkową praktyk dyscyplinujących, częściowego przystosowania do postulatów feministycznych, w efekcie czego współczesną męskość hegemoniczną charakteryzuje "raczej styl technokratyczny, a nie konfrontacyjny, jest jednak w tym samym stopniu mizoginistyczna, co przedtem"⁸³. 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 kuśtyka 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 słychać było bodaj i w Kijowie⁸⁴.

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 ustanie⁸⁵.

W twórczości Komudy "sarmackie id" wyraża się jawnie, akceptuje siebie takim, jakim jest "potępiane przez innych"⁸⁶ – nowoczesnych, zdyscyplinowanych. W efekcie resentyment 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 upodrzędnionych, 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, raptys i gwałty⁸⁷.

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 resentymetu 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-warcholów. 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 społecznych⁸⁸. 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-uua0Q> (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. "Sarmatopie. 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.

wizje | poszukiwania | propozycje

visions | inquiries | propositions



Xenofeminism as Methodology in Film Studies: An Initial Exploration

Abstract: This paper seeks to initiate a discussion on whether xenofeminist theory can serve as a methodological tool for film studies, specifically through its core tenets: gender abolition, anti-naturalism, and technomaterialism. Xenofeminism challenges traditional gender roles and naturalistic determinism, urging us to reconsider their portrayal on screen. Technomaterialism challenges the idea that digital interactions are separate from the physical world by focusing on the material conditions of digital culture. I argue that integrating xenofeminism into film studies fosters nuanced understandings of gender, technology, and societal norms, enriching cinematic analysis. The paper also offers a technomaterialist reading of one of the Netflix's *Black Mirror* episodes, “Joan Is Awful.”

Keywords: xenofeminism, methodology of film studies, technomaterialism, *Black Mirror*

Cyber, Glitch and Techno – Introductory Remarks on Contemporary Feminist Theories

The year 2024 marks the thirtieth anniversary of Rosi Braidotti's *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*,¹ which, alongside Donna Haraway's *A Cyborg Manifesto*,² redirected, as one might argue, the feminist philosophical deliberations for the decades to come. Both Braidotti's and Haraway's work has led theorists to consider identities as fluid phenomena, resisting categorizations and strict definitions. Braidotti uses the figure of the nomad as a metaphor to describe subjects who navigate and resist fixed identities and boundaries, whereas a cyberfeminist Haraway explores the metaphor of a cyborg as a hybrid of human and machine.

1. Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (New York: Colombia University Press, 1994).

2. Donna Haraway, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century,” *Socialist Review* 15, no. 2 (1985), 65–108.

Her cyborg embodies transgression, existing in a space where distinctions are blurred and categories are fluid, let alone post-gender. Both thinkers offer a bold, yet rooted-in-the-everyday-experience change in the direction of the feminist consideration: binary structures of Western thought need to be deconstructed, and gender is a concept to reevaluate taking into account the empowering politics of situatedness and ever increasing influence of technopolitics. That stands in opposition to centuries-long depictions of the duality of gender, challenging dichotomies such as Jung's archetypes of the feminine and masculine, with their distinct features and personalities.³ Jung's theory posits the existence of inherent psychological structures – the anima and animus – that personify the feminine qualities within men and the masculine qualities within women. This binary framework reinforces a rigid model of gendered traits. Similarly, Plato's Myth of the Androgyne from *Symposium*⁴ presents a primordial vision of human beings as originally hermaphroditic entities split into two complementary halves, seeking their counterpart to become one. Jung's and Plato's concepts perpetuate the notion of gender as inherently dualistic and incomplete without its opposite. The emergence of voices that questioned this division paved the way for feminist discourse in the first quarter of the 21st century – the epoch of vibrant, radical and transgressive cyberfeminism-oriented movements attempting at creating an equitable digital world and adhering to the ever changing reality. Cornelia Sollfrank,⁵ Anita Sarkeesian,⁶ Legacy Russel,⁷ and Amelia Winger Bearskin,⁸ just to name a few, are all part of that change. They have been given little scholarly consideration so far, yet a clear pattern of shared concerns and projects curated by these technofeminist⁹ figures emerges, reflecting their collective and

3. Carl Gustav Jung, *Aspects of the Feminine* (New Jersey: Princeton University Press, 1982).

4. Plato, *Symposium*, trans. Benjamin Jowett (Oxford: Oxford University Press, 2008).

5. A German researcher and artists who was one of the pioneers of Internet art in the 1990s.

6. A feminist media critic; she analysed the representation of women in the gaming industry and culture.

7. The founder of the term "glitch feminism"; her work explores the concept of the "glitch" as a means of disrupting normative identity categories. Legacy Russel, *Glitch Feminism: A Manifesto* (London: Verso, 2020).

8. An artist and technologist whose work aims at ethical and community-friendly use of AI.

9. I use the term "technofeminism" instead of "cyberfeminism" to underline the broader technological terrain that these scholars and activists engage with, including information technology, industrial technology, biotechnology, and more, beyond just the digital landscape. Judy Wajcman, *Technofeminism* (Cambridge: Polity Press, 2004). There is a litany of definitions of "cyberfeminism," though, just one of them being "a critical engagement with new technologies and their entanglement with power structures and systemic oppression." Mia Consalvo,

individual commitment to leveraging technology for feminist advocacy and activism understood in a way broader sense. Their shared concerns and fields of interests could be summarized as follows: first and foremost, they operate at the intersection of technology and feminism, using digital tools to advance feminist causes and address identity building mechanisms; secondly, they pay special attention to marginalized groups, highlighting the need to construct equitable frameworks for them; thirdly, they aim at utilizing technology as an empowerment tool, and, lastly, they advocate for strengthening communities, valuing cooperation and solidarity.

Harraway's Disobedient Daughters – Xenofeminism in Theoretical Framework

The *Xenofeminist Manifesto*¹⁰ by the Laboria Cuboniks collective, with Helen Hester as a contributing member, laid the groundwork for theoretical expansion in contemporary feminist discourse. In the opening part of her book, Hester calls xenofeminism (XF) a “bricolage, synthesizing cyberfeminism, posthumanism, accelerationism, neorationalism, materialist feminism, and so on.”¹¹ This hybridization of approaches allows for a project that adapts to the ever-changing reality and current political conditions. Hester explores three basic pillars of the theory: technomaterialism, anti-naturalism, and gender abolition. (I will explore each of them both as theories that could be applied to everyday challenges and, further, as methodological tools to analyse cultural artefacts.) Further, she expands the concept of xenofeminist futures, which involves developing “visions of the future that are based upon neither the prescription nor the proscription of human biological reproduction.”¹² Hester claims that technology should be an activist tool. XF emphasizes the tangible, physical aspects of interactions in digital cultures. This means examining the actual hardware, infrastructure, and human elements involved, rather than just the virtual aspects. There is a common misconception that digital interactions and the production of digital content are detached from

“Cyberfeminism,” *Encyclopedia of New Media* (London: SAGE Publications, 2003), 108. Hence I argue these terms could be used interchangeably as well.

10. Laboria Cuboniks, “Xenofeminism: A Politics for Alienation,” <https://laboriacuboniks.net/manifesto/xenofeminism-a-politics-for-alienation/> (24.06.2024).

11. Helen Hester, *Xenofeminism* (Cambridge: Polity Press, 2018), 1.

12. Hester, *Xenofeminism*, 4.

the physical world, existing in an ethereal space. Technomaterialism challenges this notion. The goal is to anchor digital culture within its physical infrastructure and recognize the material conditions and physical realities of its users and producers. Hester observes that technologies may, but are not always, beneficial, as they are often constrained by social relations. This issue concerns not only society's digital presence, such as social media use, but also how devices and processes are designed and appropriated. Hester draws heavily from Shulamith Firestone's radical manifesto, *The Dialectic of Sex*.¹³ Both scholars argue that technologies need to serve as social phenomena and undergo transformation so that they do not operate as tools of control. "It is in this spirit that xenofeminism seeks to balance attentiveness to the differential impact technologies can have upon women, queer, and gender non-conforming individuals, with a critical openness to the (constrained but genuine) potential of technologies."¹⁴ That attentiveness may, of course, concern a wider spectrum of struggles and challenges of daily existence. Design oftentimes overlooks the specific needs of different users, particularly women and children. Cars, for instance, are primarily designed with the average male physique in mind, which compromises the safety of women and children in the event of a car accident¹⁵; furniture size and design in public places do not fit the needs of children; hormonal reproduction burdens female bodies, although they serve both men and women, etc. This thought can be developed further by considering, for example, how the physical extent of technological intrusion also concerns the very practical commodification and exploitation of human experience through the collection of private data and other forms of privacy intrusion. In many respects the distorted privacy of reproduction stays in the center of Hester's deliberations while discussing XF's principle of anti-naturalism. Following in Firestone's footsteps, she observes that pregnancy is a temporal deformation of the body in the sake of prolonging the existence of species, and it sometimes comes at great cost of pain and health risks.¹⁶ Hester critiques the acceptance of natural laws, arguing that

13. Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (London: Women's Press, 1970).

14. Hester, *Xenofeminism*, 11.

15. Caroline Criado Perez, "The deadly truth about a world built for men – from stab vests to car crashes," *The Guardian*, 23 February 2019, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2019/feb/23/truth-world-built-for-men-car-crashes> (24.07.2024).

16. While Firestone focuses on bodily repercussions of pregnancy and motherhood (and the need to reclaim liberty and autonomy in that regard) it is worth mentioning another voice from the 1970s discussing motherhood as a social construct – Adrienne Rich in

the pregnancy without conscious intervention is not a phenomenon to be celebrated. She contends that romanticizing gestation and labour is akin to romanticising physical dangers. XF conceptualizes “the body as a potential site for feminist technopolitical intervention” and frames “nature and the natural as a space for contestation.”¹⁷ According to Hester, the glorification of nature has little to offer, and she asserts that biology should not be seen as deterministic. The conservative and corporate interests embedded in biomedical manipulations also fail to provide a viable solution. Instead, Hester advocates for viewing nature as a terrain for emancipatory politics, emphasizing the need for its transformation to achieve reproductive justice. From the commitment to an anti-naturalist approach arises the final postulate: gender abolition. XF does not deny the existence of sexes; women and men possess distinct asymmetrical biological features. However, the development of complex birth control methods has subjected women to discrimination. Hester argues that the category “women” is inadequate and should be broadened to acknowledge “various embodied differences (and the manner in which such differences have been culturally exploited).”¹⁸ XF contends that various traits, including those associated with gender, race, and able-bodiedness, are burdened with social stigma. “The struggle must continue until currently gendered and racialized characteristics are no more a basis of discrimination than the color of one’s eyes or whether one has freckles.”¹⁹ Hester emphasizes that she does not advocate for the eradication of gender; rather, she aims to dismantle the binary understanding and abolish gender through its proliferation. She argues that social order should not be anchored in a gender matrix, as this perpetuates hurtful and limiting social ramifications. Broadening the spectrum of identities and multiplying “the dropdown menu,” as Hester describes it, does not seem to resolve the issue. Indeed, the multiplicity of identities introduces new challenges, as, for example, language²⁰ and legal systems struggle to keep pace with these changes, inevitably leaving some needs unmet. In a longer run, XF offers refusal to accept any gender system, as it will

the “Motherhood and Daughterhood” essay (1976) highlights that the experience of motherhood (and daughterhood) has been distorted by the patriarchal hierarchies and advocates for restoring a more authentic bond between mothers and daughters.

17. Hester, *Xenofeminism*, 19.

18. Hester, *Xenofeminism*, 24.

19. Hester, *Xenofeminism*, 30.

20. I refer here to the challenges associated with languages evolving towards greater inclusivity, which presents difficulties, for example, in inflected languages, as well as issues related to the broadening of lexicons.

devoid it of any explanatory and arbitrary power. Hester draws upon Lee Edelman's²¹ discussion of the figure of the Child, which represents the horizon of politics, imagination, and potential beneficiaries of the future. Societies that laud this figure tend to support traditional binary family models, as these are perceived as necessary for reproduction. Additionally, environmental activism often elevates prospective future generations as the primary recipients of sacrifices, efforts, and actions. Hester extends this argument, critiquing ecofeminism for linking women to childbirth and, by extension, nurture, thus portraying them as more concerned with ecological issues. This mythologization of motherhood, and its association with the "Mother Earth" concept, is reductive and grounded "in a very particular image of dichotomized reproductive bodies."²² Hester aligns more closely with the concept of the kin: rather than being bound by biological and heteronormative frameworks, xenofeminist kinship embraces a more inclusive and diverse understanding of familial relationships. This includes chosen families, non-biological connections, and other forms of social bonds that expand traditional definitions of kinship. Hester extensively elaborates on xenofeminist technologies; however, as I do not wish to summarize her book, I will not delve into her discussions on specific technological solutions aligned with the xenofeminist project. It is crucial to highlight the general idea she supports: repurposing existing tools and (re)claiming control over one's reproductive health. One example she discusses is the Del-Em, a menstrual extraction device.²³ Hester views the Del-Em as an empowering tool that enables women to reclaim control over their reproductive health and challenge the medical establishment. She appreciates its roots in collective knowledge-sharing within feminist health groups. The Del-Em represents a critique of the medicalization of women's bodies – while acknowledging the potential risks, Hester argues that the broader implications for medical autonomy are significant. Overall, she sees it as a symbol of feminist resistance and the reappropriation of reproductive health technologies, which lies at the core of xenofeminist philosophy.

21. Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (Durham, NC: Duke University Press, 2004).

22. Hester, *Xenofeminism*, 39.

23. Emerged in the 1970s, Del-Em was designed to suction the entire menstruation at once using a syringe and a tube, which would put an end to painful and long menstrual cramps.

XF's Potential Application in Film Analysis – Questions to Ponder Upon

Feminist film studies have evolved significantly over the years, with psychoanalytic and racial/postcolonial approaches emerging as two primary pillars. In her seminal essay,²⁴ Laura Mulvey contends that classical Hollywood cinema is crafted to appeal to a heterosexual male audience, positioning women as objects of male desire. Conversely, Jane Gaines²⁵ critiques the dominance of psychoanalysis in feminist film studies, arguing that it upholds a white feminist perspective and fails to account for other forms of oppression beyond patriarchy. While Mulvey politicizes the act of looking as an exercise of power,²⁶ Gaines emphasizes the importance of acknowledging various axes of oppression rooted in social, historical, and racial contexts. Columpar further expands on this by noting naturalists' tendency to use visual cues to establish taxonomic boundaries, pointing out that this scopoc regime supported both colonialist and anthropological practices in the nineteenth century by maintaining the distance necessary for colonial and discursive authority.²⁷ Fatimah Tobing Rony²⁸ underscores cinema's role in visualizing and inscribing race, highlighting the significance of fictional narrative films within "ethnographic cinema." These films often depict an ahistorical realm where subjects lack individual voices and are reduced to the status of the Other, thereby primitivizing them. According to Kaplan,²⁹ the Western audience is subjected to an "imperial gaze" that limits their understanding of cultural differences and reinforces their dominant position.

The above being the 20th century concepts do not account for technology. Cyberfeminism, though, has gradually, yet slowly, made its way into film analysis. There is an emerging body of work and curated festivals that specifically

24. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16, no. 3 (1975), 6–18.

25. Jane Gaines, "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory," *Cultural Critique* 4 (1986), 59–79.

26. Corinn Columpar, "The Gaze as Theoretical Touchstone: The Intersection of Film Studies, Feminist Theory, and Postcolonial Theory," *Women's Studies Quarterly* 30, no. 1/2 (2002), 25–44.

27. Columpar, "The Gaze as Theoretical Touchstone: The Intersection of Film Studies, Feminist Theory, and Postcolonial Theory," 34.

28. Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle* (Durham, NC: Duke University Press, 1996).

29. E. Ann Kaplan, *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze* (New York: Routledge, 1997).

focus on the theorization, critique, and utilization of cyberspace and related audiovisual communication mediums. This area of study examines how women artists, in particular, engage with the internet and new media technologies. It has been explored in experimental films, short films, documentaries, as well as niche and amateur or semi-amateur productions.³⁰ What I seek to initiate is a discussion on whether xenofeminist theory can serve as a methodological tool for film studies,³¹ specifically through its core tenets: technomaterialism, gender abolition, and anti-naturalism. XF as a methodological tool or a theoretical basis for analysis and interpretation may explore the potential impacts and implications of a society devoid of traditional gender constructs and power dynamics, and the role of technology in such transformations. As described above, XF is predicated on three foundational principles: gender abolition, anti-naturalism, and technomaterialism. These principles provide a radical rethinking of societal structures and norms, challenging the conventional biological determinism that underpins gender roles and relations. A key question posed by gender abolition is: What would happen in a realm devoid of gender, gender systems, gender relations, and gender power structures? Would such a reality be dystopian or utopian? This question challenges us to consider the societal implications of erasing conventional gender identities and roles. What if one (or both) of the conventional genders were removed from the equation? The potential to build communities and societies not reliant on biological determinism opens up new avenues for imagining social organization and identity. Anti-naturalism in xenofeminism rejects the idea that natural biological differences should dictate societal roles and structures; this

30. "Cyberfeminism on film," <https://www.chutecoop.com/cyberfeminism-on-film> (8.08.2024).

31. My decision to focus on film studies, rather than literary studies, is driven by the methodological overlap between the two disciplines, such as narrative or thematic criticism, and their shared concern with text analysis, written or visual. I believe that a xenofeminist approach, which I apply in film studies, could be also effective in literary analysis. It comes as no surprise that it could be particularly fruitful in examining science fiction literature. Works like Olivia Butler's *Kindred*, Ursula Le Guin's *The Left Hand of Darkness*, and Charlotte Perkins Gilman's *Herland* exemplify the potential for xenofeminist critique within literary studies. (I do believe, though, that the analysis may go beyond the science-fiction genre.) However, I chose to begin with film studies as I see significant potential in analysing the film industry as a whole through the lens of the xenofeminist approach. For instance, the use of AI is an increasingly influential factor in various aspects of film production, and discussions of gender representation tend to be more dynamic and prominent in the realm of film compared to literature. Xenofeminist approaches are already present in visual arts – analysing film in that regard seems to be a necessary next step.

perspective prompts us to envision a society in which the stigmas and connotations associated with motherhood do not exist. How would reproduction and kinship be reconceptualized in such a context? The notion of reproduction not being a burdensome risk for women is central to this inquiry, raising questions about alternative reproductive methods and the potential for technology to assist in these processes. Can technology (and, *ipso facto*, our future) be genderless, as proposed by theorists like Hester? Can it undergo a transformation that liberates non-cisgender individuals and women? Do we, as societies and individuals, genuinely realize the extent of algorithmisation and the influence of overarching technology on our lives, along with the profound consequences it has on privacy, familial relations, psychological well-being, personal finance, and other critical aspects of human existence? This perspective may invite us to consider how technology can reshape social norms, support the construction of more inclusive societies, and potentially have a liberating power that enhances well-being on multiple levels. This framework, which advocates for regaining control through technological change, can be integrated into broader discussions on communal healing, self-care, the establishment of safety, etc. I pose, hence, a basic research question: how can this show on screen? It prompts an analysis of whether speculative fiction, as an umbrella genre that explores alternative and speculative futures, is the only suitable material for xenofeminist critique, or whether other genres can also be examined through this framework. How do film narratives, the execution of the *mise-en-scène*, plot developments and situationedness represent these questions and dilemmas?

In the realm of film production, xenofeminist principles can be applied to various aspects such as computer-assisted translation in localization,³² the casting of non-binary and other-gendered actors, and the use of Artificial Intelligence at all levels of movie production. How do these practices align with the postulates of the xenofeminist manifesto? For instance, the inclusion of non-binary and other-gendered actors challenges traditional gender and/or sexuality representations and promotes greater inclusivity. On the other hand, streaming platforms have commodified that inclusivity and LGBTQ+ content, transforming it into an easily algorithmized category designed to attract younger, liberal-oriented viewers. The use of AI and technology in film

32. The complexities of localization play a pivotal role in the globalization of content production, necessitating a better understanding of the processes, rules, and values that define contemporary localization practices.

production can also be analysed, assessing how these tools can disrupt traditional gender norms and support a more equitable production environment. By questioning the necessity of gender constructs, rejecting naturalistic determinism, and embracing the transformative power of technology, xenofeminism may offer a radical rethinking of societal norms and structures as portrayed on screen and applied in the movie industry. What I argue is that XF, a frivolous daughter of cyberfeminism, if you will, marches into the mainstream film. The method I propose is a hybridized and inclusive approach, yet this amalgamation does not dilute it as a scholarly tool; rather, it enhances its relevance and applicability to the complex, interdisciplinary problems faced today, which are reflected by onscreen productions, and that, in turn, influences societal attitudes towards these problems. The questions raised here invite further exploration and discussion, highlighting the dynamic and evolving nature of this theoretical framework. With these questions in mind, I turn to introducing³³ a proposed technomaterialist reading of a mainstream production.

Joan Is... Aware?

On a closer inspection, there certainly is an abundance of examples of possible xenofeminist readings in the contemporary film with regards to themes, narratives and cinematography. In contemporary television, Netflix's *Black Mirror* stands as a bold commentary on the potential of radical intervention of modern societies. The episode that exemplifies a critique of technology while also showcasing liberation through climactic awakening is "Joan is Awful."³⁴ The protagonist, Joan, works as a middle-management executive at a tech company in the probably near-future, somewhere in the Anthropocene era-like setting. She discovers that her average life is being dramatized in a new streaming series called *Joan Is Awful*. The series, produced by the fictional streaming service Streamberry uses deepfake technology to recreate her every move, starring Salma Hayek as Joan. As episodes reveal her personal

33. The scope of this article does not allow for an in-depth analysis of selected titles; however, various mainstream (and other) productions can be examined through a xenofeminist lens. The following list is merely a starting point: *Annihilation* (2018), the *Matrix* trilogy (1999–2003), *Raised by Wolves* (2020–2022), *Black Mirror*'s "Nosedive" (2016), *The Circle* (2017), and *The Pod Generation* (2023).

34. *Black Mirror*, "Joan Is Awful," season 6, episode 1, dir. Ally Pankiw, Netflix.

secrets and unflattering moments, Joan faces harsh criticism from her closest circle and her employer. Determined to stop the invasion of her privacy, Joan teams up with a lawyer to confront Streamberry. They uncover that the company's terms of service allow for the exploitation of users' personal data for entertainment purposes.

Joan's middle-class life characterized by a mundane job and a general sense of dissatisfaction, while good in many respects, is marked by typical human flaws. These imperfections are amplified and distorted, which turns her existence into a televised spectacle. This portrayal leads to Joan being harshly judged and ostracized by viewers, reflecting the contemporary culture of online hate and the exploitation of individuals for entertainment and profit. In one of the opening sequences of the episodes, Joan is forced to fire an employee who indirectly works to limit the company's carbon footprint. Although she feels very uncomfortable in this position and one cannot see cruelty in her actions (she just tries to fulfil her duties), later the episode of "Joan Is Awful" twists the scene, making her a corporate villain. The choice of Joan as the protagonist is significant; it underscores how female imperfections are often exploited by high-tech companies to generate clicks and engagement. Streamberry finally openly admits that the "Is Awful" title is used to generate hate, fitting into the modern hate culture where negativity and outrage drive viewership and profits.³⁵ It is also underscored that Joan was selected for this peculiar project due to her ordinariness and lack of distinction. When she hears this, the viewer may notice how deeply hurt she is. A technomaterialist approach would also highlight this, emphasizing that the algorithmisation of digital presence still concerns humans and profoundly affects their psychological well-being. The cynical use of technology to exploit and commodify personal experience highlights the ethical issues surrounding privacy and consent in the digital age. On a different note, Joan's therapy sessions suggest a sense of operating on autopilot, feeling like a secondary character in her own life. This not only foreshadows the show's narrative – where she discovers she is merely a televised version of an original Joan – but also reflects the broader

35. Streamberry branding and visuals are deceptively similar to Netflix, which produces the show. *Black Mirror* illustrates a broader and rising trend where media narratives feature corporations as central elements employing self-referential irony. These narratives frequently critique the commodification of various aspects of life, highlighting the ability of corporations to market and sell nearly anything. An example of this trend is the film *Barbie* (2023), which, while focusing on themes of empowerment and feminism, also engages with the commercial aspects of its production.

thematic message. Joan symbolizes individuals, particularly women, who are subjugated by advanced technological systems and structures. Despite having a seemingly satisfactory life with a good job, a secure home, and a relationship, she does not find fulfilment in this societal cogsage.

As technology ruins Joan's life on multiple levels, she becomes increasingly desperate and reckless, driven by a sense of having nothing left to lose. The show employs exaggerated black comedy elements and embraces absurdity in its storytelling, which underscores Joan's radical actions and her profound desperation. One of the most striking scenes illustrates this: Joan, in an attempt to get Salma Hayek's attention, dresses as a cheerleader with a penis drawn on her forehead and defecates in a church during a wedding. The obscenity of the scene underscores its radicality; it is a visceral, physical rebellion against the dehumanizing forces controlling her life. This act of defiance signifies a turning point, as Joan takes matters literally into her own hands. This grotesque and absurd act prompts Hayek to consult her lawyer. The lawyer informs her that Streamberry can legally use her likeness in such a manner because she has licensed it to them, demonstrating the pervasive and insidious control the company exerts over individuals' identities. That also poses questions about the future of film industry jobs: the role of an actor, their artistic input into creating a role, the unlimited power over somebody's image to simulate a real person, tricking viewers into believing they see a human being instead of AI generated content, etc. Determined to reclaim agency over her image and career, Hayek meets with Joan, and together they plot to destroy the quantum computer. In the climactic finale, Joan and her counterpart, Source Joan, physically destroy it. This act of violence is a symbolic reclaiming of their narrative and autonomy, as they regain control over the story of their lives.

Central to the narrative is the concept of a "quantum computer" – a perfect, yet sinister AI invention that creates a simulated reality. In this constructed world, there is always a source person, like Joan, whose life is being manipulated. The agents within this simulated reality are unaware of their roles, adding a layer of complexity meant to dilute reality, diffuse responsibility, and divert focus away from the physicality of human experience and the actual harm being caused. This convoluted scheme is designed to obscure the boundaries between reality and simulation, making it difficult to pinpoint accountability and comprehend the true extent of the damage inflicted on individuals like Joan.

The episode concludes with a poignant resolution. In the source reality, Source Joan and Annie Murphy, the actress who portrays her in the series,

celebrate their victory as friends, even though they are under house arrest. This final scene highlights the personal cost of their rebellion but also underscores the sense of empowerment and liberation they achieve. Source Joan starts a coffee shop, fulfilling a dream she once shared with her therapist. This return to a simpler, non-technological endeavour emphasizes themes of sisterhood, communal living, and the value of old-school, tangible pursuits. The characters' journey from exploitation and despair to empowerment and fulfilment serves as a powerful critique of the impact of technology on personal autonomy and the importance of human connection and authenticity. Technomaterialism manifests in a literal sense as media directly embody Joan's experiences, with digital culture forcibly entering her life and mimicking her in every possible way; Joan effectively becomes the "physical infrastructure," as Hester would put it. The ridiculousness of the whole situation, yet somehow its disturbing closeness to modern human experience, and the inability to act in a reasonable way pushes Joan to the point where she no longer cares about the outcome; as if she was pushed to the extreme beyond which there is no acceptable reality. Overall, the narrative of "Joan Is Awful" challenges viewers to reflect on the ethical implications of surveillance, data privacy, and the commodification of individual lives for entertainment. It underscores the need for stronger ethical standards and regulatory measures to protect individuals from the invasive reach of technology companies. The story suggests those measures will not come by themselves; quite the opposite – complex agreements tech companies "sign" with their users work against the latter and protect only the powerful players. The only solution, the show creators seem to suggest, is bold rebellion and enforcing transformative actions – disrupting the system, altering the dynamics to empower the underprivileged and leveraging technology to their advantage. In my reading of this *Black Mirror* episode I refer to techno-materialism, xenofeminism as a critique of technology both as a liberating force and a tool of exploitation, and the concept of the body as something malleable, flexible, and open to transformation through technology. The episode critiques how individuals are increasingly defined and shaped by their digital presence and virtual simulations. From a xenofeminist perspective, this is a critique of the way technology and the digital world are often used to enforce normative standards of behaviour and appearance, especially around gender. The climactic destruction of the quantum computer by Joan and Source Joan can be viewed as a radical act of feminist rebellion, in line with xenofeminist ideals.

Coda

In exploring the applicability of xenofeminism as a methodological framework within film studies, I aimed to shed light on how this far-reaching and transformative theory might enrich the reading of movies. I have considered how the principles of gender abolition, anti-naturalism, and technomaterialism can provide insights into the portrayal and critique of societal structures and technological influences in film. Xenofeminism, with its emphasis on the transformative potential of technology and its challenge to traditional gender and naturalistic frameworks, offers a provocative lens through which to view filmic narratives and aesthetics. By envisioning a world where traditional gender roles and naturalistic determinism are contested and redefined, XF encourages us to question how these dynamics are represented on screen and how they might be reimaged.

The concept of gender abolition poses a fundamental challenge to the binary understanding of gender, inviting us to consider how films depict and engage with gender constructs. In a world envisioned by XF, where gender is no longer a rigid binary but a spectrum or even an obsolescent concept, film analysis can explore how narratives and characterizations reflect or resist these possibilities. Anti-naturalism within XF further complicates the portrayal of biological determinism in film. By rejecting the notion that natural differences should dictate social roles and structures, XF calls us to interrogate how films perpetuate or challenge the romanticisation of biological processes, such as reproduction. In the context of film studies, this could mean analysing how films portray motherhood, reproductive technologies, and the ways in which these elements are either constrained by or liberated from traditional biological and cultural expectations.

Technomaterialism, as articulated by Hester, underscores the importance of grounding digital and technological experiences within their material contexts. In film analysis, this principle invites viewers and critics to consider not only the narrative and aesthetic implications of technology but also its physical and infrastructural dimensions. Films that depict technological advancements, digital interfaces, or virtual realities can be analysed through XF's technomaterialist lens to uncover how these representations reflect or challenge the material conditions and social implications of technology. The practical application of XF to contemporary titles, such as "Joan is Awful," illustrates the framework's potential for revealing new dimensions of critique. The discussed episode touches upon the commodification and surveillance inherent

in modern technological solutions, reflecting the xenofeminist concern with the ethical implications of technology and its impact on personal autonomy. The narrative's exploration of privacy invasion and data exploitation aligns with XF's focus on technomaterialism, emphasizing the need to understand technology not as a disembodied force but as a material and social phenomenon that physically affects human lives. Moreover, the episode's depiction of Joan's struggle against a system that exploits her personal data and dehumanizes her underscores XF's critique of traditional power structures and the potential for technology to either reinforce or disrupt these dynamics. The radical, absurdist actions taken by Joan reflect a xenofeminist spirit of rebellion against oppressive systems, highlighting the transformative potential of reclaiming control over one's narrative and identity.

By integrating xenofeminism into film studies, we can develop a more nuanced understanding of how films engage with issues of gender, technology, and societal norms. This approach not only enriches our analysis of filmic texts but also contributes to broader discussions about the role of cinema in shaping and reflecting cultural attitudes towards these issues. XF's interdisciplinary nature, combining elements of cyberfeminism, posthumanism, and technomaterialism, offers an adaptable framework for examining film and media. Future research in this area could further explore how xenofeminism intersects with other theoretical frameworks and how its principles can be applied to a wider range of film genres and contexts, which both reflect and influence our evolving relationship with technology and identity.

Bibliography

- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Butler, Octavia E. *Kindred*. Boston: Beacon Press, 2003.
- Columpar, Corinn. "The Gaze as Theoretical Touchstone: The Intersection of Film Studies, Feminist Theory, and Postcolonial Theory." *Women's Studies Quarterly* 30, no. 1/2 (2002), 25–44.
- Consalvo, Mia. "Cyberfeminism." In *Encyclopedia of New Media*, 108–109. London: SAGE Publications, 2003.
- "Cyberfeminism on film." <https://www.chutecoop.com/cyberfeminism-on-film> (8.08.2024).

- Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham, NC.: Duke University Press, 2004.
- Firestone, Shulamith. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. London: Women's Press, 1979.
- Gaines, Jane. "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory." *Cultural Critique* 4 (1986), 59–79.
- Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." *Socialist Review* 15, no. 2 (1985), 65–108.
- Hester, Helen. *Xenofeminism*. Cambridge: Polity Press, 2018.
- Jung, Carl Gustav. *Aspects of the Feminine*. Princeton, NJ.: Princeton University Press, 1982.
- Laboria Cuboniks. "Xenofeminism: A Politics for Alienation." <https://laboriacuboniks.net> (24.07.2024).
- Le Guin, Ursula K. *The Left Hand of Darkness*. New York: Harper & Row, 1969.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16, no. 3 (1975), 6–18.
- Perez, Caroline Criado. "The deadly truth about a world built for men – from stab vests to car crashes." *The Guardian*, 23 February 2019. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2019/feb/23/truth-world-built-for-men-car-crashes> (12.07.2024).
- Plato. *Symposium*. Translated by Benjamin Jowett. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W.W. Norton & Company, 1995.
- Russell, Legacy. *Glitch Feminism: A Manifesto*. London: Verso, 2020.
- Wajcman, Judy. *Technofeminism*. Cambridge: Polity Press, 2004.

Filmography

- Annihilation*. Directed by Alex Garland. A24, 2018.
- Black Mirror*. "Joan Is Awful." Season 6, episode 1. Directed by Ally Pankiw. Netflix, 2023.
- Black Mirror*. "Nosedive." Season 3, episode 1. Directed by Joe Wright. Netflix, 2016.
- Raised by Wolves*. Created by Aaron Guzikowski. HBO Max, 2020–2022.
- The Circle*. Directed by James Ponsoldt. STX Entertainment, 2017.
- The Matrix* trilogy. Directed by The Wachowskis. Warner Bros., 1999–2003.
- The Pod Generation*. Directed by Sophie Barthes. IFC Films, 2023.

varia | kontynuacje | antycypacje

varia | follow-ups | anticipations



Śniło mi się “KINO”... Postscriptum*

I dreamed about “CINEMA”. P.S.

Abstract: The text is an experimental combination of a scientific essay and reportage – a kind of literary field study. Following Wojciech Prażmowski’s photographs, the author travels to Solec-Zdrój in search of the place where the “KINO” once stood, as described in Andrzej Stasiuk’s *Going to Babadag*. Reconstructing the history of this building, the author rereads a key passage from the novel through the lens of Borges’s figure of the Alef.

Keywords: ruins, Andrzej Stasiuk’s travel prose, ruins melancholy, ruins mysticism

Od ciebie, przechodniu, zależy, czy będę grobem, czy skarbem.

Czy będę milczał, czy będę mówił.

Od ciebie zależy, przyjacielu: nie wchodź tu bez pożądania.

Paul Valéry¹

Postanowiłem wybrać się w małą podróż do Solca, żeby w jakimś stopniu powtórzyć doświadczenie Andrzeja Stasiuka, choć wiedziałem, że na miejscu nie zastanę zbyt wiele z tego, jak opisana została ta miejscowość w *Jadąc do Babadag*, że przecież nie będzie “Kina”, ku któremu cała ta książka ciąży. Krótko mówiąc, że raczej nie będzie szansy na odtworzenie czegokolwiek. Ale sama droga wydała mi się konieczna, albo może po prostu ważna, interesująca.

Dobrze, przyznać muszę od razu, że jakiegoś rodzaju magiczność myślenia także i moim jest udziałem. Jeśli miejsce to w jakiś magnetyczny sposób przyciągnęło pisarza, a w nim dokonało się mitopoetyckie przetworzenie², to w myśl platońskiej koncepcji wyłożonej w *Ionie*³, pewien element takiego

* Artykuł stanowi swoiste dopełnienie tekstu “Jadąc do... kina w Solcu. Uwagi o ruinach w prozie Andrzeja Stasiuka”, który ukazał się w poprzednim numerze *Er(r)go* 51, nr 2 (2025).

1. Paul Valéry, *Inskrypcja na frontonie Pałacu Chaillot*.

2. Zob. Hans-Georg Gadamer, “Mitopoetyckie odwrócenie w ‘Elegiach diujejskich’ Rilkego”, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, *Literatura na Świecie* 10 (1979), 8–10.

3. Platon, “Ion”, przeł. Władysław Witwicki, w: *Ion. Charmides. Lizys*, przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył Władysław Witwicki (Kęty: Wydawnictwo ANTYK, 2000), 17.

oddziaływania powinien jeszcze w tym miejscu rezonować. W końcu dlaczego odtwarzamy mity w czas święta? Żeby doznać siły (może nawet przemiany) płynącej z jakiegoś rodzaju energii odtwarzania tego, co *in illo tempore*. Cóż z tego, że ten “swój” czas ustanowił pisarz, czyż nie można mu “zawierzyć”, jak pierwotnym Bóstwom, Muzom i tym, którzy “czarodziejskie rejestry” przekazywali dalej, prorokom, ewangelistom, a na końcu tego długiego wianuszka entuzjastów, jak mówi o nich Platon, także współczesnym mędrcom, mistykom, skrybom?

Utwierdzało mnie co do tego, że przejechać się warto kilka zdań z tekstu Elżbiety Rybickiej, z którego wynika, że jednak takie szukanie śladów literackich metamorfoz realnej przestrzeni nie jest zgoła naiwnością, że napędza je przeświadczenie pozornie tylko prostoduszne o tym, że

kulturowe reprezentacje miasta tworzą krajobraz, w którym żyjemy, są więc niezbywalną częścią naszego doświadczenia i naszej rzeczywistości. Nie chodzi tu bowiem o naiwny mimetyzm, unieważniający fikcyjne ramy dzieła, lecz o performatywny wymiar literatury i artefaktów kulturowych. Wykraczają one wszak poza imaginacyjny status i wkraczają w realność, kształtując nasze wyobrażenia topograficzne i nasze mapy świata⁴.

Ale po otwarciu mapy okazało się, że dotarcie do Solca nie będzie wcale łatwe, jest bowiem kilka miejscowości o tej nazwie. Znając inklinacje samego pisarza, założyłem, że może to być któryś z Solców w Świętokrzyskiem (Zdrój lub nad Wisłą). A ponieważ Andrzej Stasiuk bynajmniej nie dokonywał precyzyjnej inwentaryzacji miejsca, w którym ruina “Kina” onegdaj (tak, nie żywiłem przekonania, że odnajdę tę samą lub podobną bryłę, której sfotografowany fronton ozdabia ostatnią stronę okładki *Jadąc*; wystarczyłoby mi, aby uruchomić ten sam zmysł, który autor *Wschodu* wprowadził w ruch przed “Kinem” po prostu stanąć na tym właśnie miejscu) się znajdowała⁵, postanowiłem udać się wprzód do źródła, pisząc mejla o takiej treści:

4. Elżbieta Rybicka: “Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)”, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (Kraków: Universitas, 2006), 483.

5. Por. Małgorzata Nieszczerzewska, “Archiwum opuszczonych miejsc”, *Kultura Współczesna* 4 (2011), 161–162.

Andrzej,

mam prośbę, powiedz mi, gdzie jest u licha ten Solec, w którym oglądałeś kino o nazwie "Kino", w którym można było zagrać we wszystko raz jeszcze?

Chcę tam pojechać. Piszę tekst na ten temat. O tym przedostawianiu się przez to, co nie do końca już żywe gdzieś na drugą stronę.

Ślęczę nad mapą i tym fragmentem z *Jadąc...* Piszysz, że skręcasz z drogi 777 w prawo. Ale z tej drogi nie ma skrętu na Solec. W ogóle nie ma Solca, jest tylko Solec nad Wisłą (a może tak się teraz nazywa ta miejscowość? A jak do niej jechałeś to był tylko Solec, chociaż jest nad Wisłą?). I do niego można dostać się, skręcając z drogi, ale nie 777, tylko 747. Może się pomyliłeś w JB? A może w ogóle to nie jest ta miejscowość? Tylko jakiś inny Solec? Zdrój na przykład. A może jednak to po prostu zmytżowałeś. I nie ma takiego – jak u Barei – miasta Solec? :-)

napisz słówko, chciałbym się powłóczyć, pospać w przydrożnych hotelach i popisać, serdecznie Cię ściskam,

[Adrian]

Odpowiedź przyszła dość szybko:

...chyba Solec-Zdrój... ale nie mam pewności, bo jak byłem tam po latach, to jakieś wypasione uzdrowisko się zrobiło. Nawet kina nie chciało mi się szukać. Wtedy, dawno, wyglądało już na tak stare, że mogli je po prostu zburzyć. Ale zawsze można popytać.

Jest jeszcze Solec nad Wisłą. Raczej bez kina, ale z przepięknym widokiem ze skarpy na pradolinę rzeki. On jest znacznie ciekawszy przez pewne opuszczenie, poboczność. Jeden od drugiego o 2 godziny jazdy...

[AS]

Więc jednak Solec-Zdrój. Albo raczej. Na pewno bardziej prawdopodobny. Przeszperałem sieć. W Solcu-Zdroju kino było, ale nieczynne od przeszło trzech dekad, a na jego miejscu mieści się ponoć kawiarnia artystyczna⁶. Skoro tak, to może nie zburzyli, tylko palimpsest się z tego zrobił po rewitalizacji (tak to wygląda na mapach dostępnych w sieci) i spod warstw będzie przeziierać jednak jakiś uchwyt dla wyobraźni? Wprawdzie nijak nie zgadza się numer drogi (pamięć pisarza mogła zawieść, sprawdzić wszystkie drogi, zwłaszcza

6. Marta Gajda-Kruk, "W Solcu kuracjusze nie będą się nudzić. Pójdą do... kina", <https://radiokielce.pl/484013/post-93838/> (12.02.2024).

te “żółte”, czy się pokrywają później w opisie z mapą, to niemożliwość; poza tym przecież ani *Dukla* nie jest przewodnikiem turystycznym po mieście, ani *Jadąc* – po Europie Środkowo-Wschodniej), ale bardziej prawdopodobny był ten Solec-Zdrój niż jego imiennik nad Wisłą.

Jechać, nie jechać? – pytałem sam siebie (jak Gombrowicz w *Pornografii*). Przejechać taki szmat drogi, aby stwierdzić, że to jednak fałszywy trop? Postanowiłem jeszcze uruchomić dwa inne źródła. Napisałem list do autora fotografii, Wojciecha Prażmowskiego, oraz do Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego w Solcu-Zdroju. Odpowiedź w porę nie nadeszła, cóż, trzeba było wyruszyć w ciemno i liczyć, że jaśniej zrobi się na miejscu. W końcu ta jazda miała być, parafrazując Białoszewskiego, sprawdzeniem naczelnej dla Stasiuka metafory styku z nieskończonością.

* * *

Od pierwszego wejrzenia wiedziałem, że to tu. Mimo wątpliwości samego pisarza. Stałem przed Cafe Artystyczną (tak nazywa się dziś to miejsce) pod wieczór. Zjechałem od strony “kościółka na wzgórku”, gdzie niegdyś “wszystko się kończyło” (a teraz rozciąga się stąd widok na rozrastające się w zupełnie niekontrolowany sposób uzdrowisko; domy sadzone w szczyrych polach dalej jednak sprawiały wrażenie przypadkowych i tymczasowych, podrzuconych tutaj na chwilę). Wszystkie intuicje znalazły naraz swoje potwierdzenie w jakimś aksjomacie przeczucia. Gdy oglądałem zdjęcie Prażmowskiego i porównywałem z “fotkami” z Google Maps dzisiejszej, posadowionej na ul. Kościuszki kawiarni, trudno właściwie było mieć większe wątpliwości: łuk dachu wieńczący fronton budynku rymował się z tym, który niegdyś posiadało “Kino”, a logo na neonie Cafe Artystyczna wpisane było we wzór przywodzący na myśl filmową taśmę.

Zanim wszedłem przez dwuskrzydłowe (nadal) drzwi, obszedłem budynek wkoło. W środku było jak w świetlistej kapsule, czuć było, że jest tam ciepło i panuje delikatny bezruch. Zajrzałem do środka, przy barze siedział jeden tylko człowiek, wpatrując się zupełnie nieprzytomnym wzrokiem w witrynę.

Siadłem na ławce przy skwerze. Tężący zmrok, w który wżynał się blask neonu i światła kawiarni, miał w sobie ciężar tajemnicy. Na placu przed budynkiem ktoś wznosił na oko trójmetrową iglicę, robiąc zegar słoneczny, który teraz rzucał kilka cieni od lamp okalających skwer. Obroty rzeczy, obroty miejsca – trzeba będzie być blisko, pokrążyć wokół o różnych porach, pomyślałem.

* * *

Po chwili już słucham opowieści J. (chce być ukrytą pod zasłoną inicjału), właścicielki kawiarni, która w 2006 odkupiła ten budynek od gminy i postanowiła urządzić to miejsce od nowa. Nabieramy do siebie zaufania po kilku minutach rozmowy, kiedy udaje mi się zapewnić, że nie jestem ani szalony, ani nie mam zamiaru dowodzić, że mógłbym być rzekomym spadkobiercą tych terenów, wszak to wszystko były działki należące przed wojną jeszcze do całkiem prężnie działającej i żyjącej tutaj diaspory żydowskiej...

J. rozciąga ramiona i rozsuwa się ekran, który znajdował się, jak zapewnia, dokładnie w miejscu, gdzie usytuowany jest bar. Do środka wchodziło się po kilku schodach, może dwóch, a może trzech. Ze zdjęcia Prażmowskiego wynikałoby jednak, że trzech. Na innym, do którego dotarłem, zawarłego w albumie *Solec-Zdrój. Wczoraj i dziś* (Kielce – Solec-Zdrój 2008) pod redakcją Małgorzaty Helis, nie sposób tego dojrzeć, bowiem wejście do “Kina” zastawione jest furmanką, do której zaprzężono jakiegoś gniadego. J. pokazuje mi obraz namalowany przez Leszka Kurzeję (zmarłego artystę malarza pochodzącego z Buska) w 2010 roku, a także urokliwą akwarelę na drewnie z roku 2009 (podpisaną inicjałami MK), którą J. dostała w kilka lat po uroczystym otwarciu (28 kwietnia 2016) Cafe Artystycznej. Na obydwu malarskich przedstawieniach są tylko dwa stopnie... No, dobrze, z fotograficzną reprezentacją dyskutować nie można, jej realistycznego statusu i działania nie da się podważyć.

Więc wchodziło się do środka, a tam następował lekki spadek, żeby wyprofilować ustawienie rzędów zespawanych, obitych czerwonym pluszem foteli. J. twierdzi, że własnoręcznie rozcięła je palnikiem, a kilka z nich wciąż jeszcze znajduje się w tutejszej remizie. Może powinienem przysiąc na jednym z nich, ale już widzę twarze strażaków, kiedy tłumaczę, po co zaszedłem do ich przybytku. Projektora też nie zobaczę; dawny pracownik “Kina” wywiózł go samowolnie (J. nigdy mu tego nie wybaczy) do Austrii i tam spieniżył wraz z wieloma taśmami filmowymi; chwalić się miał później J., że wszyscyutkie pieniądze – z żalu za utraconym miejscem, profesją i by uśmierzyć dolegliwości pamięci – przepił co do feniga.

Ale kotara... Wyobrażam sobie, słuchając opowieści J.: okalające zewsząd widownię story rozsuwają się po skończonym poranku z bolkami-lolkami i wynurzyć trzeba się z ciemni, wpadając wprost w oślepiające strugi słońca – tylnym wyjściem po schodach z antresoli (J. zachowała je specjalnie i gdy znajdziecie się po lewej stronie budynku, możecie sobie to wyobrażać bez ograniczeń), w tak zwany świat. Zresztą i sama antresola – na której królował niegdyś projektor i jego strażnik, który ostatecznie postanowił zamienić go na

wódkę i przepuścić przez siebie – przetrwała, bowiem J. organizuje na półpiętrze wystawy obrazów.

* * *

“Sama wycinałam te wierzby. Po lewej na zdjęciu [Prażmowskiego] już ich nie widać, bo ono tak z ukosa zrobione, z prawej na lewo. Ale, o tu, widzi pan?, po prawej stronie, taki gąszcz wlewający się na fasadę, na dach zachodzący... To były wierzby. ‘Obok rosła wierzba’ – tak napisał. Kilka ich było. Z siostrą ścięliśmy same. A po lewej to zostawiłam pnie na pamiątkę. Piękne, prawda? Puste...”

Mówi dużo, choć introwertyzm ma wypisany na twarzy, która zwrócona jest właściwie tylko do siebie samej. “Mam swój egzemplarz *Jadąc*. Znam prawie na pamięć ten ustęp. Ale dostałam książkę od kogoś, kto pierwszy się tu zjawił i powiedział mi o tym, że pisarz był w tym miejscu. To już po tym, jak kupiłam ‘Kino’. Wielu zresztą przyjeżdżało, nie umiałabym zliczyć. Szczytany strasznie, ale w twardej oprawie, przetrwa jeszcze trochę”.

* * *

“Kino” dla J. ma nadal swoje tajemnice. Nie wiadomo na przykład, kiedy zostało zbudowane. “Co by pan obstawiał? Jakie lata? Dwudzieste, trzydzieste, co nie? Jakies niby art déco, chociaż z jakimś socem jakby zmieszane, a może jeszcze czymś innym... Nie mogłam się niczego dowiedzieć. Zmowa milczenia. Niczego nie ma w księgach wieczystych, niczego pewnego. Niesamowite, co nie? Ludzie mówią, ci najstarsi, że to była jakaś połowa lat 50., jak to wznieśli. Przecież to była ciężka komuna, chyba nikt nie bał się roszczeń ze strony wywłaszczonych? A może jednak się bali? No, niczego się pan nie dowie, próbowałam wiele lat”.

“Kino” o tautologicznej nazwie, idealnie ze sobą tożsame zatem, któremu “wystarczały najprostsze nazwy” przestało działać w dziewięćdziesiątym siódmym. I stało tak sobie jeszcze przez piętnaście lat. Nie wiem w sumie, kiedy stanął przed nim pisarz. Ani tego, kiedy zrobił mu portret artysta-fotograf. Może był tam, kiedy “Kino” w pełni zasługiwało na swoją nazwę? Na frontonie, w prawym dolnym rogu, znajduje się gablota, w której zapewne wywieszali, co będzie grane.

* * *

To najbardziej niesamowity wątek. Słuchałem i nie chciałem wierzyć, choć zapewniłem, że wierzę, bo co było robić. J. mówi, że śniła o tym, będąc

w Skandynawii, że przechadza się po pustej sali “Kina”, że zagląda w każdy zakamarek. Śniło jej się tak długo, aż w końcu uznała, że tak ma być, że już dobrze, że trzeba w coś wierzyć. Więc przyleciała, kupiła budynek, teren, sama wszystko karczowała, ścinała, burzyła.

A teraz śni się jej ten projektor po nocach, ten sprzedany i przepity.

* * *

Co ciekawe, Cafe Artystyczna wzniesiona została na nowych fundamentach, lecz jeden jej wymiar, szerokość budynku, pokrywa się w zupełności z tym, w ramach którego istniało “Kino”. Bryła kawiarni w stosunku do swojego pierwotnego poprzednika została podniesiona i wydłużona. Mylące jest więc wrażenie, które odnieść można, stając przed dzisiejszą Cafe i porównując ją z fotografią Prażmowskiego czy innymi reprezentacjami, jakoby budynek pierwotnie był szerszy (i to znacznie). “Chciałam mieć tę antresolę, żeby do niej wchodziło się jak do tej kanciapki, gdzie siedział na trójnogu ten ochlapus, wyświetlający cuda”. Wejdę tam dzisiaj – dla obrazów zgromadzonych natenczas w galerii kawiarni, ale i dla widoku, który miał mistrz ceremonii “Kina”, szarlatan i pijus, a może po prostu nieuleczalny melancholik.

Kiedy “Kino” istniało, było idealnie przezroczyste, spełniało pokornie swoją rolę i nikomu nie przyszło do głowy, aby nim się zainteresować. Potem stało się ruiną, fascynującym, estetycznym obiektem, do którego ciągnęli wyznawcy kultu artystycznej, narracyjnej restauracji.

I tylko jednej J. przyszło do głowy, żeby podźwignąć to miejsce. “Pamiętam dobrze, jak walił się ten dach, jak żeśmy paznokciami darły to trzcinowe sklepienie”. Bo to było dzieło socjalizmu, tego eksperymentu, który miał – jak świetnie napisał Stasiuk we *Wschodzie* – unieważnić wszelką materię.

* * *

Solennie przepisuję daty, które J. dla mnie sprawdziła. W styczniu 2006 firma założona przez nią wygrywa przetarg i J. nabywa na własność budynek “Kina” i działkę, na której jest ono posadowione. Roboty ruszają od razu i w czerwcu 2009 kino przepoczwarza się w kawiarnię, na razie będąc w stanie surowym otwartym. Kilka trudnych lat jednak dla J. musi upłynąć, podczas których raz jeszcze wygrywa, tym razem z nowotworem, aby domknąć budowę. Od jesieni 2015 “Kino” ostatecznie przemienia się w Cafe Artystyczną. Wystawiają się pierwsi artyści, a J. wystawia, jak mówi, swoją pierwszą fakturę.

Skurczył się więc nieco czas, kiedy “Kino” było transmitters kosmicznych treści. Przestało działać w 1997, J. ruszyła z budową w 2006, być może

już w tym samym roku nie pozostał kamień na kamieniu po dawnej budowli, tego nie jest pewna, ale raczej tak było. Dziewięć lat. *Jadąc* ukazało się po raz pierwszy w 2004. Układanie książki, korekty, proces wydawniczy – rok jak nic. “Od dawna nic nie grali i nikt nie przychodził”. Od jak dawna? “W gablocie wisiały jakieś resztki”. A gdy Andrzej Stasiuk stanął w tym miejscu, było jak na fotografii. “Może było nawet bardziej martwe niż na zdjęciu”. Na fotografii zrobionej przez Prażmowskiego gablota jest, można dojrzeć zmurszały, pożółkły papier (afisz ostatniego seansu?). Może artysta był tam tylko trochę wcześniej? I już wtedy jednak “Kino” udawało samo siebie, stwarzając pozory?

Tak, przepytuję pod względem faktów książkę, która przecież nie jest dokumentem czasu, jest dokumentem wyobraźni, a ta nie zna granic, zwłaszcza czasowych. No, dobrze, więc musiało to być między dziewięćdziesiątym siódmym/ósmym a dwa tysiące trzecim. Wciąż średnio konkretny to zakres.

* * *

A przecież i mnie dopadła od samego początku, i dreszcz wzbudzała, choć luty ciepły jak nigdy tego roku, myśl, że to miejsce, za którym coś jest, że coś ono zasłania, coś skrywa. Jechałem tutaj i zastanawiałem się, czy jestem dość odważny i wystarczająco stary, żeby już owo coś pojąć czy raczej poczuć. Bo jakie można mieć pojęcie? To mogłoby się wydarzyć w jakiejś intelektualnej podczerwieni, w jakimś bezgłośnym wołapiku, z którego niewiele dałoby się w ogóle wywieść.

Stanąłem tutaj wczoraj, miejsce zatapiało się w ciemności, ale uparcie świeciło, a ja... z miejsca czułem, że coś tu się zakrzywia, jak te cienie z różnych lamp na iglicy czasu, że wprawdzie jasności jak na lekarstwo, ale że kosmos przemawia tutaj z jakąś niezwykłą, nieodpartą siłą, że duch tego miejsca się nie ulotnił, że nie był złączony ani z ekranem, na którym wyświetla się film z nudą ciągłości życia, złymi dialogami i w ogóle wszystkim, co było; więc nie z ekranem, i nie z kamieniami, które z natury są zimne i zamknięte, odporne na to, by świadczyć, raczej śmieją się z nas, z naszej niestałości i tęsknot, i ciekawości czystej; właściwie wszystko tu się wymieniło, obrys bryły, powietrze, obłoki, wymieniło się wszystko, wszystko, ale nie... miejsce, przypominam sobie nagle słowa Prażmowskiego z dokumentu *Pod drzewem*⁷. Tak, miejsce. To jest to miejsce. Mimo że nie mieści się w nim nic, co się wprzódy mieściło. Więc musi być, że – duch, “geniuszek miejsca”, jak to nazwał

7. “Pod drzewem”. Wojciech Prażmowski, reż. Paweł Dusza, <https://www.youtube.com/watch?v=VuAouHSEDhE> (4.03.2024).

kiedys prześmiesznie Białoszewski. Że duch mieszka sobie tutaj nadal. Myślę o J. i nie mam najmniejszej wątpliwości!

* * *

To, jak Stasiuk widzi “Kino” i okalające je przyległości, przypomina borgesowskiego Alefa. Nic specjalnie odkrywczego, prawda. Ale nikt tak jeszcze tego ustępu nie przeczytał. A szkoda. Bo przecież w “Kinie”, gdy je otworzyć, jest też ten przesmyk, kąt, załamanie, czy jak to nazwać, “którego wszyscy i zawsze szukali”, “gdzie zaczyna się...” – po prostu wszystko, co było, a co, dzięki Alefowi właśnie, jest.

* * *

O figurze labiryntu u autora *Fikcji* najpiękniej, najzwięźle i najtrafniej napisał Octavio Paz:

poprzez niekończące się wariacje i obsesyjne powtórzenia Borges zgłębiał niestrudzenie jeden temat: człowiek zagubiony w labiryncie czasu utworzonego ze zmian, które są powtórzeniami, człowiek, który sam siebie unicestwia, przeglądając się w lustrze wieczności bez twarzy, który odnalazł nieśmiertelność i zwyciężył śmierć, ale nie czas i starość⁸.

Całe *Jadąc* jest przecież błędzeniem, które sprowadza się do nieco mimowolnego, a w każdym razie niewystudiowanego, aktu finalnej podróży do Solca (Zdroju), w którego “Kinie” otwierają się drzwi percepcji i działa duch skupienia, okazujący się rodzajem logosu, bo ten jest niczym innym jak tylko, pisali Michel Fattal i Manfred Sommer⁹, doświadczeniem zbierania i utrwalania, przynajmniej taką właśnie obietnicę w sobie zawiera.

Tak, oczywiście, bohater *Jadąc* nie unicestwia ani siebie, ani myśli! Ale już z tym zwyciężaniem śmierci – to strzał w dziesiątkę. W końcu to była ta atawistyczna motywacja, która pchała narratora *Jadąc* do Solca, gdzie śmierć można troszkę zwieść, bo rzeczywistość nieco ją przypomina. Tak to już w tej części kontynentu jest, więc łatwiej nam – pisze Stasiuk – umierać. Mniej lęku, mniej żalu.

8. Octavio Paz, “Portret Jorge Luisa Borgesa. Łucznik, strzała i cel”, przeł. Grażyna Sławińska, *Literatura na Świecie* 12 (1988), 12.

9. Michel Fattal, *Logos: między Orientem i Zachodem*, przeł. Piotr Domański (Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 2001), 7–9; Manfred Sommer, *Zbieranie: próba filozoficznego ujęcia*, przeł. Jarosław Merecki (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2003), 9–11.

* * *

Alefa można opowiedzieć, ale nie można go, jak pamiętamy, u-twierdzić. Jest nieprzekładalny. I to, co nam wydaje się czytelne i nie wymaga komentarza, staje się tylko i jedynie tegoż przedmiotem.

Jak przekazać innym – zastanawia się narrator borgesowskiego opowiadania – nie-skończonego Alefa, którego moja trwoźna pamięć zaledwie obejmuje? Mistycy, w analogicznej sytuacji szafują symbolami, pewien Pers mówi o ptaku, który w jakiś sposób jest wszystkimi ptakami; Alanus de Insulis, o jakiejś kuli, której środek jest wszędzie, a obwód nigdzie [...] ¹⁰.

I tak dalej. Literatura to mnożenie figur niemożności. Albo własny przekład i nadzieja, że ktoś poczuje tego “mojego Alefa”. Więc uwierzyć trzeba, że jest tu wciąż “wszystko, co już było, lecz trwałe, niezniszczalne i bez końca” ¹¹. Albo stanąć tu, jak J., rozkopać wszystko do imentu. I, czując, że to jest TO miejsce, zacząć wszystko jeszcze raz od początku, po swoje-mu. To na pewno wymagało większego hartu niż jazda do Solca-Zdroju w zimie, która zimą już właściwie nie jest, teraz czy przed mniej czy więcej ćwiartką wieku.

* * *

Pewnego razu mag polskiej poezji, Tymoteusz Karpowicz, “wystąpił” z jednym ze swoich rozwichrzonych wykładów, którego transkrypcja ogłoszona została pod tytułem *Skrzydlaty Alef* w trzecim tomie zebranych niedawno przez Joannę Roszak i Jana Stolarczyka *Esejów* tego największego ezoteryka w XX-wiecznej polskiej literaturze.

Najpierw przypomnijmy oryginalną “definicję”:

Alef jest jednym z punktów przestrzeni, który zawiera w sobie wszystkie inne. [...] miejsce, w którym, nie łącząc się ze sobą, każde z osobna, znajdują się wszystkie miejsca świata, widziane ze wszystkich możliwych punktów. [...] Skoro wszystkie miejsca są w Alefie, są tam także i wszystkie jasności, wszystkie latarnie i wszystkie źródła światła ¹².

10. Jorge Luis Borges, “Alef”, w: *Historie prawdziwe i wymyślone*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski (Warszawa: Wydawnictwo MUZA, 1993), 142.

11. Andrzej Stasiuk, *Jadąc do Babadag* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2004), 316.

12. Borges, “Alef”, 144.

Pierwsze zdanie zaś wykładu Karpowicza brzmi tak:

Nie jest wykluczone, że prawie wszyscy poszukują własnego Alefa, to znaczy miejsca jedyne, ustabilizowanego, zakotwiczonego, może nawet *glebae adscripti*, przypisanego do ziemi, gdzie mają zrealizować się wszystkie zamierzenia, wszystkie pomysły życia, czy w ogóle całe drzewo życia ma się w tym punkcie zmieścić [...] ¹³.

Takie ujęcie Alefa, statyczne, jak powie Karpowicz, jest według autora *Odwróconego światła* złudzeniem (albo przynajmniej jemu tak się wydaje). Prawdziwego Alefa – dość mocno skracam w tym miejscu meandrującego, czasem chyba jednak nadmiernie, wywód poety – możemy odnaleźć jedynie w sobie, jesteśmy bowiem bytami wędrującymi (tak, oczywiście, sięga Karpowicz po koncepcję *homo viator* Gabriela Marcela) i wszystko, co pozwala przeczuciwać siłę “czynnika aleficznego” (określenie Karpowicza) w istocie mieści się w nas, bytach, które wszystko co swoje, noszą ze sobą...

* * *

Bo jest tak, że kiedy już dotkniemy Alefa, to wtedy można powiedzieć na przykład tak:

ujrzałem wszystkie lustra planety i żadne nie rzucało mojego odbicia, ujrzałem na tylnym dziedzińcu przy ulicy Soler te same płyty, które trzydzieści lat wcześniej zobaczyłem w sieni pewnego domu na Fray Bentos, ujrzałem winne grona, śnieg, tytoń, złoża metali, ujrzałem parę wodną, [...] ujrzałem w Inverness pewną kobietę, której nie zapomnę, ujrzałem gwałtowną fryzurę, wyniosłe ciało, ujrzałem raka na piersi [...], egzemplarz pierwszego angielskiego przekładu Pliniusza [...] ¹⁴.

Albo tak:

[...] a tam zaczyna się po prostu Solec, Wygwizdów, Sulejów, Husi, Lubenice i biegnie tam linia kolejowa ze Stróż do Tarnowa, i jadą czerwone wagony z Koszyc, i jest tam wszystko, co już było, lecz trwałe, niezniszczalne i bez końca, i jest tam nawet ta sobota sprzed paru dni, gdy jechaliśmy doliną Hornadu, znów u stóp napowietrznej

13. Tymoteusz Karpowicz, “Skrzydlaty Alef”, w: *Eseje*, t. 3, red. Joanna Roszak (Wrocław: Warstwy, 2020), 318.

14. Borges, “Alef”, 143.

cygańskiej wsi, ale tym razem cuda działały się w dole, na płaskim wygonie między idącą wysoko szosą a rzeką¹⁵.

Karpowicz i Stasiuk ruszyli w dalszą drogę. Zostałem przez chwilę w Solcu, bo ujęła mnie postawa J., która postanowiła przerwać kołowrót bycia *homo viator*. I sprawdzić, jak trwała jest ta “kulka”, która może przyśnić się każdemu z nas. A którą J. wyśniła, a ona przyprowadziła ją właśnie tutaj, do jakiegoś początku.

* * *

Mógłbym tu zostać dłużej. Wsłuchiwałbym się w opowieści żywych o “Kinie” i jego wszystkich porankach. Byłby z tego niezły katalog. Niechby odcisnęło się tylko kilka uśmiechów, jakie napotykam u starszych ludzi, którzy wspominają to miejsce. (Zresztą może odezwą się mejlowo różni napotkani ludzie, którym pozostawiłem po sobie zarówno adres, jak i lekką konsternację, nostalgiczne westchnienie i nieme pytania: “po co temu człowiekowi te ścinki wspomnień?”).

Wczoraj w nocy oglądałem pusty Solec. Była północ i wszystko lekko skrzepło. Nawet światło ulicznych latarni, które tworzą taki długi szpaler, więc jakby się szło przez elizjum, bo właśnie te rozproszone, zimne smugi jak całun wszystko prześwietlają i kryją. No i jeszcze to, że nikogo na tym świecie, o tej porze. Obszedłem miasteczko wokoło, kończąc pod Artystyczną – bardzo chciało pokazać, że potrafi ujmować i podbijać kosmiczną samotność. Znieruchomiało i wabiło głuszą, i powidokami. Znów było stare, a te uzdrowskie dekoracje – to tylko tak dla niepoznaki. Można było wszystko rozmontować i zrobiłaby się ta sama pustka co wtedy, może jak zawsze. Za kościołem, w metalicznym blasku pełni roztopiały się kontury rozrzuconych domostw, które wydawały się powkładane w ziemię byle jak i na chybił trafił, że dalej nie wiadomo, gdzie były granice ludzkiego. Takie miałem wrażenie za pierwszym razem, takie i teraz.

* * *

Ostatnie chwile w Artystycznej. Siedzimy przy latte. J. nagle odchodzi, a po chwili wraca z szarlotką, wruszam się, dziękuję, zajadam, a J. wyraźnie się rozkręca: uruchomiła dzisiaj swoich informatorów, którzy dokładali swoje cegiełki, gdy “Kino” powstawało. (Teraz zresztą też budują je od nowa – ze

15. Stasiuk, *Jadąc*, 316.

strzępków wspomnień). Każdy pamięta nieco inaczej, że zaczęli w pięćdziesiątym ósmym albo wcześniej lub troszkę później, ale że robota szła, planu wprawdzie nie było (wszystko miała zatwierdzić Rada Narodowa, więc nikt o nic nie pytał, budowało się), ale już w sześćdziesiątym pierwszym świętowano huczne otwarcie. Wreszcie możemy porzucić tropy z tym oryginalnym art deco i międzywojniem.

Mówi dużo i szybko, takiej jej jeszcze nie słyszałem. Pamięta jeszcze, że był woźny, który przeklinał pięknie, “do stu galicyjskich piorunów” (ciekawo, czym wyróżniały się te galicyjskie), zrzucając młodzików z drabin, które przystawiali do bocznej pierzei “Kina”, żeby podglądać oficjalnie im niedostępne filmy, takie z momentami. Siedzimy dobrą chwilę, rozmowa faluje, lecz nieuchronnie zmierza ku milczeniu, gdy nagle J. podnosi wzrok, zrobiła tak wszystkiego dwa trzy razy dotychczas, znać, że będzie o tym, co istotne: mówi, że decydujące były jednak... lody, ciulała i chachmęciła pieniądze na gałkowe. Siadywała na murku przy placu z “Kinem”, zjadała śmietankowe i widziała rejwach, radość, tłum. Nie, to nie żadna komunonostalgia. Bo potem, jak wróciła ze Szwecji, to uderzała ją pustka. “Pomyślałam, że chcę, aby znowu byli tutaj ludzie, żeby mieli gdzie spędzać razem czas. Te obrazy, galeria – to dużo później”.

Wchodzę na antresolę, skąd dowodził operator ze skłonnościami, jak się później okazało, do chronicznej nostalgii, którą trzeba było wreszcie uśmierzyc. Wiszą tu prace artystów związanych z Galerią Sztuki ORION, o której J. z dumą opowiada. Na jednym z nich à la Beksinski, spogląda na mnie oko ubrane w mnisi płaszcz, tuż obok, na drugim, ostrze przecina bryłę wieży, przez którą ostatecznie pomieszano języki.

Dopijam latte, mrużę oczy, patrzę przez okno z galerii na plac przed “Kinem”: mała J. wspina się na palce, żeby dosięgnąć lady, po chwili siedzi na murku, gałka śmietankowych kończy się za szybko, więc wpatruje się w wielkie podłużne okno nad dwuskrzydłowymi drzwiami, gdzie na obrotowym trójnogu przesiaduje ten pan, który wyświetla dla niej na ścianie te wszystkie bajki.

* * *

Rozmawiamy godzinę i nie mamy dość. Straciłem nadzieję na kontakt, ale teraz słyszę w słuchawce głos, który chce umacniać istnienie, a żywi się zdziwieniem (to słowo powtarzamy niemal bezwiednie). Wojciech Prażmowski mówi pewnie i w jakiś niezwykły sposób. Mam wręcz wrażenie, że jego narracja, w której tak wiele się wyświetla cudownych drobiazgów, działa analogicznie do jego fotografii – jest dyskretnym protestem wobec tyranii Czasu, upartym,

ale jednocześnie łagodnym, pełnym ufności w magiczną sztukę ocalania, no i, oczywiście, bo inaczej się właściwie nie da – pogodzenia. Kiedy wreszcie pora kończyć, bo wieczór się nachylił, wiem, że przygoda z “Kinem” jeszcze się nie skończyła. To też dobry znak, w końcu chodzi o restaurowanie bycia, jego pomnażanie. W eseju “Wojciecha Prażmowskiego pojedynek z czasem” Marek Zieliński już na samym początku notuje, że fotografia Prażmowskiego jest w istocie sprzeciwem wobec procesu “zastygania i gaśnięcia, prowadzącego do Nicości”¹⁶. Od pierwszego spojrzenia, od pierwszych słów wymienionych z artystą – nie mam wobec tego wątpliwości choćby najmniejszych.

* * *

Wpatruję się w fotografię, którą nazajutrz dostaję od Pana Wojciecha. Widać na niej fotografa stojącego obok własnoręcznie zmajstrowanej przyczepki do Peugeot’a, na której zamocowana jest motorynka, którą WP objeżdżał Polskę powiatowo-gminną u progu millenium, dokumentując znikanie i zastygnięcie, w jakim trwaliśmy w oczekiwaniu na Europę, Unię, koniec starożytności i początek czegoś, czego i pragnęliśmy, i obawialiśmy się wielce. Z tego objazdu powstał cykl *Biało-czerwono-czarna*, prezentowany w wielu galeriach i muzeach w roku pierwszym tego tysiąclecia. Ponad 200 monochromatycznych fotografii, na których to, co chciało już zaznać ukojenia za sprawą niebycia, ale artysta na to nie pozwolił.

Cykl tych fotografii – czytam w tekście, który Wojciech Prażmowski napisał jako autorskie wprowadzenie do wystawy – sprawia często wrażenie *katalogu martwych natur*. Nie ma tu człowieka, choć to tylko pozory. Za każdym sfotografowanym przeze mnie obiektem, miejscem, ktoś jednak stoi: twórca, architekt, konstruktor, wykonawca, gospodarz posesji. Bez względu na ich wartość, jakość, czy nasze oceny, dzieła te nie pozostają anonimowe. Każde więc, posiada swą sygnaturę¹⁷.

Czytam i myślę po kolei: o J., o WP, i o AS, a także o tych, których już nie zmieściłem w tym tekście, a którzy na miejscu odwijali przede mną, spontanicznie i z radością, tasiemki ułamkowych wspomnień.

Prażmowski dodaje jeszcze w tekście do katalogu i te piękne zdania o rzadkim w sumie okazie – artyście słuchającym. Warto je przepisać:

16. Marek Zieliński, “Wojciecha Prażmowskiego pojedynek z czasem”, w: Wojciech Prażmowski, *Fotografie z lat 1987–1997* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 2002), 4.

17. Prażmowski, *Fotografie*, 4.

Podróże które odbywałem na motorowerze, były też ważne z racji spotkań z ludźmi; rozmów z nimi, słuchania. Do tego należy jeszcze dodać ich autentyczny zachwyt i pewnego rodzaju szacunek dla *przybysza z aparatem fotograficznym*. Tam, w małych, niekiedy zupełnie zapomnianych miejscach, które zwykliśmy czasami pogardliwie nazywać prowincją, kryje się jeszcze – może trochę naiwny – ale jednak, zachwyt, wiara i szacunek dla fotografii i fotografa. Jest też zachowana i nadal przechowywana spora doza odświeżności dla fotografii¹⁸.

* * *

Wszystko zadziało się latem dziewięćdziesiątego dziewiątego. Tak było w Solcu, do którego Pan Wojciech dotarł w czas kanikuły. Było sennie popołudnie, pył wirował w powietrzu i czuć było gorący oddech bezwładu. Przede wszystkim – pustka. Niezwykła, jakby miasteczko i kuracjusze wyprowadzili się z życia, porzucili sprzęty i roboty, i po prostu odeszli. Na placu przed „Kinem” stał wysłużony autosan z zapuszczonym silnikiem a w środku nikogo, nawet błękitnego szofera z obrazu Andrzeja Wróblewskiego. Miała obowiązywać elementarna zasada: jedna klatka i dalej, na motorynkę i w drogę. Ale artysta tutaj ją złamie. „Musiałem mieć ten autobus i widma, więc pstryknąłem po raz drugi. Powinno gdzieś być, będę szukał”.

Być może pędził tak artysta, aby zdążyć – pamiętam lato 1999, bardzo upalne, suche, dobry klimat do czucia i studiowania przesileń, zaklinania, żeby widzialne się nie rozpadło – bo może odpalał motorynkę, a za nim rzeczywistość wystawiała sobie *carte blanche*, wszystko implodowało w białą dziurę? A czy zatrzymał się tutaj na dwa kadry, bo czuł, że w tym miejscu już był, że miał się tutaj znaleźć, że musiał już wcześniej zobaczyć fotografię, którą miał tutaj wykonać?

Czasami wydaje mi się, że niektóre moje fotografie – wyznaje Prażmowski – już kiedyś widziałem. Nie wiem, kiedy to było, ale są mi zaskakująco znajome i bliskie. Tak jakbym tam był, stał w pobliżu i przyglądał się. Na potwierdzenie, że naprawdę tam byłem, że wszystko już kiedyś zdarzyło się – pozostało mi kilka obrazów (właściwie ich strzępy i okruchy), które teraz przywołuję¹⁹.

* * *

Trudno mi porzucić ten kadr, dorysowuję w wyobraźni kwadratową bryłę Autosana, widzę chmurę unoszącą się z rury wydechowej. Zapuszczony silnik

18. Prażmowski, *Fotografie*, 6.

19. Prażmowski, *Fotografie*, 4.

narusza tkanę prześwieconego popołudnia, ale dodaje tej scenie napięcia, grozy i ciężaru. Powinno zacząć się za chwilę życie, szofer wynurzyć zza winkla. Ale jakoś na razie nic nie chce się zadziać, posunąć naprzód, żadnego *elan*, żadnego *vital*. Jeśli życie, to rzeczywiście jakiś strumień, to raczej nie tutaj. I ten upał, prawie czuć, jak blakną litery, zwija się z gorąca papier w gablocie, odsłaniając arabeskę dziwnego rysunku, który na chwilę wypełził na powierzchnię. Co tu się wyprawia? – myśli może Pan Wojciech, zdejmując “Kino”, bo trzeba popchnąć rzeczywistość, odpalić motorynkę i podryfować w stronę kolejnych niepewnych siebie rzeczy. Czy nie obawia się, że gdy wyjdzie później z ciemni okaże się, że fotografia będzie tylko pustą, białą kartką? Muszę o to spytać.

* * *

Cykl *Biało-czerwono-czarna*, z którego pochodzi fotografia “Kina”, poprzedza etap poszukiwań wpisanych w fascynujące zestawienia ulotności tego, co ludzkie, z trwałością Biosu. Zdjęcia Prażmowskiego mają palimpsestową naturę, rozsypujące się artefakty okalają ramy z naturalnych kompozycji, przez które czasem ledwie przeziiera ludzki drobiazg. Dopiero w B-c-c obraz konkretnie stanie w całej swojej i okazałości, i kruchości. Ale jedno się nie zmienia: fotografie Prażmowskiego – to bycie oko w oko ze Śmiercią, Kresem, żarłocznością Chronosa. Cóż, owo napięcie między pragnieniem trwałości a nieuchronnością ubywania i groźbą całkowitego zniknięcia jest przecież – jak pisali i Barthes, i Sontag – wpisane w samą istotę tej sztuki. Artysta-fotograf walczy z niezbywalną czasowością błysku bycia, z mgniemieniem oka, na jakie bytuje wszelka istnieniowość. Posługując się właśnie językiem świetlistych refleksów, rysuje smugami światła, które z kolei mówi do nas wtedy, gdy na chwilę odcina się od cienia i czerni.

Powiększam właśnie zdjęcie, które dostałem od Pana Wojciecha, które musiał widzieć Andrzej Stasiuk – najpewniej na wystawie w Warszawie przy Placu Zamkowym w Małej Galerii, w roku pierwszym; obstawiam zatem, idę o zakład, że stanął w takim razie przed “Kinem” w lutym 2002 – powiększam, aż rozpixselowany obraz balansuje na krawędzi wyrazistości: czy pod zrolowanym strzępem afisza znajdował się jakiś dziecięcy rysunek? A może to fragment poprzedniego ogłoszenia o tym, co było grane? Same palimpsesty... ta gablota, to miniatura ludzkiego zostawiania śladów, które pochłaniają nieuwagę, nieczułość, niepamięć. Ale Czas nie może tu zaznać satysfakcji – zdzierając, niwecząc przedstawienia, jedno po drugim, nieustannie ujawnia kolejne obrazy, znikanie jest tutaj odsłanianiem jednocześnie. A na końcu w destylatorni gabloty – początek: arabeskowy ryt, którego już nic nie wytrawi.

Marek Zieliński mówi o umiejętności dynamizowania obrazu u Prażmowskiego, o “znamieniu płynności”²⁰, ale ta cecha zupełnie nieobecna jest już w B-c-c. Jedna z uwag eseisty wydaje mi się jednak szczególnie cenna także w kontekście późniejszych projektów artysty: otóż zdaniem tego komentatora w sztuce Prażmowskiego “wszystko oczekuje na zmianę, wszystko już niedługo zniknie i będzie poddane cyklicznemu przemijaniu, które [...] wprowadzi nowe formy”²¹. Czyż nie tak jest właśnie z “Kinem”, które przycupnęło na krawędzi istnienia, wprowadzie zdaje się zanikać, ale jego nazwa chroni je przed rozkurzem, a skoro tak, to i ono skrywa w sobie obietnicę trwania, jest pudłem rezonansowym tajemnicy, skrytką dla wyobraźni, bowiem widziało przesuwające się obrazy całego świata i na ten świat pozwalało łypać za sprawą swojego białego oka ekranu.

Łuszczy się farba na prześwieczonej frontonie, twarz fasady przypomina już do pewnego stopnia maskę pośmiertną, zwija się i żółknie papier afiszy w gablocie, do wnętrza przez puste oczodoły okiennych otworów wdziera się wilgoć i wiatr, “Kino” ewidentnie zagrożone jest tą nieważkością, która sprawia, że trudno mu się oprzeć działaniu Czasu. Balansuje jeszcze wprowadzie na cienkiej linie granicy widzialności, zatem i bycia, wiemy jednak, że Nieuchronne już dopełzło nad krawędź. Ale przed rozplynięciem się w nicość chronią je ciemne obrysy: pionowe, pewne linie dachu, gzymsów, rynien, wlewająca się szerokim strumieniem grzywa wierzbowej fali, wreszcie prosty krój ciemnych równym rzędem ustawionych liter KINA – trwają w najlepsze, cień nadaje im ciężaru istnienia. Tu wprowadzie, przed “Kinem”, wszystko zdaje się zmierzać do prześwieczonego milczenia, do końca, czuć nieomal w powietrzu pył upału, jakiś synonim wszelkiego kruszenia. Te ciemne gzymsy jednak pozwalają ostać się bryle budynku.

Pisanie i podróż w tej chwili też wydają mi się służyć tylko temu jednemu: ocaleniu.

Bibliografia

Borges, Jorge Luis. “Alef”. W: *Historie prawdziwe i wymyślone*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski. Warszawa: Wydawnictwo MUZA, 1993.

20. Zieliński, “Wojciecha Prażmowskiego pojedynek z czasem”, 7.

21. Zieliński, “Wojciecha Prażmowskiego pojedynek z czasem”, 7.

- Fattal, Michel. *Logos: między Orientem i Zachodem*, przeł. Piotr Domański. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 2001.
- Gadamer, Hans-Georg. "Mitopoetyckie odwrócenie w 'Elegiach duinejskich' Rilkego", przeł. Małgorzata Łukasiewicz. *Literatura na Świecie* 10 (1979), 7–18.
- Gajda-Kruk, Marta. "W Solcu kuracjusze nie będą się nudzić. Pójdą do... kina". <https://radiokielce.pl/484013/post-93838/> (12.02.2024).
- Karpowicz, Tymoteusz. "Skrzydlaty Alef". W: *Eseje*, t. 3, red. Joanna Roszak. Wrocław: Warstwy, 2020.
- Nieszczerczewska, Małgorzata. "Archiwum opuszczonych miejsc". *Kultura Współczesna* 4 (2011), 160–170.
- Paz, Octavio. "Portret Jorge Luisa Borgesa. Łucznik, strzała i cel", przeł. Grażyna Sławińska. *Literatura na Świecie* 12 (1988), 8–22.
- Platon. "Ion", przeł. Władysław Witwicki. W: *Ion. Charmides. Lizys*, przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył Władysław Witwicki. Kęty: Wydawnictwo ANTYK, 2000.
- "Pod drzewem". Wojciech Prażmowski, reż. Paweł Dusza. <https://www.youtube.com/watch?v=VuAouHSEDhE> (4.03.2024).
- Rybicka, Elżbieta. "Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)". W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, 471–490. Kraków: Universitas, 2006.
- Sommer, Manfred. *Zbieranie: próba filozoficznego ujęcia*, przeł. Jarosław Merecki. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2003.
- Stasiuk, Andrzej. *Jadąc do Babadag*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2004.
- Zieliński, Marek. "Wojciecha Prażmowskiego pojedynek z czasem". W: Wojciech Prażmowski, *Fotografie z lat 1987–1997*, 5–8. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 2002.



Sztuka uwikłana w czas Adama Czerniawskiego widzenie wieloobrazowe

Art Entangled in Time. Adam Czerniawski's Multi-Visual Perspective

Abstract: The article is devoted to selected aspects of artistic imagery in the poetic oeuvre of Adam Czerniawski. The author focuses on the poems in which the painting serves as a pretext for reflection on temporal space, analysed in the context of the entanglement in time of both the painting (landscape, specific figure) and the person contemplating it, in this case the poet himself. Particular attention is devoted to the reflection that Czerniawski included in his poem "View of Delft." The article highlights the originality and distinctiveness of artistic imagery in Adam Czerniawski's work, which is repeatedly presented in a comparative perspective in relation to the ekphrastic poetry of two other poets associated with the "Continents" literary group – Andrzej Busza and Bolesław Taborski.

Keywords: temporal space, real time, imagined time, work of art

W twórczej wyobraźni sztuka i literatura nierzadko układają się równolegle, wchodzą ze sobą w interdyscyplinarny dialog, wzajemnie się wzmacniają i uzupełniają. Budują siostrzany dwugłos, by przywołać tytuł kanonicznej monografii Jean H. Hagstrum *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*¹. Ten szczególny rodzaj współobecności, czy istnienia równoległego, ujawnia się między innymi w dziełach poetyckich i prozatorskich Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza, Adama Zagajewskiego, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, a spoza polskiej tradycji literackiej – w utworach Johna Keatsa, Wystana Hugh Audena, Williama Buttlera Yeatsa, Rainera Marii Rilkego czy Marcela Prousta – i są to jedynie te najczęściej wymieniane nazwiska autorów, których prace odważnie wkraczają

1. Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

w przestrzeń dialogu pomiędzy literaturą i sztuką malarską, muzyczną, architektoniczną czy audiowizualną. O istocie i znaczeniu sztuki malarskiej ciekawie pisał Józef Czapski w szkicu *Zagadnienia malarskie*, gdzie zanotował: „Jest to odcinek kultury narodowej nie mniej ważny od innych, przy tym związany z całym stosunkiem do życia, z całym stylem życia, że lekceważyć go nie powinni ludzie najbardziej na plastykę obojętni”². Powtórzmy raz jeszcze, sztuka malarska nie istnieje więc li tylko jako konstrukt wyabstrahowany, oderwany od złożonego kontekstu jednostkowej filozofii życia, a także od kształtu i znaczenia, jakie zostają mu nadane. Jeśli gestem indywidualnej decyzji sztuka uobecnia się jako stały element konkretnej ludzkiej egzystencji, to – jak wolno zakładać – jest ściśle powiązana z jej rozumieniem i sposobem odczuwania. To rozpoznanie zdaje się szczególnie istotne w odniesieniu do prac poetyckich i eseistycznych trzech polskich pisarzy emigracyjnych – Adama Czerniawskiego, Andrzeja Buszy oraz Bolesława Taborskiego.

Ich liryczny namysł nad sztuką kilkakrotnie był przedmiotem badań krytycznoliterackich³. Dotychczas jednak nie próbowano pisać o tym zagadnieniu w ujęciu porównawczym, to jest takim, które mogłoby ukazać podobieństwa i różnice w sposobie, w jaki każdy z nich przyglądał się sztuce i wypowiadał na jej temat. W omawianych przypadkach ma to znaczenie, jako że pisarze ci biograficznie związani byli z Wyspami Brytyjskimi, wzrastali i wykształcili

2. Józef Czapski, „Zagadnienia malarskie”, w: Józef Czapski, *Czytając*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził Jan Zieliński (Kraków: Znak, 2015), 47.

3. Zob. między innymi Jacek Łukasiewicz, „Jeszcze o Czerniawskim. Wiersze i obrazy”, w: Jacek Łukasiewicz, *Rytm czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980* (Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1993), 183–189; Wojciech Ligęza, „Muzyczne tematy i wariacje Bolesława Taborskiego”, w: *Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego. Szkice pod redakcją Wojciecha Ligęzy i Jana Wolskiego* (Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2003), 75–97; Magdalena Rabizo-Birek, „Motywy plastyczne w twórczości Adama Czerniawskiego. Rekonesans”, w: *Epoka przemian. Wiek XX w literaturze polskiej*, red. Zenon Ożóg, Jan Wolski (Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005), 355–381; Wojciech Ligęza, „Niezgoda i doświadczenie. Poezja Bolesława Taborskiego”, w: *Drugi nurt. O poetach polskiej dwudziestowiecznej emigracji* (Szczecin–Bezzacze–Toronto: Wydawnictwo FORMA. Fundacja Literatury imienia Henryka Berezy, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, 2024), 160–182. Ważne miejsce w analizie krytycznoliterackiej poświęconej poetyckim refleksjom o sztuce zajmuje monografia Adama Dziadka, w której autor poświęca sporo uwagi temu zagadnieniu w odniesieniu do twórczości Adama Czerniawskiego. Swoje omówienie prezentuje w ujęciu komparatystycznym, w którym sytuuje dwa wiersze o tym samym tytule – „Widok Delft” – autorstwa Adama Czerniawskiego i Adama Zagajewskiego. Zob. Adam Dziadek, „Dwa Widoki Delft – Adam Czerniawski i Adam Zagajewski”, w: Adam Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011), 56–67.

się w brytyjskim kontekście kulturowym. Bolesław Taborski mieszkał w Londynie od 1947 do 2010 roku (poeta zmarł w 2010 roku). Adam Czerniawski na Wyspy Brytyjskie dotarł również w 1947 roku. Kształcił się w Londynie, w Sussex i w Oxfordzie, ostatecznie osiadł w Monmouth w południowo-wschodniej Walii, gdzie zmarł w lutym 2024 roku. Natomiast Andrzej Busza żył w Londynie od 1947 do 1965 roku, kiedy to podjął decyzję o emigracji do kanadyjskiego Vancouver, gdzie mieszka nieprzerwanie do chwili obecnej. W latach pięćdziesiątych XX wieku poeci współtworzyli londyńską grupę poetycką „Kontynenty” i regularnie publikowali swe utwory na łamach pisma *Kontynenty – Nowy Merkuriusz*.

Mimo iż, uwzględniając wybrane elementy biograficzne z życia Taborskiego, Czerniawskiego i Buszy, bez trudu dostrzec można liczne powinowactwa między nimi, wśród których fakt wzrastania i kształcenia się w tym samym – anglosaskim – kontekście kulturowym ma szczególne znaczenie, ich sposób artystycznego obrazowania zarówno w poezji, jak i eseistyce, kształtował się odrębnie. Wcześniej publikowane analizy mojego autorstwa⁴, dotyczące spojrzenia na sztukę, jakie proponują Busza i Taborski, będą tu stanowiły punkt wyjścia do dalszej dyskusji, której rdzeniem będzie próba ukazania odrębności obrazowania artystycznego Adama Czerniawskiego, prezentowanej w kontekście jego wybranych liryków.

Metodologicznie istotne są w tym przypadku założenia, na jakich opiera się komparatystyka interdyscyplinarna – perspektywa, w której należy sytuować proponowaną tu refleksję poświęconą twórczości trzech pisarzy. Chodziłoby tu o sposób, w jaki poeci za pośrednictwem swoich utworów lirycznych wchodzą w relacje ze sztukami plastycznymi. Ważne są rodzaje pokrewieństwa zachodzącego pomiędzy tymi dwiema przestrzeniami – literaturą

4. Zob. Justyna Budzik, „Obraz i obrazowanie w poezji Andrzeja Buszy”, w: *Studia i szkice o twórczości Andrzeja Buszy*, red. Marian Kisiel, Janusz Pasterski (Katowice–Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2019), 153–166; Justyna Budzik, „Antynomie pejzażu wewnętrznego. Ekfrazy Andrzeja Buszy”, w: „Odcisk palca – rozległy labirynt”. *Prace ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Lięgzie na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. Mateusz Antoniuk, Dorota Siwor (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021), 585–601; Justyna Budzik, „Malarskie pogranicza Andrzeja Buszy”, w: *Perspektywy Kultury* 39, nr 4 (2022), <https://czasopisma.ignatianum.edu.pl/pk/article/view/2316/2184> (31.08.2024); Justyna Budzik, “[...] to odejść trzeba tak po prostu. Symbolika śmierci w artystycznych lirykach Bolesława Taborskiego”, *Tematy i Konteksty* 14, nr 19 (2024), 257–266, <https://doi.org/10.15584/tik.2024.16>; Justyna Budzik, „Poeci Kontynentów w perspektywie interartystycznej. Liryka Bolesława Taborskiego i Andrzeja Buszy”, w: *Wokół Oficyny Poetów i Malarzy*, red. Janusz S. Gruchała (Kraków: Wydawnictwo Avalon, 2025), 155–179.

i sztuką – które w swej typologii zjawisk pogranicznych uwzględnił Ulrich Weisstein⁵. W przypadku Czerniawskiego, Buszy i Taborskiego możemy mówić zarówno o utworach literackich, które opisują, jak powiada badacz, wybrane dzieło sztuki (mieszczą się więc w przestrzeni ekfrazy), jak i o tych, które dotyczą sztuki lub artystów i “[...] zakładają wyspecjalizowaną wiedzę z dziedziny historii sztuki”⁶. W szkicu te dwie perspektywy określają sposób, w jaki dochodzi w przypadku tych poetów, do inicjowania i kształtowania relacji zachodzących pomiędzy słowem poetyckim i obrazem w sztuce. Dodatkowo istotne w tym kontekście są rozpoznania Weisstaina, który podkreśla, że “przy badaniach porównawczych [...] nie chodzi o zaspokojenie uniwersalnych ambicji estetycznych, ale raczej o prace natury monograficznej obrazujące rolę, jaką dzieła sztuki odgrywają w literaturze pięknej (na przykład obraz Holbeina *Chrystus w grobie* w *Idiocie* Dostojewskiego albo *Melancholia* Dürera w *Dr Fauście* Tomasza Manna)”⁷.

Józef Czapski głęboko wierzył w szczególną relację, która zachodzi pomiędzy sposobem, w jaki postrzegać można sztukę, kontemplować ją, wnikać w jej sensy, a indywidualnym stosunkiem do własnej egzystencji, ujawniającym się między innymi w osobiwej formie jej przeżywania. Odwołując się do najbardziej uproszczonej interpretacji tego założenia, można powiedzieć, że wybory i preferencje artystyczne, obszary i rodzaje sztuki, po którą najchętniej sięgamy, próbując dotrzeć do jej znaczeniowej i estetycznej głębi, odzwierciedlają topografię naszego emocjonalnego, intelektualnego i egzystencjalnego wnętrza. W twórczości Czerniawskiego, Buszy i Taborskiego sztukę postrzeganą w perspektywie malarskiej, muzycznej i audiowizualnej odczytuję nie tylko jako jeden z motywów czy elementów tematycznych budujących tkankę wierszy i esejów, lecz jako zasadniczy filar ich myślenia egzystencjalnego, które powiązane jest ze skupieniem na rzeczywistości postrzeganej poprzez obraz. Mam tu na myśli szczególną wrażliwość tych poetów na całą ikonosferę, którą Mieczysław Porębski tak oto definiuje:

5. Typologię zjawisk pogranicznych przywołuję za Haliną Janaszek-Ivaničkovą. Zob.: Halina Janaszek- Ivaničková, *O współczesnej komparatystyce literackiej* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989), 145. W odniesieniu do komparatystyki interdyscyplinarnej istotne rozpoznania przynoszą między innymi prace Rolanda Barthes’a *Mitologie* (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2020), Mario Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981), Seweryny Wysłouch, *Literatura a sztuka wizualna* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994) oraz *Ut pictura poesis*, pod redakcją Marka Skwary i Seweryny Wysłouch (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2006).

6. Janaszek-Ivaničková, *O współczesnej komparatystyce literackiej*, 145.

7. Janaszek-Ivaničková, *O współczesnej komparatystyce literackiej*, 145–146.

Otoczająca nas zewsząd i k o n o s f e r a – sfera, w której rodzą się wciąż nowe obrazy wzrokowe i dźwiękowe – stanowi obszar bezustannych oddziaływań informacyjnych, systematycznie zauważanych, klasyfikowanych, weryfikowanych i wykorzystywanych przez człowieka, obszar jego ustawicznej obserwacji i eksploracji. Zaliczają się do niej zarówno te rodzaje bodźców, które układają się w naturalny porządek świata, jak i te, które znamionują porządek tworzony sztucznie przez samego człowieka. Stanowiąc jedną całość, która pulsuje kolorami i kształtami, rozbrzmiewa dźwiękami i szmerami, dostarcza doznań cieplnych, zapachowych, smakowych [...] jako całość jest też ikonosfera dostrzegana, zapamiętywana, znacząca zarówno w swej naturalnej, jak i cywilizacyjnej różnorodności⁸.

Rozważania Porębskiego sytuują się w kontekście problematyki ikonologii, a więc metody badań zależności pomiędzy słowem i obrazem, spod znaku Aby Warburga i Erwina Panofsky'ego. W tej bogato definiowanej przez Porębskiego przestrzeni mieści się również sztuka malarska, muzyczna i audiowizualna. Należy podkreślić, że perspektywa, z jakiej przyglądają się jej Busza, Czerniawski i Taborski, zdecydowanie przekracza granice klasycznie rozumianego zainteresowania czy fascynacji, a w konsekwencji wyzwala w twórcy naturalną potrzebę przetransponowania jej w przestrzeń liryki czy prozy. Sztuka u tych poetów prowadzi więc *ja* poszukujące od *siebie* w stronę sensów i znaczeń, które wpisane są w ludzki los, i z powrotem do *siebie*, a więc ponownie do *ja* intymnie przeżywającego swą własną egzystencję, a przede wszystkim konsekwentnie, choć nierzadko z trudem i rezygnacją, próbującego odnaleźć dla siebie odpowiednie miejsce w świecie. Porębski w pewnym sensie antropomorfizuje sztukę malarską, a konkretnie obraz, pisząc, że “[...] żyje [obraz – J.B.] w oczach patrzącego. Jeśli mu się da na to czas. Jeśli się w nim zamieszka”⁹. Zatem chodziłoby tu o symboliczny akt tchnienia życia w dzieło sztuki, którego dokonuje człowiek w sposób zapośredniczony poprzez zmysł wzroku. Równocześnie można tu mówić o szczególnej korelacji, szczególnym rodzaju wchodzenia w przestrzeń obrazu, mentalnego zamieszkiwania w nim, jak pisze Porębski. Ten rodzaj wtajemniczenia w sztukę, a w szerszym znaczeniu – świadomego współlistnienia z nią, może być związany ze szczególnym rodzajem przeżywania świata w korespondencji ze sztuką. Mam tu na myśli relację pomiędzy obrazem i obserwatorem – poetą, która w sensie

8. Mieczysław Porębski, *Ikonosfera* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972), 18. Pisownia oryginalna.

9. Mieczysław Porębski, “Z obrazem trzeba zamieszkać”, w: *Twarzą w twarz z obrazem*, red. Maria Poprzęcka (Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2003), 223.

dosłownym oparta jest na monologu tego, który próbuje ją opisać, wszak “[o]braz wymownie – chciałoby się powiedzieć – milczy. I raczej prowokuje do mówienia. W jego imieniu”¹⁰. Natomiast w szerszej perspektywie to niezwykle porozumienie pomiędzy obrazem i poetą symbolicznie wybrzmiewa jako dialog pomiędzy dziełem, które, milcząc, przekazuje konkretną treść, a pisarzem, który próbuje uchwycić ją w słowach. Adam Czerniawski ciekawie i odrębnie komentuje pozorne milczenie sztuki, która, jak powiada, uposażona jest w zdolność “brzuchomówienia”. Przeczuyał to John Keats, o czym Czerniawski przypomina, pisząc: “Wiedział też coś o tym John Keats, który na urnie greckiej wstrzymał gesty kochanków i nadto skłonił bryłę marmuru, by nam brzuchomówiła, że tu właśnie skupia się całe piękno, cała prawda i że więcej wiedzieć nikomu nie trzeba”¹¹.

W przypadku wierszy i prozy Czerniawskiego, Buszy i Taborskiego, które osadzone są w perspektywie artystycznej (a szczególnie malarskiej), można mówić o poetyckiej próbie zamieszkania w obrazie, więcej jeszcze – w sztuce, choć z pewnością powody, dla których tak się dzieje, są odrębne w każdym przypadku. Należy podkreślić, że spośród wszystkich kontynentczyków, właśnie u tych poetów najmocniej zaznacza się nurt artystyczny i operowanie obrazami wywodzącymi się ze sztuk malarskich, plastycznych i muzycznych. Inaczej walor ten wybrzmiewa na przykład w twórczości Bogdana Czaykowskiego, u którego odnajdujemy zdecydowanie mniej konkretnych artystycznych odwzorowań, a te, które pojawiają się w jego dorobku, osadzone są w szerokiej refleksji na temat mowy miejsca. Wówczas, w pewnym sensie dygresyjnie, poeta nasycza swe przemyślenia malarskim obrazowaniem. U innych kontynentczyków, jak chociażby u Floriana Śmiei, poetyka czerpiąca z estetyki artystycznej nie ujawnia się.

Twórczość Czerniawskiego, Buszy i Taborskiego zakotwiczoną w sztuce można sytuować w trzech nieco odrębnych porządkach. W ikonosferze artystycznej Taborskiego uwyrażnia się wielostronne rozwarstwienie źródeł obrazowania, autorsko pogrupowane w konkretne sekcje tematyczne – teatr, film, opera-balet, muzyka, plastyka. Te części tworzą zbiór zatytułowany *Sztuka*. Poetę szczególnie interesuje stanowisko sztuki w obliczu rozpadu świata, obserwowanego w perspektywie szerokiej myśli humanistycznej, a więc wszelkie świadectwa artystycznej odpowiedzi na taki stan rzeczy, które

10. Porębski, “Z obrazem trzeba zamieszkać”, 221.

11. Adam Czerniawski, “Dziewczyzna w oknie”, w: Adam Czerniawski, *Poezje zebrane* (Lublin: Norbertinum, 2014), 230.

odnajdujemy między innymi w lirykach “Na trasie Bolton–Manchester” czy “À propos de Braque”. W tym ujęciu mieści się również próba zwrócenia się w stronę sztuki, która oswaja z tym, co nieuchronne, co wywołuje naturalny lęk i pragnienie wyzwolenia poprzez ucieczkę, nawet jeśli jest to plan z góry skazany na niepowodzenie. Do tego zagadnienia Taborski powraca wierszami “Portret z Parentezą”, “Te małe śmieci”, “Umarła klasa”.

Zdecydowanie mniej usystematyzowane podejście do sztuki ujawnia się w liryce Andrzeja Buszy, u którego, podobnie, jak u Taborskiego, pojawia się zarówno obrazowanie ekfrastyczne, jak i znacznie słabiej skonkretyzowane hypotypozy. Poeta świadomie tworzy artystyczne zestawienia kontrapunktowe, w których zderza to, co realne, z niedowyoobrażonym, dostrzeżonym przez sen lub też w przestrzeni wyobraźni. Przy czym niezwykle istotna jest tu perspektywa surrealistyczna, co Busza manifestuje w wielu lirykach właśnie za pomocą sztuki malarskiej. W tym ujęciu z chaosu powinna wyłonić się jedynie rzeczywistość nieprawdopodobna, odwrócona, która wiąże się z gnostyczną i wanitatywną refleksją poety, ponawianą również w lirykach o obrazowaniu artystycznym. Nawet tak bardzo rozczłonkowana, nierzeczywista sztuka, jest dla poety nie tylko symbolicznym wyrazicielem złej kondycji, w jakiej znajduje się świat i człowiek, ale paradoksalnie jest także alternatywą ocalającą, bo to dzięki niej autor *Koholeta* nabiera dystansu i zbroi się w tak potrzebną w dzisiejszych czasach ironię. Taki właśnie wydzźwięk przyjmują między innymi liryki “Złote schody”, “La Tour Rouge” czy “Psy”.

Prywatna ikonosfera poetycka i eseistyczna Adama Czerniawskiego po części oparta jest na podobnych założeniach związanych z odczuwaniem świata poprzez sztukę, ale równocześnie wyróżnia ją osobny rys. Jak zauważa Magdalena Rabizo-Birek, poezję Czerniawskiego cechuje rzetelność merytoryczna¹², natomiast Marian Kisiel wskazuje na dyscyplinę wyrazu¹³ u tego poety. Również w tę stronę zmięrzają jego artystyczna liryka i eseistyka. Osobność twórczości autora *Polowania na jednorożca*, o której pisze Kisiel w swej monografii¹⁴, związana jest między innymi z formą, jaką poeta nadaje zarówno swojej wypowiedzi poetyckiej, jak i eseistycznej. W rozpoznaniu badacza Czerniawski to teoretyk poezji, którego prace można również umieszczać w przestrzeni analiz zmięrzających w stronę poezjologii¹⁵. Natomiast szczególnie

12. Rabizo-Birek, “Motywy plastyczne”, 358.

13. Marian Kisiel, *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego* (Gliwice: Wydawnictwo “Wokół Was”, 1991), 29.

14. Kisiel, *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego*, 18.

15. Kisiel, *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego*, 26, 48.

imponująca jest rozległość refleksji poetyckiej i eseistycznej, która odnosi się do sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem sztuk plastycznych. W świetle tych rozpoznań Czerniawski winien być również postrzegany jako teoretyk sztuki, a więc nie tylko pasjonat, ale przede wszystkim uważny i wnikliwy jej badacz, zwłaszcza że obszar zainteresowań artystycznych Czerniawskiego zdecydowanie odbiega od kanonu, w jakim mieszczą się dzieła szeroko rozpoznawane i często komentowane zarówno przez krytyków sztuki, jak i pisarzy. Bliżsi są mu malarze, do których nie dociera się w pierwszej kolejności, ci, których częściej poszukują koneserzy sztuki, zainteresowani wartościowymi dziełami, które zapisały się w przestrzeni dyskusji literaturoznawczej bardziej dyskretnie¹⁶. Do grona tego należą między innymi malarze z Wysp Brytyjskich: George Stubbs, Samuel Palmer, Joseph Wright of Derby, Mark Gertler, Kate Hayllar, Edyta Hayllar; wybrani artyści duńscy: Kurt Trampedach czy nieco lepiej znany Vilhelm Hammershøi, a także Théodore Géricault, reprezentujący francuski obszar kulturowy. Równolegle w swym prywatnym kanonie Czerniawski oddaje też głos malarzom powszechnie uznawanym za wybitnych, którzy wciąż zachwycają i intrygują znawców i zwyczajnych obserwatorów, a są nimi Johannes Vermeer, Caspar David Friedrich, James McNaill Whistler, Frans Hals czy Edward Hopper.

Myślenie o sztuce u Adama Czerniawskiego biegnie dwutorowo – poeta lokuje je zarówno w przestrzeni poetyckich, jak i eseistycznych refleksji. Ten podział ujawnia też nieco inne założenia formalne, jakie znajdują się u podstaw tekstów przynależących do obydwu porządków gatunkowych. Mianowicie, wiele jego prozatorskich tekstów o sztuce można odczytywać jako swoiste minitraktaty osadzone w perspektywie filozoficznej, czego przykładem jest *Mały traktat o sztuce*, lub też jako autorskie wykłady z zakresu prywatnej historii sztuki. Tę drugą formę przyjmują teksty pomieszczone w *Krótkopisie* czy *Wielopisie wielopolisie*. Ten rodzaj usystematyzowania myśli odnoszących się do sztuki, bądź szeroko rozumianych zagadnień artystycznych, wskazuje na odrębność twórczości Czerniawskiego. Rys ten nie ujawnia się bowiem w dorobku poświęconym sztuce u Buszy i Taborskiego. Natomiast jego utwory poetyckie, podobnie jak u wspomnianych kontynentczyków, podejmują omawiane zagadnienie w kilku perspektywach – ekfrastycznej, przyjmującej formę hypotypozy, a także obrazów-wizji, wywodzących się z określonej estetyki malarskiej. Najczęściej przywoływanym przez krytyków przykładem liryku o charakterze ekfrastycznym jest „Widok Delft”, który – mimo iż zawiera

16. Pisze o tym Magdalena Rabizo-Birek, zob. Rabizo-Birek, „Motywy plastyczne”, 363.

drobne elementy opisu dzieła Vermeera o tym samym tytule – winien być odczytywany w szerszym, ponad opisowym czy ponad estetycznym kontekście. Jak pisze Adam Dziadek, nie chodziłoby tu więc o zwykły mime-tyzm, to jest o zaproponowanie poetycko przetworzonego opisu dzieła¹⁷. Poeta powiada:

W Hadze jest widok Delft
w Hadze jest perspektywa Delft
wystarczy wspiąć się na piąte piętro Mauritshuis
by ujrzeć Delft
[...]
Teraz urbanistyka betonu stali i szkła
zakryła mi widok Delft
uczciwi obywatele mają dach nad głową
[...]
ale widok rudawej cegły Delft
ale widok ocienionych kanalików Delft
jest zakryty¹⁸

Poprzez sztukę Czerniawski wypowiada się na temat cywilizacji XX wieku, w tym przypadku przesłaniającej autentyczne piękno Delft, które na swym obrazie ponad czterysta lat wcześniej uwiecznił Vermeer. Podobną refleksję ponawia również w liryku „Wiosna pod wieczór”, w którym sielskie, idylliczne niemal krajobrazy z płócien Hobbemy na pewno obecnie byłyby zagrożone nieustannym i przeraźliwym hukiem cywilizacji XX i XXI wieku. Czy zdołałyby przetrwać pod naporem współczesnej maszynierii, ocaleć od zagłady – poeta pyta, a jego odpowiedź wyzuta jest z nadziei, skoro:

Teraz jest tu most i skarpa,
sygnały drogowe i kolej żelazna.
Topole, rzeka, warstwy
powietrza i gór. Jakby ten chaos
poskromił Hobbema, którądy szłyby
do wodopoju krowy?

17. Dziadek, *Obrazy i wiersze*, 67.

18. Adam Czerniawski, „Widok Delft”, w: Adam Czerniawski, *Widok Delft. Wiersze z lat 1966–1969* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973), 40.

[...]

Już oczy zalane lawą przerażania
gwizd metalu więc gwiazdy drżą
gałąź złamana więc są na tropie
więc leżysz nagi w zaroślach ciemności¹⁹

Podobnie wybrzmiewają artystyczne myśli Bolesława Taborskiego, który zwraca się w stronę pełnych niepokoju krajobrazów z płócien Turnera. Jednak w tym przypadku, przeciwnie do wizji znanych z prac Hobbemy, mowa oszalałej, demonicznej współczesności splata się z wizyjnym obrazowaniem brytyjskiego romantyka, który “niepokojem napęlnia powietrze”²⁰, a “morskie krajobrazy rzuca na wielkie płótna / by grozę w mieszczychach budziły”²¹. W ten sposób przyroda z całych sił manifestuje swą niezgodę na rzeczywistość, w której człowiek próbuje zbeczcześcić i doprowadzić do zagłady otaczający go świat. Natomiast “Widok Delft” Vermeera przynosi jeszcze inną refleksję. Potwierdzenie znajdują tu słowa Czerniawskiego zapisane w zbiorze *Liryka i druk*²², gdzie czytamy: “Dzieło sztuki wiedzie swój odrębny byt, jest organiczną formą, jest kształtem w przestrzeni”²³. Jego odrębność w pewnym sensie zapewnia mu istnienie pomimo obiektywnie pojmowanych przeciwności, a także wbrew upływającemu czasowi. Siedemnastowieczny “Widok Delft” skazany jest na wieczne trwanie. Podobnie ujmuje to Wojciech Ligęza, pisząc, że “[...] miasto Vermeera pojmowane jako wzór kulturowy przeciwstawia się w sposób najdoskonalszy, jak to tylko możliwe, czasowi rozpadu i destrukcji. Za pośrednictwem dzieła sztuki człowiek stara się pokonać ziemskie wygnanie oraz – dopowiedzmy – wszelkie jego kształty historyczne i biograficzne”²⁴. Czerniawski – poeta, który opowiada się po stronie

19. Adam Czerniawski, “Wiosna pod wieczór”, w: Adam Czerniawski, *Władza najwyższa. Wybór wierszy z lat 1953–1978* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982), 62.

20. Bolesław Taborski, “Na trasie Bolton–Manchester”, w: Bolesław Taborski, *Sztuka. Wybór wierszy* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985), 157.

21. Taborski, “Na trasie Bolton–Manchester”, 157.

22. Warto zauważyć, że zbiór ten nosi taki sam tytuł jak wiersz Cypriana Norwida, umieszczony w tomie *Vade-mecum*. Zob. Cyprian Norwid, “Liryka i druk”, w: Cyprian Norwid, *Vade-mecum*, oprac. Józef Fert (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2003), 27–29.

23. Adam Czerniawski, “Mały traktat o sztuce”, w: Adam Czerniawski, *Liryka i druk. Szkice i eseje* (Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1972), 115.

24. Wojciech Ligęza, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych* (Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997), 270.

realizmu²⁵, jak i tych, którzy “wierzą w rzeczywistość”²⁶, za pośrednictwem sztuki zwraca się w stronę rzeczywistości i realności, które w rozumieniu temporalnym minęły i w tym znaczeniu są nierzeczywiste i nieaktualne. Tylko bezpośrednio obcowanie z obrazem Vermeera daje możliwość ponadczasowego trwania w tym widoku, obok niego i wraz z nim. Krajobraz, do którego poeta tęskni, jest wciąż realny wyłącznie na płótnie niderlandzkiego mistrza, bo tylko tam poeta może wciąż zachwycać się widokiem rudawej cegły Delft, ocienionych kanalików, kościołów, dzieci w kryzach. Poza tym malarskim krajobrazem i bez niego pozostaje taka oto bolesna refleksja:

Teraz urbanistyka betonu stali szkła
zakryła mi widok Delft
[...]
odcięty jestem od tych
berek przycumowanych
mostków zwodzonych
dzieci w kryzach
kobiet w sabotach²⁷

Za pośrednictwem sztuki Czerniawski doświadcza istnienia pomiędzy kilkoma perspektywami czasowymi i przestrzennymi. W granicach swej wyobraźni, estetycznie i emocjonalnie, przemieszcza się w przestrzeni miasta minionego, które na płótnie utrwalił Vermeer. Natomiast w perspektywie czasu realnego, obraz współczesnego miasta pokrytego betonem, stalą i szkłem, odcina się od swego pierwotnego piękna. Mamy więc do czynienia ze szczególnym rodzajem wyobcowania – obrazu minionego z tego, co oferuje namacalna, trwająca rzeczywistość, oraz współczesnego wizerunku miasta, które stłumione przez cywilizacyjne przemiany coraz bardziej wyobcowuje się ze swego archetypicznego wizerunku. Wreszcie, by zobaczyć i zrozumieć vermeerowskie Delft, sam poeta musi wyobcować się z przestrzeni miasta osadzonego w ramach współczesności. Dopiero wówczas pragnienie poety zaczyna się symbolicznie realizować, co Czerniawski wyznaje w ostatnich wersach liryku:

25. Píše o tym między innymi Magdalena Rabizo-Birek. Zob. Rabizo-Birek, “Motywy plastyczne”, 359.

26. Rabizo-Birek, “Motywy plastyczne”, 357.

27. Czerniawski, “Widok Delft”, 40.

[...]

lecz ciągle wierzyłem że ujrzę Delft
nie we śnie nie na pocztówce nie na ekranie
że ujrzę wieżyczki fortyfikacyjne
odbite w lekko sfalowanej wodzie
widziałem Delft
mam w oczach Delft
zobaczyłem Delft
opiszę Delft²⁸

Roman Sabo – polski poeta emigracyjny, od lat osiemdziesiątych XX wieku mieszkający w Vancouver, kilkakrotnie powraca w swej artystycznej poezji do malarstwa Vermeera. W poetyckiej refleksji poświęconej dziełom niderlandzkiego mistrza czas, który minął, utkany jest z koloru wieczności, a więc istnieje niejako ponad granicami przemijania. Jak powiada poeta, dowodem na to “jest Amsterdam barwy rdzy między brzegiem nadbrzeża z ciężkiego kamienia / i taflą wody z niebem w ramach krzywo spiętrzonych kamieni”²⁹. To właśnie w tym mieście, jak pisze dalej Sabo, “wniesionym w czasie o kolorze rdzy / mleczarka leje biały płyn z glinianego dzbanka / a przez okno u jej prawego ramienia wpada łagodne światło dawno minionego dnia”. W ten oto sposób, w vermeerowskim duchu, ponownie realizuje się sen o nieprzemijaniu, sen, który już dawno został wyśniony, a mimo to, za przyczyną słynnego obrazu, wciąż rozbłyskuje łagodnym światłem czasu, który minął, jak i tego, który ma dopiero nadejść, poetycko przywołany, jak “Widok Delft” Czerniawskiego.

Ten krótki poemat o sztuce Adama Czerniawskiego zdecydowanie wyróżnia się na tle całej jego poetycko przetworzonej myśli artystycznej. Mimo iż wielokrotnie powracać ona będzie niemal w każdym zbiorze poetyckim, to jednak szczególnie w tym przypadku autor *Topografii wnętrza* tak mocno akcentuje temporalne uwikłanie sztuki i tego, który ją kontempluje, próbuje rozczytać zapisane w niej sensy i znaczenia. Magdalena Rabizo-Birek wskazuje na skłonność poety do tworzenia obrazów poetyckich, w które wpisana jest jakaś tajemnica, zagadka³⁰. Sięgając w głąb myśli artystycznej Czerniawskiego,

28. Czerniawski, “Widok Delft”, 42.

29. Fragment wiersza nieopatrzonego tytułem autorstwa Romana Sabo, polskiego poety emigracyjnego i tłumacza, od lat osiemdziesiątych XX wieku zamieszkałego w Vancouver, w Kanadzie. Wiersz został mi przekazany przez poetę w formie maszynopisu. Kolejny cytat pochodzi z tego samego liryku Romana Sabo.

30. Rabizo-Birek, “Motywy plastyczne”, 361.

warto zauważyć, że często powracają u niego poetycko zrekonstruowane portrety malarskie. Niejednokrotnie trudno jest określić, który obraz i którego twórcę poeta ma na myśli, i zdaje się, że poszukiwanie źródeł tej artystycznej mowy może okazać się mniej istotne, gdyż nie stanowi sedna owej tajemnicy. Liczy się bowiem pewien rodzaj osobistego przeżywania złożoności, czy właśnie uwikłania jednostki w czas, w relacje z drugim człowiekiem i z samym sobą. Dodajmy, że chodziłoby tu o podwójne uwikłanie w czas – wszak odnosi się ono zarówno do postaci portretowanej, jak i do tego, który patrzy na obraz, a w tym przypadku do samego poety. Takie refleksje przynoszą między innymi wiersze malarskie zatytułowane „Kształt kobiety w muzyce”, „Autoportret z kobietą” czy „Sztuka życia”. Czerniawski patrzy na konkretne obrazowanie malarskie, obierając różne perspektywy czasowe. W jego poetyckim komentarzu dzieło jest reprezentantem swoich czasów, ale też *żyje* poza jego ramami, niejako przenoszone uważnym spojrzeniem tego, kto na nie patrzy. Dodajmy, że w przypadku tego poety jest to spojrzenie zwielokrotnione, ponawiane w różnych odstępach czasu, bowiem Czerniawski powraca do spotkań z tym samym dziełem i w tym sensie za każdym razem nawiązuje z nim nieco inną relację. Jego „widzę i opisuję”³¹ podlega więc stopniowej modyfikacji, o czym czytamy w wierszu „Kształt kobiety w muzyce”:

Mija kilkaset stuleci: nastrojono
instrumenty ktoś objaśnił knot, wypełnił ramy
smugą kobiety schylonej nad robótką;
dostrzegam też przemysłne wzory na dywanie,
którego obecność uszła kiedyś mojej uwagi³².

W czasie tego intymnie przeżywanego misterium sztuki oko zaczyna rejestrować nowe obrazy w tym, co już wcześniej wizualnie było przecież dobrze znane. Chodziłoby tu zatem nie tylko o wielokrotne podejście do tego samego dzieła, ale również o zobaczenie po raz pierwszy w tym samym obrazie wielu innych wpisanych weń obrazów w miniaturze („dostrzegam też przemysłne wzory na dywanie...”). Ponowne spotkania z tym, co na poziomie wzroku pozornie oswojone, uruchamiają więc wieloobrazowe widzenie, które może też wywołać uczucie goryczy, rozczarowania, o czym Czerniawski

31. „Widzę i opisuję” to tytuł jednego z esejów Adama Czerniawskiego. Zob. Adam Czerniawski, *Światy umowne. Szkice o wierszu współczesnym* (Warszawa: Czytelnik, 2001), 73–77.

32. Adam Czerniawski, „Kształt kobiety w muzyce”, w: Adam Czerniawski, *Poezje zebrane* (Lublin: Norbertinum, 2014), 104.

pisze w liryku „Autoportret z kobietą” („Lecz oryginał, czy to autentyczny, czy podrobiony, okazał się fuzją kobiety może dawno zmarłej, może stworzonej wyobraźnią artysty: *krzyk zdławił się szeptem*”³³).

Poetyckie zbliżenia do dzieła u tego poety mogą być też związane z obcowaniem z jego twórcą, a w niektórych przypadkach – z próbą ukazania go w pierwszym planie, jak w wierszu „Paul Klee: glossa”, lub też bardziej dyskretnie, o czym świadczą liryki „Sir David Ross wykłada Politykę Arystotelesa”, „1 września 1965”, „Rzecz o poezji”. Nawet jeśli Czerniawski nie poświęca ich w całości sztuce, autorzy prac malarskich są w nich wciąż obecni, powracają dygresyjnie, ale zawsze ten rodzaj odpominania sztuki potwierdza, że jest ona stałym i niezbywalnym elementem wyobraźni twórczej Adama Czerniawskiego.

Krytycy zwracają też uwagę na inny charakterystyczny rys poezji autora *Jesieni*, polegający na tworzeniu „obrazów niestatycznych, rozbitych”³⁴, jak pisze Marian Kisiel, dodając, że „[...] rozbity obraz zmienia się w wiele obrazów [...] w wyliczenia”³⁵. Ta skłonność poety uwyrażnia się właśnie w lirykach artystycznych. Jednak próby rozszerzenia tej interpretacji w kierunku refleksji związanej z rozbudowanym i powracającym w tej liryce obrazowaniem odwróconym, to jest takim, które zakorzenione jest w wizji nieprawdopodobnej, nierealnej, w przypadku tego poety nie znajdują uzasadnienia. Myślenie poprzez obraz zakrzywiony, a konkretnie surrealistyczny, jest – jak wcześniej wspomniano – istotnym elementem kreacji poetyckiej Andrzeja Buszy. U tego poety odnajdujemy nie tylko liczne odwołania do dzieł słynnych surrealistów (Giorgia de Chirico, Salvadora Dalego, René Magritte’a, Leonory Carrington, Fridy Kahlo), lecz także rozbudowane właśnie obrazowanie odnoszące się do tego nurtu w malarstwie. Taką refleksję przynoszą między innymi wiersze „Psy”, „Węzły” czy „Bezksiężycowe miasto”. Sądzę, że w podobnej perspektywie można próbować sytuować jeden z wcześniejszych liryków Czerniawskiego, zatytułowany „Oczy szeroko rozwarte”. W tym znaczeniu ciekawie wybrzmiewa również wiersz „Still life”, umieszczony w zbiorze *Widok Delft* z 1973 roku, w którym poeta napisał:

dźwięk wyrzeźbić czyli zedrzeć maskę
a twarz jest różą złożoną na liścieu
[...]

33. Czerniawski, „Autoportret z kobietą”, w: Czerniawski, *Poezje zebrane*, 273.

34. Kisiel, *U podstaw*, 73.

35. Kisiel, *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego*, 73.

oko spoczywa martwe na gazonie
mgła zamrożona przecina pagórki
na czworo włos rozdzielony
ucho do ziemi! Zające w galopie!
[...]
mój szkielet złamany miękko wsiąka w glinę³⁶

Liryk ten można odczytywać jako pewien poetycki eksperyment, jakże odrębny na tle całej twórczości poetyckiej Czerniawskiego, zwłaszcza tej, którą wyróżnia obrazowanie artystyczne. Poeta bazuje tutaj właśnie na obrazach niestatycznych, rozbitych, i w pewnym sensie tworzy wizję odwróconą, znacznie odbiegającą od realistycznych przedstawień.

Odrębnego omówienia wymagają eseje o sztuce Adama Czerniawskiego, jego prywatne wykłady z historii sztuki. Komentują one artystyczną, a najczęściej malarską rzeczywistość, przefiltrowaną przez precyzyjną i erudycyjną myśl poety. Są to pogłębione szkice między innymi o dziełach Johanna Vermeera, Edwarda Hoppera, Vilhelma Hammershoia, Arnolda Böcklina, Caspara Davida Friedricha, Jamesa McNeilla Whistlera, Fransa Halsa i wielu innych twórców, znacznie rzadziej omawianych w refleksji krytycznoliterackiej, których Czerniawski przywraca dobrej pamięci. One wszystkie wpisują się w cykl niezwykłych, eseistycznych wtajemniczeń autora *Światów umownych* w sztukę i zapisany w nią czas.

* * *

Zarówno poezja, jak i eseistyka artystyczna Adama Czerniawskiego jest przykładem twórczości niezależnej, obierającej swój własny kurs. Podobnie jak Andrzej Busza i Bolesław Taborski, poeta nie ulegał estetycznym modom, gdy chodzi o sposób pisanie o sztuce. Pielgrzymował do niej, odwiedzając muzea i galerie światowe. Sztuki poszukiwał również w przestrzeni natury, tak jak Bogdan Czaykowski, który pisał z dalekiego Vancouver:

Ale najbardziej lubię
Galerię obrazów
Jeziora Vaseaux
Kiedy uciszoną wodą
płyniesz czółnem przez płótna

36. Czerniawski, "Still Life", w: Czerniawski, *Widok Delft*, 20.

Cezanne'a lub Matisse'a

Wczesnych kubistów lub mistrzów japońskich³⁷

Na co Adam Czerniawski dość przewrotnie odpowiadał: "Obserwuję zachód słońca nad Canim Lake [...] Przyroda znowu imituje sztukę: są to bowiem zachmurzenia znane z malowideł XVIII stulecia, w których barwy zdają się być mdłe, wyblakłe, jakieś zupełnie nieprawdziwe"³⁸. Poeta ujawnia tu swoje dość nieprzychylnie nastawienie do XVIII-wiecznych malarskich dzieł sztuki, co, jak sam podpowiada w liryku, mogło wiązać się ze sposobem portretowania krajobrazów, tak, by zdawały się nierzeczywiste, nieprawdziwe. Poeta, który opowiada się po stronie przedstawień realistycznych, odrzuca taki model artystycznego przetwarzania rzeczywistości. W ten osobliwy sposób Czerniawski po raz kolejny poświadcza również, że jego artystyczne widzenie jest najczęściej wieloobrazowe, i że z pozornie jednego obrazu – również tego, który dostrzega w naturze – wyłania się w tej liryce wiele obrazów³⁹.

Bibliografia

Budzik, Justyna. "Obraz i obrazowanie w poezji Andrzeja Buszy". W: *Studia i szkice o twórczości Andrzeja Buszy*, red. Marian Kisiel, Janusz Pasternski, 153–166. Katowice–Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2019.

Budzik, Justyna. "Antynomie pejzażu wewnętrznego. Ekfrazy Andrzeja Buszy". W: *"Odcisk palca – rozległy labirynt". Prace ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Ligęzie na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. Mateusz Antoniuk, Dorota Siwor, 585–601. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021.

Budzik, Justyna. "Malarskie pogranicza Andrzeja Buszy". *Perspektywy Kultury* 39, nr 4 (2022). <https://czasopisma.ignatianum.edu.pl/pk/article/view/2316/2184> (31.08.2024).

Budzik, Justyna. "[...] to odejść trzeba tak po prostu. Symbolika śmierci w artystycznych lirykach Bolesława Taborskiego". *Tematy i Konteksty* 14, nr 19 (2024), 257–266. <https://doi.org/10.15584/tik.2024.16>.

37. Bogdan Czaykowski, ***, w: Bogdan Czaykowski, *Jakieś ogromne szczęście. Wiersze wybrane z lat 1956–2006*, przedmowa, wybór i opracowanie, Bożena Szałasta-Rogowska (Kraków–Toronto: Wydawnictwo Znak, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, 2007), 194–195.

38. Czerniawski, "Desolation Sound, czyli głos rozpacz", w: Czerniawski, *Poezje*, 236.

39. Na ten rys twórczości Adama Czerniawskiego zwraca również uwagę Jacek Łukasiewicz. Zob. Łukasiewicz, "Jeszcze o Czerniawskim", 189.

- Budzik, Justyna. "Poeci Kontynentów w perspektywie interartystycznej. Liryka Bolesława Taborskiego i Andrzeja Buszy". W: *Wokół Oficyny Poetów i Malarzy*, red. Janusz S. Gruchała, 155–179. Kraków: Wydawnictwo Avalon, 2025.
- Czapski, Józef. "Zagadnienia malarskie". W: Józef Czapski. *Czytając*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził Jan Zieliński. Kraków: Znak, 2015.
- Czaykowski, Bogdan. ***. W: Bogdan Czaykowski, *Jakieś ogromne szczęście. Wiersze wybrane z lat 1956–2006*, przedmowa, wybór i opracowanie, Bożena Szałas-Rogowska, 194–195. Kraków–Toronto: Wydawnictwo Znak, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, 2007.
- Czerniawski, Adam. "Mały traktat o sztuce". W: Adam Czerniawski, *Liryka i druk. Szkice i eseje*. Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1972.
- Czerniawski, Adam. "Widok Delft". W: Adam Czerniawski, *Widok Delft. Wiersze z lat 1966–1969*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973.
- Czerniawski, Adam. "Wiosna pod wieczór". W: Adam Czerniawski, *Władza najwyższa. Wybór wierszy z lat 1953–1978*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.
- Czerniawski, Adam. "Widzę i opisuję". W: Adam Czerniawski, *Światy umowne. Szkice o wierszu współczesnym*, 73–77. Warszawa: Czytelnik, 2001.
- Czerniawski, Adam. "Kształt kobiety w muzyce". W: Adam Czerniawski, *Poezje zebrane*. Lublin: Norbertinum, 2014.
- Dziadek, Adam. *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.
- Hagstrum, Jean H. *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Kisiel, Marian. *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego*. Gliwice: Wydawnictwo "Wokół Was", 1991.
- Ligęza, Wojciech. *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997.
- Ligęza, Wojciech. "Muzyczne tematy i wariacje Bolesława Taborskiego". W: *Przez lustro. Pisarstwo Bolesława Taborskiego. Szkice pod redakcją Wojciecha Ligęzy i Jana Wolskiego*, 75–97. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2003.
- Ligęza, Wojciech. "Niezgoda i doświadczenie. Poezja Bolesława Taborskiego". W: *Drugi nurt. O poetach polskiej dwudziestowiecznej emigracji*, 160–182. Szczecin–Bezrzecz–Toronto: Wydawnictwo FORMA; Fundacja Literatury imienia Henryka Berezy; Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, 2024.
- Łukasiewicz, Jacek. "Jeszcze o Czerniawskim. Wiersze i obrazy". W: Jacek Łukasiewicz, *Rytm czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, 183–189. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1993.

- Porębski, Mieczysław. "Z obrazem trzeba zamieszkać". W: *Twarzą w twarz z obrazem*, red. Maria Poprzęcka, 221–227. Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2003.
- Rabizo-Birek, Magdalena. "Motywy plastyczne w twórczości Adama Czerniawskiego. Rekonesans". W: *Epoka przemian. Wiek XX w literaturze polskiej*, red. Zenon Ożóg, Jan Wolski, 355–381. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005.
- Taborski, Bolesław. "Na trasie Bolton–Manchester". W: Bolesław Taborski, *Sztuka. Wybór wierszy*, 157–158. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985.



“Everything Disappears as if Returning Somewhere?” Cosmic Dreaming, Fragilised Worlds, and Tracy K. Smith’s *Life on Mars*

Abstract: The purpose of this article is to analyse how Tracy K. Smith’s award-winning collection of poems, *Life on Mars*, negotiates the material and conceptual boundaries of loss in relationship to the issues of finitude, memory, and survival. Referring to Karen Barad, Jacques Derrida, and Georges Bataille among other critics, the text analyses how Smith uses earthly and sidereal perspectives, metaphorically unpacking one in the other to challenge the regimes of presence/absence, life/death, known/unknown, or future/past. The first part of the article largely is dedicated to the poetic and philosophical encounters of the personal loss, anxieties over the future, and the complexity of materiality. In the other part, a more ethically-engaged reading of a single poem, “They May Love All That He Has Chosen and Hate All That He Has Rejected,” is presented, which discusses loss as a paradoxical form of agency.

Keywords: grief, space, death, hauntology, 21st-century American poetry

I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love,
If you want me again look for me under your boot soles.

[...]

Failing to fetch me at first keep encouraged,
Missing me one place search another,
I stop somewhere waiting for you.¹

After the Catastrophe

In “The Inner Light,” a wonderfully poignant and deeply saddening episode of *Star Trek: The Next Generation*, captain Jean-Luc Picard (portrayed by

1. Walt Whitman, “Song of Myself (1881),” in *The Norton Anthology of American Literature. Seventh Edition. Volume C 1865–1914*, ed. Jeanne Campbell Reesman and Arnold Krupat (New York and London: W.W. Norton & Company, 2007), 74.

Patrick Stewart) loses consciousness, having been affected by the energy beam released by an unidentified spaceship.² As it turns out, the seemingly hostile craft is the only remnant of an alien civilisation, which had been entirely wiped out by the nova eruption a whole millennium before the events of the primary storyline. Unbeknownst to his crew, unconscious Picard experiences vivid visions of living with the extinct civilisation as Kamin, and what lasts little over twenty minutes onboard his spaceship, the *Enterprise*, for Picard encapsulates Kamin's long life till his last day when he passes away of old age surrounded by his children and grandchildren. During many years "spent" there, Picard/Kamin gains a unique opportunity to observe, study, and experience social, environmental, and daily struggles of the now extinct civilisation firsthand, and becomes deeply engaged in its social and cultural life. A crucial twist is built on the idea that Picard/Kamin learns to play an indigenous woodwind instrument in his visions, which unexpectedly becomes the link between his two "lives." At the end of the episode, when after the death of Kamin Picard regains consciousness, his crewman passes him the very same instrument, which the latter has found while investigating the unknown ship.

"The Inner Light" is a contemplation of finitude, in which the state-of-the-art technology builds up a fantasy of not equating loss – especially an extinction event – to the void of meaning. Although the alien civilisation fails to evade its tragic fate, it manages to archive its identity in a recoverable and tangible experience, whose purpose lies in passing on old stories so that the memory outlives the catastrophe. Yet – and this is obviously missed in the episode – every archive eradicates what it promises to preserve.³ The episode openly hangs on grief for the wondrous civilisation that is no more; however, it replaces it with a anthropomorphised and Westernised vision, for in Picard/Kamin's mind the events preceding the disaster are taking place in human setting, well-too-known and well-too-predictable. What should be foreign and distant turns out to be familiar and relatable, perhaps even homely, "only bigger."⁴

I begin with *Star Trek* as I see it as an allegory of and a missing footnote to Tracy K. Smith's award-winning *Life on Mars*, a book otherwise saturated

2. *Star Trek: The Next Generation*, season 5, episode 25, "The Inner Light," directed by Peter Lauritson, story by Morgan Gendel, teleplay by Morgan Gendel and Peter Allan Fields, aired 1 June 1992.

3. Jacques Derrida, *Archive Fever. A Freudian Impression*, trans. Eric Prenowitz (Chicago and London: University of Chicago Press, 1995), 1–3.

4. Tracy K. Smith, "My God, It's Full of Stars," in *Life on Mars* (Minneapolis: Greywolf Press, 2011), 8.

with pop-cultural and sci-fi references to Larry Niven, Arthur C. Clarke, Stanley Kubrick, and David Bowie. Underneath its daunting questions and “final frontiers,” Smith’s book arguably testifies to nearly universal human anxieties of finitude, survival, and memory. And yet, Smith’s deep space feels familiar and serene; while it might reignite childlike curiosity, foster bold dreaming, and offer consoling escapism, most of the times it evokes bitterness at best. The poetic image partly does so because it binds together human fascination with untraversable distances with general incapacity of cognising and naming cosmic phenomena fully. It is popular imagination and culture that often inform our understanding in this matter so that space becomes deceptively familiar (if not too familiar in its Westernised or Americanised construction). And partly, this bitterness is evoked by how utopian hi-tech futures are juxtaposed with the uncertain future of the Earth immersed in violence, exploitation, and degradation. Essentially, the issue of infinite distance has its counterpart in a finite perspective.

The tension between cosmic utopianism and earthly catastrophism is largely based on the confessional dimension of Smith’s poetry. Smith’s pregnancy, for one, problematises the anxieties of civilisational impact, burden, and responsibility that the future generations are bound to experience.⁵ The book is also inspired by the loss of the author’s father, a former engineer working for NASA, and conflates human finitude with nearly infinite cosmic scales of time and space. Loss, then, becomes an inherent element of both sidereal phenomena and intimate experiences, of speculative projection and historical time, and of nonhuman mechanics and human subjectivity. This creative blend problematises human finitude, survival, and memory as complex categories evading fixed divisions into the past, present, and future.

As I argue, Smith’s poetry shines when it constructs a fragilised world, a fragilised universe even. Smith uses popular and speculative forms in an artistic attempt to arrest loss in a representation that would contain its negativity. Yet, something always “gets lost” in the process. Loss seems to be transformed into something else, a different and paradoxical lack, which instead of being void-like is surprisingly vivid. Inspired by the plot of “The Inner Light,” I would like to propose to look at three specific axes of loss that intersect in Smith’s *Life on Mars*: (1) loss as an inherent uncertainty of the future; (2) loss emerging from the clash of personal and cosmic perspectives;

5. See: Claire Schwarz and Tracy K. Smith, “‘Moving toward What I Don’t Know.’ An Interview with Tracy K. Smith,” *The Iowa Review* 46, no. 2 (2016), 185–186.

and (3) loss that instead of remaining an empty figure, bringing symbolic and material processes to standstill, becomes a form of agency, which, weirdly enough, might even reach us from beyond the gates of death.

Obsolete Futures

Life on Mars and its title intentionally leave us torn between one of the fundamental questions of cosmic exploration and surreal flamboyance of David Bowie's single from his *Hunky Dory*.⁶ For Smith, even though outer space grasps us with its transcendent horizon and infinite possibilities, its image is locked in the projections determined mostly by popular culture. Against all odds, such dependence seems to make it possible for the particular representation of the universe to preserve a greater order. In "The Universe: Original Motion Picture Soundtrack," the beginnings of the universe mediated by volatile processes eventually mark the reorganisation of matter, whose quantum entanglements provide its ceaseless "return" as "Everything disappears / Disappears as if returning somewhere."⁷ Despite immensely hazardous forces being at play, nonhuman worldling in this poem operates within a greater perspective of perpetual change in which nothing is forever lost. Sound does not reverberate in vacuum; still, the cosmic worldling event gains its own soundtrack. Otherwise becoming bit by bit entropic, different sections of the track harmonise in Smith's metaphoric universe, similarly to material forces being balanced out in the emergence of space as we know it.

6. David Bowie, *Hunky Dory*, 1971, RCA, CD. References to Bowie are especially important here. Not only is the title derived from "Life on Mars," originally released on *Hunky Dory*, but Smith also directly refers to *Low*, seems to be inspired by *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders of Mars* and *Aladdin Sane*, while the famous "Space Oddity," although unmentioned, remains the most obvious footnote. Two issues might be especially interesting in this respect. First, keeping in mind Smith's popcultural references, one might venture to argue that Bowie, among other artists, has shaped the Western popular imagination of the universe to the greater extent than many scientific discoveries, or simply made it less distant and inhospitable. Second, Bowie's artistic oeuvre arguably collates with what is central to Smith in *Life on Mars*. Simon Critchley notes, "At the core of Bowie's music is the exhilaration of an experience of nothing and the attempt to hold on to it. This doesn't mean that Bowie is a nihilist. Au contraire." See: Simon Critchley, *On Bowie* (London: Serpent's Tail, 2016), 57. See also: David Bowie, *David Bowie*, 1969, Philips, CD; David Bowie, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders of Mars*, 1972, RCA, CD; David Bowie, *Alladin Sane*, 1973, RCA, CD; David Bowie, *Low*, 1977, RCA, CD.

7. Tracy K. Smith, "The Universe: Original Motion Picture Soundtrack," in *Life on Mars*, 24.

Cosmic ceaselessness and mutability in *Life on Mars* might be read as signs of bitter hope (if not comfort), keeping a better organisation of the world as a yet unfulfilled promise. Or, at least, it keeps a promise of meaning in a seemingly meaningless reality. Rooted in popular representations, childhood memories, and Smith's father's stories, this conviction to an extent relies on honest naiveté occasionally resonating in *Life on Mars* juxtaposed with the perspective of growing disappointment with the determined earthly existence in the Anthropocene/Capitalocene.⁸ In the eighth part of the eponymous poem, Smith presents a litany to (the) earth/Earth and a testimony to violent human history; we read:

[...] The earth
Floating in darkness, suspended in spin.
The earth gunning it around the sun.
The earth we ride in disbelief.
The earth we plunder like thieves.
The earth caked to mud in the belly
Of a village with no food. Burying us.
The earth coming off our shoes.⁹

Contrary to simultaneously recollected nostalgic memories of her own home, the Earth is surrounded in the darkness of the solar system, while its unique properties sustaining life condemn it to solitude. The Earth, in turn, is often presented as a space of alienation, exploitation, and oppression. Smith reminds us of it when she calls for justice for the tortured prisoners, the victims of gun violence, or the woman abused and held captive in a cellar by her father for decades.¹⁰ In a way, the possibility of a ceaseless universe backfires with a threat of everlasting history of violence being repeated over and over again.

8. Paulina Ambroży expands the interconnections between naiveté, romanticisation of cosmic reality, and what she refers to as cosmic sublime in: Paulina Ambroży, "Our Eyes Adjust to the Dark': The Cosmic Sublime in Tracy K. Smith's *Life on Mars*," *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture* 10 (2020), 364–391. <https://doi.org/10.18778/2083-2931.10.20>

9. Tracy K. Smith, "Life on Mars," in *Life on Mars*, 24.

10. James Edward Ford III notes, "'Space' and the 'universe' function as metaphors for American life and as an infinity that puts American life in new perspective. It is at once a metaphor and something stating the very possibility for metaphor." See: James Edward Ford III, "'Space Is the Place.' Afrofuturist Elegy in Tracy K. Smith's *Life on Mars*," *The Black Scholar* 44, no. 1 (2014), 161. Emphasis in the original.

This temporal conundrum is expanded in another poem, directly inspired by Bowie, “Don’t You Wonder, Sometimes?” We read:

Time never stops, but does it end? And how many lives
Before take-off, before we find ourselves
Beyond ourselves, all glam-glow, all twinkle and gold?

The future isn’t what it used to be. [...] ¹¹

Future which “isn’t what it used to be,” a future which arrives as radically different than the one which has been expected, manifests itself as a failed project and makes human fantasies obsolete. As I see it, future has paradoxically been prescribed in the past through the glittery techno-scientific and popular narratives that are already at hand. Because of it, instead of fulfilling any promise the humanity might invest in it, and usually does, future upon its realisation leaves us with disappointment. This is especially visible in “The Museum of Obsolescence,” in which future marks a timeframe when all concepts are eventually worn-out, and the objects we once desired or hoped to use for a greater good “return [...] / To uselessness with the mute acquiescence / Of shed skin.” ¹² Among these curiosities, the last object the visitors have access to is a lonely image of a planet. After seeing it, they are approached by the vendors outside the post-apocalyptic museum selling t-shirts. Once again Smith returns to the image of the Earth as a solitary planet, only this time the planet suspended in darkness: a single logo on otherwise empty t-shirts. ¹³ A worn-out planetary perspective gives way to the primacy of commodification and self-interest. When everything is allegedly obsolete, the capitalocenic world system persists and monetises the end of the world. In an ironical twist, it is robust capitalism that is supposed to thrive even after the end of the world.

In Smith’s book, what is earthly is at first homely, accommodating, perhaps even protecting; still, her poems grimly render that most experiences of dwelling entail the crisis of *oikos*. If the Earth is a site of danger or decline, then the distance offered by the cosmos’ distinct spaces and temporalities might be the root of comforting and safe narratives. Although the unscathed universe

11. Tracy K. Smith, “Don’t You Wonder, Sometimes?,” in *Life on Mars*, 20.

12. Tracy K. Smith, “The Museum of Obsolescence,” in *Life on Mars*, 14.

13. Smith, “Museum of Obsolescence,” 14.

might provide a suitable counterpart to living in the uncertain times, Smith does not allow the readers to become overly complacent about it. In “The Universe Is a House Party,” a cosmic event is compared to a party we are not invited to; we can only hear distorted noises through the walls. In this twist on Plato’s cave, just as the uninvited guests react with fantasies of the humanity’s absolute and unconditional hospitality in the scenarios that never eventually come to being, we might often too eagerly frame the need for “going beyond” inside deeply human, and so limited, experiences.¹⁴ In “Sci-fi,” on a different note, the utopian future making space safe and graspable is actually achieved at the cost of leaving the solar system once and for all.¹⁵ In both cases, Smith warns us about the dangers of our excessive dependence on techno-scientific or popular visions of space we live in as necessarily conditioned by loss: precisely, an inability of reaching its fabric. Instead, as Smith shows, we rather fall into “think[ing] of it as a parallel to what we know / Only bigger.”¹⁶

Space(s) of Grief

Life on Mars constructs a nearly *pharmakonic* relationship between the Earth in times of unrest and cosmic imagery. Each of them prescribes the other in itself, so that the metaphoric cure to the anxieties of finitude comes at the cost of blissful dissolution in the distant and the remote. Moreover, the sidereal stands for the narratives that prescribe the world as eventually setting-itself-right, repeating the logic that has arguably made environmental and social crises possible in the first place. Yet, Smith seems to be faithful to exploring a different dimension of the said poetics as well, which might realise what Stacy Alaimo calls the *ethics of inhabiting*.¹⁷ Alaimo conceives of domestic spaces whose walls, be it physical or conceptual, neither “disconnect” nor “domesticate,” but rather attune us to “the pleasure of interconnection and the joy of unexpected”¹⁸ and “the possibilities of becoming in relation to a radical otherness that has been known as ‘nature.’”¹⁹

14. Tracy K. Smith, “The Universe Is a House Party,” in *Life on Mars*, 13.

15. Tracy K. Smith, “Sci-fi,” in *Life on Mars*, 7.

16. Smith, “My God, It’s Full of Stars,” 8.

17. Stacy Alaimo, *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2016), 18.

18. Alaimo, *Exposed*, 18.

19. Alaimo, *Exposed*, 18.

In Smith, the real promise of sidereal poetics lies in “boldly going where no one has gone before,” and reconnecting with the world that resists human comprehension and yet remains an intrinsic part of our existence. In the poem “It & Co.,” the titular pronoun marks that which escapes human cognition altogether, never finding any stable referent.²⁰ To an extent, “it” undoubtedly exists in a particular material form; still, “[i]t avoids the blunt ends / Of our fingers as we point”²¹ and “resists the matter of false vs real.”²² Identifiable by neither theological nor scientific systems, it leaves us with a sole impression of being “like some novels: / vast and unreadable.”²³ The challenge of size and comprehension, however, goes beyond the impossibility of cognition in this case, as the aforementioned closing remark points to a taunt and not necessarily an actual negation. Any attempt of reaching the material “it” of reality, or perhaps the thing-in-itself, is incongruous and impossible. What might be possible, however, is readiness and willingness to become vulnerable when confronted by the incomprehensible excess of materiality or being. Elsewhere, Smith compares a nameless “it” to a wound, whereas in “Don’t You Wonder, Sometimes?,” the speaker yearns for being locked-up in an everlasting childlike fantasy in which “[she]’ll touch the world with bare hands / Even if it burns.”²⁴

I purposefully juxtapose here the ethics of inhabiting aimed at interconnection with the challenge posed by brute, wound-like, and painful materiality. In the poetics of Smith, as I see it, these two realms meet. Her cosmic dimensions of grief, in which the unbearable weight of grieving is compensated by excessively spatialised representations, turn the world itself nearly into a co-mourner to the grieving subject.

At the intersection of philosophical and psychoanalytical readings, we might dare say that Smith conflates the material and the traumatic (as trauma is essentially a wound). It seems that the unbearableness of personal loss meets here resistance inseparable from accessing the reality directly. As she demonstrates, both of them tend to share a common ground in the defining role of loss. At the same time, this negative kernel, instead of turning them into static entities (or barriers), conditions their vivid agencies. As long as they are not comprehended entirely, they remain highly active since they are

20. Tracy K. Smith, “It & Co.,” in *Life on Mars*, 17.

21. Smith, “It & Co.,” 17.

22. Smith, “It & Co.,” 17.

23. Smith, “It & Co.,” 17.

24. Smith, “Don’t You Wonder, Sometimes?,” 19.

persistent in not only their resistance to meaning, but also their insistence on our desires of going beyond against all odds. Smith joins the aforementioned realms in “My God, It’s Full of Stars,” where “[...] space might be choc-full of traffic, / Bursting at the seams with energy we neither feel / Nor see [...].”²⁵ As she quickly adds, these cosmic energies belong to the realm of the dead:

Maybe the dead know, their eyes widening at last,
Seeing the high beams of a million galaxies flick on
At twilight. Hearing the engines flare, the horns
Not letting up, the frenzy of being. I want it to be
One notch below bedlam, like a radio without a dial.
Wide open, so everything floods in at once.
And sealed tight, so nothing escapes. Not even time,
Which should curl in on itself and loop around like smoke.
So that I might be sitting now beside my father
As he raises a lit match to the bowl of his pipe
For the first time in the winter of 1959.²⁶

In a biographical twist, Smith’s attempt to think of the universe returns to the thoughts of her late father as the one who once showed her space for the very first time, as we read in the closing sections of “My God, It’s Full of Stars.” This marks a crucial moment in the collection. Partly, this shift is inspired by the twentieth-century discoveries in physics and the theory of relativity. At the same time, thanks to the first experiences of seeing the universe through the Hubble Telescope recollected in the poem, the temporal shift also relies on the act of stargazing as the work of loss, disclosing galaxies full of objects that are there no more. What is, however, worth noting as well is the fact that temporal shifts are also inherent in trauma, whose *afterwardsness*, as Jacques Laplanche proposes, breaks the linear progression of events and affects.²⁷

The material potentialities of space and time demarcate the afterlife where cosmic excess might be recognised and comprehended. We might arguably understand it in a materialist way, hinted at in Smith’s other poems. In line

25. Smith, “My God, It’s Full of Stars,” 10.

26. Smith, “My God, It’s Full of Stars,” 10.

27. See: Jean Laplanche, “Notes on Afterwardsness,” in *Essays on Otherness*, ed. John Fletcher (London: Routledge, 1999), 264–269.

with such a reading, space witnesses transformation and reorganisation of matter, including that which we consist of. What might be interesting as well is to focus on “the frenzy of being”²⁸ which the speaker wishes to be “like a radio without a dial / Wide open, so everything floods in at once.”²⁹ Then, Smith provides us with a thought-experiment in the abolition of temporal and spatial limits so that everything that was, is, and will be melts into one. When such a realm is provisionally constructed, the fixed limits of death cease to exist as well, not just making the reunion with the departed possible, but also invalidating the very basis for reunion represented in the idyllic homecoming at the end of the stanza.³⁰

In this light, Smith’s meditations on matter and loss conjure up a hauntological plane in both Derridean and Baradian sense. As in Derrida, the regimes of the living and the dead depend on the foreclosure of presence and absence.³¹ Both homely and cosmic dimensions of Smith’s works occasion in spectral encounters, where the speculative meets the tangible, while the dead are familiar to the living. Yet, any of these encounters is equally situational and temporary; linguistic and material excess that evades logocentricised positions of life and death occasions in a weird figure of survival in which the dead are convoked and revoked in the same act.³² Thanks to that, Smith’s poetry might offer us a critical project, aiming at dismantling our overly fixed fantasies of the world and of outer space, and a creative one, speculating on an unhinging of the future and opening us to the strangeness of what is radically unexpected. This brings us closer to Karen Barad’s understanding of hauntology, which reshapes the fabrics and textures of being.³³ Smith’s “frenzy of being” is

28. Smith, “My God, It’s Full of Stars,” 10.

29. Smith, “My God, It’s Full of Stars,” 10.

30. Ambrozy brilliantly notes, “The transcendental trope of the cosmic, ever-widening gaze allows the poet to displace, for a moment, the painful experience of death, and reimagine afterlife as a black hole, an infinite void or abyss into which ‘everything floods in at once . . . so nothing escapes / Not even time.’ The imagined obliteration of any definite temporality pulls the reader into an illegible non-atmosphere, a temporal chasm bypassing history and human measurements of life’s relentless flux.” Ambrozy, “Our Eyes Adjust to the Dark,” 383.

31. Jacques Derrida, *Specters of Marx*, trans. Peggy Kamuf (London and New York: Routledge, 2006), xvii–xviii.

32. See: Jacques Derrida, *The Beast & the Sovereign. Volume II*, trans. Geoffrey Bennington, ed. Michel Lisse, Marie-Louise Mallet, and Ginette Michaud (Chicago and London: University of Chicago Press, 2011), 117. See also: Derrida, *Specters of Marx*, xix–xx.

33. Karen Barad, “Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, Spacetime Enfoldings, and Justice-to-come,” *Derrida Today* 3, no. 2 (2010), 254.

a figure of all-encompassing indeterminacy which partakes in the radical worldling processes, or *spacetime-mattering* as Barad would call it.³⁴ For Barad, matter and meaning are recognised in the moment of creative becoming, where their interconnectedness with everything that is meets a cut through which limits are determined. Both interpretations of hauntology converge with Smith's exercise in loss beyond any definite loss. As she diligently writes in "My God, It's Full of Stars," in the cosmic perspective, the division into spectral and actual encounters is obsolete. Moreover, our existence should be envisioned as coexistence transgressing temporal and spatial limits. In this light, a radical sense of hope might be regained, understood through the promise of what is to come and unappropriated by the fantasies of the future which eventually let us down.

Chaos Made Flesh

Spectacular and distant, spectral and wounded: the more Smith departs from the earthly and personal, the more her book returns to the question of individual life and individual grief. *Life on Mars*' vivid and sidereal poetics arguably rethinks epistemic and ethical horizons of "being here" within the more-than-human universe. Yet, Smith's meditations on loss and grief attune us to the world whose temporality is more than ever acclaimed as being "out-of-joint." All these tensions are perhaps best captured in "No-Fly Zone," where we read: "What would your life say if it could talk?"³⁵ Giving voice to life in Smith's question presupposes a possibility of learning the ultimate truth from life itself, though the interrogative tone suggests one's unwillingness of hearing it. And yet, while the audial agency of the otherwise silent universe records both the transcendental and material in "The Universe: Original Motion Picture Soundtrack,"³⁶ and while the morning screams of children playing are compared to the mythicized vagituses or primal cries at the down of the (human?) world in "The Universe as the Primal Scream,"³⁷ the aforementioned question leaves life deceptively silent. Perhaps life is a concept that is already unable to encompass its own referent.

34. Karen Barad, "Nature's Queer Performativity," *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences* 19, no. 2 (2011), 148–149.

35. Tracy K. Smith, "No-Fly Zone," in *Life on Mars*, 45.

36. Smith, "The Universe: Original Motion Picture Soundtrack," 24.

37. Tracy K. Smith, "The Universe as the Primal Scream," in *Life on Mars*, 58.

On another note, perhaps there is something deeply embarrassing and threatening in the very possibility of accessing life's most hidden secrets, the pre-supposed truth of oneself, or the great Other the Self attempts to repress. It is not that surprising that the Western culture prefers to give voice to the dead instead.

The hauntological reflections indicated in the previous part might thrive on this particular perspective; after all, it is on numerous occasions, and especially in *Spectres of Marx* and his last interview, that Derrida poses the question of "learning to live finally," or learning to live at the end, as the task to be learned from the dead.³⁸ Derrida argues that "[t]he time of 'learning to live,' a time without tutelary present, would amount to this, to which the exordium is leading us: to learn to live *with* ghost, in the upkeep, the conversation, the company, or the companionship, in the commerce without commerce of ghosts. To live otherwise, and better. No, not better, but more justly. But *with them*."³⁹ As I see it, such an understanding is close to Smith's book, where the collision of the earthly and the cosmic blends the regimes of life/death and presence/absence, and attempts to give justice to those who do not have an opportunity to reclaim it.

"They May Love All That He Has Chosen and Hate All That He Has Rejected" is a poem detached from the futuristic and cosmic poetics of the text discussed earlier; however, it similarly negotiates the limits of loss using the everyday and the uncanny. Although the enigmatic title is derived from one of the Dead Sea Scrolls, "The Community Rule," a text on the significance of the love for the neighbour, Smith's poem focuses on the contemporary society as being largely torn by hatred. We read:

Hate spreads itself out thin and skims the surface,
Nudged along by the tide. When the waves go all to chop,

It breaks up into little bits that scurry off. Some
Get snapped up by what swims, which gets snapped up

Itself. Hooked through the lip or the gills and dragged
Onto deck to bat around at the ankles of men who'll beat it,

38. Derrida, *Specters of Marx*, xvii.

39. Derrida, *Specters of Marx*, xvii. Emphasis in the original.

Then scrape off the scales and fry it in oil. Afterward,
Some will sleep. And some will feel it bobbing there
On the inside. The night is different after that. Too small.⁴⁰

Both a religious allusion and physical activity, fishing becomes yet another figure rendering history as history of violence. In this respect, fish conjures up a negative communion and negative transfiguration, both of which spread hatred on humanity. As the opening lines suggest, hatred is not determined by a conscious act; rather, it lurks closely to the surface, and then accidentally is taken into our lives. Then everything changes; the night and the body are deprived of composure and relaxation, whereas hatred starts to expand until both the human and the world are too small to contain it. As we read later on, in order to be vented out, hatred finds escape in violating the fragility of human life, when it emerges from “fear/ [...] / like a bone caught in the throat.”⁴¹ Fear happens to be a universal trait that establishes a minimal difference between the victims and the perpetrators.

“They May Love All That He Has Chosen and Hate All That He Has Rejected” reaches its peak in the fourth part, entitled “In which the Dead Send Postcards to Their Assailants from America’s Most Celebrated Landmarks.” By means of five fictional postcards, Smith gives voice to the victims of gun violence killed in May and June 2009. Brisenia writes: “My daddy says we’re free now to do whatever we want. [...]. I hope to become a dancer or a veterinarian.”⁴² Stephen “feel[s] like [himself]”: “Mostly it’s just nice to move through crowds like I used to: unnoticed.”⁴³ Johanna is fascinated by the new opportunities of visiting various places in the blink of an eye; “I’m happy,”⁴⁴ she adds. Omar rarely thinks about his killer: “I think you feel humble, human. I hardly think of you, but when I do, it’s usually that.”⁴⁵ Smith’s postcards are uninterested in grief, accusation, or despair; their authors experience completion granted by regained freedom, mundaneness, or new abilities. Although overall naïve, they affirm that which death makes impossible, and prevent the victims from being reduced to the eternalised moment of their deaths, as if it captured

40. Tracy K. Smith, “They May Love All That He Has Chosen and Hate All That He Has Rejected,” in *Life on Mars*, 48.

41. Smith, “They May Love All That He Has Chosen,” 52.

42. Smith, “They May Love All That He Has Chosen,” 50.

43. Smith, “They May Love All That He Has Chosen,” 50.

44. Smith, “They May Love All That He Has Chosen,” 51.

45. Smith, “They May Love All That He Has Chosen,” 51.

their lives as well. Through the metaphors of freedom, movement, and plans for the future, Smith defies immobility culturally associated with the dead body and rejects a possibility of compressing one's life to a single event of murder.

The medium and the genre of a postcard in such a stern context is surprising at best. The postcard is an epitome of the phatic function. It contains simplified facts and conventional phrases. Essentially, it is a one-way communication as the recipient is not supposed to reply to the original message. There seems to be a general agreement for postcards to yield any intended meaning to a commercialised image of travelling within a greater consumerist phantasy. Still, the postcard corrects or substitutes the actual travel, as what is included in it is rarely true, regardless of the side of the postcard one looks at. Perhaps this accepted degree of inaccuracy makes it possible for Smith to use this medium to articulate her renouncement of violating the fragility of life. Written on postcards, the speculative narrative is torn between fact and fiction, yet none of them takes precedence. Instead, this narrative uses postcards as signs of grief when grief itself is deliberately unmentioned. Although the text overlooks mourning regardless of its preoccupation with killings, it does so in an inappropriate form to show that there are no representations to the tragedy caused by the loss of life. Consequently, grief is mediated by anxiety and dissonance, which on the affective level challenge the boundaries of the reading subjects and confront them with the real puncturing the thick veil of what has been repressed.

Similarly to the other poems included in *Life on Mars*, "They May Love All That He Has Chosen and Hate All That He Has Rejected" is largely hauntological. For Derrida, hauntology is a supplement to ontology.⁴⁶ As the former concept both invalidates and reaffirms the latter, it also reveals a differential dynamics of "being" and mobilises regimes of spatial and temporal indeterminacy.⁴⁷ The spectre is a figure of both summoning and exorcism, whose arrival becomes indiscernible from its dissipation.⁴⁸ In a similar vein, Smith adopts the perspectives of victims through textual decoys which both summon and wipe the former away. Smith's speakers engage in a dialogue in which nobody is present; the victims are transformed into literary agents. Although such an act might exhibit their rights, and, therefore, act in a political way,⁴⁹ most

46. Derrida, *Specters of Marx*, 202. In French, hauntologie and ontologie are homonyms.

47. Derrida, *Specters of Marx*, 5.

48. Derrida, *Specters of Marx*, 50–59.

49. I am thinking here especially about the gesture similar to the one Jacques Rancière proposes with his *partage du sensible*. In this way, the aestheticised postcards would serve

of the times it emphasises emptiness left by the deceased. In her reading of Robert P. Harrison's *The Dominion of the Dead*, Ewa Domańska argues that the dead are valuable to the living. She notes, "[T]he living prolong the existence of the dead; [...] it is the dead that legalise the existence of the living."⁵⁰ Because of that, death itself does not annul said relationship, but rather redefines it as a surplus and as a debt.⁵¹ What seems to persist, then, is a relational figure of fragility, which cannot be entirely integrated into life or death, and yet survives the biological death. In the light of Smith's poem, we might see how the poetic form becomes nearly metonymic to its content. Smith's recognition of the rights of the victims prolongs their existence and constantly reminds us of the fact that they are gone. However, this recognition is hardly a nihilist one. Judith Butler shows that vulnerability conditions one's capability to lose life and, simultaneously, determines life as inherently grievable.⁵² Ethical responsibility for any life, in turn, emerges when life transcends itself on the very condition that it might be lost.⁵³

The hauntological potential of Smith's postcards is determined equally by their form and the tragic events behind them. In *The Post Card*, Derrida notices that any postcard is a vessel for the Other. Derrida argues that unlike letters, postcards are not carried in envelopes, which renders their contents volatile.⁵⁴ To be precise, it cannot be decided how many people have read

the purpose of making the victims visible in the ethical call for justice. Davide Panagia notes, "The inequality of a partage du sensible that establishes a hierarchy between those who know and those who do not know, between those whose viewing provides good interpretations and those who passively look, thus holds the potential for its own dissolution. If the line of partition is the point of contact between sharing and division that structures the dynamics of a partage du sensible, then Rancière always holds open the possibility of a political part-taking ('avoir-part') by those who have no part in the established system of distribution." Davide Panagia, "'Partage du sensible': The Distribution of the Sensible," in *Jacques Rancière. Key Concepts*, ed. Jean-Philippe Deranty (Durham: Acumen, 2010), 102. See: Davide Panagia, "'Partage du sensible,'" 95–115.

50. Ewa Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017), 69. Translation mine. The original text reads: "[Ż]ywi są potrzebni zmarłym, by przedłużyć ich istnienie [...]; zmarli zaś potrzebni są żywym, by legalizować ich istnienie." Domańska refers here to Robert Pogue Harrison, *The Dominion of the Dead* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003).

51. Domańska, *Nekros*, 69.

52. Judith Butler, *Frames of War. When Is Life Grievable?* (London and New York: Verso, 2009), 14–15.

53. Butler, *Frames of War*, 14–15.

54. Jacques Derrida, "Envois," in *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1987). 13–14.

it before the addressee nor whether the text itself has been tampered with while being delivered. These features of the text, which explicitly call its referentiality into question, incorporate postcards into Derrida's lexicon of figures that bind the instability of meaning with an imperative of writing. In Smith's poem, both the apostrophe to the assailants and the acknowledgment of the victims' voices involve exposure to the Other. All five postcards testify to the fragility and inadequacy of poetic language incapable of grasping the unrepresentable death of an individual. Yet, the medium's imperfection forges a nearly metonymical relation with the phenomena that elude signification altogether: trauma, vulnerability, and loss. Finally, the textual volatility of the medium, thanks to which postcards are foreclosed by the Other, signifies a different regime of contingency installed by fear, violence, and hatred. While referring to the five cases of killings, Smith highlights the thin line between the assailants and victims, whose everyday expectations, routines, and behaviours are not that different, and whose positions might be, in fact, accidental.

The signatures beneath the postcards provide Smith with personas and masks, which problematise life/death, presence/absence, and self/other dichotomies since they disassemble the writing subject. As Georges Bataille notes, "The mask is chaos made flesh. It stands in front of me as my fellow being, and this being, which stares at me, has become the figure of my own death."⁵⁵ Smith's poetic postcards become portents and agents of death, bringing together the discontinuity of life and instability of meaning. What is more, they also articulate the greater anxiety over one's transience, when the speaker of other parts of the poem renounces her voice. In order to emerge as distinct voices, all five postcards temporarily annihilate this subject, confronting the writing author with a possible absence of her own voice and, thus, staging a possibility of non-existence.

Naïve Hopes and the Uncertain Times

I have started with a reference to "The Inner Light" to prefigure three dimensions of loss in Smith's *Life on Mars*. In the discussed episode, although loss originated in a cosmic catastrophe, it also employed the experience of

55. Georges Bataille, "Le masque," in *Œuvres complètes*, tome II, ed. Denis Hollier (Paris: Gallimard, 1970), 404. Translation mine. The original text reads: "[L]e masque est le chaos devenu chair. Il est présent devant moi comme un semblable et ce semblable, qui me dévisage, a pris en lui la figure de ma propre mort."

the everyday as a medium of commemoration and communication of what is lost. Smith's book seems to conceptualise loss from three corresponding angles: (1) the planetary uncertainty of the future, (2) the personal projection re-educated by the cosmic, and (3) the artistic attempt to give the voice to the lost ones. *Life on Mars* approaches loss on personal, epistemological, and ethical levels, which I largely discussed in reference to hauntology. For Smith, the everyday and the cosmic are tightly linked together. The everyday filters our understanding of the otherwise inhospitable universe we are part of, which resists cognition and signification. The cosmic, respectively, offers utopian daydreaming for the times of political and personal unrest, and fosters naïve hopes for the uncertain times. Together, these two dimensions suspend the life/death dichotomy as they establish new material configurations in which fixed and situated perceptions of time and space are no longer tenable. Such a hauntological twist reenvisions the communities of the living and the dead in ways that might be inspiring and consoling both as intimate experiences and as political acts. This last aspect is especially visible in "They May Love All That He Has Chosen and Hate All That He Has Rejected." Although this poem is not indebted to cosmic imagery, the sideral poetics of *Life on Mars* allows us to recognise how Smith relativises life/death, presence/absence, and present/past on the "earthly" level as well. The text offers a speculative attempt at working-through selected instances of gun violence, when one faces irrepresentability of loss and fragility of human life, and yet mobilises the new regimes capable of recognising individual stories of the victims. These, in turn, blur the distance between the bystanders and the victims, the living and the dead. What is at stake here is the emergence of a temporary communion functioning across life and death, which makes it possible for us to recognise the fragile "I" in the fragile "Other," cultivate responsibility for oneself and the Other, and tighten social bonds for the uncertain times.

Bibliography

- Alaimo, Stacy. *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2016.
- Ambroży, Paulina. "Our Eyes Adjust to the Dark': The Cosmic Sublime in Tracy K. Smith's *Life on Mars*." *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture* 10 (2020), 364–391. <https://doi.org/10.18778/2083-2931.10.20>

- Barad, Karen. "Nature's Queer Performativity." *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences* 19, no. 2 (2011), 121–158.
- Barad, Karen. "Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, Spacetime Enfoldings, and Justice-to-come." *Derrida Today* 3, no. 2 (2010), 240–268.
- Bataille, Georges. "Le masque." In *Œuvres complètes*, tome II, edited by Denis Hollier, 403–406. Paris: Gallimard, 1970.
- Bowie, David. *Aladdin Sane*. RCA, 1973, CD.
- Bowie, David. *David Bowie*. Philips, 1969, CD.
- Bowie, David. *Hunky Dory*. RCA, 1971, CD.
- Bowie, David. *Low*. RCA, 1977, CD.
- Bowie, David. *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders of Mars*. RCA, 1972, CD.
- Butler, Judith. *Frames of War. When Is Life Grievable?* London and New York: Verso, 2009.
- Critchley, Simon. *On Bowie*. London: Serpent's Tail, 2016.
- Derrida, Jacques. "Envois." In *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. Translated by Alan Bass, 1–256. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever. A Freudian Impression*. Translated by Eric Prenowitz. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx*. Translated by Peggy Kamuf. London and New York: Routledge, 2006.
- Derrida, Jacques. *The Beast & the Sovereign. Volume II*. Translated by Geoffrey Bennington, edited by Michel Lisse, Marie-Louise Mallet, and Ginette Michaud. Chicago and London: University of Chicago Press, 2011.
- Domańska, Ewa. *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017.
- Ford, James Edward, III. "'Space Is the Place.' Afrofuturist Elegy in Tracy K. Smith's *Life on Mars*." *The Black Scholar* 44, no. 1 (2014), 161–166.
- Harrison, Robert Pogue. *The Dominion of the Dead*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003.
- Laplanche, Jean. "Notes on Afterwardsness." In *Essays on Otherness*, edited by John Fletcher. London: Routledge, 1999.
- Panagia, Davide. "'Partage du sensible': The Distribution of the Sensible." In *Jacques Rancière. Key Concepts*, edited by Jean-Philippe Deranty, 95–103. Durham: Acumen, 2010.
- Schwarz, Claire and Tracy K. Smith. "'Moving toward What I Don't Know.' An Interview with Tracy K. Smith." *The Iowa Review* 46, no. 2 (2016), 173–192.

Smith, Tracy K. *Life on Mars*. Minneapolis: Greywolf Press, 2011.

Star Trek: The Next Generation, season 5, episode 25, “The Inner Light,” directed by Peter Lauritson, story by Morgan Gendel, teleplay by Morgan Gendel and Peter Allan Fields, aired 1 June 1992.

Whitman, Walt. “Song of Myself (1881).” In *The Norton Anthology of American Literature. Seventh Edition. Volume C 1865–1914*, edited by Jeanne Campbell Reesman and Arnold Krupat, 30–74. New York and London: W.W. Norton & Company, 2007.



Barbara Zwolińska

Figura efebosa i hermafrodyty w literackim dyskursie o pięknie (nie)męskości

Artykuł przedstawia analizę porównawczą kilku wybranych utworów literackich pod kątem występującego w nich motywu młodzieńczego piękna, którego genezę wiązać można z figurą efeba, obecną w antycznej sztuce, mitologii i literaturze. Wyłaniający się z tego zestawienia dyskurs dotyczy nie tylko kanonu (nie)męskiej urody, lecz także nieheteronormatywnej erotyki oraz przekraczania binaryzmu płci. Twórcy odwołujący się między innymi do dzieł Platona (*Uczta*, *Fajdros*) czy homeryckiej opowieści o losach Achillesa i Patroklosa z *Iliady* dokonują rewizji i transformacji antycznych wzorców, wpisując je we współczesne realia i konteksty historyczno-literackie.

Słowa kluczowe: efeb, hermafrodyta, Narcyz, Dionizos, (nie)męskość, kanon piękna, mitologia, Eros, Tanatos, Stanisław Wyspiański, Karol Szymanowski, Tomasz Mann, Tadeusz Różewicz, Joanna Bator, Madeline Miller

Stankomir Nicieja

Wilki wojny kontra “świeże mięso”: Kulturowe zmagania o hegemoniczną męskość we współczesnej chińskiej kulturze popularnej

Artykuł analizuje zjawisko popularności tzw. miękkiej męskości w Azji Wschodniej oraz kontrowersje, jakie wzbudza ono wśród elit politycznych Chińskiej Republiki Ludowej. Rosnące zainteresowanie młodych Chińczyków takimi gatunkami jak *danmei* wywołuje obawy przed feminizacją i emaskulacją. W odpowiedzi promowane są wzorce militarnej męskości, czego ikonicznym przykładem jest film *Wilk wojny 2*. Artykuł opiera się na teoretycznych modelach męskości, w tym koncepcjach R.W. Connella i Kama Louie, aby przybliżyć polskiemu czytelnikowi te zjawiska. Wskazuje, że analiza chińskich debat na temat męskości nie tylko pogłębia rozumienie współczesnych napięć kulturowych w Chinach, lecz także dostarcza szerszej perspektywy do refleksji nad europejskimi koncepcjami męskości.

Słowa kluczowe: Chiny, kultura popularna, męskość, zniewieszczenie, patriarchat

Alicja Müller

Kalekowanie męskości w tańcu współczesnym

Artykuł bada związki między męskością, niepełnosprawnością i tańcem współczesnym, koncentrując się na tym, jak tancerze z niepełnosprawnościami kwestionują normatywne konstrukty męskości poprzez kripowe praktyki choreograficzne. Autorka, odwołując się do teorii krip, studiów o niepełnosprawności i krytyki feministycznej, analizuje spektakle artystów takich jak David Toole, Rafał Urbacki, Raimund Hoghe i Michael Turinksy, którzy stosują strategie "kalekowania" ableistycznych i patriarchalnych norm, jednocześnie kształtując alternatywne wizje męskości, uwzględniające różnorodność, a także to, co kruche i queerowe.

Słowa kluczowe: taniec, krip, męskość, Toole, Urbacki, Hoghe, Turinksy

Magdalena Stoch

Męskość zdekonstruowana i dorastanie do heteropatriarchatu w powieści *Drzewo krwi* Kim de l'Horizon

Artykuł przedstawia analizę *Drzewa krwi*, debiutanckiej powieści Kim de l'Horizon, szwajcarskiego autorx niebinarnego, jako wielowymiarową refleksję nad wpływem heteropatriarchalnych struktur oraz związanych z nimi przemocy i traumy na relacje rodzinne oraz doświadczenia nienormatywnego dziecka. Szczególną uwagę poświęcono literackiej reprezentacji procesu odkrywania ciała i płci oraz kształtowania się queerowych, płynnych tożsamości. Analiza wykorzystuje perspektywę interseksjonalną, która pozwala ukazać połączenia między różnymi wymiarami tożsamości, takimi jak płeć, kolor skóry czy doświadczenie migracji.

Słowa kluczowe: heteropatriarchat, trauma międzypokoleniowa, tożsamość queerowa

Darko Ilin

Wstyd i literackie konfiguracje queerowej męskości w powieści Ivana Mraka *Ivan O.*

Relacja między queerową tożsamością a wstydem jest jednym z kluczowych tematów teorii queer, a niekiedy stanowi on fundamentalny aspekt tożsamości osób należących do queerowej społeczności. Artykuł koncentruje się na literackich reprezentacjach wstydu w literaturze słoweńskiej, ze szczególnym uwzględnieniem queerowej męskości. Przedmiotem analizy jest twórczość Ivana Mraka, a zwłaszcza jego autofikcyjna powieść *Ivan O.*, która jest pierwszym autobiograficznym dziełem literackim o tematyce queerowej w literaturze słoweńskiej. Artykuł omawia złożoną naturę wstydu i jego wpływ na doświadczenie życiowe głównego bohatera, bada, w jaki sposób emocja ta kształtuje proces identyfikacji

i autoprezentacji w społeczeństwie, jednocześnie podejmuje próbę prześledzenia trajektorii przewyżniania queerowego wstydu na kartach powieści.

Słowa kluczowe: wstyd, queerowa męskość, Ivan Mrak, autofikcja, teoria queer, literatura słoweńska

Iwona Gralewicz-Wolny

Marazm męskości

Wokół opowiadania Olgi Tokarczuk „Przetwory”

Opowiadanie Olgi Tokarczuk „Przetwory” z tomu *Opowiadania bizardne* (2018) to przykład literackiej narracji o męskości, która – z powodu braku odpowiedniego wzorca i niedostatecznej autorefleksji – zaprzepaściła swoją szansę na rozwój. Hermeneutyczna lektura utworu, jaką zaproponowano w artykule, odsłania problem trwałej więzi syna z matką, który pisarka przewrotnie ukryła pod groteskową fabułą. Tymczasem zabawna historia o mężczyźnie, któremu matka wymierzyła z za grobu karę za odmowę usamodzielnienia, objawia bowiem – dzięki mikrologicznemu odczytaniu – potencjał greckiej tragedii. Wykorzystane w artykule głosy badaczy problematyki męskości współbrzmia z opowiadaniem Tokarczuk, nadając mu charakter trafnego literackiego komentarza.

Słowa kluczowe: męskość, syn, interpretacja, bizarność, „Przetwory”, Olga Tokarczuk

Kinga Matuszko

Między stereotypami –

krytyka patriarchatu i „nowe” wzorce męskości
w postfeministycznych retellingach young adult

Przedmiotem niniejszego artykułu są kreacje męskości w postfeministycznych reinterpretacjach znanych historii kierowanych do młodych dorosłych. Materiał badawczy stanowią wybrane, popularne wśród nastoletnich czytelników i czytelniczek, anglosaskie retellingi baśni i utworów należących do kanonu literatury zachodniej. Artykuł wskazuje, że współcześni twórcy i twórczynie zazwyczaj prezentują w swoich powieściach poglądy antypatriarchalne, kreują bohaterów opresyjnych i mizoginistycznych bądź tworzą „nowe” wzorce męskości. Staram się także ocenić, czy takie działania wpisują się w postfeministyczne dyskursy równościowe, czy też stanowią przejaw narracji pseudofeministycznych, stabilizujących stereotypy, podważających dążenia do inkluzywności; z jednej strony ekskludując mężczyzn, z drugiej – karykaturalnie ich przedstawiając.

Słowa kluczowe: postfeminizm, retelling, patriarchat, męskość, young adult

Iwona Filipczak

Przemiany męskości

w zbiorze opowiadań Akhila Sharmy

A Life of Adventure and Delight

Artykuł analizuje reprezentacje męskości w wybranych opowiadaniach ze zbioru Akhila Sharmy *Życie pełne przygód i rozkoszy*. Tekst jest próbą zbadania, w jaki sposób mężczy bohaterowie, indyjscy imigranci w USA, wpisują się w dyskurs hegemonicznej męskości, realizowanej w formie patriarchalnej. Sharma próbuje zrewidować negatywne stereotypy indyjsko-amerykańskiej męskości, wskazując sytuacje kryzysowe, które niosą potencjał transformacji patriarchalnych wzorców męskości w bardziej afirmatywne modele męskości. Krytykę patriarchy wzmacniają re-orientalizujące techniki narracyjne.

Słowa kluczowe: patriarchy, stereotypy, diaspora indyjska, reorientalizm

Jarosław Błochowiak

Zarażeni rozpadem

Dekonstrukcje ojcostwa w *Gnój* Wojciecha Kuczoka

W utworze Kuczoka *Gnój* udziałem syna staje się doświadczenie wewnętrznej dezintegracji wywołanej działaniami ojca, pęknięcie naznaczające proces kształtowania się tożsamości. Na skutek tych bolesnych przeżyć podmiot odnajduje w sobie pragnienie śmierci ojca lub też wyobraża sobie tę śmierć, postrzegając ją jako uwolnienie i zakończenie udręki. Zatem dekonstruowanie ojca w planie moralnym, aksjologicznym, poznawczym przemienia się w marzenie o fizycznym unicestwieniu ojca – marzenie snute przez wewnętrznie rozbitego syna: zniszczony śni tutaj o zniszczeniu. W „antybiografii” Kuczoka ojciec okazuje się postacią słabą, naznaczoną niemocą. Wobec syna – który jest dla niego reprezentantem ciemnego i nieprzewidywalnego świata i na którym odreagowuje niemoc wobec tego świata – jako środka represji oprócz kar cielesnych używa przysłów, powiedzeń, aforyzmów. Zarówno przemoc fizyczna, jak i owe przysłowia to rodzaj kompulsywnej reakcji na świat, na syna, na zjawiska, które wymykają się rozumieniu K.

Słowa kluczowe: ojcostwo, ojciec i syn, tożsamość i przemoc, tożsamość i narracja, *Gnój* Wojciecha Kuczoka

Andrzej Handzlik

Męskość w okresie początku polskiego faszyzmu

Rzecz o *Faszystcie Polskim*

Artykuł przedstawia początki polskiego faszyzmu w kontekście jednego z pierwszych czasopism propagujących tę ideologię. *Faszysta Polski* ukazywał się w 1926 roku, a na jego łamach autorzy przybliżali polskim odbiorcom włoskie koncepcje. W artykule zanalizowano czasopismo pod kątem nadreprezentacji męskich głosów oraz strategii perswazyjnych stosowanych przez twórców tygodnika. Celem artykułu jest wskazanie przyczyn

zainteresowania faszyzmem, mechanizmów oddziaływania na odbiorców, a także podkreślenie, że doktryna ta zmierzała do wykreowania nowego rodzaju męskości, opartej na podporządkowaniu się wodzowi i samej ideologii.

Słowa kluczowe: faszyzm, męskość, prasa, dwudziestolecie międzywojenne, podporządkowanie, wódz, ideologia, *Faszysta Polski*

Aldona Kobus

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

Artykuł przedstawia społeczno-kulturowe funkcje fantazmatu męskości w neosarmackiej twórczości Jacka Komudy. Punktem odniesienia w analizie neosarmatyzmu jako fantazmatu są badania Przemysława Czaplińskiego i Macieja Parkitnego na temat polskiego oświecenia i funkcji postaci warchoła w dyskursie politycznym i społecznym. Do analizy konstrukcji modelu męskości antybohaterskiej w twórczości Komudy wykorzystane zostały tezy sformułowane przez Filipa Mazurkiewicza na temat konstruowania męskości hegemonicznej w polskiej literaturze XIX wieku. W efekcie fantazmat historyczny neosarmatyzmu w wykonaniu Komudy, oparty na stereotypie, ukazuje próby ucieczki od wymogów nowoczesności i budowanie pola wyobrażeniowej hegemonii w opozycji do strukturalnej słabości polskiej męskości.

Słowa kluczowe: neosarmatyzm, męskość hegemoniczna, fallogocentryzm, fallocentryzm, Jacek Komuda

Paulina Korzeniewska

Ksenofeminizm w badaniach filmoznawczych:
próba zarysu

Artykuł jest próbą zarysu zastosowania teorii ksenofeminizmu jako narzędzia badań filmoznawczych, ze szczególnym uwzględnieniem jej podstawowych założeń: abolicji płci, antynaturalizmu i technomaterializmu. Ksenofeminizm kwestionuje tradycyjne rozumienie płci oraz determinizm biologiczny, skłaniając do refleksji nad problematyzacją tych kwestii na ekranie. Technomaterializm podważa przekonanie, że interakcje cyfrowe są oddzielone od świata fizycznego, koncentrując się na infrastrukturze materialnej oraz warunkach fizycznych kultury cyfrowej. Włączenie ksenofeminizmu do badań nad filmem sprzyja pogłębionemu rozumieniu kwestii płci, technologii i norm społecznych, wzbogacając narzędzia analizy filmoznawczej. Artykuł oferuje również wstępną analizę technomaterialistyczną jednego z odcinków serialu Netfliksa *Black Mirror*, „Joan is Awful”.

Słowa kluczowe: ksenofeminizm, metodologia badań filmoznawczych, technomaterializm, *Black Mirror*

Adrian Gleń

Śniło mi się "KINO"... Postscriptum

Tekst jest eksperymentalnym połączeniem eseju naukowego i reportażu, swoistym badaniem terenowym literatury. Autor udaje się do Solca-Zdroju (tropem fotografii Wojciecha Prażmowskiego) i odnajduje miejsce, w którym niegdyś stało, opisane w *Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka, "KINO". Rekonstruuje historię tego budynku i raz jeszcze czyta kluczowy ustęp powieści w kontekście figury borgesowskiego Alefa.

Słowa kluczowe: ruina, proza podróżna Andrzeja Stasiuka, melancholia ruiny, mistycyzm ruiny

Justyna Budzik

Sztuka uwikłana w czas

Adama Czerniawskiego widzenie wieloobrazowe

Artykuł poświęcony jest wybranym aspektom obrazowania artystycznego w twórczości Adama Czerniawskiego. Tekst skupia się na lirykach poety, w których obraz malarski staje się pretekstem do namysłu poświęconego przestrzeni temporalnej. Analizowana jest ona w kontekście uwikłania w czas zarówno dzieła malarskiego (krajobrazu, konkretnej postaci), jak i tego, który je kontempluje, w tym przypadku samego poety. Znaczenie szczególne autorka przypisuje refleksji, jaką Czerniawski zawarł w liryku "Widok Delft". W szkicu zwrócono uwagę na oryginalność i odrębność artystycznego obrazowania w twórczości Adama Czerniawskiego, która kilkakrotnie ukazywana jest w ujęciu komparatystycznym, w odniesieniu do liryki ekfrastycznej dwóch innych poetów "Kontynentów" – Andrzeja Buszy i Bolesława Taborskiego.

Słowa kluczowe: przestrzeń temporalna, czas realny, czas wyobrażony, dzieło sztuki

Michał Kisiel

"Wszystko znika, jak gdyby wracało gdzie indziej?"

Kosmiczne marzenia i poranione światy

w *Life on Mars* Tracy K. Smith

Celem niniejszego artykułu jest przeanalizowanie, w jaki sposób nagrodzony tomik poetycki Tracy K. Smith *Life on Mars* negocjuje materialne i conceptualne granice utraty w odniesieniu do problematyki skończoności, pamięci oraz przetrwania. Odwołując się do takich myślicieli jak Karen Barad, Jacques Derrida czy Georges Bataille, podjęto refleksję nad tym, w jaki sposób Smith wykorzystuje perspektywy ziemskie i kosmiczne, metaforycznie tłumacząc jedną na drugą, by zakwestionować zastane porządki obecności/nieobecności, życia/śmierci, znanego/nieznanego oraz przyszłości/przeszłości. Pierwsza część artykułu poświęcona jest poetyckim i filozoficznym konfrontacjom z osobistą utratą, lękami o przyszłość oraz złożonymi aspektami materialności. W drugiej części przedstawiona zostaje lektura zaangażowana etycznie wybranego wiersza, *They May Love All That*

He Has Chosen and Hate All That He Has Rejected, ukazująca stratę jako paradoksalną formę sprawczości.

Słowa kluczowe: opłakiwanie, kosmos, śmierć, widmontologia, XXI-wieczna poezja amerykańska



Problematyka

Kultura i jej wytwory; ontologia artefaktów; metodologia badań literaturoznawczych i kulturoznawczych; teoria; literaturoznawstwo porównawcze; tendencje w kulturze/literaturze; związki interdyscyplinarne; pogranicza kultury/literatury i filozofii, antropologii, socjologii etc.; zmiany paradygmatów; trendy i konteksty; syntezy teoretycznoliterackie i kulturoznawcze – oraz obszary zbliżone.

Polityka wydawnicza

Z wyjątkiem tekstów zamawianych oraz nowych i pierwszych tłumaczeń tekstów obcojęzycznych *Er(r)go* nie drukuje tekstów uprzednio publikowanych. Przedruki są dopuszczalne w numerach tematycznych, jeżeli tekst jest szczególnie istotny merytorycznie dla całościowej koncepcji numeru. Nadesłane teksty podlegają procedurze podwójnie anonimowej recenzji (*double-blind peer review*), której wynik decyduje o ostatecznym zakwalifikowaniu tekstu do publikacji.

Wymagane dokumenty w nadesłanym zestawie

- manuskrypt tekstu (min. 25 i maks. 40 tysięcy znaków ze spacjami)
- tytuł artykułu po polsku i po angielsku (maks. 120 znaków ze spacjami)
- bibliografia w formacie Chicago Humanities (zob. instrukcja poniżej)
- streszczenia po polsku i po angielsku (min. 600 i maks. 800 znaków ze spacjami)
- słowa kluczowe w języku polskim i angielskim (maks. 75 znaków ze spacjami)
- nota biograficzna o autorze (min. 600 i maks. 800 znaków ze spacjami)
- numer ORCID autora
- afiliacja autora
- oficjalne licencje lub zgody na reprodukcję materiałów cudzego autorstwa
- źródła i typy licencji dla materiałów na licencjach otwartych

Standardy językowe

Nadesłane teksty artykułów i streszczeń muszą spełniać międzynarodowe standardy akademickiej angielszczyzny (poziom językowy wykształconego native-speakera języka angielskiego) oraz akademickiej polszczyzny.

Zastrzeżenia

Redakcja zastrzega sobie prawo do dokonywania pewnych modyfikacji tekstu nienaruszających merytorycznej strony opracowania. Teksty niekompletne oraz teksty opisane niekompletnymi metadanymi będą odrzucane. Redakcja zastrzega sobie prawo do przedruków tekstu w numerach rocznicowych *Er(r)go*.

Instrukcje dotyczące formatowania i innych wymogów

Szczegółowe instrukcje dotyczące formatowania tekstów oraz obsługi zgłoszenia w systemie OJS znajdują się na stronie internetowej *Er(r)go* w zakładce „Dla Autorów” pod adresem: <https://www.journals.us.edu.pl/index.php/ERRGO/information/authors>

Kontakt

Korespondencję należy kierować na adres errgo@us.edu.pl



Themes

Culture and its products; the ontology of artefacts; methodologies of literary and cultural research; critical theory; comparative literary studies; trends and tendencies in culture/literature; interdisciplinary relations; liminal spaces between culture, literature, philosophy, anthropology, sociology, etc.; transformations of paradigms; trends and contexts; literary-theoretical and cultural syntheses – and related areas.

Editorial policy

Except for commissioned texts, or new (first) translations, *Er(r)go* does not accept texts previously published. Reprints are admissible in thematic issues if a given text is particularly important from the point of view of the overall conception of the issue. Submissions undergo the procedure of double-blind peer review, the outcome of which decides about the qualification of the text for publication.

Documents required in the submission package

- text manuscript (min. 25 and max. 40 thousand characters incl. spaces)
- the title of the article in English and in Polish (max. 120 characters incl. spaces)
- bibliography formatted in Chicago Humanities style (see instructions below)
- abstracts in English and in Polish (min. 600 and max. 800 characters incl. spaces)
- key words in English and in Polish (max. 75 characters incl. spaces)
- author's bio (min. 600 and max. 800 characters incl. spaces)
- author's ORCID number
- author's affiliation
- written permissions and licenses for copyrighted material (e.g.: images)
- in the case of open-license or owned materials, a declaration concerning the type of the license and the source of the graphic

Language standards

Submissions, including abstracts, must meet the world-wide standards of academic English (educated native speaker proficiency level).

Disclaimer

The Editors reserve the right to introduce modifications that would not affect the merit of the study to the texts submitted to *Er(r)go*. Incomplete submissions, or submissions missing metadata will be rejected. The Editors also reserve the right to reprint texts submitted to the journal in anniversary or special issues of the *Er(r)go*.

Instructions on formatting and other requirements

Detailed instructions on text formatting and handling of the application in the OJS system can be found on the *Er(r)go* website in the “Authors’ Guidelines” tab at: <https://www.journals.us.edu.pl/index.php/ERRGO/information/authors>

Contact

Correspondence should be sent to: errgo@us.edu.pl

Projekt serii / series designer: Marek J. Piwko {mjp}

Na okładce / on the cover:

Bez tytułu / Untitled

Autor zdjęcia: Anna Kisiel / photo by Anna Kisiel

ISSN 2544-3186



(CC BY-SA 4.0)

Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International

Kontakt z Redakcją / Contact Info

e-mail: errgo@us.edu.pl

<http://www.errgo.pl>

Wydawca / Publisher

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ul. Jordana 18

40-043 Katowice

tel.: 32 359 21 77

e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

<https://wydawnictwo.us.edu.pl>

Współwydawca / Co-publisher

“Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe

ul. Juliusza Ligonia 7

40-036 Katowice

tel.: (0048) 32 258 07 56, fax: (0048) 32 258 32 29

e-mail: biuro@slaskwn.com.pl, redakcja@slaskwn.com.pl

handel@slaskwn.com.pl

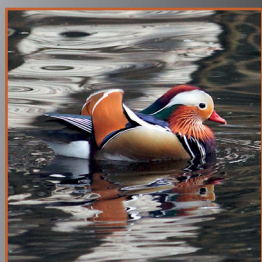
www.slaskwn.com.pl

Wydanie pierwsze arkuszy wydawniczych: 22,5
arkuszy drukarskich: 21,75

Theory | Literature | Culture

ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura



w następnym numerze / in the next issue:

tkanki/rzeczy/materie
tissues/things/matters

dobra i procesy / commons and processes

ciała tekstualne / textual bodies

nietzsche, deleuze, schulz / nietzsche, deleuze, schulz

geologie pamięci / geologies of memory

tworzywa (nie)organiczne / (in)organic matters

fale i szczątki / waves and remains

biosfera terry / terra's biosphere

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2544-3186



9

772544 318606

62



Więcej informacji



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego

