



UNIWERSYTET RZESZOWSKI
KOLEGIUM NAUK HUMANISTYCZNYCH
INSTYTUT POLONISTYKI I DZIENNIKARSTWA

IZABELA JANIEC

**Między realnością a fantazmatem.
O prozie fabularnej Jakuba Żulczyka**

**Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
*prof. dr. hab. Janusza Pasterskiego***

Rzeszów 2024

Spis treści

Wykaz skrótów analizowanych tekstów Jakuba Żulczyka	4
Wstęp.....	5
Rozdział I „Wszystko już było oprócz nas”. W kręgu wzorców gatunkowych i schematów fabularnych.....	10
1.1 Wokół powieści	10
1.2 Powieść kryminalna.....	19
1.3 Powieść drogi	26
1.4 Powieść fantastyczno-przygodowa dla młodzieży	29
1.5 Powieść „emo”	31
1.6 Horror	34
1.7 Powieść dystopijna	38
1.8 Motyw starcia dobra ze złem	40
1.9 Wnioski końcowe	44
ROZDZIAŁ II „Nikt nie wie, jak naprawdę się nazywam”. Figura antybohatera w prozie Jakuba Żulczyka jako emblemat współczesności.....	47
2.1 O kategorii antybohatera (antybohater w ujęciu historycznoliterackim).....	47
2.2. Antybohater w świetle typologii	61
2.3 Antyherosi z kompleksami.....	73
2.4 Uzależniony outsider i jego otoczenie	83
2.5 <i>Nikt</i> , który stał się dresiarzem	92
2.6. Upadek outsidera z ambicjami.....	97
2.7 Wnioski końcowe	103
Rozdział III Męskość jako rzeczywistość i fantazmat.....	106
3.1 Kategoria męskości wobec zmian kulturowych XXI wieku.....	106
3.2 Nadwrażliwcy i odmieńcy, czyli męskości w kryzysie	118
3.3 Męskie ciało i cielesność.....	129
3.4 Hegemoniczny Punisher i despotyczny destruktor, czyli wizerunki ojca i ojcostwa	139
3.5. Męskości realne i fantazmatyczne – wnioski końcowe	148
Rozdział IV „Świat staje się jeszcze bardziej zamazany”. Realizm i fantasmagoria jako dominanty stylistyczne i narracyjne.....	152
4.1 Oniryczne wizje.....	156
4.2 Miasto jako potwór	169
4.3 Od groteski do horroru.....	182
4.4 Fantastyczne postaci i wydarzenia	192

4.5 Brutalizacja języka.....	198
4.6 Wnioski końcowe	207
Zakończenie	210
Bibliografia	215
Summary.....	225

Wykaz skrótów analizowanych utworów Jakuba Żulczyka

- CS - *Czarne słońce*, Warszawa 2019.
- IZ - *Informacja zwrotna*, Warszawa 2021.
- I - *Instytut*, wyd. II zmienione przez autora, Warszawa 2016.
- RA - *Radio Armageddon*, wyd. II zmienione przez autora, Warszawa 2015.
- ŚoŚ - *Ślepnąc od świateł*, Warszawa 2014.
- Ś - *Świątynia*, Warszawa 2019.
- WP - *Wzgórze psów*, Warszawa 2017.
- Z - *Zmorojewo*, Warszawa 2019.
- ZMJK - *Zrób mi jakąś krzywdę*, Warszawa 2018.

Wstęp

Jakub Żulczyk (urodzony w 1983 roku) to obecnie jeden z najpopularniejszych i najciekawszych polskich pisarzy. Jego dorobek artystyczny obejmuje dziesięć wydanych powieści. Pisze także felietony i scenariusze serialowe. Ponadto prowadzi audycje radiowe, a wraz z Juliuszem Strachotą współtworzy podcast poświęcony tematyce wychodzenia i radzenia sobie z uzależnieniami. Jest aktywnym twórcą komentującym rzeczywistość na popularnych dziś portalach społecznościowych. Proza pisarza wzbudza ciekawość czytelników oraz stanowi obiekt zainteresowań badaczy literatury. Wyróżnia ją oryginalna konstrukcja fabuły, kreacje bohaterów, którzy na długo pozostają w pamięci odbiorców i specyficzna wizja rzeczywistości. Powieści autora nie poddają się łatwym i jednoznacznym ocenom zarówno pod względem ich przynależności gatunkowej, jak i wymowy utworu. Często bowiem łączą cechy ambiwalentne, wskutek czego odbiorca nie jest w stanie jednoznacznie opisać i ocenić wykreowanych postaci i wydarzeń. Przymioty te mogą świadczyć o wspomnianym już zainteresowaniu opisywaną prozą, która ze względu na swą wyjątkowość zasługuje na literaturoznawczą refleksję.

Podstawowym celem niniejszej rozprawy jest analiza głównych wymiarów problemowych i artystycznych prozy fabularnej Jakuba Żulczyka. Pisarz sięga po niezwykle charakterystyczne dla niego kreacje bohaterów, którymi są - jak zauważa jedna z badaczek jego twórczości: „(...) wyrzuceni na margines życia przegrani z losem nieudacznicy, rozbitkowie życiowi, którym nie udało się – jeśli w ogóle mieli marzenia – zrealizować życiowych planów”¹. Ważnym problemem prozy Żulczyka jest ukazywanie rozpadu i destrukcji dzisiejszej rzeczywistości, którą przedstawia dzięki skomplikowanym losom powieściowych bohaterów. Szczególnie oryginalny jest artystyczny wymiar tych powieści, stanowiący nietypowe połączenie realizmu i fantazji, dający w rezultacie kształt osobliwego fantazmatu. W podzielonej na cztery rozdziały rozprawie omówione zostały najważniejsze zagadnienia związane z prozą Jakuba Żulczyka, kluczowe problemy, charakterystyczne motywy i kategorie, a także często podejmowane chwytły literackie. Dodatkowo moim zamiarem jest też zbudowanie typologii męskich postaci wykreowanych przez Żulczyka w kontekście kategorii antybohatera oraz wykazanie, że kategoria ta jest znakiem dzisiejszych płynnych i relatywnych czasów, a antybohaterowie stale goszczą na kartach powieści pisarza.

¹ D. Kulczycka, „Lekarzu ulecz samego siebie” – neo-nadnaturalizm prozy Jakuba Żulczyka, [w:] *Prace aksjologiczne. Zdowie i choroba w kontekście aksjologicznym*, red. J. Gorzelana, A. Seul, Zielona Góra 2024, s. 119.

Wyłaniającą się z badań nad prozą Żulczyka tezą jest również wyrazisty obraz współczesnego kryzysu męskości. Taką wizję teraźniejszości przedstawił pisarz wykorzystując do tego swoistą grę genologiczną z gatunkami i odmianami powieści. Dzięki temu udało mu się ukazać świat w perspektywie antynomii i rozpadu.

Analizie poddanych zostało dziewięć powieści pisarza, które ukazały się w latach 2006-2021. Cytaty użyte w tytułach poszczególnych rozdziałów pochodzą z powieści Jakuba Żulczyka. Dotychczasowy stan badań nad twórczością Jakuba Żulczyka nie jest zbyt zaawansowany i wciąż wymaga dalszej refleksji. Do tej pory powstała praca monograficzna zatytułowana *Film w prozie Jakuba Żulczyka* (2020) autorstwa Doroty Kulczyckiej, która to literaturoznawczyni jest również autorką kilku artykułów naukowych dotyczących zagadnień związanych z prozą pisarza. Inni badacze literatury zajmujący się twórczością Żulczyka to między innymi: Paulina Domagalska, pisząca o realizmie w debiutanckiej powieści pisarza; Tomasz Barszcz, ukazujący obraz miasta-nierządniczy w *Ślepnąc od świateł* czy Dariusz Piechota, badający wcześniej wspomnianą powieść jako narkotyczną odyseję. Powstały również liczne recenzje dotyczące powieści pisarza, które również zostały wykorzystane w rozprawie. Ponadto w pracy odniesiono się do ustaleń innych badaczy, zajmujących się poruszonymi tutaj problemami, m.in. założenia Anny Zagórskiej (badaczka i twórczyni klasyfikacji antybohatera w polskiej prozie po 1989 roku), Michała Januszkiewicza (badacz również zajmujący się kategorią antybohatera w literaturze), Zbyszka Melosika (autor monografii *Kryzys męskości w kulturze współczesnej i inne*), Adama Dziadka (redaktor serii *Studia o męskości. Formy męskości*) czy Janusza Sławińskiego (*Słownik terminów literackich*). Na szczególną uwagę zasługują założenia i wnioski Anny Zagórskiej, gdyż to w oparciu o jej typologię zostali scharakteryzowani bohaterowie prozy Żulczyka. Analizując teksty powieści, wykorzystywałam metody i narzędzia: strukturalizmu, dekonstrukcji, krytyki tematycznej i narratologii.

W pierwszym rozdziale rozprawy poddano analizie kształt gatunkowy utworów prozatorskich Jakuba Żulczyka ze szczególnym podkreśleniem wykorzystywania znanych odmian i wzorców fabularnych w celu nadania im odrębnych i specyficznych cech charakterystycznych. W pierwszej części rozdziału przypomniane zostały podstawowe ustalenia gatunkowe dotyczące powieści, jej rozwój na przestrzeni wieków oraz charakterystyczne cechy powieści postmodernistycznej. Ten rozdział dysertacji stanowi odpowiedź na pytanie, co unikatowego można odnaleźć w realizacji danej odmiany gatunkowej powieści pisarza. W jaki sposób modyfikuje on klasyczne gatunki

literackie, które zdają się oscylować w kręgu literatury popularnej? Czy da się jednoznacznie zakwalifikować wybrane tytuły powieściowe do klasycznych gatunków literackich i odnaleźć w nich schematy fabularne? Jakie cechy są charakterystyczne dla jego prozy? W dalszej części rozdziału ukazano jeden z głównych motywów przejawiających się w pisarstwie Żulczyka – starcie dobra ze złem. Przeanalizowane utwory pod kątem wspomnianego motywu stanowią potwierdzenie tezy, że walka dobra ze złem w powieściach pisarza jest tematem, który scala całą jego twórczość. Motyw zła pełni rolę dominanty etycznej, która bierze prym w postępowaniu bohaterów i podporządkowuje sobie świat przedstawiony.

W kolejnym rozdziale pracy omówione i przeanalizowane zostały kreacje postaci w prozie Jakuba Żulczyka, spośród których na pierwszy plan wysuwa się figura antybohatera. Ze względu na to, że antybohater to postać, która jest niezdolna do działania, o natężonej autoanalizie, wyalienowana i reprezentuje postawę silnego relatywizmu, istnieje wiele jego typologii i odmian. Jednak w głównej mierze teorie autorstwa Anny Zagórskiej posłużyły w analizie do porównania i opisania charakterystycznych rysów antybohaterów wykreowanych przez współczesnego pisarza. Żulczyk tworzy specyficznych dla swojej prozy antybohaterów. Są nimi: antyherosi z kompleksami, uzależnieni i upadający outsiderzy czy *Nikt*, który staje się dresiarzem. Wszyscy oni mają typowe dla klasyfikacji Zagórskiej cechy, jednak pisarz nadaje im dodatkowych rysów antybohaterskich. Bowiem literatura współczesna rozwijająca się w czasach płynnej nowoczesności jest wypełniona antybohaterami, którzy tak dobrze wpasowują się w poczucie rozproszenia i tymczasowości, w brak poczucia przez współczesnego człowieka zakotwiczenia w jednoznacznych tożsamościach i wyznawanych wartościach. W nowej polskiej rzeczywistości po 1989 roku to postaci antybohaterów dobrze zaadaptowały się w polskiej prozie, gdyż w czasach, w których dezaktualizują się dotychczasowe porządki to antybohater o niejasnej i często niepewnej tożsamości może być reprezentantem współczesności.

Istotną kategorią, która łączy się z zagadnieniem antybohaterskiej postawy, a która została zaprezentowana w trzecim rozdziale pracy, jest obraz męskości wyłaniający się z powieści Jakuba Żulczyka. Męska postawa oraz na ogół brutalny i agresywny świat kreowany w prozie pisarza, gdzie bohaterami pierwszoplanowymi są zwykle mężczyźni, również tworzy wizję świata w perspektywie antynomii i rozkładu. Nakreślone rysy teoretyczne dotyczące studiów nad męskością pozwoliły opisać wizerunek współczesnego mężczyzny i męskości i porównać z tym, który kreśli pisarz. Rozważania

zamieszczone w podrozdziałach tej części pracy dotyczyły w szczególności opisanie i nazwania męskich postaw, które w przeważającej części stanowią o współczesnym kryzysie męskości. Nadwrażliwcy, odmieńcy, niedojrzali emocjonalnie partnerzy to tylko część określeń, które reprezentują główni bohaterowie powieści Żulczyka. Niejednokrotnie pełnią oni rolę ojca, która daleka jest od rodzicielstwa współuczestniczącego. Ojcostwo potwierdza ich nieodpowiedzialność i brak gotowości do tej roli. Męskie ciało i cielesność to również zagadnienie, które łączy się z kategorią męskości i zostało zbadane na najbardziej reprezentatywnych przykładach. Całość analiz tego rozdziału odpowiada na pytanie: czy stworzone przez pisarza męskości stanowią ich stereotypowe odzwierciedlenie, czy są tylko ich wyobrażeniem? Innymi słowy: czy to postaci realne, czy fantazmatyczne. Pisarz dekonstruuje istniejące w społecznym przekonaniu stereotypy męskości. Jego bohaterowie ukazują wyobrażenie o stereotypowej hegemonicznej męskości. Jednak są ułomni i nie radzą sobie z przypisanymi im rolami społecznymi. Niejednokrotnie postrzegają swoją męskość przez pryzmat własnych wyobrażeń. Odzwierciedlają kryzys współczesnej męskości.

W ostatnim rozdziale rozprawy doktorskiej omówiono sposób przedstawiania świata w prozie Jakuba Żulczyka, który wykracza poza tradycyjną konwencję realistyczną. Wzbogaca on swoją prozę takimi kategoriami jak: oniryzm, fantastyka, groteska, brutalizacja i wulgaryzacja języka bohaterów. Ponadto nadaje przestrzeni dodatkowych znaczeń, co sprawia, że staje się ona elementem znaczącym i równie mocno oddziałującym jak bohaterowie. Najczęściej ukazuje on miasto jako symbolicznego potwora. Kategorie stylistyczne jakimi posługuje się autor redukuje kształt narracji realistycznej na rzecz ujęć fantasmagorycznych. Każda z wymienionych kategorii została zaprezentowana i podparta przykładami z prozy pisarza w poszczególnych podrozdziałach. Stanowią one próbę wychwycenia i określenia specyficznych sposobów wykorzystywania przez autora motywu snu, kreacji wizerunku miasta, groteskowego opisu wydarzeń, posługiwania się fantastyką w tworzeniu współczesnych historii, czy wreszcie sięgania po stylizację języka bohaterów, który niejednokrotnie jest przepełniony wulgaryzmami, a w jednej z powieści brutalnymi i wręcz odpychającymi określeniami. Ponadto wszystkie te kategorie mogą być sposobem na ukazanie przez autora poczucia pustki i entropii współczesnego świata, w którym nie ma miejsca na uczucia.

Mam nadzieję, że niniejsza praca pozwoli spojrzeć na prozę Jakuba Żulczyka, jako oryginalną propozycję artystyczną, w której świat przedstawiony i sami bohaterowie wykraczają poza klasyczne ujęcia realistyczne, a rzeczywistość nacechowana jest

dodatkowo motywami rozpadu, zrelatywizowania, rozproszenia i destrukcji. Z kolei artystyczne rozwiązania, które wykorzystuje pisarz, stanowią o fantazmatycznym charakterze jego wizji świata przedstawionego.

Rozdział I

„Wszystko już było oprócz nas”. W kręgu wzorców gatunkowych i schematów fabularnych

Jakub Żulczyk w swoich utworach sięga po gatunek literacki jakim jest powieść. Kreuje on swoje historie osadzone we współczesnych realiach i nadaje im specyficzny koloryt poprzez posługiwanie się różnorodnymi odmianami powieściowymi i splataniem ich z fantasmagorycznymi kategoriami oraz chwytami literackimi. Ponadto wykorzystywany przez autora w każdej z omawianych poniżej powieści motyw walki dobra ze złem przyjmuje różnorodne rysy, zawsze jednak da się go dostrzec i opisać.

1. 1 Wokół powieści

Powieść to jeden z najważniejszych i najpojemniejszych gatunków epickich nowożytnej prozy. Cechuje ją obszerny układ wątków i postaci, a przez to większy rozmiar. To również gatunek, który został dawno skodyfikowany i rozwija się również współcześnie. Genezę powieści wyprowadza się z wielu form narracyjnych zarówno przedliterackich i paraliterackich takich jak np. legendy, żywoty świętych, ale także z form poza- i literackich, na przykład pamiętniki, opisy podróży, średniowieczne księgi rycerskie, cykle nowelistyczne. Zakres czasowy powstania powieści sięga nawet III-I w. p.n.e., kiedy to w epoce hellenistycznej powstał romans, w którym upatruje się początków opisywanego gatunku. Najczęściej za rozwój współczesnej powieści uznaje się XVIII wiek, kiedy to w Anglii wykształciła się nowa klasa społeczna, czyli mieszczaństwo. Niekiedy określa się nawet powieść jako mieszczańską epopeję. Jeszcze w XIX wieku nazwy romans i powieść były stosowane wymiennie. Istotna wydaje się również powieść łotrzykowska, gdyż za jej sprawą w literaturze zaistniał bohater plebejski, nieobecny w większości odmian romansu oraz obraz codzienności różnych środowisk. Przy opisywaniu rozwoju powieści ważne jest zestawienie jej z eposem, z którego również się wywodzi. Tym, co ją odróżnia jest jednak dowolność tematyczna, nieskrępowanie stylistyczne, dopuszczające różnorodne odmiany języka i jego indywidualizacja. Ponadto fabuła skupia się zwykle wokół przeciętnych postaci, co stanowi postępującą praktykę twórczą nowszych wieków, także wokół ewoluujących bohaterów, zdarzeń stanowiących doświadczenia życia ludzkiego. Owa „demokratyzacja” bohaterów powieściowych najmocniej zaznaczyła się w XVIII wieku poprzez narodziny nowożytnego indywidualizmu. Przykładem może być powieść sentymentalna ukazująca osobiste

doświadczenia, czy powieść epistolarna odwołująca się do losów konkretnego narratora lub narratorów. Rzekome zbiory „prawdziwych” listów, relacji z podróży, zapisków z pamiętników miały sprawiać pozory autentyczności, np. *Niebezpieczne związki* (1782) Pierre’a Choderlos De Laclos, *Podróże Guliwera* (1726) Jonathana Swifta czy *Mikolaja Doświadczyńskiego przypadki* (1776) Ignacego Krasickiego. Potencjał tego gatunku i jego możliwości uwidoczniły się również w powiastce filozoficznej (elementy metatekstowe i posługiwanie się kategorią parodii), np. *Kubuś Fatalista i jego pan* (1796) Denisa Diderota.

Duże znaczenie dla rozwoju powieści miała również powstała w Anglii XVIII-wieczna powieść gotycka, która zapoczątkowała nową konwencję w takich odmianach gatunkowych powieści jak powieść sensacyjna, powieść detektywistyczna, powieść kryminalna i thriller. W epoce romantyzmu konwencja gotycka odnalazła się w takich gatunkach, jak romantyczna powieść psychologiczna, np. *Szkarłatna litera* (1850) Nathaniela Hawthorne’a i romantyczna powieść fantastyczna, np. *Opowieść Artura Gordona Pyma* (1838) Edgara Allana Poe’go. W epoce tej ukształtowała się również powieść historyczna, np. *Katedra Najświętszej Marii Panny w Paryżu* (1831) Victora Hugo².

Literatura XIX wieku ugruntowała podstawowy i najżywotniejszy model powieści. Wielcy pisarze francuscy, angielscy i rosyjscy tacy jak Honore de Balzac, Gustave Flaubert, Charles Dickens, George Eliot, Lew Tołstoj, Fiodor Dostojewski tworzyli w konwencji realistycznej. Na gruncie polskim model powieści realistycznej utwierdzili tacy pisarze jak Józef Ignacy Kraszewski, Eliza Orzeszkowa, Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz. Warto zatem bliżej przyjrzeć się cechom charakterystycznym powieści realistycznej. Świat przedstawiony ukazywany jest w niej w sposób obiektywny z nastawieniem na przedmiot i jego sytuację. Narrator trzecioosobowy jest poza i ponad przedstawioną rzeczywistością, co umożliwia mu obiektywną ocenę i interpretację oraz dystans poznawczy. Fabuła powieści realistycznej daje się osadzić w geograficznej przestrzeni i wymiernym historycznie czasie. Jest wielowątkowa i ukazywana w sposób linearny z zachowaniem zasady przyczynowości z bogactwem szczegółów. Występują w niej bohaterowie z wyraźnie określoną tożsamością i charakterem. Typowi, a zarazem zindywidualizowani. Rzeczywistość przedstawiona odzwierciedla świat zewnętrzny w mimetyczny sposób, dąży do ukazania stosunków międzyludzkich, obyczajowości,

² A. Izdebska, D. Szajnert, [hasło:] *powieść*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, S. Tyneckiej-Makowskiej, s. 554-556.

przekroju relacji społecznych itd. Taki sposób kształtowania powieściowej rzeczywistości wiązał się z przekonaniem, że powieść posiada przede wszystkim funkcję poznawczą, gdyż ukazuje istniejący realnie świat, niezależnie od kreującej go narracji. Stwarza iluzję opisywanej, a nie kreowanej rzeczywistości. Model powieści realistycznej na przestrzeni XIX i XX wieku ulegał licznym przeobrażeniom ze względu na epokę, konwencję czy tematykę. Wciąż powstają utwory, które powielają schematy powieści realistycznej. Jej atrakcyjność wynika z tego, że w naturalny sposób prezentuje prawdopodobne historie. Przykładami polskich powieści realistycznych powstałych w XX wieku i nawiązujących do XIX-wiecznego realizmu są *Noce i dnie* (1931-1934) Marii Dąbrowskiej i *Sława i chwała* (1956-1962) Jarosława Iwaszkiewicza³.

Przyglądając się ewolucji powieści, nie sposób nie wspomnieć o technikach z kręgu teorii naturalizmu. Postulowana minimalizacja komentarza autorskiego, swoboda przyznana bohaterom, posługiwanie się mową pozornie zależną, rozbudowane partie dialogowe, wszystko to spowodowało, że powieść jakby „opowiada się sama”. Te narracyjno-kompozycyjne rozwiązania przeniesione zostały do powieści modernistycznej, choć nie bez pewnych przeobrażeń. Jej twórcy nie akceptowali „naiwnego” mimetyzmu. Krytykowali również ograniczoną prezentację życia wewnętrznego bohaterów. I choć psychologizm bohaterów powieści psychologicznych w takich utworach jak *Pani Bovary* (1857) Gustava Flauberta czy *Anna Karenina* (1877) Lwa Tołstoja był akcentowany, ale z perspektywy narratora, a nie bohaterów, i w związku z determinującymi czynnikami społecznymi i obyczajowymi. Bardziej bezpośrednia prezentacja osobistych przeżyć widoczna jest w prozie „strumienia świadomości”, wywodzącej się również z tradycji naturalizmu. Przykładem może być *Ulisses* (1922) Jamesa Joyce’a. Związek z tradycją naturalizmu ma przeciwna w stosunku do techniki „strumienia świadomości” tendencja behawioralna, w której to narracja składa się z opisu zachowań, działań i gestów postaci oraz ich wypowiedzi. Ocena i interpretacja ich poczynań pozostaje w gestii czytelników. Można zatem dostrzec w przemianach powieści w XIX i XX wieku zmieniającą się tendencję narracji powieściowej, od subiektywizmu, który łączono z liryzacją, relacjonowania wydarzeń z perspektywy narratora o ograniczonej wiedzy, ukazywania świata, jaki jawi się monologującej postaci do pełnego obiektywizacji, rezygnacji z narratorskich komentarzy i ocen, upodabniając powieść do dramatu. Powieść jako gatunek literacki „wchłaniała” nie tylko cechy literackich struktur

³ Tamże, s. 556-557.

nieepickich, ale również cechy charakterystyczne dla gatunków prozatorskich nieliterackich takich jak reportaż czy esej. Z kolei w powojennej literaturze polskiej można podać przykłady powieści, które „wyrosły” z innych źródeł nieliterackich, dokumentów, reportaży, np. *Inny świat. Zapiski sowieckie* (1949-1950) Gustawa Herlinga-Grudzińskiego czy *Zdążyć przed Panem Bogiem* (1977) Hanny Krall⁴.

Zasadniczą cechą strukturalną powieści, która wskazuje na jej przynależność rodzajową, jest sposób ukazywania świata przedstawionego poprzez narrację. Ma ona dwie podstawowe formy podawcze: opowiadanie i opis oraz rozmaite formy mieszane. Dialogi i monologi bohaterów mogą być ukazywane w mowie zależnej, mowie niezależnej i w mowie pozornie zależnej. Na przestrzeni wieków kształtowały się różne rodzaje narracji, która według najogólniejszych typologii może być prowadzona w trybie auktorialnym, kiedy narrator usytuowany jest poza światem przedstawionym, dysponuje szeroką wiedzą, komentuje i interpretuje prezentowane zdarzenia. Kolejnym rodzajem narracji jest narracja prowadzona w trybie personalnym, z punktu widzenia bohaterów posiadających ograniczoną wiedzę o zdarzeniach. Następną to narracja prowadzona jako relacja pierwszoosobowa, mogąca przypominać zarówno auktorialną, jak i personalną. Ostatnią jest taki typ narracji, który przypomina relację neutralnego obserwatora, najczęściej anonimowego świadka, będącego blisko opisywanych wydarzeń i bohaterów, który nie ma wiedzy na temat ich myśli. Przedstawione powyżej sposoby narracji mogą występować w powieści w różnorodnych kombinacjach, łączyć się ze sobą i przenikać, na przykład sprawiać wrażenie zdarzeń rozgrywających się „na oczach czytelnika” czy relacji niewiarygodnych świadków dysponujących niepewnymi informacjami⁵. Również fabuła powieści może być kształtowana na wiele sposobów, na przykład jako ciąg luźno związanych ze sobą epizodów czy skomplikowany układ hierarchicznie uporządkowanych wydarzeń i skupionych wokół głównych i pobocznych postaci. Budowa fabularna powieści wiąże się z jej formami historycznymi, gdzie na przykład klasyczna powieść realistyczna charakteryzowała się fabułą zamkniętą. Odmiany gatunkowe powieści podlegają mniej lub bardziej rygorystycznym fabułom, na przykład powieść kryminalna powinna posiadać zwartą fabułę, powieść tendencyjna z kolei uproszczoną i obfitującą w pretekstowość wydarzeń. Istotnym elementem powieści obok narracji i fabuły jest czas, który je porządkuje. W klasycznej odmianie powieści czas

⁴ Tamże, s. 558.

⁵ Zob. A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997, D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka: przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011.

fabuły i czas narracji są rozdzielne. Narrator zaczyna snuć opowieść po dokonaniu się i zakończeniu zdarzeń stanowiących przedmiot utworu. Stosunek czasu fabuły do czasu powstania dzieła stanowi wyznacznik podstawowych odmian powieści, czyli powieści historycznej, współczesnej i fantastycznej. Podejście do fabuły w powieści w XX wieku również ulegało zmianom. Była redukowana, mogła pełnić funkcję paraboliczną, być prezentowana achronologicznie, inwersyjnie czy symultanicznie. Prezentowała nie tylko świat przedstawiony, ale strukturę tekstu i proces jej powstawania. Powieść modernistyczna charakteryzowała się fragmentarycznością, niepewnością ontologii świata przedstawionego, konstrukcją „tekstu w tekście”, np. powieść autotematyczna⁶.

Postaci występujące w powieści również stanowią kryterium odmiany gatunkowej, przykładem może być ukazywanie losów postaci zdecydowanie pozytywnych i negatywnych w powieści socrealistycznej czy powieści dydaktycznej. Ukazywanie przemian bohaterów w powieści inicjacyjnej, opisywanie życia wewnętrznego bohaterów w powieści psychologicznej.

Kolejnym ważnym elementem powieści jest przestrzeń. Zazwyczaj jest ona podporządkowana fabule i stanowi jej tło, jednak bywa i tak, że w mniejszym bądź większym stopniu tworzy dodatkowe sensory utworu. Potwierdzeniem może być powieść gotycka czy podróżnicza. Być może właśnie to, że świat przedstawiony w powieści może być zaprezentowany z tak różnorodnych perspektyw i w tak różnym zakresie, stanowi o atrakcyjności i żywotności tego gatunku⁷.

Powieść postmodernistyczna to ostatnia i dająca się w miarę wyraziście scharakteryzować historyczna postać tego gatunku, który wciąż się rozwija. Postmodernizm jako prąd literacki jest ściśle związany z filozofią postmodernizmu. Odwołuje się do poczucia końca historii i wielkich narracji. Na co wskazują chociażby tytuły esejów Johna Bartha: *Literatura wyczerpania* (1967) i *Postmodernizm – literatura odnowy* (1980). Ponowoczesność, jak bywa inaczej określane, charakteryzuje wszechświat jako pozbawiony sensu, rządony chaosem i przypadkowością. Stanowi wyraźne zaprzeczenie realizmu, w którym wierzone w uporządkowany charakter rzeczywistości. Pisarze postmodernistyczni głoszą, że literatura „wyczerpała się”, nie można zaprezentować niczego nowego, gdyż wszystko zostało już w niej powiedziane. Dlatego z owego wyczerpania i niemocy trzeba dokonać dekonstrukcji zastanych sensów i sprawić, by stały się elementem gry z czytelnikiem. Twórcy postmoderniści nie

⁶ Zob. K. Bartoszyński, *Kryzys czy trwanie powieści? Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004.

⁷ A. Izdebska, D. Szajnert, hasło: *powieść*, [w:] dz. cyt., s. 558.

odrzućli dokonania przeszłości, nie starają się też ich kontynuować. Obcy jest im zarówno bunt, jak i szacunek dla tradycji. Tworzą swoje utwory w przekonaniu, że wielkie arcydzieła powieściowe zostały już napisane. Dzieło sztuki postrzegają jako rodzaj gry z odbiorcą. Gry nieposiadającej określonych zasad. Dlatego bliska im jest kultura masowa, relacje intertekstualne i mieszanie różnych struktur. Tekst konstruowany jest na zasadzie gry wieloma konwencjami narracyjnymi, gatunkowymi i stylistycznymi, a nawet zabawy schematami z nieliterackich dziedzin sztuki. W powieści tej istotne są takie kategorie jak parodia, pastisz, gra konwencjami, czarny humor. Powieść staje się utworem mającym przypominać przekaz multimedialny. Przykładem może być powieść Umberto Eco *Imię Róży* (1980) czy *Podręcznik do ludzi* (1999) Manueli Gretkowskiej. Różnice pomiędzy powieścią modernistyczną a powieścią postmodernistyczną są niełatwe do wychwycenia. Powieści postmodernistycznej często towarzyszy klasyczna fabuła, tak jak u swych początków powieść miała być opowiadaniem historii. Inną cechą charakterystyczną powieści postmodernistycznej jest to, że może być odbierana zarówno przez wytrawnego czytelnika, który dostrzeże zawarte w niej intertekstualne odniesienia, jak i przez odbiorców literatury masowej. Takie zacieranie granic między tym co elitarne i tym, co popularne można dostrzec np. w utworze *Sto lat samotności* (1967) Gabriela Garcii Marqueza⁸.

Postmodernizm często określa się jako kontynuację modernizmu, jednak jak podkreślał amerykański teoretyk literatury Brian McHale, w odróżnieniu od modernizmu, postmodernizm porzuca epistemologię na rzecz ontologii, gdyż poznanie i zrozumienie rzeczywistości nie jest możliwe⁹. Jeden z czołowych przedstawicieli literatury w tym nurcie John Barth postulował nowy model prozy, która odrzuca mimetyzm, ma charakter intertekstualny i nie opiera się na związkach przyczynowo-skutkowych. Brian McHale w swojej monografii zatytułowanej *Powieść postmodernistyczna* podkreśla: „między powieścią postmodernistyczną a modernistyczną istnieje dokładnie taka sama różnica, jak między poetyką zdominowaną przez zagadnienia ontologiczne a poetyką, w której dominują zagadnienia epistemologiczne”¹⁰. Dalej stawia główną tezę brzmiącą:

(...) dominanta powieści modernistycznej jest epistemologiczna. Oznacza to, że stosuje ona strategie, które wysuwają na pierwszy plan pytania (...): „Jak mam interpretować świat, którego jestem częścią? I czym w tym świecie jestem?”. Można też dodać inne pytania, również typowo

⁸ Tamże, s. 558-559.

⁹ Por. B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, Kraków 2012, s. 5.

¹⁰ Tamże, s. XII.

modernistyczne: „Co należy poznać? Kto poznaje? Jak oni to poznają i jak bardzo są tego pewni? Jak przekazywana jest wiedza między ludźmi i jak bardzo jest ona rzetelna? Jak zmienia się przedmiot poznania, gdy przechodzi od jednej osoby poznającej do drugiej? Gdzie leżą granice tego, co poznawalne?”¹¹.

Z kolei dominanta powieści postmodernistycznej jest ontologiczna. Powieść ta stawia pytania, które można określić „postpoznawczymi”:

Który to świat? Co jest w nim do zrobienia? Która z moich jaźni ma to zrobić? Inne typowe postmodernistyczne pytania dotyczą albo ontologii samego tekstu literackiego, albo ontologii projektowanego przezeń świata: Czym jest świat? Jakie światy istnieją, jak są one ustanawiane i czym się różnią? Co się dzieje, gdy dochodzi do konfrontacji między różnymi światami lub gdy zostaną naruszone granice między nimi? W jaki sposób istnieje tekst, a w jaki sposób projektowany przezeń świat (bądź światy)? Jak ustruktrowany jest ten projektowany świat? I tak dalej¹².

Mieczysław Dąbrowski wymienił i opisał fundamentalne cechy tekstu postmodernistycznego. Są nimi: otwartość, polegająca na tym, że brak w utworze semiotycznej ramy, czyli wyraźnego początku, przebiegu i zakończenia. Tekst postmodernistyczny szczególnie nie dba o wspomniany pierwszy i ostatni element. Opowieść może zaczynać się w przypadkowym miejscu świata przedstawionego i kończyć nieoczywistym zdarzeniem pozbawionym semantycznego rozwiązania. Kolejną cechą tekstu postmodernistycznego jest antyrealizm, czyli odrzucenie zasady prawdopodobieństwa i uwypuklenie zasady narracji, która dominuje w takim tekście. To fabuła podporządkowana jest narracji, samo snucie opowieści jest wartością nadrzędną. Kolejna cecha to posługiwanie się takimi kategoriami jak: ironia, parodia, groteska i pastisz. Mimo tego, że zawsze opowiada się o człowieku i o jego czasie, to można to robić wykorzystując narrację wielowymiarową, wielotonową czy odkrywającą swoje źródła i posiadającą autokomentarze. Autotematyzm to także istotna cecha tekstu postmodernistycznego, czyli pisanie o pisaniu. Konstrukcja i typ podmiotu w tekście postmodernistycznym nazywana często nie-podmiotem. Jest on słabą osobowością, outsiderem poszukującym swojego miejsca w świecie i przyjmującego różne role, ale żadnej nie traktując jako ostatecznej i istotnej. To *podmiot nomadyczny*. Jest słaby, ale cecha ta nie jest traktowana jako zarzut czy oskarżenie, gdyż słaba świadomość bardziej przystaje do wizerunku współczesnego człowieka żyjącego w świecie entropii i rozpadu.

¹¹ Tamże, s. 13.

¹² Tamże, s. 14.

Jak opisuje go Dąbrowski: „Nie jest już ani patriarchalnym ojcem rodziny, ani zbawcą ojczyzny, ani jedynym żywicielem, ani człowiekiem, który ma twarde przekonania co do swojej istoty. Nie wie, po co żyje i nie wie przede wszystkim, jak żyć. Osobowość monolityczna i zwarta zmienia się w refleksyjną i rozbitą”¹³. Żyje w nie-miejskach takich jak lotniska, dworce, galerie handlowe¹⁴. W żadnym z nich nie potrafi się zakorzenić. Znając powyższe cechy tekstu postmodernistycznego, można starać się odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób czytać taki tekst. Z doświadczenia polskiej tradycji literatury będzie to niełatwe zadanie, gdyż przyzwyczaiła ona odbiorcę do odczytywania literatury poprzez kontekst historyczny, polityczny czy społeczny. Taki model interpretacji literatury na tyle mocno zakorzenił się w polskich badaniach, że postmodernistyczne myślenie o kulturze nie jest w pełni możliwe. Stąd w przeciwieństwie do literaturoznawstwa zachodniego w rodzimym nie ma aż tylu tekstów dotyczących postmodernizmu. Polski badacz stwierdza:

Postmodernizm wychodzi z założenia, że w literaturze, w sztuce w ogóle, wszystko już było, nie ma co się silić na wynajdowanie jakichś nowych tematów czy konstrukcji artystycznych. To jest gra resztkami. Swoista melancholia przesytu i końca. (...)Tekst postmodernistyczny mimo pozorów luzu, zabawy konwencjami, pisania na granicy serio i buffo odpowiada na współczesne pytania o stan świata, sytuację jednostki i społeczeństwa. Odpowiada najczęściej negatywnie, co znaczy, że nie daje gotowych recept na wszystkie bolączki, nie rozwiązuje problemów¹⁵.

Włodzimierz Bolecki w szkicu zatytułowanym *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)* podkreśla szerokie i niejednoznaczne znaczenie terminu postmodernizm. Stosowany jest on w różnych dziedzinach sztuki, kultury i życia społecznego. Podaje istotną cechę charakterystyczną dla tekstu postmodernistycznego, którą warto dołączyć do powyższych rozważań. Jest nią upodobanie twórców do motywu biblioteki, labiryntu, podróży w czasie i przestrzeni. Heterogeniczność pierwszego z wymienionych motywów oddaje postmodernistyczną cechę jaką jest metatekstowość. Jak pisał Bolecki: „(...) motyw biblioteki jest reprezentatywny — by tak rzec — dla literatury >>postmodernizmu

¹³ M. Dąbrowski, *Tekst postmodernistyczny: konstrukcja i lektura*, [w:] *Literacki homo loquens*, pod red. M. Wanot-Miśtury, E. Wierzbickiej-Piotrowskiej, Warszawa 2018, s. 20.

¹⁴ Zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. Roman Chymkowski, Warszawa 2010. Francuski antropolog kultury jest twórcą koncepcji nie-miejsc (z fr. non-lieux), która definiuje je jako zaprzeczenie miejsc antropologicznych, określonych w danym miejscu i czasie. To nie-miejsca definiują współczesność. Powstają w czasach supernowoczesności, tam gdzie ludzie i informacje z różnych stron świata krzyżują się ze sobą. Nie posiadają lokalnego kolorytu i zaciera się w nich granica pomiędzy tym co indywidualne, a tym co zbiorowe. Są to: hotele, lotniska, dworce, supermarkety, komputerowa sieć Internetu i tym podobne.

¹⁵ M. Dąbrowski, dz. cyt., s. 24.

uniwersyteckiego<<, podczas gdy >>postmodernizm popularny<< odżywia się wszelkimi stereotypami mass culture. Toteż utwory >>postmodernizmu popularnego<< (film, powieść) chętnie pasożytują na sensacyjnej fabule i motywach fantastyki”¹⁶. To co istotne, a o czym pisał wspomniany badacz to, że postmodernistyczna literatura wyklucza podział czytelnika na smakosza i tak zwanego przeciętnego odbiorcę. To znaczy może on dostrzegać w dziele nagromadzenie odwołań, cytatów, eklektyzm stylów, ale równie dobrze może w odbiorze pozostać na powierzchni fabuły.

Postmodernizm w polskiej literaturze pojawił się z opóźnieniem w stosunku do zachodniego pisarstwa. Znaczącą rolę w rozpowszechnieniu idei nowego prądu odegrał śląski kwartalnik „FA-art.”, gdzie publikowano teksty Jacquesa Derridy, Krzysztofa Uniłowskiego czy Cezarego Konrada Kędera. Elementy postmodernistyczne w polskich dziełach literackich można dostrzec u takich pisarzy jak Olga Tokarczuk, Magdalena Tulli, Natasza Goerke, Zyta Rudzka, Jerzy Pilch, Andrzej Stasiuk, Manuela Gretkowska czy Jerzy Sosnowski. W powieściach Jakuba Żulczyka da się dostrzec cechy tekstu postmodernistycznego, o których jest mowa powyżej. Jego proza reprezentuje różnorodne gatunki literackie, często hybrydowe i niejednoznaczne. Pisarz nierzadko nawiązuje do tekstów popkultury, posługując się przy tym takimi kategoriami jak ironia czy groteska. Wplata autotematyzm i autokomentarze w swoje utwory. Niejednokrotnie tworzy bohaterów z osobowością outsidera żyjących w świecie z pozoru bez wartości i w stanie permanentnej entropii. Kreuje postaci słabe, niepotrafiące emocjonalnie poradzić sobie z otaczającą ich rzeczywistością.

Powieść występuje w wielu odmianach gatunkowych, wyodrębnionych na podstawie niejednorodnych kryteriów¹⁷. Wymienić można tu kryterium przedmiotowo-tematyczne, w skład którego wchodzi takie odmiany jak np. powieść społeczno-obyczajowa, środowiskowa, biograficzna, autobiograficzna, podróżnicza, historyczna, współczesna czy fantastyczna. Do kryterium przedmiotowo-konstrukcyjnego zaliczyć można takie gatunki powieści, w których treść wspomagana jest specyficznymi właściwościami budowy utworu, np. powieść psychologiczna (konstrukcja bohatera), kryminalna (konstrukcja fabuły). Kolejne, kryterium konstrukcyjne, to na przykład powieść pamiętnikarska, reportażowa czy epistolarna. Innym kryterium może być to związane z odbiorcą, do którego powieść jest adresowana, np. kierowana do mniej

¹⁶ W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, 1993, nr 1(19), s. 12-13.

¹⁷ Zob. D. Korwin-Piotrowska, dz. cyt., s. 75-87.

wyrobionych czytelników, np. powieść przygodowa, popularna, młodzieżowa. Poza tym, że nie ma jednego kryterium, na podstawie którego można by kwalifikować powieści, cechuje się ona również złożoną strukturą genologiczną. I chociaż od początku powstania gatunku dokonywano w jego obrębie różnego rodzaju hybrydyzacji, parodii i pastiszu, to z czasem zaczęto łączyć nie tylko formy niejako naturalnie ze sobą powiązane (np. powieść sensacyjno-przygodowa, społeczno-obyczajowa), ale również te skrajnie heteronomiczne (np. powieść historyczna z elementami science-fiction). Wpływ na to miało rosnące przekonanie o ograniczonych możliwościach kreowania nowych technik i konwencji¹⁸.

1.2 Powieść kryminalna

W ostatnich latach literatura kryminalna przeżywa swój rozkwit i cieszy się powodzeniem wśród czytelników. Chcąc zdefiniować powieść kryminalną, czy szerzej literaturę kryminalną, na gruncie polskim można natrafić na wiele trudności już w samej definicji pojęcia. Wynika to z faktu, że gatunek ten przynależy do szerszego zjawiska, jakim jest literatura popularna, będąca częścią kultury masowej. W początkach XX wieku w polskiej literaturze kryminalnej popularność zdobywały zeszytowe serie opisujące przygody słynnych detektywów, w tym najbardziej popularnego Sherlocka Holmesa, którego rozliczne przygody wychodziły spod pióra nie tylko Artura Conan Doyle'a, ale też innych nieznanymi z nazwiska autorów. Zeszyty składające się na serie, które łączył główny bohater detektyw, charakteryzowały się typową kryminalną akcją, gdzie na początku pojawiała się morderstwo, którego zagadkę rozwiązywał wyjątkowo błyskotliwy detektyw. Realia ukazywanych przygód były związane z Anglią i Ameryką, nie były polskie. Później w dwudziestoleciu międzywojennym również przyswajano zachodnioeuropejskie wzorce literatury kryminalnej, ale powstawała także rodzima twórczość kryminalna. Tworzyli tacy pisarze jak Adam Nasielski, Stanisław Antoni Wotowski i Marek Romański, czyli tak zwana wielka trójka polskich pisarzy powieści kryminalnych w II RP. Warto w tym miejscu wymienić również nazwisko Antoniego Marczyńskiego, który w swoich powieściach łączył wątki kryminalne z sensacyjnymi, przygodowymi i romansowymi. We wczesnych latach powojennych pojawiły się utwory kryminalne osadzone w amerykańskich realiach, w myśl doktryny, że zbrodnia jest

¹⁸ A. Izdebska, D. Szajnert, hasło: *powieść*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006, s. 559.

możliwa tylko w kapitalizmie w przeciwieństwie do socjalizmu. Ich autorzy przybierali zachodnio brzmiące pseudonimy, a ukazywane przez nich realia były całkowicie anglosaskie. Odrzucono tego typu powieści, jednak po odwilży październikowej w 1956 roku przełożono na język polski wiele powieści kryminalnych między innymi Agathy Christie. Wtedy też powstaje tak zwana powieść milicyjna, w której eksponowany jest pozytywny bohater detektyw - milicjant. Świat przedstawiony w takiej powieści jest zafałszowany i tendencyjny, nie daje prawdziwego obrazu polskiej powojennej rzeczywistości. W latach 60. za sprawą polskiego pisarza Joe Alexa (Macieja Słomczyńskiego) powstają powieści, które można nazwać pseudozachodnioeuropejską odmianą polskiego kryminału. Nie są one aż tak tendencyjne jak powieści milicyjne i charakteryzują się złożoną zagadką kryminalną oraz kreacją postaci. Odmiennym przykładem powieści, którą można nazwać kryminalną jest *Zły Leopolda Tyrmanda*. Nie można jej jednak bezpośrednio zaliczyć do literatury popularnej¹⁹. Przyglądając się polskiej literaturze kryminalnej, nie sposób nie wspomnieć o dorobku pisarki Joanny Chmielowskiej, której utwory cechowała odmiennosc polegająca na nonsensowności niektórych wydarzeń, co pozwala nazwać jej utwory humorystycznymi antykryminałami²⁰. Literatura kryminalna była opisywana już wcześniej, jednak przełom lat 80. i 90. oraz zmiany polityczne, społeczne, ekonomiczne i kulturowe w Polsce i Europie wpłynęły na wzrost zainteresowania kulturą popularną przez badaczy kultury i literatury.

Powstało wiele prac traktujących o zdefiniowaniu pojęcia literatury kryminalnej. Jedną z pierwszych i najbardziej rozpowszechnionych prac był szkic Stanisława Barańczaka zatytułowany *Poetyka polskiej powieści kryminalnej*²¹. Wymienił on w nim dwa modelowe gatunki: powieść detektywistyczną i powieść kryminalno-sensacyjną, wywodząc je od pierwowzoru, którymi były kolejno mit o Edypie oraz biblijna historia Kaina i Abla. Podkreślał opozycyjny charakter tych dwóch gatunków. Powieść detektywistyczna, wg badacza, to powieść – zagadka, gdzie punkt ciężkości opiera się na niej, a układ chronologiczny jest odwrócony. W powieści kryminalno-sensacyjnej natomiast dominantę fabularną stanowi powieść – problem z punktem ciężkości opartym

¹⁹ Zob. I. Iwasiów, *Opowieść i milczenie. O prozie Leopolda Tyrmanda*, Szczecin 2000.

²⁰ A. Martuszevska, hasło: *kryminalna powieść*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., s. 481-485.

²¹ Zob. S. Barańczak, *Poetyka polskiej powieści kryminalnej*, „Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 6 (12), 1973, s. 63-82.

na zbrodni, a układ chronologiczny zbudowany jest według naturalnego porządku²². Głównym założeniem tekstu Barańczaka było opisanie podgatunku powieści nazwanej przez niego powieścią milicyjną, której cechy przyrównywał do wspomnianych wcześniej modeli i podkreślenie indoktrynującego i przede wszystkim perswazyjnego charakteru tej odmiany. Autor na wstępie pisał o nieustabilizowaniu i przypadkowości genologicznej polskiej powieści kryminalnej. Mimo tego, że Barańczak nie definiuje precyzyjnie powieści kryminalnej, niemniej jednak dla polskich badaczy praca ta przez długi czas stanowiła podstawę do dalszych analiz²³.

Ewa Mrowczyk-Hearfield stwierdziła:

(...) literatura kryminalna byłaby twórczością, która w centrum swoich zainteresowań stawia zagadnienie zbrodni czy, ogólniej rzecz ujmując, przestępstwa, oraz drogi wiodącej do rozwiązania zagadki owego przestępstwa. Jest to literatura, która nie stosuje motywów kryminalnych jedynie jako pretekstu do rozwinięcia innych kwestii, choć często (ze względu na specyfikę tematu) porusza też zagadnienia moralne (stawiając je jednak zawsze na planie drugim, na pierwszym pozostawiając zagadkę). Literatura ta nie ma charakteru mitycznego ani sakralnego (nie rozstrzyga problemów grzechu i kary za grzech), choć mówi o walce dobra ze złem. Jest pisana metodą realistyczną, a jej cechą charakterystyczną jest wyraźne sformalizowanie fabuły oraz budowanie kompozycji linearnej z wątkami biegnącymi w przód i wstecz²⁴.

Tak rozumiana literatura kryminalna, a w węższym zakresie powieść kryminalna nakreśla ramy, w jakich można umieścić powieści Jakuba Żulczyka takie jak: *Ślepnąc od świateł*, *Wzgórze psów* oraz *Informacja zwrotna*. W tych trzech wymienionych tytułach można odnaleźć cechy przynależne do powieści kryminalnej. Nie będą to przykłady typowe dla tego gatunku i spełniające jego wszystkie wymagania, jednak najbliższe mu. W trzech na dziewięć omówionych powieściach autora można odnaleźć schematy i konwencje powieści kryminalnej, co pozwala stwierdzić, że to właśnie do tego gatunku Żulczyk sięga najczęściej.

W swojej pierwszej, najbardziej dojrzałej, ale też najbardziej popularnej, na tyle że została przeniesiona na szklany ekran, powieści *Ślepnąc od świateł* można odnaleźć rozwiązania przynależne do jednej z odmian powieści kryminalnej, jaką jest czarny kryminał amerykański. Anna Martuszevska wymienia cztery podgatunki współczesnej

²² Por. S. Barańczak, *Poetyka polskiej powieści kryminalnej*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 6 (12), 1973, s. 63-65. Autor tekstu wymienia również inne wyznaczniki opisywanych podgatunków, takie jak: świat przedstawiony, bohater, klasyczni przedstawiciele, prototyp w ramach literatury „wysokoartystycznej”.

²³ E. Mrowczyk-Hearfield, *Badania literatury kryminalnej – propozycja*, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 87-89.

²⁴ Tamże, s. 97.

noweli i powieści kryminalnej. Jednym z nich jest wspomniany czarny amerykański kryminał, który powstał pod koniec lat 20. XX wieku w Stanach Zjednoczonych i jest najwyżej oceniany przez badaczy literatury, przede wszystkim ze względu na dużą dozę ekspresji i chęć mówienia prawdy o otaczającej nas rzeczywistości. Bowiern świat ukazany w takich powieściach jawi się jako ciemny, ponury, zły i naznaczony przestępczością. Dominuje w nim przemoc i gwałt, a poczynania detektywów, policji czy ludzi starających się walczyć z przestępcami często są dwuznaczne moralnie i nie zawsze osiągają oni jednoznaczny sukces w walce ze złem²⁵. Tak też został ukazany świat przedstawiony w *Ślepnąc od światła*. Nie ma w tej powieści, co charakterystyczne dla wspomnianego podgatunku, typowego schematu detektywistycznego. Główny antagonist, którym jest wypuszczony z więzienia warszawski gangster Dario, daje się poznać czytelnikowi już w początkach powieści. Jego przestępstwa i złe występki są jawnie opisywane i komentowane przez bohaterów. Jacka, którego można określić protagonistą, odbiorca poznaje jako diler narkotyków, a więc postać moralnie dwuznaczną. Wiedzie on spokojne, uporządkowane życie, nie chce nikogo krzywdzić, a jego jedynym celem jest zarabianie pieniędzy. Jednak z drugiej strony to, czym się zajmuje, czyli sprzedaż narkotyków, która doprowadza jego klientów do tragedii, jest jednoznacznie zła. Całość poczynań głównego bohatera w jego motywacji zmierza, ku naprawieniu dotychczasowych potknięć i złych decyzji. Jednak kolejne okoliczności coraz mocniej spychają go ku moralnemu upadkowi. I tak jak w czarnym amerykańskim kryminale cechą charakterystyczną jest to, że detektywi walczący z przestępcami w świecie, w którym dominuje przemoc, muszą postępować tak, by osiągnąć sukces, tak też postępuje Jacek. Popełnia kolejne przestępstwa, a przypieczętowaniem jego jednoznacznego oddania się złu i niemocy wyrwania się z moralnej pułapki, w jakiej się znalazł, jest zabicie jednego z bohaterów. Odbiorca powieści zostaje wciągnięty w nocny, niemoralny świat stołecznego miasta, a główny bohater jest przewodnikiem po nim. Dlatego stara się mu kibicować i tak jak Jacek do ostatnich stron powieści ma nadzieję na jej szczęśliwe zakończenie. Tak się jednak nie dzieje. Co jest również znamienne dla opisywanego gatunku, w tak ukazanej wizji świata, całkowity triumf dobra nie jest możliwy. Społeczność Warszawy ukazana jest w jednoznacznie złym i zdegenerowanym świetle. Pieniądz, koneksje, układy, łapówki, sprzedaż własnego wizerunku rządu ukazany współczesnym światem. Reprezentantów wszystkich grup społecznych:

²⁵ A. Martuszevska, hasło: *powieść kryminalna*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 1997, s. 319-321.

polityków, prawników, policjantów, biznesmenów, celebrytów, studentów, gangsterów, wszystkich ich łączy postać Jacka, który jest ich dostawcą narkotyków. Każdy z nich poddaje się tej doraźnej i chwilowej dawce złudnego szczęścia.

Tym, co odróżnia powieść Żulczyka od typowej powieści kryminalnej i jej odmiany jaką jest czarny amerykański kryminał, jest brak jednego głównego przestępstwa, wokół którego budowana jest akcja utworu. W omawianej powieści mamy wiele przykładów łamania prawa: nielegalny handel narkotykami, wypadek pod wpływem substancji odurzających, śmierć z powodu przedawkowania, nielegalne przejmowanie interesów, morderstwa i pobicia. Wszystkie te sprawy łączą się ze sobą za sprawą głównego bohatera, który jednocześnie stara się jak najszybciej uwolnić od tych wydarzeń, a jego jedynym marzeniem jest egzotyczna podróż i wyjazd z kraju. Nie jest on też detektywem, który stara się rozwikłać zagadkę kryminalną. Niemniej jednak ukazany w powieści świat, który jest naznaczony występkiem i wizją, w której zarówno dobro jak i zło nie istnieje w czystej postaci, przystaje do tego ukazywanego w czarnym kryminale. U Żulczyka został on dokładnie zobrazowany. Panorama postaci z różnych sfer stołecznej Warszawy została szeroko sportretowana.

Równie niejednoznacznie moralne postaci i zdegenerowany świat został ukazany w kolejnej książce pisarza zatytułowanej *Wzgórze psów*, w której autor wykorzystał schemat czarnego amerykańskiego kryminału. Zagadkę kryminalną, którą starają się rozwikłać bohaterowie, a wraz z nimi czytelnicy powieści, stanowią tajemnicze zniknięcia kolejnych postaci. Winnych czytelnik nie poznaje od początku powieści, może się tego jedynie domyślać. Okazuje się, że wszyscy oni są powiązani makabryczną zbrodnią sprzed lat. Znowu ukazany świat bohaterów jest mroczny, ponury i naznaczony przestępczością. Tym razem tło wydarzeń stanowi prowincjonalne miasteczko wraz ze swoistą małomiasteczkową mentalnością jego mieszkańców. Żulczyk, co znamienne dla czarnego amerykańskiego kryminału, wzbogacił omawianą powieść wątkami sensacyjnymi. Takimi chociażby jak: nielegalna działalność gangów samochodowych, skorumpowani urzędnicy, podejrzani biznesmeni trzymający w ryzach lokalną władzę, romska mafia czy dążenie lokalnej społeczności do referendum odwołującego burmistrzową. Takie tło wydarzeń połączone z głównymi wątkami kryminalnymi ukazują ową „czarną” i realistyczną wizję świata zawartą w opisywanym gatunku. Wykreowaną historię odbiorca poznaje z perspektywy dwóch głównych bohaterów - małżeństwa w kryzysie: Justyny i Mikołaja. Oni to również stają się tymi postaciami, które dążą do rozwikłania zagadki kryminalnej i tajemnic, jakie zastają w mazurskim rodzinnym

miasteczku Głowackiego, gdzie przeprowadzają się, zostawiając warszawskie życie. Autor w tok narracji wplata również pojedyncze krótkie rozdziały, w których narratorami są postaci poboczne. Zabieg ten urozmaica narrację i poszerza perspektywę poznawczą odbiorcy. Służy także pogłębieniu niejednoznacznych osądów dotyczących postępowania bohaterów, gdyż ukazuje ich motywacje wewnętrzne. Przykład może stanowić perspektywa księdza Leszka Bernata, który przemilczał zbrodnię swojego bratanka. Ponadto do powieści włączone zostały także rozdziały retrospektywne. One także pozwalają spojrzeć na poczynania i wybory postaci z szerszej perspektywy, ale też wyjaśniają i ukazują zbrodnię z przeszłości, która jest kołem napędowym teraźniejszych wydarzeń. Tym co jest znamienne w tej powieści Żulczyka to zawarte tam zagadnienie sprawiedliwości i moralności. W końcu historii Justyna i Mikołaj poznają prawdę dotyczącą zbrodni i muszą zdecydować, jak na nią zareagują. Stają przed moralnym dylematem: czy za okrutną zbrodnię można karać tym samym? Czy człowiek sam może decydować o zemście i dokonać jej aktu? Bohaterowie wybierają dwie różne drogi. Mikołaj, którego zemsta dotyczyła w bezpośredni sposób, dokonuje jej. Z kolei jego żona patrzy na te wszystkie wydarzenia jakby „z zewnątrz” i osądza je jako niemoralne i złe. Dlatego dla odbiorcy powieści bliższe mogą być wybory Mikołaja albo Justyny. Żaden z nich nie jest jednoznacznie ani dobry, ani zły. Te etyczne dylematy stanowią o specyfice powieści pisarza, który sięgając po popularny gatunek literacki, wplótł je w wykreowaną historię.

Ostatnią z powieści, którą można włączyć w powyższe rozważania jako kolejny przykład jest powieść *Informacja zwrotna*. Autor kreśli w niej zagadkę kryminalną, ale także wplata własne doświadczenia życiowe związane z uzależnieniem od alkoholu. W wywiadach Jakub Żulczyk podkreślał niejednokrotnie, że zмага się z tym uzależnieniem i brał udział w różnych terapiach. Ponadto obarczył tym nałogiem głównego bohatera powieści, gdyż: „(...) to jest taki nałóg, który opowiada nam w jakimś stopniu Polskę i relacje, w których w tym kraju żyjemy. Wybrałem ten alkohol nie bez powodu. Po pierwsze, ponieważ wyrasta to gdzieś z moich własnych doświadczeń, o czym nie boję się opowiadać, publicznie mówię o tym już od dawna...”²⁶. Zawiazaniem akcji powieści jest zniknięcie syna Marcina Kani - Piotrka. Marcin to alkoholik, który uczęszcza na terapię grupową. Ma dwójkę dorosłych dzieci, rozszedł się z żoną, jest byłym członkiem zespołu muzycznego i rentierem kilku warszawskich mieszkań. Nie może przypomnieć

²⁶ <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/jakub-zulczyk-udalo-mi-sie-napisac-ksiazke-ktora-jest-bliska-temu-co-chcialem/xq26rz6> [dostęp 10.08.24].

sobie, co wydarzyło się ostatniego wieczoru, kiedy po raz ostatni widział się z synem, gdyż był wtedy nietrzeźwy. Kiedy wraz z żoną, córką i synową zgłasza na policji zniknięcie, wiele poszlak wskazuje na to, że być może jego syn już nie żyje, a Marcin ma z tym coś wspólnego. Początkowo, w myśl powiedzenia: „Nie ma ciała, nie ma zbrodni”, bohaterowie a wraz z nimi i odbiorca powieści mają nadzieję na to, że młody Kania żyje. Jednak wraz z rozwojem akcji sprawa przybiera kryminalne tło, gdyż ciało Piotra zostaje odnalezione. Główny bohater jest pewny, że to upozorowane samobójstwo. A stoi za nim grupa przestępców związana z aferą reprivatyzacyjną. Kolejny raz Żulczyk wplata w swoją powieść wątki sensacyjne, kiedy to opisuje ostatnie miesiące działalności Piotra w stowarzyszeniu broniącym lokatorów starych warszawskich kamienic. Do rozwiązania zagadki kryminalnej musi odbiorcę doprowadzić wątpliwa narracja głównego bohatera alkoholika, któremu przecież nie można ufać. Jak się później okaże, owa nieufność nie była bezpodstawna, gdyż Marcin od początku okłamywał wszystkich dookoła, a przebłyski wspomnień były jedynie pijackimi wyobrażeniami. Gorzka i bolesna prawda dotycząca motywów Piotra w akcie samobójczym dociera do Marcina na tyle mocno, że dopiero to wydarzenie być może wpłynie na jego walkę z nałogiem. Oprócz zagadnienia jakim jest uzależnienie od alkoholu i jego niszcząca siła oddziaływania nie tylko na samego uzależnionego, ale też na jego bliskich, Jakub Żulczyk podjął także w omawianej powieści temat depresji. Z chorobą tą zmagał się Piotrek i stała się ona wypadkową dzieciństwa i dorastania z ojcem alkoholikiem. W powieści występuje postać policjanta, który pomaga rodzinie w odnalezieniu zaginionego. Jednak jak się okazuje, Marcin kojarzy go z terapii AA, na które kiedyś uczęszczał. To kolejna powieść kryminalna, w której wizja świata ukazana jest w ciemnych barwach, a wykreowanych postaci i ich wyborów nie można jednoznacznie ocenić. Tło wydarzeń stanowią osoby zmagające się z różnorodnymi uzależnieniami, słabi i zdegradowani policjanci, mocno zakrapiane i amoralne zabawy osób z branży muzycznej, łapówki i nielegalne interesy. Żulczyk ponownie sięga po schematy powieści kryminalnej, jednak ważniejszą kwestią zdaje się ukazanie niszczącej siły alkoholizmu.

W każdej z trzech omówionych powyżej powieści pisarza został wykorzystany schemat powieści kryminalnej, a dokładniej czarnego amerykańskiego kryminału, gdzie główny nacisk nie jest położony na żmudne i szczegółowe śledztwo zmierzające do schwytania przestępcy, ale ukazanie samej zbrodni i procesu, który do niej doprowadził. Dodatkowo zaprezentowany świat postaci to wizja zdegenerowanego i ciemnego miejsca,

gdzie występki i łamanie zasad moralnych są codziennością. Marcin Sendeccki w swojej recenzji *Wzgórza psów* zauważał:

To właśnie kryminalna, nieodmiennie wielce ponura intryga, okazuje się li tylko narzędziem do równie ponurej moralnej i obyczajowej diagnozy współczesności, czy będzie to Warszawa widziana oczami narkotykowego dilerka w *Ślepnąc od świateł*, czy mazurskie miasteczko dotknięte zbrodnią sprzed lat i odroczoną zemstą we *Wzgórzu psów*. Artystyczna i, by tak rzec, moralna powaga powieści Żulczyka tkwi zatem nie tylko w oczywistej pisarskiej sprawności, zmyśle obserwacji, językowej wiarygodności kreowanego przezeń świata. Przede wszystkim bierze się ona stąd, iż podstawowym pytaniem, które Żulczyk stawia przed czytelnikiem, nie jest odwieczne „kto zabił?”, lecz kwestia znacznie poważniejsza i jakby spoza czysto kryminalnego schematu: co się z nami stało, że tacy właśnie jesteśmy?, czy mogliśmy stać się inni?, czy mogliśmy, jako jednostki i zbiorowość, wybrać inaczej? Wizja Jakuba Żulczyka, przy całej goryczy jego obyczajowych i politycznych diagnoz, daleka jest od moralnej jednoznaczności i czarno-białych podziałów. Jej integralną częścią jest też wiarygodna przemiana jego bohaterów w miarę rozwoju wypadków, co w polskim kryminale (i nie tylko) stanowi wciąż rzadkość²⁷.

Jakub Żulczyk kreuje świat przedstawiony w omawianych tutaj powieściach, w którym bohaterowie i ich czyny nie są jednoznaczne i nie można ich w taki sposób osądzić. Narracja w każdej z nich prowadzona jest z perspektywy bohaterów, co pogłębia subiektywne spojrzenie na ukazane wydarzenia. Współczesny świat płynnej nowoczesności, by użyć stwierdzenia Zygmunta Baumana, zdaje się w twórczości pisarza napędzać poczynania bohaterów. Nie da się ich określić w sposób jednoznaczny, o czym będzie mowa również w następnych rozdziałach niniejszej pracy.

1.3 Powieść drogi

Motyw podróży jest w literaturze mocno zakorzeniony i da się go odnaleźć w najstarszych tekstach literackich. Podróż od wieków fascynowała twórców. Ukazywali ją w różnorodny sposób. Najczęściej jako przygodę, jak to miało miejsce w *Odysei* (ok. VIII w. p.n.e.) Homera. Pisano o niej jak o pokucie, na przykład w *Legendzie o świętym Aleksym* (XV w.) czy jak o poszukiwaniu własnej tożsamości i sensu życia, czego przykładem może być *Boska Komedia* (1321) Dantego. Powieść drogi może też być nazwana powieścią inicjacyjną, w której podróż staje się symbolem procesu inicjacji. Jej bohater wyrusza w nieznaną, a jego droga staje się metaforą życia. Podczas jej trwania dojrzewa i zdobywa wiedzę nie tylko o otaczającym go świecie, ale przede wszystkim o

²⁷ M. Sendeccki, *Jakub Żulczyk Wzgórza psów*, [recenzja], <https://instytutksiazki.pl/literatura,8,recenzje,25,klubowiczow,1,wzgorze-psow,25.html>, [dostęp] 10.08.2024.

samym sobie. Motyw podróży ma bogate znaczenia, dlatego jest dobrym narzędziem ukazującym zmiany i procesy jakie zachodzą w bohaterach literackich²⁸.

Fabula debiutanckiej powieści Jakuba Żulczyka *Zrób mi jakąś krzywdę* oparta jest na dwóch popularnych motywach: miłości i drogi. Świat przedstawiony ukazany został z perspektywy narratora pierwszoosobowego, którym jest główny bohater Dawid. To student, który poznaje młodszą siostrę swojego kolegi. Ta ostatnia na tyle mocno go intryguje, że postanawia spędzić z nią więcej czasu i wyrusza za nią nad morze, by zabrać ją we wspólną podróż. To ona sprawi, że bohaterowie nie wrócą z niej już tacy sami. To, co przeżyją podczas podróży, wpłynie nie tylko na stworzenie silnej wzajemnej relacji, ale nade wszystko sprawi, że staną się innymi osobami.

Powieści nie da się zakwalifikować do jednego podgatunku. W najprostszym odczytaniu blisko jej do konwencji powieści młodzieżowej. Przemawiają za tym główni bohaterowie - student i gimnazjalistka wkraczający w dorosłość i dojrzewający przed oczami czytelnika. Przeważający w książce wątek miłosny, z typowymi wzlotami i upadkami oraz szczęśliwym zakończeniem, pozwala nazwać utwór współczesnym romanssem. Jeszcze inna perspektywa, wysuwająca na pierwszy plan motyw podróży, zachęca do spojrzenia na książkę Żulczyka jak na powieść drogi. Bohaterowie odbywają podróż autostopem przez Polskę, przemierzają kolejne kilometry, ale odbywają także podróż w sensie metaforycznym - do poznania siebie i przezwyciężenia własnych słabości. Dawid dojrzewa do męskiej dorosłości, w czasie podróży przezwycięża lęk przed dorosłością wraz z jej wszystkimi konsekwencjami. Kaśka z zamkniętej, odznaczającej się autystycznymi cechami nastolatki staje się dojrzałą dziewczyną gotową do bycia w relacji partnerskiej. Najpełniejsze odczytanie będzie możliwe przy uwzględnieniu wszystkich wspomnianych wcześniej odmian gatunkowych powieści, jednak z przewagą powieści drogi. Sam narrator w książce tak komentuje własną historię: „To miała być historia drogi, rozpędzonej autostrady, wiatru, uśmiechów i potu. Ostatnia miłość w wieku niewinności, historia jak z perłowo-złotej płyty DVD, limitowana edycja życia” (ZMJK, 6). Podróż bohaterów nie ma określonego i konkretnego celu. Sama podróż i perypetie bohaterów podczas jej trwania stają się dla bohaterów formacyjne i stanowiące o procesie ich dojrzewania. Ich podróż przybiera postać symbolicznego kroku w dorosłość. W trakcie podróży bohaterowie przechodzą wewnętrzną przemianę. W powieści Żulczyka przemiana głównych bohaterów została ukazana i opisana z rocznym

²⁸ Zob. P. Pietrzak, *Polski reportaż a powieść drogi*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, LXVII, z. 2, A. Wieczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1996.

dystansem od opisanej podróży i głównych wydarzeń. Kaśka i Dawid potrzebowali czasu i rozłąki, podczas której wymieniali między sobą wiadomości, by dojrzeć do dorosłości i zakończyć pewien etap ich życia. Niemniej jednak podróż, która jest główną osią konstrukcyjną powieści, wyzwoliła w nich przemianę i refleksję nad dotychczasowym życiem. Wyprawa bohaterów stała się metaforą poszukiwania sensu przez młode pokolenie oraz wkraczania w prawdziwie dorosłe życie. Jedną z cech charakterystycznych powieści drogi jest to, że jej bohaterowie opuszczają znane im środowisko, by wyruszyć i poznawać nowe osoby, doświadczać wyzwań, a przez to odkrywać nieznane im dotąd aspekty własnej osobowości i otaczającego ich świata. Tak dzieje się również w omawianej powieści Żulczyka. Dawid zostawia za sobą dotychczasowe, w jego mniemaniu nudne życie studenta. Z kolei Kaśka w akcie buntu i zaznaczenia swojego niezadowolenia względem rodziców, chce uciec w nieznane i doświadczać nowych przygód.

Paulina Domagalska w debiucie literackim Jakuba Żulczyka zauważa odzwierciedlenie wspólnych i wielkich tematów, jakimi są niedojrzałość i dorastanie do nowej kultury i funkcjonowania w porządku czasów przełomu tysiącleci. W czasach, w których przywrócono ludziom odpowiedzialność, w rzeczywistości utraconej i natychmiast zyskanej oraz dynamicznie się zmieniającej. Historia Dawida, który chcąc uciec od dorosłości i odpowiedzialności, zadurza się w nastolatce i rusza z nią w podróż po Polsce, według wspomnianej badaczki, jest również opowieścią o zaprowadzeniu porządku. Widać to w warstwie językowej, gdzie początkowe zdania sprawiają wrażenie wyliczeń, są maksymalnie rozciągnięte, tworzą wrażenie gonitwy. Taka też jest rzeczywistość bohaterów powieści. Dawid musi zaprowadzić porządek w swoim przebudźcowanym życiu, odnaleźć sens w chaotycznej i wciąż konstytuującej się rzeczywistości²⁹. Ponadto, jak pisze Domagalska: „(...) ujrzyć można w analizowanej powieści Jakuba Żulczyka postawę młodego pokolenia, która - choć opierała się w sporej części na odwrócenie od tego, co społeczne - jest w równej mierze opowieścią o przyzwyczajaniu się do wolności i (może przede wszystkim) odpowiedzialności”³⁰. Rozważania te można również odczytać w kontekście powieści drogi, którą cechuje ukazanie podróży bohaterów jako metafory życia. Perypetie Dawida i Kaśki zmierzają do określonego na końcu powieści celu, a jest nim osiągnięcie dojrzałości i znalezienie

²⁹ P. Domagalska, >>Zrób mi jakąś krzywdę<< Jakuba Żulczyka i pytanie o realizm w powieści, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica 5” (2017), s. 157-165.

³⁰ Tamże, s. 164-165.

własnego miejsca w świecie. Tak kończy się ich metaforyczna podróż w głąb własnej egzystencji. Czas podróży, który był procesem formacji ich osobowości, zostaje zakończony i skutkuje osiągnięciem pełni dojrzałości w sposobie myślenia bohaterów. Główny bohater po roku od opisanych wydarzeń stwierdza: „To jak samokonstruująca się scenografia do filmu o straconej młodości. To dorosłość po polsku, to początek ery domowych kamer DVD, pieluch, zeznań podatkowych, autocasco i podatków od zakupu gruntu. (...) Witajcie w dorosłości” (ZMJK, 253-254).

1.4 Powieść fantastyczno-przygodowa dla młodzieży

Bliska powieści o dojrzewaniu, która została omówiona w poprzednim podrozdziale, jest również dylogia Jakuba Żulczyka opisująca przygody Tytusa Grójeckiego i Anki Waszczuk. *Zmorojewo* (2011) i *Świątynia* (2011) to dwie powieści fantastyczno-przygodowe. Żulczyk sięgnął do popularnego podgatunku powieści młodzieżowej i ukazał w nim fantastyczne przygody młodych bohaterów. Główne postaci powieści wędrują po fantastycznej krainie i poznają równie nierealnych jej mieszkańców. Tytus to nastolatek, który na co dzień woli trzymać się na uboczu, ma wąską grupę znajomych, a jego pasją jest czytanie i oglądanie horrorów oraz programów dokumentalnych na temat zjawisk paranormalnych. Często też przegląda strony internetowe poświęcone tej tematyce. Kiedy poznaje Ankę, będąc na wakacjach u dziadków, razem wyruszają na poszukiwanie zaginionego miasta-widmo. Wtedy zaczyna się przygoda, która odmieni nie tylko jego, ale też będzie miała wpływ na całą ludzkość. Główny bohater, który z pozoru jest przeciętnym nastolatkiem, okaże się potomkiem fantastycznych postaci. Wędruje po magicznej krainie Zmorojewo, poznając kolejne wymyślane osoby ze świata pozaziemskiego. Uświadamia sobie prawdę o sobie i o własnych nadprzyrodzonych umiejętnościach. Motyw wędrowki, zarówno w pierwszej części dylogii, kiedy to Tytus przemierza fantastyczną krainę, niewidoczną dla oczu zwykłych śmiertelników, jak i w drugiej części, kiedy bohaterowie zmierzają do świątyni, w której odbędzie się walka dobra ze złem, jest wyraźnie zarysowany. Motyw ten bywa również jednym z wyznaczników powieści fantastyczno-przygodowej. Wędrowka głównego bohatera, podobnie jak w powieści drogi, to nie tylko odległość, jaką przemierza, ale także wędruje w głąb siebie, odkrywając własne możliwości, poznając prawdę o swoim pochodzeniu i pokonując słabości.

O tym, że są to powieści przygodowe świadczą chociażby takie jej cechy jak: żywa akcja wypełniona zdarzeniami, które są nieprzewidywalne i przypadkowe. Dzieją

się pod wpływem rządzącego bohaterami fatum, losu, szczęścia czy innego przeznaczenia o charakterze nadprzyrodzonym. Takim przeznaczeniem dla Tytusa i w konsekwencji również dla Anki jest rodowód głównego bohatera, który jak się okazuje jest Powiernikiem. Losy bohaterów są uzależnione od zewnętrznych czynników, a są nimi najczęściej wszelkiego rodzaju zagrożenia. Oni sami poddawani są nieustannym próbom sprawdzającym ich odwagę, sprawność fizyczną, spryt, lojalność i inne cechy świadczące o prawości charakteru. Zagrożenia i przeszkody, które pokonują bohaterowie powieści przygodowych, są wynikiem nieprzychylności ich wrogów, bądź niebezpiecznej i złowrogiej przestrzeni, którą muszą pokonać. Jednym z charakterystycznych elementów konstrukcyjnych powieści przygodowej jest motyw podróży, która staje się drogą próby dla głównych postaci. Są one stale w ruchu, w miejscach im nieznanach i niebezpiecznych. Przygodowość sama w sobie jest zjawiskiem ponadgatunkowym. Rozumiana jako rezultat nieprzewidywalności zdarzeń charakteryzuje również inne gatunki powieściowe, np. powieść historyczną, szpiegowską, kryminalną czy fantastycznonaukową³¹. Tak też jest w omawianych tu powieściach Żulczyka. Na bohaterów czyhają złowrogie i odpychające swym wyglądem stwory takie jak chociażby Gangrena, Wężun, Strzępowaty i inne monstra wysłane przez Leszego - władcę zła. Tytus przemierza nieznaną mu przestrzeń Zmorojewa, czy lasów wokół świątyni, gdzie na każdym kroku może spodziewać się ataku przeciwników.

W dylogii Jakuba Żulczyka wyraźnie widać również cechy powieści z kręgu literatury fantasy, gdzie oś konstrukcyjną utworu stanowi wędrówka bohatera, którego zadaniem jest spełnienie określonej misji, która w konsekwencji prowadzi do ocalenia świata i całej ludzkości. Dlatego motywem podstawowym w tego rodzaju powieściach jest motyw walki dobra ze złem. Zwycięstwo nad tym ostatnim oznacza ocalenie świata i rozpoczęcie nowego etapu w dziejach ludzkości³². W *Zmorojewie* Tytus ma do spełnienia misję, której początkowo nie jest świadomy, z czasem także poznaje, na jak wielką skalę jest to misja. Motyw walki dobra ze złem, które w powieściach Żulczyka reprezentują wyimaginowane postaci zamieszkujące Zmorojewe i strzegące świata ludzi oraz próbujący przeniknąć do tego świata wysłannicy Ciemności, stanowi oprócz wędrówki bohaterów oś konstrukcyjną obu powieści. Bohater powieści fantasy nie ma

³¹ T. Żabski, [hasło:] *Powieść przygodowa* [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 2006, s. 480-482.

³² A. Germa, E. Rudolf, [hasło:] *Fantasy* [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 2006, s. 149.

możliwości samodzielnego decydowania o sobie, jego życiem kieruje siła nadprzyrodzona. W swoich poczynaniach musi także kierować się dobrem ogółu. Wspominana wcześniej podróż ma charakter poszukiwania, które w konsekwencji prowadzi do jego głębokiej przemiany. Tym, co istotne i widoczne również w dylogii pisarza, jest „krąg pomocników”, który towarzyszy bohaterowi w wędrówce. Posiada on określone zdolności, które przyczyniają się do finałowego sukcesu wyprawy³³. Takimi towarzyszami podróży dla Tytusa jest Strąk, Baba Jaga czy Iskra. To oni oprowadzają go po Zmorojewie, odkrywają przed nim misję, jaką ma do wykonania oraz ukazują magiczne umiejętności, którymi sami dysponują. Strąk poświęca całą swoją energię, by ratować Tytusa i tym samym przyczynić się do zwycięstwa nad złem. Zwycięstwo bohatera w końcu powieści ukazuje jego dojrzałość, ujawnia dokonaną w nim przemianę i siłę tożsamości. Tytus po wydarzeniach, jakie miały miejsce w Zmorojewie i Głuszcach, staje się innym chłopakiem. I choć z czasem wspomnienia tego, co wydarzyło się podczas wakacji u dziadków stają się coraz bardziej zamazane, nosi wciąż ze sobą drewnianą fajkę Strąka, która przypomina mu o jego pochodzeniu i ogromnej roli, jaką odegrał w starciu dobra ze złem. Pisząc o literaturze fantasy, warto jeszcze wspomnieć o dwóch istotnych zagadnieniach. Są nimi: magiczne przedmioty oraz inspiracja legendami, baśniami czy mitami. W dylogii Żulczyka takimi przedmiotami są na przykład Lustro Twardowskiego, Portret Kobiety Cmentarnej, Kwiat Paproci, czyli klucze, które użyte ze złą intencją otwierały drogę złu do świata ludzi. Inspiracje autora innymi tekstami literackimi widać w kreacji takich bohaterów jak: Baba Jaga czy Świtezianka. Również wykorzystanie postaci Twardowskiego i znanego z legend kwiatu paproci.

Jakub Żulczyk stworzył dylogię *Zmorojewo* oraz *Świątynia* posługując się konwencją powieści fantastyczno-przygodowej. Wykorzystał w niej schematy fabularne charakterystyczne dla literatury fantasy oraz powieści przygodowych. Dodatkowo wzbogacił świat przedstawiony swoich utworów o postaci i motywy znane odbiorcy z innych utworów.

1.5 Powieść „emo”

W 2008 roku w *Gazecie Wyborczej* w zakładce *Kultura* pojawił się tekst Krzysztofa Vargi - recenzja książki Jakuba Żulczyka *Radio Armageddon* (2008).

³³ Tamże.

Publicysta nazwał ją wtedy „pierwszą polską powieścią pokolenia emo”³⁴. Od tej pory to określenie tak przylgnęło do książki pisarza, że on sam zaczął wypowiadać się o niej jako o powieści „emo”. W swojej ocenie Varga sklasyfikował utwór Żulczyka jako powieść młodzieżową. Opowiada ona o młodzieży i do takiej też grupy odbiorców jest skierowana.

Emo to jedna z subkultur młodzieżowych, czyli grup młodych ludzi, które swoim wyglądem, zachowaniem i przekonaniem pragną podkreślić własną odmienność. Ich postawa ideologiczna i przekonania są odpowiedzią na otaczającą ich rzeczywistość i sytuację w danym państwie czy na świecie. Subkultura emo swą nazwę wywodzi od angielskiego słowa *emotional*, które oznacza emocjonalny. Jej członków charakteryzuje właśnie nadmierna emocjonalność, wrażliwość i zamknięcie. Nazwa początkowo odnosiła się do muzyki, którą charakteryzowało melodyjne brzmienie i osobiste, ekspresyjne teksty piosenek. Subkultura emo jak podaje Bogdan Prejs w swojej książce *Subkultury młodzieżowe* bywa nazywana również „subkulturą gimnazjalistów” ze względu na wiek większości jej członków lub „uczu”, od słowa „uczucie” (z ang. „emotion”). W Polsce zaczęła być widoczna około 2005 roku, ale jej genezę w muzyce można dostrzec w latach 80. XX wieku. Członkowie tej subkultury uważają się za osoby bardzo wrażliwe i emocjonalne, nieodporne na otaczające ich zło. U źródeł subkultury emo tkwi sprzeciw wobec agresji i brutalizacji życia społecznego. Jej członkowie ostentacyjnie manifestują swoje przygnębienie oraz empatyczną uczuciowość, a ich patronem jest postać Wertera z powieści Goethego. Najbardziej charakterystyczną cechą wyglądu członków tej subkultury są czarne włosy z długą i ciężką grzywką nierzadko zasłaniającą pół twarzy, stosowanie nie tylko u dziewczyn makijażu podkreślającego czerń wokół oczu. Ich charakterystyczny strój to czarne, wąskie spodnie (rurki), trampki o wzorze szachownicy, obcisłe koszulki z motywem trupiej czaszki³⁵.

Powieść „emo” będzie zatem opisywać wyżej scharakteryzowaną subkulturę. Krzysztof Varga we wspomnianej recenzji *Radia Armageddon* Jakuba Żulczyka pisał:

(...) młodzieżowa subkultura emo (od emotional) charakteryzuje się strukturalnym smutkiem jego przedstawicieli, myśleniem o rzeczach ostatecznych, wprowadzaniem rzeczy ostatecznych w życie, a także łatwo rozpoznawalną modą, gdzie pełno jest czaszek, szczególnie w widocznych miejscach, takich jak koszulki i czapki. Przebrać się za nastolatka emo można dziś bez problemu

³⁴ K. Varga, *Radio Armageddon, Żulczyk, Jakub*, „Gazeta Wyborcza. Kultura”, 08.04.2008, [dostęp online: <https://wyborcza.pl/7,75410,5097610.html>, 20.10.24].

³⁵ B. Prejs, *Subkultury młodzieżowe*, Katowice 2010, s. 37-38.

w każdej galerii handlowej. Ale jak to bywa z hasłami promocyjnymi, nie mówią one całej prawdy o rzeczy, którą reklamują. Bo prawdziwi przedstawiciele subkultury emo to są grzeczne niemowlęta w porównaniu z wymyślonymi przez Jakuba Żulczyka postaciami³⁶.

Radio Armageddon to historia grupy przyjaciół z prywatnego liceum ogólnokształcącego. Postanawiają oni założyć punkrockowy zespół muzyczny pod dowództwem charyzmatycznego Cypriana. W jego skład wchodzi również: buńczuczny i pewny siebie Gnat, niepewny siebie Szymon oraz zakochana w Cyprianie, charakterna i inteligentna Nadzieja. To ona wraz z Szymonem pełni w powieści również rolę narratora. Głównym celem jaki przyświeca zespołowi jest dokonanie rewolucji światopoglądowej wśród ich słuchaczy i rówieśników. Chcą wstrząsnąć młodzieżą, która według nich jest bezmyślna i nastawiona wyłącznie na hedonizm i konsumpcję. W ich przekonaniu świat to tylko ułudą, ludzie to szara masa, a przyszłość nie istnieje. Głoszą nihilistyczne teksty przekazywane w swoich piosenkach i podczas koncertów. Ich zespół zdobywa coraz większą popularność w szkole, a później w mieście. Logo grupy, którym jest biała czaszka, staje się coraz częściej widoczne wśród topografii okolicy. W powieści nie brakuje opisów rozrywek młodzieży, jakimi są mocno zakrapiane alkoholem imprezy, przygodny kontakt cielesny, zażywanie narkotyków i godziny bezowocnych rozmów o bezsensie istnienia. To właśnie one sprawiają, że ich chęć rewolucji i sprzeciwu wobec świata, w jakim przyszło im żyć, zostaje stłumiona, a oni sami popadają w apatię i bierność. Nie panują też nad rewolucją, jaką zapoczątkowali.

Jak zauważa w swojej opinii na temat książki Mateusz Cyra: „W świecie Żulczyka nie ma miejsca na jasne barwy – rzeczywistość wykrzywiona jest do granic możliwości, jednak nie przez różowe okulary, ale czarno-granatową, smolistą wręcz substancję, która non stop wylewana jest nam na głowę całymi cysternami”³⁷. Zastosowana przez Żulczyka hiperbolizacja w opisie jednoznacznie złego i nic nieznaczącego świata młodych ludzi, który szczególnie drażni głównego bohatera, jest kategorią wyraźnie widoczną w utworze. Autor będzie po nią sięgał także w innych swoich powieściach. Kontrargumentem do takiego odbioru omawianego tu tytułu Żulczyka może być opinia Agnieszki Wolny-Hamkało, która stwierdziła:

³⁶ K. Varga, dz. cyt.

³⁷ M. Cyra, *Wszystko na nie, wszystko złe – Jakub Żulczyk – „Radio Armageddon” [recenzja]*, www.gloskultury.pl/wszystko-na-nie-wszystko-zle-jakub-zulczyk-radio-armageddon-recenzja/, [dostęp 10.10.24].

Mamy w tej młodzieńczej powieści Żulczyka językowe perturbacje, dzikość serca i rozchełstanie. Jednak nadmiar słów i chaos dobrze podkreślają chaotyczność życia bohaterów należących do kolejnego po X i Nic pokolenia. Egzaltacja i patos mieszają się tu z dojrzałością, dowcipem, trafną obserwacją społeczną – jak w życiu nastolatków. Jak mówią bohaterowie powieści: wyrazy i zdania się skompromitowały. Wrzask jeszcze nie³⁸.

Pisarz w omawianej tu powieści wykorzystał konwencję powieści młodzieżowej z wplecioną w nią opowieścią o przedstawicielach charakterystycznej subkultury młodzieżowej. Stąd tak mocno przyłgnęło do tego tytułu określenie powieść „emo”.

1.6 Horror

Horror jako gatunek literacki bywa najczęściej realizowany w konwencji gatunkowej powieści. Dlatego jego inne określenie w literaturze to powieść grozy. Historycznie wywodzi się z tradycji powieści gotyckiej, która swój rozkwit przeżywała na przełomie XVIII i XIX wieku. Zaliczany jest do utworów z kręgu literatury fantastycznej. Od powieści gotyckiej horror różni się tym, że racjonalny porządek, który został zakłócony w toku powieści, w horrorze nie zostaje przywrócony, nawet jeżeli kończy się on szczęśliwie, to bohaterowie już nigdy nie odzyskają wiary w racjonalny porządek świata i nie wrócą do dawnego życia, a uczucie grozy będzie im już stale towarzyszyć³⁹. Tak też dzieje się z bohaterami *Institutu* (2010) Jakuba Żulczyka. Powieści, którą da się zakwalifikować do gatunku, jakim jest horror.

Agnieszka - główna bohaterka, to kobieta mieszkająca wraz ze znajomymi w wyremontowanej, odziedziczonej po babci krakowskiej kamienicy. To z tym miejscem wiąże swoją przyszłość i pragnie, by jej dotychczasowe życie się odmieniło. Chce zamknąć za sobą życiowy rozdział, jakim było nieudane małżeństwo, sprowadzić do siebie nastoletnią córkę, która obecnie mieszka wraz z jej byłym mężem i ułożyć na nowo swoje dotychczasowe życie. Jednak już od początku powieści da się wyczuć, że tytułowy Instytut, jak określane jest mieszkanie Agnieszki, kryje w sobie tajemnicę i odegra ważną rolę w rozwoju fabuły. Atmosfera niepewności i narastającego strachu przybiera na sile z każdą kolejną stroną powieści. Jej bohaterowie sami przyznają, że czują się jakby znaleźli się w horrorze.

³⁸ A. Wolny-Hamkało, *Bunt i wrzask. Recenzja książki: Jakub Żulczyk, "Radio Armageddon"*, „Polityka”, 29 marca 2008, www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/249585,1,recenzja-ksiazki-jakub-zulczyk-radio-armageddon.read, [dostęp: 10.10.24].

³⁹ A. Tarczyńska, [hasło:] *horror*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. Grzegorza Gazdy i Słowini Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006, s. 295.

Słownikowa definicja gatunku literackiego, jakim jest horror, według Aleksandry Tarczyńskiej, zamieszczona w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* brzmi:

Horror (łac. ‘dreszcz, trwoga, strach’) utwór literacki bądź filmowy, którego nadrzędną intencją jest wywołanie uczucia strachu i przerażenia u odbiorcy. Od niej [powieści gotyckiej – przyp. red.] *h.* zapożyczył bardzo wiele konwencjonalnych atrybutów strachu: duchy, zjawy, wampiry, upiory, stare nawiedzone domostwa, cmentarze, kłątwy i przepowiednie. (...) Klasyczny *h.* winien kończyć się źle, więc nawet jeśli finał ma znamiona happy-endu, nie znaczy to, że bohaterowie łatwo wrócą do dawnego życia. Uczucie grozy ma ich już nie opuścić;... (...) istotnym wyznacznikiem *h.* jest też nastrój niepewności. Niedopowiedzenia i dwuznaczność opisywanych sytuacji wzbogacają atrakcyjność utworu i wzmagają napięcie, pomocne przy wywoływaniu strachu. (...) Wywoływaniu strachu służy w *h.* cały zespół rozmaitych środków i chwytów, swoista poetyka grozy. Można wyróżnić tu najczęściej pojawiające się motywy (np. nawiedzony dom), przedmioty (zazwyczaj magiczne) i charakterystyczne dla tego gatunku postaci. (...) Miejsca w *h.* są nie tylko areną wydarzeń, ale i ich źródłem. Już same w sobie wywołują strach i napięcie, świadczą o niezwykłości mających się rozegrać wydarzeń, uaktywnionych pojawieniem się bohatera⁴⁰.

Analogie do przedstawionych powyżej wyznaczników horroru literackiego da się odnaleźć w *Instytucie* Jakuba Żulczyka. Można tu wskazać na zakończenie historii głównej bohaterki. Choć ma ona znamiona happy endu, gdyż Agnieszce udaje się wraz z córką uciec z mieszkania, w którym doszło do makabrycznych wydarzeń, to ich bezpieczeństwo i przyszłość nie są pewne. Bohaterka zostawia za sobą mieszkanie, o które tak walczyła, a które okazało się jej przekleństwem. Najważniejsza jest dla niej córka Ela i jej przyszłość. Zakończenie powieści nie jest jednoznaczne. Pomimo tego, że główna bohaterka wykorzystuje swoje umiejętności charakteryzatorskie i pozoruje własną śmierć, to będąc już z córką przy taksówce, widzi grupę ludzi kroczącą równym tempem w stronę Instytutu. Ma w pamięci słowa Banickiego, który chciał ją zastraszyć: „(...) nie wiesz, ilu nas jest. Ja tego nie wiem. Jesteśmy wszędzie. Jesteśmy policją, która przyjedzie tu na oględziny. Jesteśmy taksówkarzami, którzy będą wieźli cię na dworzec (...) Musisz umrzeć. Wszyscy z nas już wiedzą, że musisz umrzeć” (I, 229). Uczucie strachu już nie opuści bohaterki. Miejsce akcji powieści, jakim jest mieszkanie w starej krakowskiej kamienicy odziedziczone po babce, na temat życia której główna bohaterka za wiele nie wiedziała, wpisuje się w konwencję poetyki grozy; starych, nawiedzonych domostw. Ponadto, pisała o tym również Krystyna Walc, że dom jest tym miejscem,

⁴⁰ Tamże, s. 295-296.

wokół którego skupia się tragedia: „Wokół motywu domu zbudowane są dwa schematy fabularne: 1) zasiedlenie pustego od lat domu przez tajemniczego mieszkańca stanowi zagrożenie dla okolicznej ludności (...), 2) wejście w posiadanie, np. poprzez kupno po okazajnej cenie lub spadek budynku przez niczego niepodejrzewającą rodzinę, czy nawet czasowe zamieszkanie w domu staje się początkiem koszmaru”⁴¹. W przytaczanej tu powieści Jakuba Żulczyka został wykorzystany drugi schemat fabularny. Specyficzne oznaczenie mieszkania na domofonie jako Instytut również nadaje temu miejscu tajemniczości. Z kolei usilne starania agentki nieruchomości, by Agnieszka sprzedała mieszkanie wywołują efekt odwrotny. Bohaterka jeszcze bardziej chce wyremontować odziedziczone mieszkanie i się do niego wprowadzić, by w nowym lokum zacząć lepszy rozdział swojego życia. W jej działaniu można dostrzec charakterystyczne dla horroru brnięcie głównego bohatera ku wrogim siłom. Jak wskazuje definicja słownikowa: „(...) czytelnik od razu uzyskuje przesłanki świadczące o niebezpieczeństwie czyhającym w dziwnym budynku, natomiast bohater wydaje się do końca nieświadomy zagrożenia, mimo iż czuje się coraz bardziej nieswojo i coraz więcej okropieństw mu się przydarza”⁴². Takim ostrzeżeniem dla Agnieszki mogło być nerwowe zachowanie jej prawniczki, kiedy zaprzyjaźniona z nią agentka nieruchomości nie zdołała przekonać głównej bohaterki do sprzedaży mieszkania, opowieści wspomnianej agentki na temat tajemniczych i dziwnych śmierci osób mieszkających w Instytucie, potwierdzone wycinkami z gazet, które mieszkanie numer dwanaście przy alei Mickiewicza dwadzieścia określały „przeklętym mieszkaniem”. Równie dziwne było zachowanie Weroniki, jednej ze współlokatek, która parała się wróżbiarstwem i pewnego poranka stwierdziła: „Tak cudownie mi się z wami mieszka. I taka szkoda, że przydarzy nam się coś niedobrego” (I, 109). Także Pani Finkiel w dniu urodzin Eli, kiedy Agnieszka była pod wpływem środków odurzających, jawnie ostrzegała główną bohaterkę. Mówiła jej, że musi się wynieść z mieszkania, bo stanie się jej coś złego. Agnieszka błędnie odczytała to wtedy nie jako ostrzeżenie, ale jako groźbę i złośliwość starszej sąsiadki, której przeszkadzała głośna muzyka i zabawa. Nastrój niepewności, dwuznaczności i niedopowiedzenia towarzyszy bohaterom od początku powieści. Są oni zdezorientowani sytuacją, w jakiej się znaleźli. Nie wiedzą, kto stoi za ich zamknięciem, mają podejrzenia co do różnych osób. Zaczynają obwiniać się wzajemnie. Poczucie strachu i niepewności wzrasta w nich z każdą godziną i kolejnym

⁴¹ K. Walc, hasło: *horror*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 2006, s. 224.

⁴² Tamże.

absurdalnym, a następnie niebezpiecznym wydarzeniem: tajemniczymi wiadomościami, których nadawcami są Oni, niepojawianiem się Rumuna, zamurowaniem okien, tajemniczym pokojem w mieszkaniu Pani Finkiel, zniknięciem i zamordowaniem Roberta i Anki, ujawnieniem Jacka jako jednego z oprawców, czy wreszcie zastrzeleniem Weroniki i Igi.

Jak pisze Aleksandra Tarczyńska:

Ważny dla *h.* jest punkt kulminacyjny – moment pojawienia się całej galerii odrażających potworów (duchów, zjaw, upiorów, wampirów, zombie, wilkołaków, demonów, diabłów), a zarazem punkt szczytowy strachu zarówno czytelnika (widza), jak i bohatera. Całkowicie bądź przynajmniej częściowo wyjaśniają się niezwykle zjawiska, a główna postać, postawiona przed wyborem między ucieczką i walką, wybiera z reguły walkę. W finale *h.* dokonuje się więc zazwyczaj manichejska konfrontacja dobra ze złem, której rezultatem jest zwycięstwo dobra (okupione ofiarami), albo totalna zagłada i apokalipsa⁴³.

Takim momentem w powieści jest odkrycie, że Jacek jest jednym ze współpracujących z Obserwatorami. Tak nazywa siebie grupa ludzi, która stoi za zamknięciem i morderstwami bohaterów powieści. Ma ona znamiona sekty, jej przywódcą jest starzec, który w przeszłości został zraniony uczuciowo przez babcię głównej bohaterki, teraz chce się zemścić na wnuczce, która jest ładną podobną do jego nieszczęśliwej miłości z czasów młodości. Obserwatorzy mówią o sobie: „Pilnujemy porządku. Separacji władców od poddanych. (...) Wielu ludzi myli nas z zupełnie kimś innym. Na przykład Jacek myślał, że wywodzimy się z poprzedniego systemu. Że jesteśmy czymś, co jeden z waszych prezydentów lubił nazywać układem. Inni nazywają to żydomasonerią. Jeszcze inni spiskiem iluminatów czy służb specjalnych” (I, 217). Tajne stowarzyszenia czy sekty to przykłady stałych wątków i motywów horroru. Okazuje się, że Agnieszka i jej współlokatorzy to nie jedyne osoby zamknięte, zastraszone i zamordowane przez Obserwatorów. Że takich miejsc jak Instytut jest w Polsce więcej. Oczom Agnieszki na ekranach ukazuje się grupa: „innych ludzi zamkniętych we własnych mieszkaniach, doprowadzonych do obłądu, zabitych, zamurowanych, bez jedzenia, bez prądu, w szale, robiących krzywdę swoim bliskim i sobie nawzajem, doprowadzonych do ostateczności” (I, 222-223). Tak osadzona w rzeczywistości historia jest jednym z warunków koniecznych w horrorze, by odbiorca nie negował „prawdziwości” opisanych wydarzeń, tylko dał się wciągnąć w kreowany świat

⁴³ A. Tarczyńska, dz. cyt. s. 296.

i mógł przeżyć skrajne emocje towarzyszące postaciom. Główna bohaterka powieści w schematyczny dla horroru sposób wybiera walkę i dąży do uratowania siebie i córki. Ucieka i zostawia za sobą koszmarnie wydarzenia. Jej historia kończy się pozornym zwycięstwem dobra.

Jakub Żulczyk w opisywanej powieści wykorzystuje schematy fabularne powieści grozy. Buduje atmosferę strachu i czyhającego nieznanego zła. Nie brak w powieści opisów krwawych i makabrycznych scen, co również jest znamienne dla tego rodzaju prozy. Tym, co wyróżnia tę powieść może być budowanie poczucia zagrożenia i strachu u odbiorcy, począwszy od początkowo groteskowych i absurdalnych wydarzeń, na które może on reagować śmiechem, kończąc opisem typowo makabrycznych scen znamienych dla horroru.

1.7 Powieść dystopijna

W 2019 roku ukazała się dziewiąta z kolei powieść Jakuba Żulczyka, który do tamtego czasu dał się już poznać odbiorcom jako pisarz budzący kontrowersję zarówno w swoich publicznych wypowiedziach, jak i stworzonych przez siebie książkowych historiach. W *Czarnym słońcu* (2019) sięgnął po konwencję dystopii i łamiąc wszelkie etykiety zarówno te językowe, obyczajowe, jak i wykorzystując obrazoburcze historie, ukazał własną wizję najbliższej przyszłości Polski.

Utopia jest gatunkiem literackim ukazującym idealistyczną wizję państwa. Pojęcie to weszło do języka i w potocznym znaczeniu jest odbierane w sposób pejoratywny, określa mrzonkę, pomysł niedający się zrealizować. Historia literatury zna wiele przykładów dzieł ukazujących wizję idealnego państwa. Pierwszym jest esej *Utopia* Tomasa Morusa (1516), przedstawiający wizję idealnego państwa i systemu społecznego. Można również wymienić wcześniejsze Platona *Państwo* (ok. 380 r. p.n.e.), *Księcia* Niccolò Machiavellego (1532), a z literatury polskiej *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* Ignacego Krasickiego (1776) i wątek szklanych domów z *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego (1924). W opozycji do utopii pojawiły się pojęcia antyutopia i dystopia⁴⁴. Często są one błędnie traktowane synonimicznie. Różnica w ich znaczeniu polega na tym, że pesymistyczne wizje dystopii biorą się z bezpośredniej obserwacji rzeczywistości, autor wyolbrzymia i przenosi w przyszłość to, co widzi: społeczne lęki, zjawiska polityczne i gospodarcze. Natomiast antyutopia jest polemiką z

⁴⁴ M. Głowiński, *Antyutopia* [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa i in., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1988, s. 35.

utopijnymi programami, ukazuje wady pozornie idealnego ładu. Zatem dystopią będzie *Delirium* Lauren Oliver (2012), zaś antyutopią *Rok 1984* George'a Orwella (1949). Źródłostów pojęcia dystopia, które pochodzi z greki, łączy w sobie słowa „zły” i „miejsce”. Utwory reprezentujące ten gatunek ukazują światy represyjne, przerażające i takie, w których nikt nie chciałby żyć⁴⁵.

O tym, że *Czarne słońce* jest przykładem dystopii, może świadczyć osadzenie akcji tej powieści w niedalekiej przyszłości, wyolbrzymienie sytuacji polityczno-społecznej współczesnej pisarzowi i nadanie bohaterom karykaturalnego charakteru. Powieść dystopijna należy do literatury fantastycznonaukowej, ukazującej wizje świata przyszłości. Mieści się ona zatem w nurcie literatury popularnej, która często operuje uproszczeniami, schematami fabularnymi oraz zawiera przerysowaną charakterystykę bohaterów. Żulczyk o swoim utworze powiedział, że jest: „mrocznym ostrzeżeniem. Próba pokazania, że wcale nie jesteśmy tak daleko od świata, który próbujemy opisać. Pomimo jego przerysowania wciąż jest do niego tylko parę kroków”⁴⁶. Również narrator odautorski zwraca się bezpośrednio do czytelników, komentując własny utwór. Stwierdza np., że czytelnicy mogą odbierać tę powieść „jako dystopijne [...], mroczne ostrzeżenie” (CS, 175). Dlatego słuszne wydaje się odczytanie *Czarnego słońca* jako dystopii.

Warto w kontekście wymowy powieści i ukazanej w niej pesymistycznej wizji przyszłości zwrócić uwagę na jej tytuł. Czarne słońce jest jednym z symboli neonazistowskich, obok swastyki czy celtyckiego krzyża. Banda Gruza używała tych symboli, nosiła je na ubraniach, jej członkowie tatuowali je na swoich ciałach i malowali w pomieszczeniach. Określenie czarne słońce jest oksymoronem, gdyż słońce jako zjawisko fizyczne jest centralną gwiazdą Układu Słonecznego i daje światło. Jednakże raz na jakiś czas dochodzi do jego zaćmienia, przysłonięte przez księżyc, sprawia wrażenie czarnego. Wizja przyszłości ukazana w książce to wizja świata, w którym brakuje światła rozumianego jako prawda. Bohaterowie wydają się żyć w mroku, który ogarnął ich myśli. To również obraz fałszywej, złej wizji świata.

Stworzona przez pisarza wersja współczesnej dystopii wykorzystuje bardzo mocno kategorię hiperbolizacji zarówno w warstwie językowej powieści, jak i kreacji

⁴⁵ M. Marecka, *Złe miejsca, czyli o dystopiiach w literaturze*, online: <https://popbookownik.pl/zle-miejsca-czyli-o-dystopiiach-w-literaturze/>, [dostęp 29.10.2024].

⁴⁶ *Watykan to pomnik wszystkiego, czym Kościół dziś jest. Autokratyczną, zaborczą, bogatą, tuszującą zło instytucją*, rozm. z J. Żulczykiem przepr. M. Rigamonti, online: <https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/1446827,zulczyk-kosciol-nacjonalisci-faszyzm-ksiazka-polityka.html>, [dostęp 29.10.2024].

bohaterów. Pisarz również bardzo dobitnie posługuje się wulgaryzacją i brutalizacją języka bohaterów, którzy za nic mają tabu językowe. To właśnie te wspomniane chwytły są specyficzne dla omawianej powieści Żulczyka i odróżniają ją od innych powieści tego gatunku. Tym, co znamienne dla *Czarnego słońca* jest wyraźnie humanistyczna wymowa powieści, w której posłużono się licznymi odwołaniami do motywów z Pisma Świętego⁴⁷.

1.8 Motyw starcia dobra ze złem

Starcie dobra ze złem to jeden z najbardziej uniwersalnych i ponadczasowych motywów w historii literatury, pojawiający się na przestrzeni różnych epok, kultur i we wszystkich gatunkach literackich. Moralny konflikt między dobrem a złem, siłami światła i ciemności ucieleśnionymi pod różnymi postaciami jest głęboko zakorzeniony w ludzkiej świadomości i od najdawniejszych lat fascynuje czytelników. Widzą oni w nim odzwierciedlenie własnych dylematów moralnych i związanych z nimi doświadczeń. W tekstach literackich motyw ten nadaje postaciom wyrazistości, decyduje o ich losach i wpływa na dynamikę prezentowanych wydarzeń. W tym prostym podziale na dobro i zło znajduje odbicie natura ludzka, kiedy to człowiek wcześniej czy później musi zadecydować, po której stronie stanie i dokonać moralnych wyborów. Literatura prezentująca ten motyw zmusza odbiorcę do refleksji nad naturą dobra i zła. Pokazuje, że niejednokrotnie są to kwestie sporne i tym samym granica między nimi bywa niejednoznaczna. Walka pomiędzy siłami dobra i zła ukazywana przez tysiąclecia literatury przetrwała do czasów współczesnych, gdyż obrazuje jedną z najistotniejszych cech ludzkiego życia - walkę o moralność i prawość, czyli wartości, które w świecie pełnym dylematów i przeciwieństw istnieją od zawsze.

Jakub Żulczyk w swojej twórczości często sięga po opisywany powyżej motyw. Stanowi on u pisarza element łączący wszystkie powieści. W najbardziej sugestywny sposób wykorzystanie motywu starcia dobra ze złem widać w dylogii *Zmorojowo* i *Świątynia* - powieściach młodzieżowych z kręgu literatury fantastycznej. Ludzie reprezentowani przez głównego bohatera, jego rodzinę i dziewczynę oraz fantastyczni mieszkańcy tytułowej krainy są przedstawicielami sił dobra. Z kolei wyimaginowane postaci takie jak Leszy i jego wysłannicy to reprezentanci ciemnej strony mocy - zła. Motyw walki dobra ze złem został wyeksponowany w omawianych powieściach pisarza. Jak powiedziała jedna z bohatererek, babcia Tytusa Maryla:

⁴⁷ Pisałam o tym szerzej w artykule: *Kreowanie dystopii. Uwagi o powieści >>Czarne słońce<< Jakuba Żulczyka*, „Fraza. Poezja Proza Esej” nr 1-4 (115-118) 2022, s. 188-200.

Dobro i Zło to siły prawdziwe i namacalne, które pozostają w wiecznym konflikcie. A ów konflikt, odkąd powstał ten głupi świat i pozostaliśmy my, głupi ludzie, polega od zawsze na tym samym. Zło z natury atakuje, chce zniszczyć Dobro, zakazić je, zabrać mu czystość. Zło ze swojej natury wysyła wojska. Dobro natomiast ze swojej natury się broni, buduje twierdze, kopie fosy wokół nich, wypełnia je wodą (Z, 205).

Można tu ponadto dostrzec założenia manichejskiej dychotomii świata, której podstawę stanowi dualizm. W świecie toczy się odwieczna walka dwóch przeciwstawnych pierwiastków: światła reprezentującego dobro i ciemności uosabiającej zło. Także w każdym człowieku zło walczy z dobrem. Bohaterowie *Zmorojewa* i *Świątyni* są świadomi tej walki, która w dylogii przyjmuje fantastyczne wcielenia.

W powieści *Ślepnąc od światła* motyw walki dobra ze złem skupia się wokół głównego bohatera i jego moralnych wyborów. Jacek ukazany jest jako postać niedająca się jednoznacznie zakwalifikować pod względem reprezentowania zła czy dobra. Pełen jest moralnych szarości, co świadczy o skomplikowanej konstrukcji bohatera literackiego. Zło w powieści uosobione zostaje poprzez postaci z warszawskiego półświatka, zdegenerowanych polityków, bogatych biznesmenów, rozbestwionych potomków bogaczy. Wszyscy oni to klienci głównego bohatera, czyli osoby uzależnione od narkotyków. Przemoc i moralna degeneracja ukazana w nocnej scenerii stołecznego miasta manifestuje zło w czystej postaci. Dobro ukazane w powieści zdaje się bardziej ulotne i ukazane pod postacią snów i pragnienia ucieczki głównego bohatera do egzotycznego kraju oraz jego tęsknotą za prawdziwym życiem. Również pogardą wobec ludzi, których spotyka w swojej „pracy”. Oba światy łączy postać Jacka. Choć jest on świadomy swojej sytuacji - staje się więźniem mrocznego świata, który sam współtworzy. Żyje w ciągłym rozdarciu pomiędzy pragnieniem zmiany, a coraz to głębszym uwikłaniem w świat narkotyków i przestępczości. Bohater nie potrafi całkowicie odciąć się od złych relacji, czego przykładem może być jego słabość wobec byłej dziewczyny. Nie potrafi także jednoznacznie sprzeciwić się i w odpowiednim momencie przerwać brutalnej gry. Sprawia to, że z każdym kolejnym krokiem coraz głębiej zanurza się w otaczające go zło. Nie jest w stanie ostatecznie porzucić życia, które zapewnia mu pieniądze i status. Starcie dobra ze złem zostało ukazane w powieści nie jako walka z antagonistycznymi siłami, lecz wewnętrzna i nieustanna walka głównej postaci oraz ambiwalentna moralność otaczającej ją rzeczywistości. Walka i wewnętrzne rozterki Jacka przyjmują postać symbolicznego i rozgrywającego się na płaszczyźnie psychologicznej konfliktu wewnętrznego bohatera. Również topografia miejsca

wydarzeń w powieści, którą stanowi Warszawa, przyjmuje symboliczną metaforę miasta potwora, reprezentanta zła, o czym będzie mowa w szerszym aspekcie w dalszej części niniejszej pracy. Pisarz wykorzystuje motyw starcia dobra ze złem, by ukazać niejednoznaczność moralną zachowań bohaterów oraz mroczną naturę złych postaci. Stawia również przed czytelnikiem refleksję na temat współczesnego świata, w którym ludzie świadomie lub mniej kreują rzeczywistość pełną pozorów i dwuznacznej moralności.

Temat moralności powiązany z motywem walki dobra ze złem podjął Jakub Żulczyk w powieści kryminalnej *Wzgórze psów*. W tej liczącej ponad osiemset stron książce, w której osią konstrukcyjną staje się zagadka kryminalna, pisarz stawia pytania dotyczące moralności jej głównych bohaterów. Zdaje się pytać, czy człowiek może zostać usprawiedliwiony za popełnione przestępstwa w imię zemsty za brutalne uczynki innych sprzed lat. Akcja powieści została osadzona w małomiasteczkowej scenerii, gdzie korupcja, społeczna stagnacja i przemoc są na porządku dziennym. To miejsce zdaje się bezduszne i stanowi doskonałe tło dla tragicznych i dwuznacznych moralnie opisanych wydarzeń. Dobro i zło we *Wzgórzu psów* nie są ukazane w czarno-białych barwach. To kategorie, których granice stają się płynne, a reprezentujący ich bohaterowie posiadają elementy obu tych pierwiastków, zarówno dobra jak i zła. Małe miasteczko Zybork wraz ze swoimi mieszkańcami uwikłanymi w układy polityczne, skorumpowana władza, lokalna elita, dalekie jest od jakiegokolwiek poczucia moralności. Dodatkowo kryje mroczną tajemnicę sprzed lat. I podobnie jak to ma miejsce w powieści *Ślepnąc od świateł* walka dobra ze złem rozgrywa się na płaszczyźnie psychiki bohaterów i ich wyborów. Mikołaj ma za sobą trudną przeszłość. Jego wejście w dorosłość naznaczone było makabryczną zbrodnią ukochanej, później, w dorosłości, po ogromnym sukcesie finansowym jego debiutanckiej książki wpadł w uzależnienie od narkotyków. Po latach wraca do rodzinnego miasteczka, gdyż ma nadzieję na to, że uda mu się odbudować swoje życie i relację z żoną Justyną, która jest dla niego jedynym oparciem i która pomogła mu poradzić sobie z uzależnieniem. Jednak moment, w którym młode małżeństwo wraca do Zyborka, popycha głównego bohatera do zmierzenia się z własnymi traumami i niedokończonymi sprawami sprzed lat. Tajemnicze zaginięcia, akty wandalizmu i zbrodnie, do których dochodzi w czasie, kiedy Mikołaj wraz z Justyną sprowadzają się do miasteczka, okazują się powiązane z główną postacią. To Mikołaj musi zdecydować co jest dobrem, a co złem. Mikołaj i Justyna wewnętrznie zmagają się z własnymi demonami. On walczy z odwiecznym poczuciem winy, niemocą twórczą i życiowym

zagubieniem, ona stara się odnaleźć w sobie siłę, by walczyć o małżeństwo. Ważne w kontekście walki dobra ze złem staje się tytułowe miejsce, w którym rozgrywają się kluczowe wydarzenia powieści, stanowiące jej punkt kulminacyjny i jednocześnie apogeum wszelkich konfliktów i rozterek bohaterów. To w tym miejscu główni bohaterowie, czyli Mikołaj i Justyna a wraz z nimi i odbiorca, poznają całą prawdę dotyczącą zagadki kryminalnej i zbrodni sprzed lat. Wzgórze Psów staje się symbolem walki dobra ze złem, to tam Mikołaj decyduje się stanąć po stronie zła i dokonać aktu zemsty. Z kolei Justyna postanawia uciec, zostawić męża i zapomnieć o wszystkim, co zobaczyła i czego dowiedziała się o mieszkańcach Zyborka. Nie wzywa jednak policji, nie uczestniczy bezpośrednio w akcie zemsty, jednak biernie przyzwala na to, do czego dochodzi pod koniec utworu. Symboliczne wzgórze reprezentuje zatem walkę bohaterów z własnymi przekonaniem, decyzjami i strachem przed dokonaniem wyboru. Dobro w powieści nie jest ani jednoznaczne, ani triumfujące. Stanowi próbę dążenia do prawdy i walkę o ocalenie reszty człowieczeństwa w świecie zdominowanym przez ciemność.

Symbolika ciemności jako reprezentacji zła widoczna jest w tytule powieści *Czarne słońce* Jakuba Żulczyka. Odnosi się także do jednego z symboli neonazistowskich, których przykładów nie brak w toku powieści. Łączy się to z wizją świata ukazaną w powieści. To świat, w którym brakuje światła rozumianego jako prawość. Bohaterowie żyją jakby w mroku, który ogarnął ich myśli. To również obraz fałszywej i złej wizji świata. Autor ukazał losy bohaterów w sposób dający się określić humanistyczną dystopią. Biblijne interteksty posłużyły mu do zobrazowania tego, do czego może doprowadzić fanatyzm i nienawiść do innych. Podkreślił w słowach bohaterów nowotestamentową naukę Jezusa, w której najważniejsze jest przykazanie miłości. Stąd, mimo brutalizacji i wulgaryzacji języka czy obscenicznych opisów, humanistyczny wydźwięk książki, antyklerykalne wątki i sprzeciw wobec instytucjonalności religii.

Motyw walki dobra ze złem jako wewnętrzne zmagania bohaterów powieści Żulczyka da się również odnaleźć w powieści kryminalnej jaką jest *Informacja zwrotna*. Został on ukazany jako głęboko osobisty i psychologiczny. Wewnętrzne rozterki Marcina Kani, który jest jednocześnie narratorem powieści, to opis walki z nałogiem. Odbiorca poznaje jego perspektywę wydarzeń, jest świadomy jej subiektywności, jednak dopiero pod koniec powieści okazuje się, jak bardzo był to wypaczony i w rezultacie fałszywy obraz ukazanej rzeczywistości. Zło w powieści przyjmuje postać niszczącego nałogu i destrukcyjnych wyborów głównego bohatera. Uzależnienie przyćmiło mu wszystko;

relacje rodzinne, przyjacielskie, poczucie własnej wartości i w rezultacie doprowadziło do największej tragedii, jaką była utrata dziecka. Bohater toczy walkę z samym sobą, szczególnie w końcowej fazie historii, o przetrwanie i zachowanie własnej godności oraz o odnalezienie sensu w życiu, który stracił przez własne wybory spowodowane podporządkowaniem nałogowi. Walka dwóch odwiecznie wykluczających się sił przyjmuje w powieści postać dramatu psychologicznego. Główny bohater, a pośrednio też jego rodzina, muszą mierzyć się z nękającymi ich negatywnymi emocjami, lękami i wspomnieniami z przeszłości, które zostały naznaczone niszczącym działaniem uzależnienia alkoholowego. Pisarz daje nadzieję, że mimo upadków i tragedii zawsze istnieje możliwość zmiany. Jednak jest to trudna i okupiona wielkimi ofiarami droga.

Z przedstawionych powyżej rozważań wynika, że motyw starcia dobra ze złem jest często obrazowany w twórczości Jakuba Żulczyka. Autor nie pokazuje jednoznacznego podziału na białe i czarne, czyli na dobro i zło. Często w swoich powieściach opisuje moralne szarości, złożoność ludzkich emocji i psychiki oraz trudne wybory moralne, które wynikają z destrukcyjnych mechanizmów funkcjonowania człowieka w społeczeństwie. W powieściowym świecie Żulczyka zło przybiera formę przemocy, uzależnień, duchowego rozkładu czy systemowej opresji. Z kolei dobro ukazane jest w dążeniu jednostki do zachowania człowieczeństwa, odnalezienia sensu w otaczającej rzeczywistości czy odkupieniu win. Autor ukazuje dobro i zło jako wewnętrzną walkę bohaterów. Często to siły, które ukazane są w perspektywie relacji międzyludzkich. Zło ukazane jest przez autora pod postacią miejsc-symboli, np. Warszawa jako metafora zła w powieści *Ślepnąc od świateł* czy Wzgórze psów, jako symbol tajemnicy i przemocy. Opisowany motyw w twórczości Żulczyka jest wielowymiarowy i złożony. Zło i dobro to siły, które nieustannie się przenikają w życiu bohaterów. Dobro, choć trudne do osiągnięcia, jest jedyną nadzieją postaci żyjących w świecie zdominowanym przez zepsucie i moralną niejednoznaczność.

1.9 Wnioski końcowe

Jakub Żulczyk w swojej twórczości sięga po różne odmiany gatunkowe współczesnej powieści. Najczęściej wykorzystuje gatunek powieści kryminalnej, który wzbogaca o rozbudowany psychologizm postaci. Stanowią go rozterki bohaterów związane z moralnymi wyborami, w których dobro i zło ścierają się ze sobą. Niejednokrotnie także powieściowe postaci prozy Żulczyka mierzą się z uzależnieniami, depresją i poczuciem niedostosowania do otaczającego ich świata. Widoczny w

powieściach pisarza jest także relatywizm moralny. Ukazane przez autora światy nie są czarne i białe. Odbiorca nie może jednoznacznie ocenić postępowania postaci, które zdają się tkwić w szarości moralnej. Często to sami bohaterowie stają przed wyborem, który decyduje o ich dalszych losach i wtedy też opowiadają się po stronie dobra lub zła. Tło powieściowych wydarzeń u Żulczyka niejednokrotnie stanowi społeczeństwo zdegenerowane i pozbawione jakichkolwiek zasad moralnych. Bohaterowie widzą i wytykają tę obłudę świata nakreśloną przez pisarza ciemnymi barwami. Czasami również stają się częścią tego świata lub muszą swoimi wyborami i poczynaniami zdecydować, czy wtopić się w tłum czy mu przeciwstawić.

W początkowych utworach pisarza da się zauważyć eksperymentowanie z gatunkami powieściowymi i pisanie pod określony podtyp powieści. Przykładami mogą być: powieść *Instytut*, która posiada reprezentatywne cechy horroru jako gatunku literackiego, powieść *Radio Armageddon*, w której autor odniósł się do określonej subkultury młodzieżowej czy dylogia *Zmorojowo* i *Świątynia* jako powieści fantastyczno-przygodowe skierowane do młodzieży. W każdej z wymienionych powieści autor dodaje złożoną osobowość jej bohaterów, wzbogaca o wątki psychologiczne, przez co nie są to stereotypowe przykłady, niemniej jednak gatunkowość jest łatwa do wychwycenia i nadaje kierunek rozwojowi fabuły. Warto również podkreślić, że Żulczyk posługuje się licznymi nawiązaniem i przykładami tekstów popkultury w swoich powieściach. Wymienia tytuły piosenek, filmów, nazwiska twórców, nazwy gier, serii komiksowych i inne nazwy związane z szeroko rozumianą kulturą masową. Do kręgu tej kultury zaliczane są również gatunki literackie, po jakie sięga.

W pisarstwie Jakuba Żulczyka można odnaleźć cechy literatury postmodernistycznej. Będą nimi liczne interteksty, kiedy to w powieści czytelnik zauważa nawiązania do filmów, seriali, komiksów, innych utworów i tym podobnych. Sięganie po różnorakie gatunki powieściowe, co zostało omówione powyżej, to przejaw eklektyzmu, który również jest wyznacznikiem literatury postmodernistycznej, ponadto sięganie po gatunki literatury popularnej. Żulczyk demonstruje „literackość”, co potwierdza kreacja pisarza w *Czarnym słońcu*. Przejawiający się w jego utworach autotematyzm, kiedy to na przykład Mikołaj jest autorem książki, Marcin Kania zmaga się z uzależnieniem od alkoholu, to również cecha postmodernistycznych dzieł. Inną z nich jest traktowanie dzieła jako przejawu nieskrępowanej wyobraźni artysty, stąd u Żulczyka łamanie tabu językowego i brutalizacja języka w powieści dystopijnej czy sięganie po groteskę i wątki polityczno-sensacyjne w twórczości. Powieści pisarza to

przykłady klasycznych gatunków wzbogacone schematami z literatury popularnej. W swojej debiutanckiej powieści sięga po motyw drogi i wzbogaca go zagadnieniami wchodzenia w dorosłość i dojrzewania do odpowiedzialności. Powieść kryminalna, po którą Żulczyk sięga najczęściej, zostaje wzbogacona wątkami psychologicznymi, egzystencjonalnymi oraz dotyczącymi zagadnienia, jakim jest postrzeganie i rozumienie moralności. Powieść dystopijna, która swoją stylistyką łamiącą tabu językowe i makabrycznymi obrazami, mocno kontrastuje z humanistyczną wymową utworu. Utwór określany powieścią „emo” ukazuje nie tylko buntowniczy stosunek młodego pokolenia do świata, ale przede wszystkim bezideową i fałszywą rewolucję młodzieżową. Powieści fantastyczno-naukowe skierowane do młodszego odbiorcy, ale także powieść bliska w swojej genologii horrorowi, posiadają silnie rozbudowany motyw starcia dobra ze złem. Ten ostatni jest często wykorzystywany przez pisarza, jako jeden z najważniejszych elementów łączących wszystkie jego omówione powieści.

ROZDZIAŁ II

„Nikt nie wie, jak naprawdę się nazywam”. Figura antybohatera w prozie Jakuba Żulczyka jako emblemat współczesności

Jakub Żulczyk to wciąż piszący twórca, czynnie biorący udział w życiu publicznym. Posiada konto na takich portalach społecznościowych jak Facebook czy Instagram i za ich pomocą kontaktuje się ze swoimi czytelnikami. Jego liczne nawiązania do popkultury widoczne w twórczości nie są jedynie kreacją, sam autor jest mocno osadzony w kulturze masowej. W jednym z wywiadów nazwał siebie: „pisarzem, niezależnym publicystą, recenzentem, felietonistą, blogerem, konsumentem śmieci i wzorowym odbiorcą kultury masowej”¹.

Kategoria antybohatera zdaje się wyrastać również z kultury popularnej. Literatura współczesna funkcjonująca w nowoczesnym świecie, w którym przyszło nam żyć jest przepełniona postaciami antybohaterów. Bohaterowie współczesnej prozy nie dają się do końca zdefiniować, trudno jednoznacznie nazwać ich bohaterami w tradycyjnym znaczeniu. Może stąd wynikać popularność kategorii antybohatera, który podaje w wątpliwość istnienie własnego bytu, niczego nie wyjaśnia, nie tłumaczy. Może właśnie tą niejednoznacznością zjednuje sobie czytelników, gdyż żyjąc w ambiwalentnym świecie, świecie swobody i nieskończonych możliwości odbiorca nie czuje satysfakcji z jednoznaczności, także w odniesieniu do postaci ukazanych w literaturze.

2.1 O kategorii antybohatera (antybohater w ujęciu historycznoliterackim)

Bohater literacki, bohater utworu, czy jak ujmują to słowniki terminów literackich, postać literacka to podstawowa kategoria w literaturoznawstwie obok takich jak czas i miejsce akcji, świat przedstawiony, fabuła itp. Janusz Sławiński definiuje postać literacką jako fikcyjną osobę występującą w świecie przedstawionym dzieła literackiego, niezależną względem podmiotu literackiego. Wymienia trzy składniki decydujące o wzorze postaci. Są nimi: stereotyp literacki utwierdzony w danym gatunku, pozaliteracki model osobowy, wynikający z obserwacji pisarza oraz propagowana przez twórcę postawa wobec życia. Dominacja któregoś z tych składników decyduje o

¹ <https://prestiztrojmiasto.pl/magazyn/56/kultura/kompatybilnosc-slow-i-czynow>, [dostęp 28.09.2022].

powstałym wzorze postaci. Jeśli przyjąć, że dominuje ostatni z wymienionych składników, to bohater literacki staje się schematyczną postacią, w obrębie której można wyróżnić bohatera pozytywnego i bohatera negatywnego¹. Bohater negatywny reprezentuje wartości odrzucone przez autora. To, jak pisze Głowiński: „postać literacka wyposażona w takie cechy i przedstawiona w takich sytuacjach, by czytelnik nie mógł się z nią solidaryzować. Bohater negatywny stanowi konstrukcję z założenia uproszczoną, występującą przede wszystkim w tendencyjnej literaturze oraz w utworach o charakterze dydaktycznym i satyrycznym (jako przykład odstrasający)”². Z kolei bohater pozytywny to: „postać literacka skonstruowana w ten sposób, by czytelnik musiał się z nią solidaryzować i uznać za wzór godny naśladowania (...) bywa zwykle kreacją świadomie uproszczoną, występuje zwłaszcza w tendencyjnej literaturze i w utworach dydaktycznych”³.

Ważnym elementem postaci literackiej, o którym pisze wspomniany badacz, jest jej charakterystyczność, która polega na wyposażeniu bohatera utworu w cechy indywidualne i niepowtarzalne nadające potrójnej odrębności: wobec innych postaci, wobec utrwalonych w tradycji ich schematów i wobec pozaliterackich wzorów osobowych. Innym istotnym kryterium dotyczącym postaci literackiej jest zasięg pełnionych funkcji konstrukcyjnych w obrębie świata przedstawionego dzieła literackiego. Wyróżnić tu można trzy kategorie postaci literackiej. Pierwsza z nich to postać główna, zwana też bohaterem utworu, która bezpośrednio lub pośrednio uczestniczy we wszystkich wydarzeniach utworu, jest powiązana z innymi postaciami, a jej losy stanowią główny przedmiot zainteresowania autora. Drugą kategorię stanowią postaci uboczne, zwane też drugoplanowymi, które uczestniczą w niektórych zdarzeniach i pozostają w związkach z główną postacią. Trzecia kategoria to postaci epizodyczne występujące w pojedynczych sytuacjach i pozostające na uboczu zasadniczego wątku fabuły. Ważną cechą postaci literackiej w kontekście dalszych rozważań na temat antybohatera literackiego, jest rozróżnienie na postaci aktywne, które swoimi działaniami i decyzjami wyznaczają przebieg zdarzeń oraz postaci pasywne, które nie mają wpływu na przebieg wydarzeń w utworze. Głowiński podkreśla rozróżnienie na bohatera pozytywnego i bohatera negatywnego charakterystyczne dla na przykład literatury

¹ J. Sławiński, [hasło:] postać literacka, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 378.

² M. Głowiński, [hasło:] bohater negatywny, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 65.

³ Tamże, s. 65.

realizmu socjalistycznego, literatury tendencyjnej i dydaktycznej. Stanisław Sierotwiński w *Słowniku terminów literackich* zwraca jeszcze uwagę na to, że bez bohatera głównego fabuła nie mogłaby istnieć, a jego losy są ośrodkiem fabuły. Postać literacka bywa określana również jako *homo fictus*, czyli osoba fikcyjna, która jest w całości wytworem wyobraźni pisarza. Jest zależna od jego fantazji, konwencji literackich czy technik związanych z okresem, prądem i kierunkiem w literaturze⁴.

Wielu polskich badaczy literatury zwraca uwagę na podwójność terminu bohater literacki, która to nasuwa skojarzenia z postawą heroiczną (bohaterską). Polski teoretyk literatury Henryk Markiewicz uważał, że termin bohater posiada ograniczające konotacje: z heroizmem lub z pierwszoplanowością. Wyróżnił on również cztery sposoby mówienia o postaci w dziele literackim. To: bohater, postać, charakter, figura⁵.

Znamienny dla opisu antybohatera literackiego jest bohater powieści postmodernistycznej, a więc prozy najnowszej, którą to reprezentuje Jakub Żulczyk. Postać literacka bywa najczęściej przedmiotem eksperymentów. Już Arystoteles twierdził, że ogranicza się ona do charakteru i jest drugorzędnym elementem dzieła podporządkowanym fabule. Nawiązaniem do tej koncepcji był formalizm rosyjski, który uznawał fabułę za nadrzędną kategorię utworu literackiego. Postać była funkcją w układzie czynności. Z kolei Władimir Propp w *Morfologii bajki* dokonał redukcji bohaterów baśni rosyjskich do funkcji osób działających. Badacze z kręgu strukturalno-semiotycznego (np. Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Jurij Łotman) uznali postać literacką za zbiór semów lub za wiązkę cech dystynktywnych. „Semantyka strukturalna” Algirdasa Julienu Greimasa ukazuje brak postaci literackiej jako osoby. Zastępuje je aktantami, czyli podmiotami czynności, które to nie muszą być osobą. Mogą być na przykład uczuciem. Twórcy francuskiej nowej powieści, zwanej też antypowieścią postulowali podporządkowanie bohatera innym składnikom dzieła, a nawet całkowite usunięcie go z powieści. Antypersonalizm głosiła badaczka Nathalie Sarraute, twierdząc: „Cała nasza wiedza o człowieku zmierza dziś ku anonimowi. Wiemy, że wszyscy ludzie, jeśli ich obserwować z pewnej płaszczyzny, są dokładnie jednakowi, ulegają tym samym impulsom”⁶. Jednak praktyka literacka pisarzy reprezentujących *nouveau roman* nie w pełni oddała założenia teoretyczne. Utajnienie personaliów bohatera i zastąpienie

⁴ S. Sierotwiński, [hasło:] Homo fictus, [w:] S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, s. 95.

⁵ Zob. H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków-Wrocław 1984, s.158-159.

⁶ J. Wiktorska-Zapała, *Bohater w prozie postmodernistycznej* [w:] *Postać literacka. Teoria i historia*, red. nauk. E. Kasperski, Warszawa 1998, s. 128.

ich formami zaimków osobowych sprawiło, że stał się on *everymanem*, przypominającym postać z średniowiecznych moralitetów. Inną metodą zaprzeczającą spójności postaci było zatarcie granic pomiędzy autorem, narratorem i bohaterem, np. poprzez zwracanie się narratora do postaci w drugiej osobie.

Literatura postmodernistyczna, rozumiana w ujęciu typowym dla literaturoznawstwa zachodniego, oznacza twórczość zapoczątkowaną w Stanach Zjednoczonych w latach 60. i trwającą do dziś. Przejęła ona po *nouveau roman* tendencje do podważania spójności podmiotu, a w konsekwencji eksperymentowanie z poetyką postaci literackiej. Znamienne dla opisu bohatera literackiego najnowszej prozy polskiej jest pojęcie „galaretowatości” bohatera, który to jest niejednoznaczny, niepewny, fragmentaryczny w opisie i przypadkowy, m. in. poprzez brak personaliów, czy ukazanie jego losów we fragmentach. Inną istotną cechą bohatera literatury postmodernistycznej jest jego literackość, polegająca na tym, że odniesieniem dla bohatera jest wyłącznie literatura, nie życie. Dlatego postmoderniści często umieszczają cudze postaci w swoich utworach lub też własne wcześniejsze postaci w kolejnych utworach. Intertekstualne granice są często naruszane przez pisarzy postmodernistów. Opisywane zabiegi mają podkreślać przekonanie, że bohaterowie książek to nie indywidualności, ale nośniki informacji, które można dowolnie wykorzystywać.

Autorzy prozy najnowszej często ukazują sposób, w jaki skonstruowali swoich bohaterów, podkreślają ich umowność. Przykładem takiej postaci w twórczości Jakuba Żulczyka może być Gruz, czyli bohater powieści *Czarne słońce*. Jednym z bohaterów utworu jest postać, którą można utożsamiać z autorem powieści, pisarzem kreującym świat przedstawiony. Na początku manifestuje się jako głos w głowie głównego bohatera, później zostaje spersonifikowany („mały, lśniący ludzik [...], ma czerwony cylinder, fioletowy frak, wygląda jak pasikonik”) (CS, 203). Przedstawia się Gruzowi jako jego autor. W ostatniej odsonie wygląda już jak zwykły człowiek: „To zwykły chłop. Nie wiem, ile ma lat, może trzydzieści, może czterdzieści, Trochę gruby, trochę wysoki, mocno wyłysiały. [...] ubrany w wyciągnięte dresy i podkoszulek [...]. Na nogach ma skarpety i klapki. Najzwyczajniejszy chłop na świecie [...]” (CS, 397). Jego wypowiedzi pisarz wyróżnił kursywą, co pozwala czytelnikom odróżnić te fragmenty od pozostałych. Wypowiada się jako ten, który stworzył historię bohaterów. Mówi o procesie twórczym, o tym, że „ciężko żyje się z takim człowiekiem jak Gruz” (CS, 174), a pokazywanie jego losów jest dla niego karą. Zapowiada też przemianę bohatera. Opisuje siebie jako „trzydziestokilkuletniego brodatego mężczyznę z komputerem, leżącego na kanapie w

dresowych spodniach z wielkim kubkiem mocnej, zimnej już kawy obok swojej prawej ręki” (CS, 176). Ten „drugi” narrator, gdyż narracja powieści prowadzona jest głównie z perspektywy głównego bohatera, zwraca się bezpośrednio do czytelnika także w jednym z rozdziałów końcowych, kiedy tłumaczy, jaką rolę miał odegrać Gruz w historii ponownego przyjścia Jezusa. Narrację prowadzoną przez Gruza i tę odautorską różni nie tylko forma graficzna, ale również styl. Język pisarza jest polszczyzną literacką. Jego opowieść można nazwać komentarzem do narracji Gruza. Często prowadzi z nim rozmowy, wytykając mu złe myśli i czyny, demaskuje go i podaje w wątpliwość przedstawiane przez niego wersje wydarzeń z przeszłości. Bohater każe mu wówczas zniknąć z jego głowy, zamilknąć. Wszystkie te zabiegi uwydatniają pozorność i niepewność bohatera literackiego. Pisarze, poszukując nowych rozwiązań i konstruując postaci, w konsekwencji stawiają go w centrum zainteresowania⁷.

Biorąc pod uwagę tylko te pobieżne informacje na temat postrzegania bohatera literackiego w literaturze ostatnich dziesięcioleci, można stwierdzić, że mimo często destrukcyjnych deklaracji i prób jego „zdeklasowania” nadal stanowi on jeden z głównych elementów utworu. Jak zauważa Julita Wiktorska-Zapała:

Taka realizacja wzorca bohatera powieściowego stanowi dla człowieka końca wieku jedyną możliwą wersję. Pod płaszczykiem walki z postacią literacką ukazany zostaje nam bowiem problem kondycji człowieka we współczesnym świecie. Bohater podobnie jak my boryka się z własnym nieuporządkowaniem i wieloznacznością, pragnie odpowiedzieć sobie na pytanie „Kim jestem?”. Dlatego postać literacka nie jest pustą kategorią znaczeniową. Wręcz przeciwnie, pojedynczy bohater, tracąc do pewnego stopnia indywidualność, zanurzając się w morzu sprzecznych wydarzeń i spełnianych przez siebie ról życiowych, wciąż mając świadomość wszechobecności innych Tekstów, stanowi przejmującą odpowiedź na (...) pytanie: „Czy może istnieć w nas jakiś ład, a dookoła ma istnieć bezład?”⁸

Bohater prozy najnowszej próbuje ukazać sposób istnienia człowieka w chaosie świata. Świata i czasów określonych przez Zygmunta Baumana jako płynna nowoczesność lub ponowoczesność. Światowe przemiany społeczne, ekonomiczne i kulturowe, które miały miejsce w krajach zachodnich w połowie XX wieku oraz rozwój technologiczny, telekomunikacyjny i informacyjny towarzyszący tym zmianom stworzyły nowy ład oparty na indywidualizacji, różnorodności społecznej, liberalizacji, względności oraz zmienności. Istotą płynnej nowoczesności jest brak zakotwiczenia (tożsamości, wartości, kapitału) oraz nieobecność granic (konsumpcyjnych,

⁷ Zob. J. Wiktorska-Zapała, *dz. cyt.*, s. 127-135.

⁸ Tamże, s. 138-139.

geopolitycznych, handlowych, komunikacyjnych). Płynną nowoczesność można ująć w trzech podstawowych kategoriach: zmienność, względność i pluralizm⁹. Jak stwierdza Bauman: „Nadszedł czas roztapiania wzorców zależności i wzajemnych relacji. Są one dzisiaj plastyczne w stopniu nieznanym wcześniejszym pokoleniom i dla nich niewyobrażalnym, ale – jak wszystkie płyny – nie zachowują zbyt długo swego kształtu. Łatwiej nadać im kształt niż go utrzymać¹⁰”. Jednostka rzucona dziś w świat nieograniczonej wolności, mająca swobodny wybór tożsamości i ról oferowanych przez kulturę zyskuje niezależność i moc autokreacji. Współczesny świat z jednej strony daje możliwości, mnogość wyborów, opiera się na różnorodności, z drugiej jednak strony człowiek ma poczucie rozproszenia i tymczasowości, ryzyka i niepewności. Dlatego na kartach powieści coraz częściej można spotkać postaci określane jako antybohaterowie. Postaci te w XX i XXI wieku zaczęły zyskiwać na popularności, wyróżniając się na tle funkcjonujących w kulturze masowej herosów i czarnych charakterów.

Zrozumiałe staje się dziś w literaturoznawstwie polskim pytanie dotyczące kontekstu kulturowego i historycznoliterackiego o przyczyny pojawienia się antybohatera w licznych utworach literackich ostatnich lat. Monika Brągiel stwierdza: „Sytuacja antybohatera podczas kulturowo-ekonomicznych przekształceń, w krytycznoliterackim impasie, jest nadal trudna do zdefiniowania. Biorąc pod uwagę dynamikę rozwoju i złożoność współczesnej kultury, trzeba stwierdzić, że to właśnie postaci antybohaterskie mają sporą szansę na zaadaptowanie się do nowej rzeczywistości¹¹. Zmącona i niepewna nowa rzeczywistość ukazywana w polskiej prozie po 1989 roku stwarzała doskonale warunki dla antybohaterów o niejasnym statusie. Jak pisze Zagórska: „W czasach płynnych, czasach niepewności i pomieszania, gdy trudno o jednoznaczne oceny, o pewne, nienaruszalne wzory, gdy szwankują i dezaktualizują się wszelkie dotychczas sprawdzalne porządki, otwiera się przestrzeń dla bytów niejednoznacznych, trudno weryfikowalnych, niejasnych. To czasy wprost idealne dla antybohaterów¹²”.

Pojęcie antybohatera jest kategorią interdyscyplinarną i funkcjonującą kontekstowo. Przykładów antybohaterów można szukać w filozofii, teatrze, filmie,

⁹Zob. M. Urbaniak, *Gorzki posmak płynnej nowoczesności. Wybrane zagadnienia z filozofii społecznej Zygmunta Baumana*, „Kwartalnik Naukowy Uczelni Vistula”, nr 4(42)/2014, s. 5-27.

¹⁰Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006, s. 15.

¹¹M. Brągiel, *Dom, w którym straszy. Osobliwy żywot antybohatera*, [w:] *Oblicza antybohatera. Literatura, filozofia, popkultura*, red. M. Januszkiewicz, A. Müller, Kraków 2021, s. 98.

¹²A. Zagórska, *Antybohater polskiej prozy (po roku 1989)*, Kraków 2017, s. 25.

komiksie, antropologii kultury, socjologii. Niemniej jednak antybohater jako kategoria kulturowa wywodzi się z literatury. *Słownik Języka Polskiego PWN* definiuje antybohatera jako: „osobę, zwykle postać w utworze literackim, mającą cechy będące zaprzeczeniem cech bohatera”¹³. Z kolei *Słownik współczesnego języka polskiego* pod redakcją Bogusława Dunaja podaje, że antybohater to „fałszywy, pozorny bohater (zwykle w odniesieniu do postaci literackiej)”¹⁴. Pierwsze prace badawcze dotyczące omawianego zagadnienia powstały na gruncie anglosaskim już końcem lat 50. ubiegłego stulecia i były szeroko omawiane¹⁵. Badacze podkreślali znaczącą rolę antybohatera w kulturze popularnej XX wieku. W polskim dyskursie literaturoznawczym kategoria ta nie jest wyczerpująco omówiona. Jednak w ostatnim czasie ukazało się sporo pozycji dotyczących antybohatera. Na szerszą skalę kwestią tą zajmuje się poznański badacz Michał Januszkiewicz. W swoich wstępnych rozważaniach dotyczących zdefiniowania terminu antybohater wspomina o polskiej badaczce literatury Hannie Gosk, która w książce na temat wizerunku bohatera¹⁶ świadomie posługuje się określeniem antybohater. Podobnie jak zachodni badacze, pisze o opozycji terminów bohater - antybohater. Biorąc pod uwagę konotacje heroiczne bohatera literackiego, przeciwieństwa tych terminów nie dotyczą aksjologii i etyki. Heroizm lub raczej jego brak u antybohatera jest nie tyle negowany, co afirmowany. Postać taka tęskni do heroizmu¹⁷. Termin antybohater w literaturoznawstwie anglosaskim funkcjonował dość swobodnie. Antybohatera postrzegano jako lustrzane odbicie, przeciwieństwo bohatera. Victor Brombert – amerykański literaturoznawca pisał, że nie istnieją linie jasno rozgraniczające kategorię bohatera od antybohatera. Dlatego nie sposób odnieść się do jednej definicji i w konsekwencji powstają liczne formy i sposoby pisania o antybohaterze. Warto w tym miejscu wspomnieć o twierdzeniu Davida Simmonsa, że definicja antybohatera opiera się o definicję wzorów charakterystycznych dla postaw bohaterskich i stanowi jej przeciwieństwo, czyli tak jak widzieli to inni badacze.

¹³ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/antybohater.html>, [dostęp 12.12.2022].

¹⁴ B. Dunaj, [hasło:] Antybohater, [w:] Tenże, *Słownik współczesnego języka polskiego*, Warszawa 1996, s. 83.

¹⁵ Zob. I. Hassan, *The Anti-Hero in Modern British and American Fiction*, [w:] *Comparative Literature: Proceedings of the Second ICLA Congress in Chapel Hill*, vol. 1, ed. W.P. Friedrich, Chapel Hill 1959, D. Simmons, *Anti-hero in the American Novel: from Joseph Heller to Kurt Vonnegut*, New York 2008, V. Brombert, *In Praise of Antiheroes: Figures and themes in modern European literature 1830-1980*, Chicago 1999.

¹⁶ Zob. H. Gosk, *Wizerunek bohatera. O debiutanckiej prozie polskiej przełomu 1956 roku*, Warszawa 1992.

¹⁷ M. Januszkiewicz, *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 3 (123) 2010, s. 60-63.

W artykułach poświęconych omawianemu zagadnieniu badacz wskazuje na polskie braki w literaturoznawczych badaniach nad kategorią antybohatera. Chcąc zdefiniować pojęcie, stawia tezę mówiącą o tym, że: „antybohater to kategoria historycznoliteracka, w sposób szczególny związana z kulturą modernistyczną. Podkreślić wszak trzeba, że postać antybohatera nie bierze się znikąd, tzn., że posiada szeroką tradycję historycznoliteracką”¹⁸. Podaje również własną typologię antybohaterów literackich, odnosząc się głównie do literatury modernizmu i wielkich pisarzy, np. Fiodora Dostojewskiego.

Mimo tego, że kategoria antybohatera związana jest z kulturą modernistyczną, to początki rysów antybohaterów dostrzega już w postaciach literackich antyku, np. postać Tersytyesa z *Iliady* (VIII-VII w.p.n.e.) Homera. Co ciekawe, podkreśla również to, że przykłady pierwszych antybohaterów literackich są związane z literaturą karnawałową. Na polskim gruncie można je łączyć z późniejszymi jej przykładami takimi jak Papkin z *Zemsty* (1834) Aleksandra Fredry czy Sienkiewiczowski Zagłoba. Nie są to jednak przykłady antybohaterów w sensie modernistycznym. Bohater romantyczny to również postać literacka o rysach antybohatera, którą Januszkiewicz określa jako pierwszy model antybohatera – wyjątkowy i wybitny, ale także niepokorny i zbuntowany, sprzeciwiający się powszechnemu systemowi wartości moralnych i obyczajowych. To zawiedziony idealista. Nie są to jednak antybohaterowie w rozumieniu współczesnym, gdyż takimi nie mogą zostać osoby wyjątkowe, wybitne, idealistyczne choć niepokorne. Jako przykład Januszkiewicz wymienia Fausta Johanna Wolfganga Goethego czy Kordiana Juliusza Słowackiego. Drugi model antybohatera określa mianem everymana. To postać przeciętna, zagubiona, słaba i pozbawiona heroizmu. Przykładem jest Obłomow Iwana Gonczarowa. Januszkiewicz podkreśla, że antybohater to odwrócony idealista. Pożąda ideałów i świata ducha, jednocześnie mając świadomość bezsensowności tego pożądania. Dlatego wspomnianego wcześniej Fausta czy Kordiana można nazwać antybohaterami, a na przykład Robin Hood czy Janosik nimi nie są, gdyż mimo tego, że podważają oficjalny system wartości to są dla wybranej grupy społecznej (chłopi, biedota) bohaterami¹⁹. Kategoria dandyzmu wydaje się pomostem łączącym antybohatera romantycznego i modernistycznego, gdyż wpisany w nią jest bunt wobec kultury

¹⁸ Tamże, s. 64.

¹⁹ Tamże, s. 65.

masowej i norm społecznych bez wysunięcia jakiegoś ideału czy nowego systemu wartości²⁰.

Obok karnawałowych tradycji, z których wywodzi się kategoria antybohatera znajduje się baśniowa demoniczność postaci, które z nią próbują walczyć. To postaci z bajek, baśni i eposów rycerskich. W tej baśniowej tradycji postrzegania antybohatera również epoka romantyczna stanowi przełom, gdyż postaci romantyczne ze swoją metaforycznie nieświadomą i ciemną duszą posiadają rysy antybohaterskie. Dystansują się od świata, czują wewnętrzne rozdarcie i toczą wewnętrzną walkę dobra ze złem, a to sprawia, że czują się odosobnione i samotne. Januszkiewicz nie stawia znaku równości pomiędzy bohaterem romantycznym a antybohaterem, pomimo wielu podobieństw. Pisz:

Antybohater to zawiedziony idealista, doświadczający bytu jako upływu, przemijania, nietrwałości. Pomostem pomiędzy antybohaterem romantycznym a modernistycznym (w węższym sensie słowa modernizm) okazać się może kategoria dandyzmu, rewolta wobec kultury masowej i ustalonego porządku społecznego, przy jednoczesnym braku wysunięcia jakiegoś (jeśli nie liczyć estetycznego) ideału, nowego systemu wartości. Kategoria dandyzmu wiąże, jak się wydaje, wymienionych bohaterów romantycznych [Don Juana, Pieczorina czy Oniegina – przyp. red.] i wiedzie ku antybohaterowi-dandy modernistycznemu – diukowi des Esseintes z *Na wspan* i Durtalowi z *La bas* Huysmansa, lordowi Harry'emu i Dorianowi Grayowi z *Portretu Doriany Graya* Wilde'a czy Lafcadiowi z *Lochów Watykanu* Gide'a²¹.

Mówiąc o antybohaterze, należy podkreślić jego kontekst rosyjski, co wyraźnie sygnalizuje w swoich tekstach Michał Januszkiewicz²². Sam termin pochodzi z języka rosyjskiego (антигерой). Użył go po raz pierwszy Fiodor Dostojewski w powieści *Notatki z podziemia* (1864). Główny bohater jest zdania, że człowiek świadomy i myślący musi odznaczać się całkowitą biernością, gdyż wszelkie działanie pozbawione jest sensu. Badacz zwraca uwagę na fakt, że omawianą kategorię odnoszono do ruchu nihilistycznego na początku lat 40. XIX w. w Rosji. A więc antybohater, który jest charakterystyczny dla kultury nowoczesnej, narodził się w Rosji. Również powstała w tym państwie kategoria człowieka zbędnego była prototypową dla antybohatera literackiego. Człowiek zbędny to określenie użyte w książce Iwana Turgieniewa

²⁰ M. Januszkiewicz, *Antybohater: kategoria modernistycznej literatury i antropologii literatury* [w:] *Dwudziestowieczność*, pod red. M. Dąbrowskiego, T. Wójcika, Warszawa 2004, s. 301-302.

²¹ Tamże, s. 66.

²²Zob., M. Januszkiewicz, *Antybohater – człowiek z Rosji (?)*. *Wstępne rozpoznania* [w:] *Z polskich studiów slawistycznych. Literaturoznawstwo. Kulturoznawstwo. Folklorystyka*, Seria 13, tom 1, red. B. Zieliński, Poznań 2018, s. 111-120.

Pamiętnik człowieka niepotrzebnego (1850). Taka postać posiada wiele cech tożsamych z antybohaterem rosyjskim, np. poczucie bycia niepotrzebnym, niezdolność do działania, natężona autoanaliza, alienacja. Ma ona zatem wpływ na ukształtowanie się literackiej postaci antybohatera.

W Polsce model antybohatera był realizowany przez twórców Pokolenia '56, np. Marka Hłaskę, Marka Nowakowskiego, ale również Tadeusza Borowskiego, Kornela Filipowicza, Tadeusza Różewicza czy Witolda Gombrowicza²³. Anna Zagórska zwraca uwagę i podaje przykłady figury antybohatera w polskiej prozie XX wieku. W okresie międzywojennym w tzw. prozie realizmu społecznego lat trzydziestych realizacji kategorii antybohatera można szukać w twórczości Poli Gojawiczyńskiej, Henryka Worcella, Zygmunta Uniłowskiego, Haliny Kraheńskiej, Sergiusza Piaseckiego, w powieści Marii Kuncewiczowej *Dni powszechne państwa Kowalskich* (1938), czy powieści Leona Kruczkowskiego pt. *Sidla* (1937). Z kolei powojenna proza polska również ukazuje antybohaterów wywodzących się z marginesów społecznych, „szarych obywateli”, przedstawicieli środowisk upośledzonych. Przykładem mogą być bohaterowie wczesnych opowiadań Marka Nowakowskiego, prozy Edwarda Stachury, Jana Himilbacha, czy bohater *Pamiętnika antybohatera* (1961) Kornela Filipowicza²⁴.

Znamienne dla opisu antybohatera są wnioski przedstawione przez Januszkiewicza, który stwierdza, że kategoria antybohatera jest typowa dla nowoczesności (przełom modernistyczny i wiek dwudziesty), gdyż wtedy dokonały się przemiany w filozofii, ekonomii i polityce, które na stałe zmieniły myślenie o świecie i człowieku. Wpływ na te zmiany miały teksty Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzschego czy Sigmunda Freuda. W swojej pracy zatytułowanej *Antybohater naszych czasów* badacz stawia tezę, mówiącą o tym, że „antybohater jest dzieckiem nowoczesności”²⁵. Nie wyklucza jednak i podaje przykłady reprezentatywnych antybohaterów prekursorów, przednowoczesnych, o czym była mowa wcześniej. Według badacza omawianą kategorię należy łączyć z nowoczesnością, rozumianą w szerokim sensie z modernizmem (ostatnie dziesiątki lat wieku XIX i wiek XX), gdyż wtedy zostało przededefiniowane myślenie o świecie i człowieku. Z kolei na poziomie antropologii literackiej, wpisanej w dzieło, antybohater okazuje się konstrukcją dynamiczną,

²³ M. Januszkiewicz, *W horyzoncie...*, s. 64-68.

²⁴ A. Zagórska, *dz. cyt.*, s. 31-32.

²⁵ M. Januszkiewicz, *Antybohater naszych czasów. Historia skrócona*, [w:] *Oblicza antybohatera. Literatura, filozofia, popkultura*, pod red. M. Januszkiewicza, A. Müller, Kraków 2021, s. 23.

pozwalającą się scharakteryzować przez pewien typ wrażliwości uosabiany przez szczególnie pojęte: świadomość, bierność, nieokreśloność, cierpienie i wolność. Stwierdza:

[antybohater] jest outsiderem - postacią pozostającą w szczególnym konflikcie z przyjętymi potocznie normami i formami życia społecznego, kwestionującą je i uzasadniającą tę swoją postawę w sposób refleksyjny. Jednocześnie pojęcia antybohatera i outsidera nie są wymienne. To drugie ma szerokie konotacje socjologiczne i filozoficzne. Tymczasem pojęcie antybohatera chciałbym rezerwować dla obszaru sztuki: prozy, dramatu, poezji i filmu. W tym sensie antybohater to kategoria literaturoznawcza czy filmoznawcza. Antybohater nie jest po prostu pozbawionym wszelkich zasad łajdakiem czy nikczemnikiem. To chyba najważniejsze rozpoznanie dotyczące tej postaci. Antybohater uwikłany jest najczęściej w konflikty moralne, bywa też, że wywołuje niechęć odbiorcy. Z drugiej strony jednak, w równej mierze, wywołuje również i współczucie. Niekiedy przeraża i smuci, z drugiej strony - bawi i śmieszy²⁶.

Badacz nazywa antybohatera outsiderem, jednocześnie podkreśla, że nie należy traktować tych dwóch pojęć tożsamo. Outsidera sytuuje w obszarze badań socjologicznych i filozoficznych. Jest kategorią ahistoryczną, a tym samym bardzo szeroką. Z kolei antybohatera zakwalifikowuje w obszar sztuki: literatury i filmu. Dlatego, jak stwierdza:

(...) okazuje się więc problemem historyczno- i teoretycznoliterackim, choć, rzecz jasna, nie dającym się oddzielić od różnorodnych uwikłań kulturowych, filozoficznych czy społecznych. A jako kategoria historycznoliteracka triumf swój święci w czasie szeroko rozumianego modernizmu. Lecz znów z zastrzeżeniem: pojęcie antybohatera można i należy osadzać w głębokiej tradycji literackiej. Możemy powiedzieć jeszcze inaczej: antybohater stanowi szczególny przypadek rozważań traktujących o outsiderze²⁷.

Ważne, że antybohater nawet jeżeli jest antyheroiczny to wynika to nie tylko z negacji heroizmu, ale z chęci jego afirmacji. Antybohater tęskni do heroizmu, jednocześnie negując powszechne zasady moralne.

Januszkiewicz szeroko omawia konstytutywne cechy antybohatera literackiego, które można zbadać na poziomie antropologii literatury. Podkreśla, że cechy te tworzą dynamiczną i nierozrwalną całość. Są nimi: świadomość, bierność, nieokreśloność, cierpienie i wolność. Antybohater potrafi w sposób refleksyjny uprzytomnić i uobecnić

²⁶ M. Januszkiewicz, *Antybohater – człowiek z Rosji...*, s. 111-112.

²⁷ M. Januszkiewicz, *Antybohater: kategoria modernistycznej literatury i antropologii literatury*, [w:] *Dwudziestowieczność*, pod red. M. Dąbrowskiego, T. Wójcika, Warszawa 2004, s. 300.

sobie otaczający go świat i własną egzystencję. Jego świadomość można rozpatrywać w trzech wymiarach: ontologiczno-egzystencjalnym, który polega na życiu przytomnym, „w którym człowiek zdaje sobie sprawę z beznadziejności swego położenia. Postrzega swoje życie jako naznaczone chorobą, innością, rozszczepieniem. Świat jawi mu się jako absurdalny – o jego istocie decyduje rozdźwięk, zarówno konflikt wewnętrzny, jak i konflikt z samą rzeczywistością”²⁸. Kolejnym wymiarem świadomości antybohatera jest wymiar aksjologiczno-etyczny. Poczucie świadomości bohatera jest, w jego konfrontacji ze światem i drugim człowiekiem, którzy nie posiadają tej cechy, wartościowane dodatnio. Świadome życie staje się w pełni wartościowym. Bywa też tak, że owa świadomość rozpatrywana jest przez pryzmat skutków, do jakich prowadzi w życiu codziennym bohatera i wtedy nie może być określona inaczej jak tylko choroba. Antybohater z poczuciem takiej świadomości w relacjach międzyludzkich będzie obojętny, zdystansowany, a nawet agresywny. Ostatni wymiar świadomości, nazwany przez badacza epistemologicznym, polega na poszukiwaniu prawdy o świecie i o sobie samym. Istotna jest tu niemożność jednoznacznego samookreślenia siebie przez bohatera. O ile sąd o innych wydaje się prosty w sformułowaniu, gdyż jest prawdą uprzedmiotowioną, o tyle będąc samemu podmiotem bohater nie może siebie samego uprzedmiotowić. Przez co w jakichkolwiek osądach o sobie samym będzie dostrzegał kłamstwo, fałsz i brak klarowności²⁹. Można stwierdzić, że poczucie świadomości antybohatera przysparza mu więcej cierpienia niż radości. Pomimo tego, że sytuuje go wyżej w stosunku do innych postaci nieposiadających tego atrybutu. Bierność antybohatera jest pokłosiem świadomości. Wycofuje się z życia społecznego i zatracą w kontemplacji samego siebie. Cecha ta nie pozwala mu osiągnąć szczęścia. Owa niemożność może potęgować kolejny atrybut antybohatera, jakim jest nieokreśloność zarówno w sferze tożsamościowej jak i etycznej. Jest on bierny, a więc jego tożsamość nie może zaistnieć poprzez działanie. Może on być też nieokreślony w sensie niewyróżniania się, braku cech charakterystycznych. Etyczny brak określoności to istotna cecha w opisie antybohatera, która pozwala odróżnić go od czarnego charakteru. Nie jest on ani dobry, ani zły. Granica między antybohaterem a czarnym charakterem jest przez to płynna. Antybohater to również postać cierpiąca i chcąca cierpieć. Jego cierpienie wydaje się niepotrzebne i absurdalne. Jest on przekonany, że cierpiąc, posiada poczucie świadomości i sprawczości. Wybiera cierpienie, a więc w jego przekonaniu staje się jego

²⁸ *Tamże*, s. 71.

²⁹ *Tamże*, s. 70-72.

panem. Ostatnią cechą prymarną antybohatera jest wolność. Pojmowana w sposób paradoksalny, gdyż nawet jeżeli antybohaterowi stworzy się najkorzystniejsze warunki egzystencjalne, to i tak będzie chciał wyłamać się z systemu. Antybohater żyje przytomnie, ma poczucie beznadziejności swojego położenia, a świat zdaje mu się absurdalny. W relacjach międzyludzkich odznacza się agresją, dystansem czy obojętnością. Ponadto określając siebie w sposób podmiotowy, dostrzega brak jednoznaczności i niemożność samookreślenia³⁰. Januszkiewicz w swoim tekście na potwierdzenie posiadania wyżej omówionych cech przez antybohaterów podaje przykłady takich postaci literackich jak: Stawrogin z *Biesów* (1908), bohater z *Notatek z podziemia* (1929) Fiodora Dostojewskiego, Józef K. z *Procesu* (1925) Franza Kafki, Harry Haller z *Wilka stepowego* (1927) Hermanna Hessego, czy Meursault z *Obcego* (1942) Alberta Camusa. Badacz podsumowuje: „Antybohater to typ postaci literackiej charakterystycznej dla sztuki modernizmu i postmodernizmu, pozbawionej cech tradycyjnie przypisywanych bohaterowi (takich jak aktywność, odwaga, wola itp.)”³¹. Antybohatera można również nazwać nihilistą w sensie egzystencjalnym, gdyż poczucie bezsensowności wynika z jego rozczarowania światem i z braku poczucia sensu i wartości życia.

Kategoria antybohatera przez przedrostek „anty-” przeciwstawiana jest kategorii bohatera. Cecha, która odróżnia antybohatera od bohatera to również aktywność. Tradycyjny bohater literacki jest postacią aktywną, napędzającą fabułę, często dynamiczną. Antybohater bywa często błędnie utożsamiany z czarnym charakterem. Tym, co odróżnia czarny charakter czy bohatera negatywnego od antybohatera jest to, że antybohatera nie da się jednoznacznie określić. Zagadnienie to dobrze obrazuje symbolika barw. Odznaczającego się heroizmem bohatera wiąże się z kolorem białym, który ma symbolizować dobro, Boga, zwycięstwo życia nad śmiercią. Z kolei kolor czarny w kulturze judeochrześcijańskiej oznacza zło, żałobę i śmierć. Dlatego najbardziej pasującą barwą symbolizującą antybohatera wydaje się szarość. To połączenie przeciwnych kolorów przystaje do opisu antybohatera, któremu tak jak barwie szarej, brakuje wyrazistości, jest przygnębiający, dwuznaczny i nieokreślony, związany z brakiem siły, energii i dynamiki³².

³⁰ Tamże, s. 69-76.

³¹ Tamże, s. 77.

³² M. Łozowski, *Figura antybohatera we współczesnej literaturze i kulturze najnowszej*, [w:] *Kultura (nie) na niby. Problemy i wyzwania współczesnej kultury na wybranych przykładach*, pod red. D. Antkowskiej, B. Krzycha, Poznań 2021, s. 56.

Antybohaterowie to nie tylko, jakby wskazywała etymologia słowa, przeciwieństwo bohaterów. Są nimi także postaci literackie, których nie można jednoznacznie zakwalifikować do „tych złych”. Znajdują się „gdzieś pomiędzy”. Nie zasłużyli, nie przystają, nie dorośli lub nie nadają się na bohaterów i nie można ich pozytywnie zdefiniować. Zagórska wyraźnie zwraca uwagę na to, że antybohater rodzi się z niepewności i niejasności. Stawia hipotezę, mówiąc o tym, że niemożliwe jest stworzenie jednorodnego portretu antybohatera. Dlatego warto zwrócić uwagę na sposób w jaki czytelnik poszukuje antybohatera wśród innych postaci świata przedstawionego. Jak wygląda relacja, którą czytelnik buduje z antybohaterem. Bowiem w kulturze popularnej można odnaleźć wielu antybohaterów-idoli, którzy stają się ikonami i z którymi utożsamiają się odbiorcy. Proces utożsamiania pomiędzy postacią literacką a odbiorcą dzieła stanowi jeden z wyznaczników postawy antybohaterskiej. Według badaczki: „(...) o postawie antybohaterskiej można mówić wyłącznie wówczas, gdy zachodzi zjawisko różnorako rozumianego dysonansu, gdy pojawi się (...) uczucie „zgrzytu”, niezgodności, zaburzenia naturalnie zachodzących procesów”³³. Istnienie antybohatera warunkowane jest przez kontekst – literacki i ten związany z doświadczeniem czytelniczym odbiorcy, z tym, jak czytelnik konkretyzuje sobie postać literacką ukazaną w słownym portrecie. Dlatego też antybohater często staje się zwierciadłem stanu świadomości i tożsamości czytelnika.

Należy także pamiętać, jak pisze badaczka, że: „(...) antybohater jest typem postaci literackiej, postawą, którą charakteryzuje silny relatywizm (...). Zawsze rodzi się na styku świata przedstawionego i realnego. Na przecięciu płaszczyzny odbioru z płaszczyzną reprezentacji”³⁴. Dlatego w opisie antybohatera trzeba zwrócić uwagę nie tylko na byt fikcyjny, ale także na panujące procesy społeczne, polityczne czy gospodarcze.

Należy zatem stwierdzić, że stworzenie jednej, ogólnej definicji pojęcia antybohatera nie jest możliwe. Jego początków można szukać już w literaturze starożytnej, jednocześnie wskazując na epokę modernizmu jako tę, która obfitowała w przykłady antybohaterskich postaci. Przytoczone w tym podrozdziale stwierdzenia badaczy literatury ukazują niejednoznaczność i wielość spojrzeń na antybohatera jako kategorię literacką. Tak jak jedną z podstawowych cech antybohatera jest jego niejednoznaczność, tak i sama jego definicja będzie płynna i wielowymiarowa.

³³ A. Zagórska, *Antybohater...*, dz. cyt., s. 19.

³⁴ Tamże, s. 34.

2.2. Antybohater w świetle typologii

Przypatrując się realizacji kategorii antybohatera w literaturze, można dokonać jej typologizacji. Warto już na wstępie zaznaczyć, że nie jest to kategoria jednorodna i dlatego można wymienić kilka jej rodzajów w literaturoznawstwie polskim, które starają się rozróżnić antybohatera. Warto w tym miejscu przytoczyć rozważania wspomnianych już wcześniej Anny Zagórskiej i Michała Januszkiewicza oraz spostrzeżenia Michała Cierzniaka.

Januszkiewicz w swoich badaniach na temat antybohatera dokonał jednej z pierwszych typologii. Oparł ją na przykładach z dziewiętnastowiecznej literatury rosyjskiej. Wyróżnił: lekkoducha, nieudacznika (ofermę) i typ mroczny. Podkreślił jednocześnie, że proponowany przez niego podział nie jest jednoznaczny, gdyż wszelkie modelowanie zawsze cechuje się ścinaniem marginesów i przykrywaniem do określonej interpretacji. Pomaga jednak w zauważeniu czegoś w sposób wyrazisty. Proponowane przez badacza typy antybohatera są zatem niejednoznaczne, a nazwy modeli mają wskazywać na cechę dominującą postaci. Lekkoducha określa również mianem dandysa, trickstera, czarującego oszusta czy uwodziciela. Skupia on swoją uwagę przede wszystkim na świecie zewnętrznym, jest nieobliczalny, komiczny, uwodzi, zmyśla, ironizuje. Zdaje się być znudzony światem. Czasem też przejawia mroczne cechy i wtedy można nazwać go estetą w sensie Kierkegaardowskim tego słowa. Nie może być bohaterem, bo pozbawiony jest heroizmu. Unika wyboru i ocen z punktu widzenia moralności. Jego życie toczy się poza dobrem i złem, pragnie jedynie dostarczać sobie coraz mocniejszych wrażeń, jednak i one go nużą i pogłębiają samoświadomość, co często kończy się samobójstwem. Ten typ antybohatera mimo powierzchownego komizmu okazuje się postacią smutną i pozbawioną wszelkiego sensu istnienia. Kolejny typ antybohatera oferma, nieudacznik ukazywany jest w sposób komiczny i groteskowy, ale nawet i on przejawia skłonności melancholijne. Ten typ można odnaleźć wśród bohaterów rosyjskiej literatury XIX wieku, pochodzących zarówno ze świata szlacheckiego jak i urzędniczego, np. Obłomow Iwana Gonczarowa, Stiepan Trofimowicz Wierchowieński, księżę Myszkina Fiodora Dostojewskiego. Antybohaterowie ofermy pochodzące ze świata urzędniczego to specyficzne postaci charakteryzujące się frustracją i resentymentem jako reakcją na narzucony im biurokratyczny system, w którym są uniżeni, bierni i żyją w rutynie. Liczne przykłady takich postaci można odnaleźć w twórczości Antoniego Czechowa czy Nikołaja Gogola.

Ostatni typ antybohatera nazwany przez Januszkiewicza typem mrocznym to postać cyniczna, demoniczna i odrażająca, która jest wrogo nastawiona wobec świata i otaczających go ludzi. Najtrafniejszym jego przykładem jest postać urzędnika z *Notatek z podziemia* Fiodora Dostojewskiego³⁵.

Warto jeszcze wspomnieć o wnioskach Christophera Voglera, autora przewodnika dla pisarzy zatytułowanego *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*. Antybohatera definiuje nie jako przeciwieństwo bohatera, ale jego szczególny typ. Wyróżnia, w kontekście postaci literackich i filmowych³⁶ oraz w świetle archetypów dwa typy antybohaterów. Pierwszy to postać, która posiada cechy klasycznego bohatera, ale jednocześnie w wyniku doznanej w przeszłości krzywdy cechuje się cynizmem, np. Humphrey Bogart w *Casablance*. Drugi typ to bohater tragiczny, kluczowy dla fabuły, ale niecieszący się sympatią wśród widzów i czytelników, a nawet budzący ich litość, np. Makbet, tytułowy bohater tragedii Szekspira³⁷.

Krakowska badaczka Anna Zagórska podjęła się próby charakterystyki i typologii antybohatera w polskiej prozie ostatniego trzydziestolecia³⁸. Autorka świadomie modyfikuje i rozszerza założenia poznańskiego badacza na temat postaci antybohatera. Powszechna definicja tego pojęcia opiera się na opozycji bohater/antybohater. Budzi jednak ona wątpliwości, ponieważ przy założeniu, że antybohater to przeciwieństwo bohatera, odbiera ona miejsce przynależne tym postaciom, które nazywamy czarnymi charakterami. Dlatego antybohater nie jest tylko przeciwieństwem bohatera. Brakuje mu heroicznej wielkości, jednak nie w tak jednoznaczny sposób. Badaczka podkreśla niejednoznaczność charakterystyki antybohatera. Ma on wiele twarzy zależnych od kontekstu czy konwencji literackiej. Nie istnieje jednoznaczna definicja kategorii antybohatera. Badaczka stwierdza, że: „Antybohater jest kategorią bez definicji”³⁹. Wymienione przez nią typy są kategoriami wyjścia: „Triada antyheros, outsider i *everyman* to swoisty zaczn”⁴⁰. Autorzy opracowujący to zagadnienie piszą i interpretują

³⁵ M. Januszkiewicz, *Antybohater – człowiek z Rosji (?)...*, dz. cyt., s. 115-119.

³⁶ Wnioski przydatne również w analizie i interpretacji literatury.

³⁷ Ch. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, Warszawa 2010, s. 37-38.

³⁸ Autorka typologii pominęła w swoich rozważaniach odniesienia do antybohatek. Zaprezentowała typologię i podała przykłady postaci męskich. Niejako odpowiedzią na to pominięcie kryterium płci jest artykuł Agaty M. Skrzypek, pt. *Wędrowniki nieutulonych. Oblicza antybohatek w polskiej literaturze współczesnej*, zamieszczony w książce pod redakcją Michała Januszkiewicza i Alicji Müller *Oblicza antybohatera. Literatura, filozofia, popkultura*. Wspomniana badaczka poszerza typologię literackich postaw antybohaterskich o postaci kobiece. Charakteryzuje dwie nowe postawy: nomadkę oraz ofiarę.

³⁹ A. Zagórska, dz. cyt., s. 15.

⁴⁰ Tamże, s. 34.

tylko określony fragment literatury. Wyróżnione przez Annę Zagórską typy antybohatera zależą od paradygmatów, jakimi są bohatera wielkość, większość i wyjątkowość.

Pierwszy typ to heros na opak, czyli antyheros. Nie jest to tylko postać negująca postawę heroiczną, proste zaprzeczenie czy odwrotność herosa, ale postać tęskniąca za heroizmem i pretendująca do niego. Nie jest zły, podły czy groźny, ale rozczarowany światem, z poczuciem zawiedzionych nadziei, zwątpienia i zaprzepaszczonej szans. Jest niedoskonały, omylny i nieudolny. Dzisiejsza rzeczywistość, w której granice między heroizmem a jego brakiem są nieostre, upodobała sobie właśnie taki typ postaci w literaturze. *Heros à rebours* (heros odwrócony, heros na opak, heros upadły) wyróżnia się aktywnością umniejszoną, absurdalną czy odwrotną od zamierzonej. Tak jak heroizm bohaterów poematów heroikomicznych i poematów burleskowych był ukazywany w sposób satyryczny, a w których badaczka upatruje pierwowzoru antyherosa, tak i antybohater-antyheros poddany jest procesowi deheroizacji. Jego rozpoznanie dokonuje się wobec wzorca herosa, ale w jego odbiorze u czytelnika pojawia się zakłócenie pomiędzy postacią oczekiwaną a prezentowaną. Antyheros będzie wszędzie tam, gdzie pojawi się ośmieszenie, kpina, groteska, ironia, karnawalizacja. Stąd Zagórska przypisuje temu typowi *casus* błazna, a w literaturze sowizdrzalskiej upatruje przykłady typów o proveniencji antybohaterskiej. Błazna -stereotypowego odmieńca dworującego sobie ze świata można rozpatrywać w kategorii współczesnego antybohatera, a czasy schyłku średniowiecza i narodzin renesansu, można porównać do przełomu 1989 roku w Polsce, zachowując oczywiście różnicę skali, kiedy rodzi się obawa i lęk, ale też fascynacja nowym porządkiem. To czas „święta śmiechu i odwrócenia”⁴¹, w którym błazen nie tylko ukazuje głupotę czy ułomność jednostki, ale także odzwierciedla powszechną błazenadę całego społeczeństwa. Tym, co wyróżnia antyherosa spośród innych typów antybohaterów jest wg Zagórskiej:

(...)–sprowadzenie biografii do farsy. Deheroizacja, obśmianie, wykpienie. Herosem na opak można więc stać się nie za sprawą „właściwych” czy „niewłaściwych” kart w życiorysie sprzed 1989 roku. Antybohaterem zostaje się poprzez umniejszenie, skarykaturowanie i spłaszczenie przeszłości. Przez ukazanie jej w zniekształcającym zwierciadle, które uniemożliwi prostą klasyfikację do grupy „herosów” lub „czarnych charakterów”⁴².

⁴¹ Tamże, s. 55.

⁴² A. Zagórska, s. 69.

Zagórska wymienia, opisuje i podaje przykłady postaci z polskiej prozy po 1989 roku dwóch podtypów antyherosa. Są nimi przedsiębiorca (nuworysz) oraz kapłan⁴³. Rodzący się w Polsce kapitalizm i powstałe nowe role społeczne (np. biznesmen, menadżer, polityk) były ukazywane w literaturze w prześmiewczy sposób. Dlatego badaczka wyróżnia jako jeden z wyrazistszych podtypów antyherosa, nuworysza. Jego znakiem rozpoznawczym jest ubiór, wyróżniający się, pełen blasku, błysku i blichtru, czyli taki którego brakowało w szarej rzeczywistości PRL-u. Przykłady jakie podaje to Bombiak z powieści *Homo Polonicus* (1992) Marka Nowakowskiego, bracia Romaniukowie z powieści *Apokalypsis '89* (2010) Jarosława Maślanka, Waciak i Pyrski ze *Szkoły wdzięku i przetrwania* (1995) Piotra Wojciechowskiego. Nazywa ich nowobogackimi łącznie korzystającymi z nowych możliwości, szybko reagujący na zmiany i transformacyjne przekształcenia⁴⁴.

Drugim podtypem antyherosa, który również oddziałuje na zbiorowy portret antybohatera w literaturze jest kapłan. Wizerunek księdza w polskiej literaturze był oparty na romantycznej tradycji, kapłan budził szacunek, kultywował szlachetne wartości i miał wkład w walkę o niepodległość. Taki obraz postaci księdza w nowej rzeczywistości ostatniego trzydziestolecia zostaje zmacony i poddany przekształceniu z herosa w antybohatera. Owa deheroizacja pozwala na nazwanie go odmianą herosa na opak. Charakteryzuje go: niedbałość o życie duchowe, rozmiłowanie w dobrach materialnych (drogie samochody, złote rolexy, włoskie obuwie), niepohamowanie w jedzeniu i picciu, także alkoholowych trunków, rozwiązłość. Przykładem są m. in. kapłani z powieści Pawła Huellego *Ostatnia wieczerza* (2007), Wojciecha Kuczoka *Gnój* (2003) i *Spiski. Przygody tatrzańskie* (2010), Joanny Fabickiej *Second Hand* (2013), Piotra Kobzy *Polskie rekolekcje* (2010), Sławomira Shutego *Cukier w normie z ekstrabonusem* (2005), Andrzeja Stasiuka *Opowieści galicyjskie* (1995) czy Maćka Millera *Pozytywni* (2005)⁴⁵.

Kolejnym typem antybohatera, opisanym przez badaczkę, jest outsider. Podaje ona słownikową definicję tego określenia, która brzmi: „to osoba niebiorąca w czymś udziału, niezaangażowana w coś, stojąca z boku, jednocześnie zaś jest to ktoś, kto nie należy do jakiejś społeczności, nie jest przez nią akceptowany lub świadomie się od niej izoluje”⁴⁶. Woli odsunąć się na bok od miałości ogółu. Jego niezaangażowanie jest

⁴³ A. Zagórska, *Antybohater prozy polskiej współczesnej. Typologia skrócona*, [w:] M. Januszkiewicz, A. Muller, *Oblicza antybohatera. Literatura, filozofia, popkultura*, Kraków 2021, s. 55.

⁴⁴ A. Zagórska, *Antybohater...*, dz. cyt., s. 60-73.

⁴⁵ Tamże, s. 77-102.

⁴⁶ Tamże, s. 105-106.

poszukiwaniem ratunku przed „chorobami” świata. Opisany przez Colina Wilsona outsider egzystencjalistyczny był dla Michała Januszkiewicza wzorem do utożsamienia go z antybohaterem. Anna Zagórska z kolei stwierdza podobnie, że Wilsonowski outsider może być jednym z modeli bohatera literackiego, koncepcyjnym prototypem antybohatera prozy polskiej po 1989 roku. Wspomniani badacze poświęcali uwagę postaciom z literatury wcześniejszej (wieku XIX i pierwszej połowy XX). Outsider – antybohater Zagórskiej posiada zmodyfikowaną tożsamość. Bywa odsuwany poza margines, odrzucany, jego świadomość jest mocno stłumiona lub wyostrzona. Jest bierny, zależny i z łatwością ulega siłom zewnętrznym. Postawę stojącego z boku często nie wybiera samodzielnie, lecz jest zmuszony do jej przyjęcia. Dlatego jego poglądy często kształtuje frustracja, poczucie niezrozumienia, doświadczenie nietolerancji i niezgoda znacznej części społeczeństwa na inność. Jego bytowanie jest podatne na zmiany i dopasowywanie się, jednak częściej wybiera on podejście ignoranta i osoby zamkniętej we własnej mentalności i przestrzeni. Reprezentuje próżniaczo-bezrobotną klasę społeczną, specyficzną subkulturę młodzieżową, czy mniejszość seksualną i z wyrzutka staje się outsiderem z konieczności⁴⁷.

W swojej typologii badaczka wymienia trzy podtypy outsidera ukazywane w prozie ostatnich trzydziestu lat. Są nimi: menel/żul/luj, homoseksualista oraz dresiarz. Łączą one postawy wywodzące się od outsidera w rozumieniu Wilsona i Januszkiewicza oraz przymioty antybohatera. Jak pisała Zagórska: „Outsiderem w Wilsonowskim rozumieniu można stać się z własnej woli, z własnego wyboru. Antybohaterem-outsiderem zostaje się pod przymusem, z braku alternatywy, wskutek osądu”⁴⁸.

Menele, żule, lumpy to ludzie marginesu⁴⁹. Zagórska, posługując się terminem zaczerpniętym z socjologii, definiuje ich jako ludzi zbędnych, czyli jednostki zmarginalizowane dotknięte wykluczeniem społecznym z powodu swojej nieużyteczności. Ten podtyp outsidera nie stoi z boku, usytuowany jest na zewnątrz społeczeństwa, norm i zasad w nim rządzących. Jest jawnie odrzucony przez ogół. Warto podkreślić, że jest to outsider z konieczności. Cechy takiej postaci to: pasywna lub jawnie negatywna postawa wobec przyjętych przez społeczeństwo norm i wartości, działania niezgodne z ogólnymi zasadami, odpychająca fizjonomia i tryb życia, ostentacyjna obojętność i negatywne nastawienie wobec przedstawicieli ogółu, wulgarna mowa. O

⁴⁷ Tamże, s. 105-113.

⁴⁸ Tamże, s. 114.

⁴⁹ Zob. Z. Kopeć, *Niepokorni, brudni, źli. Ludzie marginesu w prozie polskiej XX wieku*, Poznań 2010.

tym, że menel staje się antybohaterem decyduje w dużej mierze odbiorcza niechęć, wrogość, a nawet pogarda wobec niego. Jest przykładem upodlenia, upadku i zwulgaryzowania ludzkiej egzystencji. Często jego wygląd zewnętrzny budzi odrazę, ukazuje to co w człowieku skrajnie biologiczne, mniej niż zwierzęce. Jedną z podstawowych cech antybohatera, o której pisał Januszkiewicz, jest bierność. Można ją dostrzec także w opisywanym podtypie. U luja/menela wynika ona z upojenia alkoholowego, zachwianej samoświadomości i zniewolenia przez nałóg, które to generują niechęć do jakiegokolwiek aktywności. Lumpenproletariusze, o których pisał Jan Błoński⁵⁰, w twórczości Marka Nowakowskiego posiadali kodeks honorowy. Literackich lumpów opisywanych przez Zagórską odróżnia brak wspomnianego kodeksu honorowego. Ich zachowaniem rządzą instynkty a nie etyka. Literackie obrazy tego podtypu outsidera po roku 1989 można zobaczyć w takich powieściach jak: *Zalani* (2005) Filipa Onichimowskiego, *Opowieści galicyjskie* Andrzeja Stasiuka, *Pensjonat* (2009) Piotra Pazińskiego, *Moje pierwsze samobójstwo* (2006) Jerzego Pilcha, *Drwal* (2011) Michała Witkowskiego czy w opowiadaniu *Mikado z Prawa prerii* (1999) Marka Nowakowskiego⁵¹.

Kolejny podtyp outsidera to homoseksualista. Choć w najnowszej literaturze polskiej nie brakuje bohaterów homoseksualistów, to włączenie ich do grona antybohaterów-outsiderów może budzić zaskoczenie. Hans Mayer w *Odmieńcach* wskazał konstytutywne dla literatury europejskiej postawy Innego: kobietę, Żyda i właśnie homoseksualistę⁵². Tezę Mayera przywoływał również Przemysław Czapliński, pisząc o outsiderskim bycie homoseksualisty w polskiej prozie po roku 1989⁵³. Figurę geja o rysach antybohaterskich można odnaleźć w takich nurtach najnowszej prozy polskiej jak: powieść gejowska, homoerotyczna, nazywana też twórczością emancypacyjną. Również w tzw. prozie okołopenitencjarnej, post- i quasi-genetowskiej występuje gej w zdegradowanym określeniu jako *pedał* czy *ciota*. Homoseksualistę-outsidera cechuje rozwinięta samoświadomość, przez którą oddala się od społeczeństwa, nietolerancyjnego i wrogo wobec niego nastawionego. To antybohater ośmieszony i poniżony. W postawie homoseksualisty jest wiele nieautentyczności i niejednoznaczności, czyli cech typowych dla antybohatera, gdyż jego tożsamość opiera

⁵⁰ Zob. J. Błoński, *Odmarsz*, Kraków 1978.

⁵¹ A. Zagórska, *Antybohater...*, dz. cyt. s. 116-149.

⁵² Zob. H. Mayer, *Odmieńcy*, Warszawa 2005.

⁵³ Zob. P. Czapliński, *Polska do wymiany: późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.

się na balansowaniu pomiędzy płciami i osobowościami. Posiada silne poczucie wyobcowania i odrębności w pozornej asymilacji z ogółem społeczeństwa. Jest podwójnie naznaczony outsiderstwem, gdyż tak jak reszta społeczeństwa czuje się nieswojo w warunkach nowego ładu, a dodatkowo wyklucza go jego preferencja seksualna. Przykłady, które podaje Zagórska to: *Lubiewo bez cenzury* (2012), *Drwal* Michała Witkowskiego, *Nieobecni* (2011), *Trzech panów w łóżku, nie licząc kota* (2005), *Ja, czyli 66 moich miłości* (2007) Bartosza Żurawieckiego⁵⁴.

Ostatnim opisanym przez badaczkę podtypem outsidera jest dresiarz. Tym, co go charakteryzuje jest: typowy strój – ortalionowy dres znanej firmy, czapka bejsbolówka, wzbudzająca respekt postura, krótko ostrzyżone włosy lub ogolona głowa, wąskie zaplecze intelektualne, niewybredne słownictwo, przestępcze konotacje oraz niechęć i zdystansowanie ogółu społeczeństwa wobec tej postaci. Istotnym elementem decydującym o antybohaterskiej naturze dresiarza-outsidera jest przestrzeń, którą stanowią określone dzielnice i blokowiska. Wielkomiejskie blokowiska z tak zwanej wielkiej płyty, szare i nieprzyjemne pogłębiają outsiderskie poczucie wyobcowania. Dokonuje się transpozycja cech przestrzeni (brud, prymitywizm konstrukcyjny, brzydota) na cechy postaci ją zamieszkujących (prostactwo, patologia, przemoc). Dresiarze są świadomi swojej odrębności, jednak tylko w powierzchowny sposób, bez głębszej analizy własnego położenia. Można ich również określić outsiderami podwójnie wykluczonymi; poprzez własne negatywne nastawienie wobec ogółu społeczności oraz poprzez odrzucenie przez ową społeczność. Bywa też tak, że są outsiderami z konieczności, gdyż jawna dyskredytacja, która ich osiąga, jest oparta na stygmatyzacji społecznej i stereotypach. W literaturze ostatniego trzydziestolecia częściej postaci dresiarza występuje jako postać epizodyczna, stanowiąca konstrukcyjny element fabularnego tła. Jednak można wskazać takie utwory, gdzie podtyp ten jest ukazany w złożony sposób, np. *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną* (2002) Doroty Masłowskiej, *Dżozef* (2011) Jakuba Małeckiego, *Rozmowy młodej polski w latach dwa tysiące coś tam* (2012) Andrzeja Wasilewskiego, *Ballada o dobrym dresiarzu* (2010) Marka Kochana, *Cukier w normie z ekstrabonusem* Sławomira Shutego⁵⁵.

Ostatnia odmiana antybohatera opisana przez Zagórską to everyman. Zakładając, że bohater to ktoś szczególny o wyróżniającym się opisie, to jego przeciwieństwo, czyli antybohater winien być przeciętny i bezbarwny. Wszystkim kogoś przypomina, jest

⁵⁴ A. Zagórska, dz. cyt., s. 149-170.

⁵⁵ Tamże, s. 149-188.

Każdym, niczym bohater *Małej apokalipsy* (1979) Tadeusza Konwickiego. *Każdy* staje się soczewką skupiającą w sobie cechy czytelnika. W obrębie kategorii everymana badaczka wymienia: *Każdego*, *Nijakiego* i *Nikogo*. Proces stawania się *Każdym*, czyli podobnym do wszystkich, to wędrówka w stronę *Nijakiego*, a nawet *Nikogo*. *Każdy* – jako model postaci posłużył badaczce jako punkt wyjścia rozświetlający dalsze rozważania. Antybohatera należy szukać nie tyle w *everymanie*, ile wokół figur od niego wychodzących i modyfikowanych, w stronę *Nijakiego* i *Nikogo*. Status antybohatera opiera się na nieokreśloności, dlatego nijakość może być cechą pożądaną, gdyż w potocznym rozumieniu antybohater to przeciwieństwo bohatera. Ten ostatni jest określony, wyrazisty, z rozbudowanym portretem charakterologicznym. Z kolei opozycyjny do niego antybohater to ktoś niedookreślony, mnożący wątpliwości, o niejasnej postawie. Z tej niejasności oceny wobec postaci (dobry/zły) może zrodzić się nijakość. *Nijaki* ze swoją nijakością częściej dochodzi do głosu w miejskiej przestrzeni, gdzie łatwiej o anonimowość, wtopienie w zbiorowość i przeciętność. Jest pochodną *everymana* i figury antybohatera. Łączy przeciętność z niemożnością jednoznacznego określenia, gdyż nie posiada cech herosa, jednocześnie nie sposób go nazwać czarnym charakterem. Nie podejmuje spektakularnych działań, nie wyróżnia się pod względem fizjonomii i ubioru, nie wzbudza emocji. Jednocześnie owa nijakość budzi w czytelniku niechęć. Zwyczajne, przezroczyście i jałowe życie *Nijakiego* w łatwy sposób wizualizuje odbiorca, który dostrzeże, choć z niechęcią, w nich siebie. Na przykład ojciec Bednara z powieści *Dżozef* Jakuba Małeckiego, bohater powieści Jerzego Franczaka *Da capo* (2010) i *Nieludzka komedia* (2009), Krzysztofa Vargi *Trociny* (2012), zbioru opowiadań Sławomira Shutego *Cukier w normie z ekstrabonusem*⁵⁶.

Nikt jest podtypem i stanowi punkt dojścia do everymana, ale nie jest jego synonimem. *Nikt* sprawia wrażenie prostego zaprzeczenia *Każdego*, czyli nie wzbudza poczucia podobieństwa i nici porozumienia pomiędzy sobą a odbiorcą. Jednak jest to wrażenie pozorne, bo tak naprawdę *Nikt* może być również *Każdym*. *Nikt* odsłania to, co wstydlive, ukryte i schowane przed innymi i przed samym sobą u czytelnika. Stanowi obraz ciemnej strony naszej natury. Może zawstydząć, wywoływać śmiech (groteska, satyra). Jest to jednak śmiech podszyty tragizmem. *Nikt* wizualizuje słabości, ukazuje zło, upokorzenie i wydobywa na wierzch wstyd odbiorcy. Podobnie jak inne typy i podtypy antybohaterów *Nikogo* cechuje poczucie odtrącenia, negacji, odrzucenia przez odbiorcę.

⁵⁶ Tamże, s. 254-268.

Istotny zdaje się opis świadomości *Nikogo*. Świadomości, na którą w szczególny sposób zwracał uwagę Michał Januszkiewicz w opisie antybohatera. To świadomość, jakiej odbiorca nie chce mieć. Jednocześnie niejednokrotnie była mu ona bliska, ale obawiał się jej posiadania. Może być pusta, charakteryzująca jednostki cierpiące na współczesne „choroby wieku”, czyli ponowoczesną wersję nudy, kulturową amnezję, nostalgię. *Nikt* może także posiadać świadomość przegranego życia – to świadomość depresyjna, uległa i bierna. Wszystkie te cechy obu świadomości dają obraz postaci o destrukcyjnej osobowości, dlatego czytelnik nie chce spojrzeć w oczy *Nikogo*, by nie zobaczyć własnego odbicia. Tak jak miało to miejsce w przypadku nuworysza, kapłana czy dresiarza tym, co charakteryzuje również *Nikogo* jest jego wygląd zewnętrzny i ubiór. Jest on niedbały, niemodny, niechlujny, często też brudny i śmierdzący. Jego działania budzą w odbiorcy niechęć i odrazę, są hańbiące i upokarzające. Można stwierdzić, że jest on najbardziej odpychającym typem antybohatera. Jak pisze Zagórska: „*Nikt* jest antybohaterem właśnie dlatego, że wywołuje niepokojące i niegasnące uczucie obrzydzenia”⁵⁷. *Nikt* staje się również gorzką metaforą stanu w jakim znajdują się postaci reprezentujący tak zwaną Polskę B, lub jak określił ten rejon Ignacy Karpowicz: „Polskę be, czyli fuj”⁵⁸. Dla *Nijakiego* przestrzenią były wielkomiejskie krajobrazy, z kolei przestrzeń *Nikogo* to prowincja, popegeerowskie wsie. Przykłady opisanych powyżej podtypów antybohatera, które podaje Zagórską to między innymi: ojciec Frencza z powieści *Apokalypsis '89* Jarosława Maślanka, Jezus Chrystus z powieści *Jezus na prezydenta!* (2010) Zbigniewa Masternaka, *Zalani* Filipa Onichimowskiego, *Bombel* (2004) Mirosława Nahacza, *Second Hand* Joanny Fabickiej, czy inni antybohaterowie opowiadań Andrzeja Stasiuka, Daniela Odiji⁵⁹.

Warto zwrócić uwagę na to, że wszystkie odmiany antybohatera wymienione przez Zagórską łączy zamiłowanie do estetyki kampu i kiczu, do przesady, sztuczności i miałkości. Widać to u nuworyszy, u kapłanów, u homoseksualistów, dresiarzy i *Nijakich*. Zamiłowanie to przejawia się w ubiorze, wystroju domów i mieszkań, w mowie i stylu życia. Typologia Zagórskiej ukazuje „bohatera naszych czasów”, który jest niejednoznaczny, trudny do zdefiniowania i tym samym staje się antybohaterem. Według niej próżno szukać stałych i satysfakcjonujących cech literackiego antybohatera. Zaproponowana typologia, dzieląca antybohaterów na trzy podstawowe grupy, pokazuje:

⁵⁷ Tamże, s. 222.

⁵⁸ Zob. I. Karpowicz, *Niehalo*, Wołowiec 2006, s. 14.

⁵⁹ A. Zagórska, dz. cyt., s. 209-254.

„jak za przekształcającym się paradygmatem bohaterskim podąża opalizująca konstrukcja antybohatera”⁶⁰. *Heros a rebours* ukazuje śmieszny i jednocześnie straszny punkt dojścia chybionych herosów nowej rzeczywistości. Outsider „z konieczności” podejmuje grę z modelem bohatera większości, pokazując bohatera wziętego w metaforyczny nawias, umieszczonego na marginesie społeczeństwa. Z kolei nowy czy inny *everyman* ukazuje swoje podobieństwo do każdego z nas, często niewygodne, zbywane milczeniem i lekceważone. Taka typologizacja nie jest klarowna, ale jak stwierdza badaczka:

(...) taka właśnie – nieostra, nieoczywista – być powinna. Postaci zaludniająca najnowszą prozę polską niełatwo poddają się klasyfikacjom i unifikacjom. Wyłaniają się z amorficznego świata i same są amorficzne, jakby lustro, w którym zostają odbite, było lustrem wzburzonej wody⁶¹.

Interesujące wnioski na temat kategorii antybohatera zaprezentował Michał Cierznia. Odniósł się do rozważań Michała Januszkiewicza i Anny Zagórskiej oraz nazwał antybohatera „człowiekiem progu”. Wykorzystał założenia teoretyczne wspomnianych badaczy oraz teorię Victora Turnera dotyczącą środkowej fazy rytuału przejścia. Brytyjski antropolog zainspirowany koncepcją etnologa Arnolda van Gennepa wyróżnił trzy fazy wspomnianego rytuału: faza wyłączenia (preliminalna), faza marginalizacji (liminalna) i faza włączenia (postliminalna). Według Turnera osoby znajdujące się w fazie liminalnej pozostają w zawieszeniu między dwoma stanami: tym, który porzucili oraz tym, do którego jeszcze nie należą, niczym narzeczoną, która zrezygnowała z panieństwa, ale wciąż jeszcze nie została żoną. W języku łacińskim słowo *limen* oznacza próg i w takim miejscu zdaje się być inicjant w momencie zawieszenia, zmiany i przejścia z fazy wyłączenia do fazy włączenia. Istotnym elementem tego stanu jest *communitas*, czyli stosunki międzyludzkie w przestrzeni liminalnej. To zamknięta wspólnota, pozbawiona częściowo lub całkowicie struktury. Bezpośrednie i braterskie relacje w niej panujące są charakterystyczne dla osób z poczuciem wyobcowania, zagrożenia czy społecznej degeneracji. To wspólnota istniejąca poza społecznymi hierarchiami i normami. Wydaje się to o tyle interesujące, że przykłady postaci antybohaterów przedstawione przez Januszkiewicza i Zagórską funkcjonują według Cierzniaka w sferze spełniającej kryteria przestrzeni liminalnej. Poprzednicy nowoczesnych antybohaterów, czyli postaci z literatury karnawałowej oraz bohaterzy

⁶⁰ A. Zagórska, *Antybohater...*, s. 276.

⁶¹ Tamże, s. 276-277.

romantyczni według Cierzniaka również zajmują przestrzeń liminalną. Jednak tym, co wyróżnia nowoczesnego antybohatera jest fakt, że jego wyalienowanie jest samotne, przymusowe i pozbawione sprawczości. Badacz tak definiuje antybohatera:

To protagonista dzieła literackiego lub filmowego, który w świecie przedstawionym znajduje się w przestrzeni liminalnej oraz – na skutek własnej decyzji albo zewnętrznych okoliczności – pozbawiony jest więzi ze wspólnotą oraz zdolności lub chęci tworzenia. Powody usytuowania postaci antyheroicznych poza matrycą struktury społecznej mogą być różne: związane ze świadomie ukształtowanymi przekonaniem jednostki lub z jej niezwerbalizowanym doświadczeniem⁶².

Istotną cechą antybohatera jest nieokreśloność, która może wynikać z liminalności. „Człowiek progu” nie przebywa ani tu, ani tam. Jest poza miejscami wyznaczonymi przez prawo, zwyczaje czy konwencje. Liminalność można porównać do bycia niewidzialnym, do ciemności, śmierci czy zaćmienia. Antybohater jest outsiderem, nie ma miejsca w strukturze społecznej. Zdaje się być niewidzialny, gdyż nie można go jednoznacznie zdefiniować, ocenić i umieścić w hierarchii. Michał Cierzniak na potwierdzenie swoich koncepcji podaje postaci z twórczości literackiej i filmowej Tadeusza Konwickiego. Na przestrzeń antybohatera zwracała uwagę również Anna Zagórska pisząc, że jest ona przestrzenią „załamania i niejednoznaczności⁶³”. Liminalność przestrzeni antybohatera, jego nieokreśloność potęguje bierność, czyli jedną z podstawowych cech opisaną przez Januszkiewicza. Istotny wydaje się również motyw wędrówki antybohatera, która jest domeną „ludzi progu”. Ich ciągła wędrówka może przerodzić się w bezruch, czyli pozostawanie wciąż „na progu”, pomiędzy sferami. Brak punktów orientacyjnych prowadzi do błędzenia. Postaci, chcąc odnaleźć własny porządek, nie znajdują ani pozytywnych, ani negatywnych rozwiązań. Pozostają sami, pogrążeni w zwątpieniu i poczuciu bezradności. Badacz w konkluzji stwierdza: „W rzeczywistości pozbawionej autorytetów skazani jesteśmy na nieporadne błędzenie i ciągle ponawianie próby zrozumienia sensu własnych doświadczeń. Kręcimy się w kółko (...). W takim niedoskonałym świecie może istnieć tylko antybohater – anonimowy, niepewny, bierny i trwający w wiecznym zawieszeniu⁶⁴”. To gorzkie podsumowanie, które jednocześnie zdaje się prawdziwe, może tłumaczyć popularność kategorii

⁶² M. Cierzniak, *Antybohater. „Człowiek progu”* [w:] *Oblicza antybohatera. Literatura, filozofia, popkultura*, pod red. M. Januszkiewicza, A. Muller, Kraków 2021, s. 124.

⁶³ A. Zagórska, dz. cyt., s. 28.

⁶⁴ M. Cierzniak, dz. cyt., s. 132.

antybohatera we współczesnej prozie. Na liminalność antybohatera zwracała uwagę również Anna Zagórska, pisząc: „Byt antybohatera funkcjonuje właśnie w obszarach granicznych zaburzenia, zakłócenia, niepokoju. Antybohater nie czuje się do końca jak u siebie – nie znajduje się więc w miejscach dość swobodnych i naturalnych, by odczuwać zupełną akceptację i zrozumienie. (...) Antybohater żyje na styku, na granicy, w przedścionkach i pomiędzy progami społeczeństwa”⁶⁵.

Zaprezentowane powyżej typologie antybohatera w polskiej literaturze wskazują na wielość realizacji i odmian kategorii. Udowadnia to również tezę, że najnowsza proza polska chętnie ukazuje postaci mające cechy antybohaterów. Ich określenia często są wielorakie, stosowane zamiennie i nie zawsze precyzyjne. Propozycje Zagórskiej dowodzą ponadto, że w polskiej literaturze ostatnich lat można wymienić nie tylko odmiany antybohatera, ale także jego pododmiany, dające się wyodrębnić i opisać. Nie sposób ponadto jednoznacznie określić i skatalogować antybohatera polskiej prozy ostatniego trzydziestolecia, gdyż obrazująca go proza wciąż „się dzieje”. Płynna nowoczesność, która jest znakiem obecnych czasów sprawia, że niejednoznaczność, niedookreśloność i tworzone w szarych odcieniach postaci dominują w najnowszej prozie polskiej. Galeria męskich postaci w twórczości Jakuba Żulczyka wypełniona jest przykładami outsiderów, everymanów i antyherosów oraz różnorodnych połączeń ich podtypów. Antybohaterów wykreowanych przez pisarza nie można jednoznacznie zakwalifikować do wybranego typu czy podtypu antybohatera. To postaci tworzące różne ich kompilacje z przewagą jednego z nich. Poniższe podrozdziały będą starały się tego dowieść. W swojej pracy chcę scharakteryzować wybranych bohaterów prozy pisarza, którzy wykazują cechy antybohatera wskazane przez Michała Januszkiewicza, jak również można w nich dostrzec typy opisane przez Annę Zagórską. Postaram się udowodnić, że postaci wykreowane przez Jakuba Żulczyka łączy antybohaterski rys, który jest charakterystyczny dla jego współczesnych wykreowanych postaci. Zostaną ukazane odmiany antybohaterów stworzone przez pisarza i przykłady potwierdzające ich antybohaterskie cechy. Terminologia określająca ich odmiany będzie odnosiła się do klasyfikacji stworzonej przez Zagórską. Dodatkowo zostanie ona poszerzona o określenia charakterystyczne dla antybohaterów Żulczyka.

⁶⁵ A. Zagórska, dz. cyt., s. 23-24.

2.3 Antyherosi z kompleksami

Główny bohater debiutanckiej powieści pisarza pt. *Zrób mi jakąś krzywdę* Dawid wykazuje cechy antybohatera – antyherosa. Jego pomysł spotkania z Kaśką i wspólna podróż zdają się być heroicznym czynem. Nie może pozwolić na to, żeby dziewczyna, która go zauroczyła, wróciła do Paryża, gdzie mieszka z ojcem i przez to już jej nie zobaczy. Przybywa autostopem nad polskie morze i namawia ją na wspólną podróż. W rozwijającej się relacji bohater pragnie być opiekunem dziewczyny, bohaterem-herosem. Chce spełniać jej życzenia i zachcianki oraz kreować młodzieńcze doznania, które mają na zawsze zapisać się w jej wspomnieniach. Kiedy spotykają na swojej drodze Wiktora i ten proponuje im wspólny wyjazd na festiwal rockowy, dziewczyna jest zachwycona. Dlatego Dawid sam siebie przekonuje: „Więc bądź facetem i spełniaj marzenia” (ZMJK, 144). Czuje się odpowiedzialny za współtowarzyszkę podróży i stawia siebie w roli opiekuna, w myślach powie: „Córeczko, siostrzyczko, nie oddam cię takim łajzom, nawet jeśli zagrozi mi ucieczką z domu” (ZMJK, 159).

Bohater tęskni za heroizmem i chce być bohaterem dla swojej ukochanej. Całym światem nastolatki są gry video, dlatego Dawid chce tak kreować otaczającą ich rzeczywistość, by ta czuła się szczęśliwa. I na przykład, kiedy dziewczyna podsuwa mu pomysł niepłacenia za pobyt w hotelowym pokoju, zabrania dowodu osobistego z recepcji i ucieczki, początkowo jest sceptycznie nastawiony. To przecież przestępstwo, jako student prawa dokładnie zna paragrafy i kary jakie im za to grożą. Jednak dziewczyna chce poczuć adrenalinę, niczym w skomplikowanej i niebezpiecznej grze. Jak sama powie: „Chodzi o to, żeby przejść level” (ZMJK, 88). Czy też wcześniej, kiedy kradnie pieniądze z portmonetki bogatej emerytki na wakacjach. Dawid był od początku ich wspólnej przygody świadomy tego, że Kaśka postrzega rzeczywistość przez pryzmat wirtualnych gier i chęci przechodzenia do ich następnych poziomów. Widząc jak podekscytowana pakuje się w podróż, stwierdził: „przecież wkrótce miała nacisnąć przycisk start, miał się rozpocząć filmik wprowadzający do nowej gry, a potem to, co najprzyjemniejsze - budowanie postaci, w którą się wcielasz” (ZMKJ, 98). W powieści można odnaleźć wiele takich porównań. Sama Kaśka zostaje przez bohatera nazwana „robotem. Prototypem, który spieprzył z fabryki. Miałem w rękach sprzęt wart miliardy dolarów. Gamecube Girl TM” (ZMJK, 211-212). Ich ostatnie rozstanie porównuje do odłączenia wtyczki Nintendo z otworu za jego uchem, przez co poczuł się pusty jak

telewizor pozbawiony sprzętu video. Między innymi to zainteresowanie grami dziewczyny zaintrygowało Dawida.

Jak już wcześniej podkreślano, kategoria antybohatera najlepiej odnajduje się w kulturze współczesnej, w której to dominuje kultura popularna. Antybohaterowie to częste postaci wykreowane w grach komputerowych i video⁶⁶. I chociaż główny bohater powieści Żulczyka, który jest jednocześnie narratorem, to postać realistyczna, to jego wypowiedzi dość często nawiązują do wytworów kultury masowej, np. postaci z gier, nazw zespołów rockowych czy tytułów popularnych piosenek i filmów. Cała powieść przyjmuje konwencję gry: kolejne rozdziały nazwane są level'ami, prolog i epilog to w książce kolejno intro i outro⁶⁷. Czytelnik, poznając historię bohaterów, wchodzi w świat wirtualnych skojarzeń.

Cechą antybohatera, którą przejawia postać Dawida jest jego rozczarowanie własną egzystencją i światem oraz poczucie zaprzepaszczonych szans. Swoje dotychczasowe życie porównuje do „tygodniowego zestawu majtek z naszytymi nazwami dni. Życiem w poniedziałkwtorkośrodzie. Bez weekendu. Bez odmian” (ZMJK, 36). To monotonne, ale wygodne podejście. Mieszkanie z rodzicami, brak pracy tłumaczony tym, że jest człowiekiem nauki. Jednak bohater zauważa jego bezsens, nazywa się „pustym CV” (ZMJK, 48). Spotkanie Kaśki i pomysł spędzenia z nią kilku dni ma być wyrwaniem się z dotychczasowego trybu życia, a jednocześnie przedłużeniem beztroskiej młodości. Bohater charakteryzuje się również poczuciem bierności, której jest świadomy, a której źródeł można upatrywać w przypisywanym mu kompleksie Piotrusia Pana. Mówi o sobie: „Odwracam się w stronę łóżka, bo mam wrażenie, że tam nadal leży to ciało, dwadzieścia pięć lat w luźnych bokserkach, w luźnej sytuacji, pogubiony chłopiec, wieczny harcerz, kolekcjoner nalepek z poobgryzаныmi skórkami na palcach” (ZMJK, 54).

Jest również niedoskonały, nieudolny i omylny, co typowe dla antyherosa. Już na początku wspólnej przygody zawodzi ukochaną. Kiedy przebywają na plaży w Sopocie, nachodzi ich grupa podejrzanych drabów nadesłanych przez dziewczynę, która wcześniej zakłócała ich spokój. Dawid wybiera ucieczkę jako metodę obrony. Mimo uprzednich deklaracji, że zaopiekuje się dziewczyną, że będzie jej obrońcą, wygrywa u niego instynkt

⁶⁶ Zob. M. Markocki, *Geralt z Rivii – antybohater w roli bohatera fantasy*, [w:] *Wiedźmin. Polski fenomen popkultury*, pod red. R. Dudzińskiego, J. Płoszaj, Wrocław 2016, s. 29-42.

⁶⁷ To w grach komputerowych nazwa animacji wprowadzającej w świat danej gry i zakończenie.

przetrwania. W czasie ucieczki gubi dziewczynę, nie wiedząc nawet, w którym momencie to się stało:

Zostawiłem ją jak ostatni szczur. To dotarcie do podstawowej, pierwotnej blokady. Ocaliłem siebie, mój organizm podjął złą decyzję, uratowałem własną dupę, jak kompletny lewus, jak gnój, gubiąc ją, a przy okazji gubiąc, mówiąc najprościej, pieprzone światło ze środka siebie (...) a ja zawsze spierdalam, a Moja Była Kobieta zawsze się ze mnie wtedy śmiała, (...) mówiła wtedy (...) ale z ciebie ofiarka. Mała, zgarbiona ofiarka. Psychologiczny profil potencjalnego wpierdolu. Postura i postawa zawsze prowokująca oprawców. Mój biedny Dawidku. (ZMJK, 98-103)

Wie, że ją zawiódł, okazał się tchórzem. Od teraz jeszcze bardziej będzie chciał zrobić wszystko dla Kaśki. I choć obiecuje sobie, że już nigdy więcej jej nie zgubi i będzie ją chronił, znowu zawodzi. Po kłótni dziewczyna znika, opuszcza wcześniej festiwal a Dawid zostaje z poczuciem strachu o ukochaną i utraty wszystkiego. Sytuacje te wzbudzają w bohaterze awersję wobec siebie i poczucie rozczarowania. Powie: „Jestem bzdurą, a nie facetem, zostawiłem ją samą, na pastwę legionów diabła w płachtach ortalionu (ZMJK, 75)”. Bohater znowu wykazał się brakiem heroizmu.

Żulczykowa postać to również przykład opisanego i znanego w psychologii syndromu Piotrusia Pana, zwanego również kompleksem Piotrusia Pana⁶⁸. Mężczyzna, który go posiada, mimo fizycznej dojrzałości, nie potrafi zachowywać się dojrzałe. Ma problemy z wyrażaniem własnych emocji, podejmowaniem decyzji i odpowiedzialnością. Głównego bohatera książki celnie określa była partnerka, mówiąc:

(...) masz w głowie domek zbudowany na drzewie, obklejony samochodami z gum Turbo i stronami ze Spider-Mana, i chowasz się tam jak w macicy, bo tylko tam jeszcze jesteś chłopcem, którego nie obowiązują zasady zdobywania, mierzenia, rysowania map, dolepienia wyrazów twarzy, wojny i samokontroli, analizy i planowania. (...) Dorośnij i znajdź sobie nową mamę. (ZMJK, 39)

W momencie rozstania stwierdza, że Dawid w związku potrzebuje kogoś, kto się nim zaopiekuje, całkowicie mu poświęci. Mówi, że to mężczyzna, który nie potrafi sobie poradzić w sytuacjach trudnych. Choć od ich rozstania minęło już sporo czasu, to on często myśli o tym, co w danym momencie powiedziałyby jego była, jak skomentowałyby jego zachowanie. W głowie wciąż wybrzmiewają mu jej słowa: „Powinieneś zaakceptować to, że ktoś musi się tobą zaopiekować” (ZMJK, 39). Nie może on poradzić sobie bez telefonów wykonywanych często w późnych godzinach nocnych do byłej

⁶⁸ Zob. D. Kiley, *Syndrom Piotrusia Pana*, Warszawa 2007.

partnerki, w momentach trudnych emocjonalnie. Rozmów, które ona określa: „mniej-jako-telefonu-pomocy-i-zaufania” (ZMJK, 64). Podczas jednej z festiwalowych nocy Kaśka po koncercie wraca pijana do wspólnego namiotu. Kokietuje Dawida, zaczyna całować i napierać, chce, aby doszło między nimi do zbliżenia. Trzeźwo myślący Dawid, wymienia w myślach szereg powodów, przez które musi jednoznacznie odmówić, powiedzieć nie. Przecież dziewczyna jest małaletnia, wciąż pobrzmiewa mu w głowie paragraf. Stworzył w głowie dziesiątki scenariuszy, jak to ma wyglądać, „żaden z nich nie zaczyna się od słów: festiwal, namiot, północ” (ZMJK, 175). Kaśka nie jest do końca świadoma swojej decyzji. Wypił sporo piw, nigdy nie robił tego z dziewczyną i jeszcze inne powody, które powtarza w myślach. Dziewczyna, która dotychczas nie mówiła mu prawdy o sobie i kreowała sztuczny obraz siebie, po raz pierwszy wyznaje mu wtedy miłość. Jest szczerą. Jednak mimo tego wszystkiego Dawid musi powiedzieć nie. Kaśka zareaguje na to złością i płaczem. I choć główny bohater ma już przygotowany i wypowiedziany w myślach monolog, w którym tłumaczy, dlaczego musi jej odmówić, w którym również wyznaje jej miłość, to jednak nie wypowiada go. Znowu odzywa się w nim psychologiczny Piotruś Pan. Nie potrafi wprost powiedzieć o uczuciach, opanować sytuacji trudnej emocjonalnie. Innym przykładem może być moment, w którym bohater podejmuje rozmowę o uczuciach z dziewczyną, chce ją przeprosić, jednak robi to pod wpływem alkoholu. Mężczyzna z kompleksem Piotrusia Pana to również osoba egocentryczna, jednak tej ostatniej cechy brakuje Dawidowi. Potrzeby dziewczyny są dla niego ważne, spełnia jej zachcianki i sprawia mu to przyjemność. Przede wszystkim realizuje jednak swoje własne wyobrażenia, którym i tak nie potrafi sprostać. Dlatego staje się antyherosem. Wraz z rozwojem akcji bohater pozbywa się opisywanego kompleksu.

Pomostem łączącym syndrom Piotrusia Pana z kategorią antybohatera może być cecha, jaką jest bierność. Bierność wynikająca z braku decyzyjności, niechęci do dojrzałych kroków, jak również bierność wypływająca z poczucia rozczarowania otaczającym światem i świadomości własnej niedoskonałości. Dla Dawida podejmowanie stanowczych decyzji jest niekomfortowe, sam stwierdza: „Niektóre sytuacje cię przerastają, więc czasami lepiej położyć się na ziemi, a swoje dłonie na głowie, przycisnąć zamknięte oczy do mokrej trawy, zwłaszcza, gdy ktoś ci każe” (ZMJK, 7). Jego poprzedni związek był „pasywnym poddaniem się konieczności” (ZMJK, 27). Bierność Dawida może wynikać również z tego, że jako antybohater znajduje się w przestrzeni liminalnej. Jest on zawieszony pomiędzy pełnoletnością a

męską dorosłością. Nie czuje się już nastolatkiem, jednocześnie nie jest jeszcze gotowy do funkcjonowania w świecie dorosłych i odpowiedzialnych mężczyzn.

Główna postać powieści Żulczyka przejawia również cechy outsidera. Ponownie celnie opisuje go była partnerka, która mówiła, że jest „najbardziej antypatycznym człowiekiem na świecie, z tego powodu, że nigdy nie zależało mu na jakimkolwiek sprzedawaniu siebie drugiej osobie. Handel i branding w relacjach międzyludzkich, to dziedziny, które nawet nie tyle go nie obchodziły, ile po prostu był w nich jakby upośledzony” (ZMJK, 184). Dawid wyraża pogardę wobec świata i ludzi, z którymi obcuje, jedynie Kaśka go intryguje i czuje, że znalazł z nią wspólny język. Obrazuje to fragment w książce, kiedy to bohaterowie odpoczywając na plaży, obserwują i komentują w cyniczny sposób kolejnych przechodniów. O ile niechęć wobec schematów dorosłości u Kaśki może wynikać z nastoletniego buntu, o tyle Dawid jako dorosły dwudziestopięciolatek powinien mieć już ten etap za sobą. Jego niechęć wobec otaczającego go schematyzmu świata jest świadomie akcentowana. Bohater kpi również ze swojego najlepszego przyjaciela i brata ukochanej Michała, nazywa go „pizdusiem z dobrego domu, sportowcem, koszykarzem” (ZMJK, 218). Proza życia wydaje mu się beznadziejna i nie chce, by go spotkała. Jednocześnie jest bierny i nie ma dość samozaparcia, by się wyłamać ze schematów. Słowa, które wypowiada Dawid, mogą być głosem młodych przełomu XX i XXI wieku:

To jak samokontrolująca się scenografia do filmu o straconej młodości. To dorosłość po polsku, to początek ery domowych kamer DVD, pieluch, zeznań podatkowych, autocasco i podatków od zakupu gruntu. Trochę mniej nasmarowanych samoopalaczem dziewczyn, które jednak oblewają się i tak ogrodowym szlauchem. Dwunastopaki wody mineralnej i barwionej na czerwono, słodzonej wody z hipermarketów. Kontenery kielbasy. Silosy wódki. Ketchup. Musztarda. Durexy. Zdjęcia z aparatów cyfrowych na płytach CD i pendrive'ach. Te starsze w albumach. Worki trawy. Tysiące historii, przemielonych, na wpół zapomnianych, kilkakrotnie zremiksowanych i z dopowiedzianymi puentami, gotowych do wylania i opowiedzenia. Prawie każdy stał się przez ten rok ojcem, przedstawicielem handlowym, posiadaczem zakoli, klientem oddziałów kredytowych banków, magistrzem, zastępcą. Prawie każdemu zostało już tylko jedno zdanie w życiorysie – a potem umarł. To jak samokonstruująca się scenografia do pogorzeliśka. (ZMJK, 253)

Paulina Domagalska zauważyła, że „ujrzeć można w analizowanej powieści Jakuba Żulczyka postawę młodego pokolenia, która – choć opierała się w sporej części na odwrócenie od tego, co społeczne – jest w równej mierze opowieścią o przyzwyczajaniu

się do wolności i (może przede wszystkim) odpowiedzialności”⁶⁹. Ponadto Dawid to przykład bohatera, który może reprezentować część współczesnych młodych. Tych zanurzonych w kulturze masowej, nie do końca pewnych własnego miejsca, którym trudno stworzyć relacje partnerskie. I chociaż jemu udało się dorosnąć i pozbyć kompleksu Piotrusia Pana, również Kaśka wyszła z autystycznego świata wideo i stała się kobietą, to rzeczywistość nie zawsze przypomina tę fikcyjną. Jest jedynie wymysłem pisarza, który pokazuje czytelnikowi alternatywną drogę. Postaci Dawida najbliższą jest do antybohatera – antyherosa. Nie jest on przykładem nuworysza ani kapłana – odmian antyherosa, o których pisała Zagórska, ale posiada znaczne cechy typowe dla tej odmiany antybohatera; chociażby tęsknota za heroizmem, niedoskonałość, nieudolność, omyłność, rozczarowanie światem⁷⁰. Można w nim także dostrzec postawę outsidera, która dopełnia charakterystykę postaci, jednak nie jest dominująca.

Innym antybohaterem – antyherosem w prozie Jakuba Żulczyka jest Mikołaj Głowacki. To główna postać i jednocześnie jeden z narratorów powieści *Wzgórze psów*. Mikołaj to pisarz, który zdobył sławę obrazoburczą książką opisującą jego rodzinne miasto Zyborck. Rozpoznawalność i pieniądze były chwilowe, gdyż uzależnienie od amfetaminy i hulaszczy tryb życia ściągnęły go na samo dno. W tym momencie życia poznał swoją przyszłą żonę Justynę, która dosłownie podniosła go z ziemi i wyciągnęła z nałogu. Głównego bohatera czytelnik poznaje w momencie niemocy twórczej, kiedy nie potrafi napisać niczego więcej poza wspomnianą książką i biografiami na zamówienie. Justyna, która jest dziennikarką, traci pracę. Postanawiają więc na jakiś czas wrócić do rodzinnego miasteczka Mikołaja na Mazurach, wynajmując warszawskie mieszkanie i z dala od stolicy znaleźć rozwiązanie na uratowanie ich sytuacji materialnej, ale też uczuciowej, gdyż przechodzą kryzys małżeński. Powrót Mikołaja w rodzinne strony wiąże się z powrotem do wydarzeń sprzed lat, kiedy to będąc w klasie maturalnej spotykał się ze swoją pierwszą miłością Darią. Dziewczyna została w brutalny sposób zamordowana, co odcisnęło piętno na całym przyszłym życiu Mikołaja i jego relacjach z rodziną. Bohater będzie musiał zmierzyć się z trapiącymi go traumami, stanąć oko w oko ze złem, które go spotkało i samemu wymierzyć sprawiedliwość.

Opisywany bohater swoją fizjonomią przypomina innych bohaterów powieści Żulczyka takich jak *Zrób mi jakąś krzywdę*, *Radio Armageddon*, *Zmorojewo*, *Świątynia*.

⁶⁹ P. Domagalska, *Zrób mi jakąś krzywdę Jakuba Żulczyka i pytanie o realizm w powieści*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 5 (2017), s. 164-165.

⁷⁰ M. Januszkiewicz, A. Muller, dz. cyt., s. 54-55.

Są oni raczej wątłej postury, mają długie włosy, lubią słuchać rocka. Przejawiają również artystyczne zapędy. Mikołaj podobnie jak opisywany powyżej Dawid tęskni do heroizmu, jest omylny i nieudolny. W retrospektywnych fragmentach powieści daje się poznać jako niedojrzały jeszcze mężczyzna. Nie jest pewny swojego uczucia względem Darii, często zastanawia się czy ją naprawdę kocha. Z jednej strony czuje się szczęśliwy, że taka dziewczyna jak ona zwróciła na niego uwagę. Z drugiej jednak, nie chce z nią rozmawiać na temat przyszłych planów, studiów i ich wspólnego życia. Wspomina: „Czasami, gdy leżałem obok niej w łóżku, czułem, jak wątpliwości wypełniają mi brzuch; (...) myślałem, że to jednak będzie straszne, jeśli mam być z Dariaż już do końca życia. (...) I byłem wtedy pewien, że jeśli się tak o kimś myśli, to znaczy, że tak naprawdę się go nie kocha” (WP, 512-513). Ma niskie poczucie własnej wartości w młodzieńczych latach. W początkach relacji z Dariaż rozmyśla: „Jestem duchem. Jeśli mnie zobaczą (znajomi Darii, przyp. red.), ona mnie wygoni. Przejrzy na oczy. Powie, że nie chce, abym tu był” (WP, 260). Również w dorosłym życiu jest niepewny i niewierzący w siebie. Gdy Justyna go zdradza, stwierdza: „Jestem żulem. Trupem. Ułomem. I gdy patrzę na siebie, to ją rozumiem. Też poszedłbym do kogoś innego. Też chciałbym, aby przydarzyło mi się w życiu coś innego niż ja sam” (WP, 118). Postrzega siebie jako nieudacznika. Również Justyna nazywa go tchórzem, mówi: „Za wszystko przeprasza. Chowa się w kąt. Ucieka od własnych słów. Problemy odbierają mu mowę. Zachowuje się jak struś. Tak, struś to jego znak zodiaku. Nie potrafi się klócić” (WP, 107). Bierność antybohatera, o której pisał Januszkiewicz⁷¹ cechuje Mikołaja. Zarówno w latach młodzieńczych jak i w dorosłym życiu, również po śmierci Darii nic nie zrobił. Uciekał od problemów. Nie pojawił się nawet na jej pogrzebie. Dlatego tak mocno dotykają go słowa wypowiedziane przez Wiedźmina: „Mogłeś iść za nią. Albo za tymi, którzy to zrobili. Mogłeś to powstrzymać. I mogłeś też naprawić. A nic nie zrobiłeś. Ani najpierw, ani potem, ani teraz. Wiesz, gdzie idą ci, co nic nie robią” (WP, 505). Dopiero dokonana po latach zemsta przerywa tę bierność.

Kompleks Piotrusia Pana, który był charakterystyczny dla Dawida z powieści *Zrób mi jakąś krzywdę*, można również dostrzec w zachowaniu i postępowaniu głównego bohatera *Wzgórza Psów*. Odkąd wiąże się z Justyną to ona staje się jego oparciem i troszczy o ich codzienne życie. Pracuje na etacie i spłaca kredyt na mieszkanie, w którym żyją. Mikołaj nie potrafi znaleźć stałej pracy. Nie jest w stanie również napisać kolejnej

⁷¹M. Januszkiewicz, *W horyzoncie...*, s. 72-73.

książki. Zaczyna w ogóle przestawać wierzyć w swoje umiejętności pisarskie. Kiedy jego żona zostaje zwolniona z redakcji, postanawia, niczym biblijny syn marnotrawny, wrócić do rodzinnego domu, wynajmując mieszkanie, by było z czego spłacać kredyt i później zastanowić się nad wyjściem z trudnej sytuacji. Bohater nie potrafi i nie chce rozmawiać o uczuciach. Nawet temat zdrady Justyny nie został do końca przez nich omówiony. Wybiera ucieczkę od trudnych tematów i sytuacji.

Podstaw jego niedojrzałości emocjonalnej można dopatrywać się w przeżyciach z dzieciństwa i okresu adolescencji. Ojciec Mikołaja Tomasz w przeszłości był alkoholikiem, który znęcał się emocjonalnie nad rodziną, wychowywał swoich synów twardą ręką, nie szanował żony, która wcześniej zmarła. Pierwsza wielka miłość głównego bohatera została zamordowana w okrutny sposób, chwilę po tym jak ten całował się z inną dziewczyną. Wszystko to miało wpływ na przyszłe wybory i postępowanie bohatera. Mikołaj chciał zapomnieć o rodzinnym mieście, o tym wszystkim, co go spotkało. Napisał książkę, która ukazywała rodzinne miasto i jego mieszkańców jako siedlisko zła i demoralizacji. Dlatego przez wiele lat dla swojego ojca i brata oraz dla mieszkańców Zyborka był *personą non grata*. Być może stworzenie takiej książki było dla niego chwilową terapią, próbą rozliczenia się z przeszłością. Stojąc nad grobem matki tak wspomina: „Spaliłem to miasto – przed całą Polską. Dlaczego, mogłabyś zapytać? Oczywiście, aby się zemścić. Za ciebie, za Darię, za siebie samego. Za wszystkich dobrych ludzi” (WP, 203). Jednak jak się później okaże sukces książki doprowadził go do uzależnienia od narkotyków, zachłyśnięcia się bogactwem i sławą. Szybko stracił zarobione pieniądze. Ciągłe imprezy, bezustanny stan upojenia alkoholowego i narkotycznego sprawił, że upadł tak nisko, że zaczął oszukiwać znajomych i przyjaciół, kraść, byle tylko mieć za co kupić narkotyki.

Poczynania głównego bohatera książki mogą świadczyć o posiadanym przez niego syndromie dorosłego dziecka alkoholika (syndrom DDA). Badacze zagadnienia wymieniają wiele cech charakterystycznych dla tego syndromu. Te, które można dostrzec u opisywanej postaci to: obniżone poczucie własnej wartości, obawy przed okazywaniem i przeżywaniem uczuć, brak zadowolenia z siebie, nawet podczas odnoszenia sukcesów, obawy przed okazywaniem gniewu, czy tendencja do uzależnień⁷². Bohater zastanawia się, dlaczego Justyna a wcześniej Daria zwróciły uwagę na kogoś takiego jak on, dlaczego

⁷² S. Bokuniewicz, *Funkcjonowanie społeczne osób z Syndromem Dorosłego Dziecka Alkoholika*, [w:] *Choroby XXI wieku – najnowsze doniesienia*, T. 1, pod red. M. Maciąg, K. Maciąg, Lublin 2019, s. 187-188.

chęcią z nim być. Nie czuje się komfortowo, gdy trzeba rozmawiać o uczuciach i problemach. Z trudem przychodzi mu okazanie gniewu, przeciwstawienie się fizycznie, zazwyczaj wtedy myśli o komiksowym Punisherze i tworzy scenariusze swoich reakcji. Mimo tego, że jego ojciec, kiedy Mikołaj był dzieckiem i nastolatkiem, nadużywał alkoholu i przemocy wobec matki, to on sam powielił jego zachowanie. Ma za sobą terapię i wychodzenie z uzależnienia od narkotyków. Pod wpływem alkoholu uderza Justynę (nie pierwszy raz) i zmusza ją do zbliżenia. Negatywne poczynania Mikołaja bledną w oczach odbiorcy, kiedy patrzy on na postać przez pryzmat opisanego syndromu, stąd staje się on postacią niejednoznaczną, niedającą się w prosty sposób zdefiniować, co charakterystyczne dla antybohatera.

Uosobieniem tęsknoty za heroizmem, która opisuje postawę antyherosa, dla głównego bohatera jest Punisher⁷³. Ta fikcyjna postać często pojawia się w myślach Mikołaja, zarówno w latach młodości, jak i w dorosłym życiu. Bohater pretenduje do bycia takim jak on: odważnym, silnym, niebojącym się na własną rękę wymierzać sprawiedliwość. Warto podkreślić, że Punisher to również przykład antybohatera. Nawiedzający go wewnętrzny głos przypomina mu również o niedokonanej zemście na zbrodni sprzed lat. Tak jak bohater *Zrób mi jakąś krzywdę* często w myślach tworzył scenariusze wydarzeń i odpowiedzi na pytania, których jednak nie wypowiadał, tak Mikołaj często zastanawia się jak w danej sytuacji zachowałby się Punisher, co powiedział. Bohater sam przyznaje, że jest Punisherem wyłącznie w swojej wyobraźni. Wraz z rozwojem fabuły powieści można zaobserwować, jak główny bohater przeistacza się w komiksową postać. Pierwszym z momentów, w których dowodzi swojej odwagi i pozwala przemówić Punisherowi swoimi ustami jest sytuacja, kiedy staje w obronie brata Grześka. Kolejna, kiedy staje przed wycelowaną bronią Tobka, by nie doprowadzić do strzelaniny i niepotrzebnego rozlewu krwi. W myślach powtarza sobie: „Jesteś Punisherem. Patrz mu w oczy. Nie patrz na broń. Jesteś Punisherem” (WP, 586). Kiedy Mikołaj dowiaduje się, kto stoi za zniknięciami ludzi z Zyborka i kto tak naprawdę zabił Darię, nie jest przekonany do takiego sposobu wymierzenia sprawiedliwości, jaki obmyślili jego ojciec z bratem. Ma wątpliwości. Wtedy też w myślach ukazuje mu się

⁷³ Fikcyjna postać stworzona przez Marvel Comics, komiksowy antybohater. Z języka angielskiego jego imię oznacza *karzący, wymierzający karę*. Jego prawdziwe imię to Frank Castle. Jest weteranem wojny wietnamskiej i byłym żołnierzem Marines. Kiedy jego rodzina zostaje zamordowana, przeistacza się w Punishera i sam wymierza sprawiedliwość zabójcom i innym przestępcom niezamieszanym w zabicie jego rodziny. System sprawiedliwości uważa za nieudolny i sam postanawia karać złoczyńców. W świetle prawa staje się przestępcą, jednak swoje działania usprawiedliwia wyższą koniecznością.

postać Punishera, który przekonuje go do zemsty i ukarania winowajców. Zemsta zostaje w powieści upersonifikowana jako coś co wchodzi w bohatera, rozrasta się w nim. Mikołaj powie: „Czuje, jak wszystko we mnie się rozsuwa, robiąc miejsce czemuś, czego jeszcze nie znam. (...) Zapraszam to coś do siebie, serdecznie. (...) To coś wchodzi we mnie, wchodzi do środka przez usta, nos, uszy i oczy. (...) Wciągam to coś do siebie. Całe. Już jest we mnie” (WP, 815-816). Po tych słowach bohater nazywa siebie Punisherem, wrzuca do oblanej benzyną piwnicy zapalonego papierosa i tym samym dokonuje ostatecznej zemsty. Ten akt Mikołaja z perspektywy oceny moralnej jest jednoznacznie zły. Tak samo postępowanie jego ojca, brata, Kaśki i wszystkich innych, którzy brali udział i wiedzieli o porwaniach, przetrzymywaniu i śmierci znikających postaci w omawianej powieści kryminalnej. Jednak, biorąc pod uwagę historię bohatera i jego doświadczenia, nie da się go jednoznacznie osądzić negatywnie. Ta nieokreśloność etyczna postaci każe go odróżniać od czarnego charakteru i jest też jedną z konstytutywnych cech antybohatera literackiego, o czym pisał cytowany już Michał Januszkiewicz⁷⁴. Sama powieść stawia pytanie: Czy zło można karać innym złem? Czy złe czyny mogą być usprawiedliwione wymierzaniem sprawiedliwości?⁷⁵

Warto w tym miejscu wspomnieć również o relacji Mikołaja z ojcem. Przed laty bohater pogardzał nim. Kiedy Tomasz Głowacki przeżył śmierć żony, było to moment zwrotny w jego życiu. Wyszedł z alkoholizmu, ożenił się z Agatą, z którą teraz ma dwójkę dzieci. Stał się człowiekiem szanowanym wśród społeczności lokalnej. Staje na czele społecznego sprzeciwu i referendum wobec rządów obecnej burmistrz miasta. Sprzeciwia się przymusowej relokacji biednych i schorowanych ludzi z lokali socjalnych. Altruistycznie pomaga im, rozwóżając pieczywo ze swojej piekarni. Pomaga także Kaśce, siostrze zamordowanej Darii. Ludzie ci nazywają go aniołem. Swoją charyzmą potrafi przyciągnąć do siebie tłumy. Mikołaj tak o nim mówi: „Ojciec rządzi tymi ludźmi. Gdyby chciał, mógłby rządzić wszystkimi. Nie dlatego, że budzi zaufanie albo jest sympatyczny. Robi to dlatego, że jest Punisherem. Tak jak Punisher, mógłby powiedzieć o sobie, że to w nim, i tylko w nim, jest sprawiedliwość i kara” (WP, 588). Mikołaj pozornie nie chce być taki jak jego ojciec, jednak cała jego podświadomość, zapędza go do powielania jego błędów oraz do bycia tak odważnym i bezkompromisowym jak on. Ukryta chęć zemsty, która ożywa na nowo po latach, zbliża go do ojca i każe w sobie widzieć jego odbicie.

⁷⁴ M. Januszkiewicz, *dz. cyt.*, s. 73-74.

⁷⁵ <https://kulturaliberalna.pl/2017/06/05/zbigniew-jazienicki-recenzja-wzgorze-psow-jakub-zulczyk/>, [dostęp 05.10.2023].

Analizując kreację bohatera w świetle kryteriów zaproponowanych przez Annę Zagórską, warto zatrzymać się nad inną opisywaną przez nią odmianą antyherosa jaką jest kapłan. W powieści *Wzgórze psów* występuje drugoplanowa postać księdza Leszka Bernata. Antybohater-kapłan w prozie po '89 roku według wspomnianej badaczki charakteryzował się niedbałością o życie duchowe i rozmiłowaniem w dobrach materialnych⁷⁶. Stworzona przez Żulczyka postać księdza nie jest tożsama. Można go opisać jako poczciwego, skromnego i dbającego o swoich parafian włodarza. Jak mówiła o nim jego gosposia: „(...) jak on, święty człowiek...”(WP, 602). Wszystkie te cechy wskazywałyby na pozytywny obraz postaci i nie utożsamiały go z antybohaterem. Jednak nieujawniona zbrodnia sprzed lat, o której wiedział, a której nie wyjawiał, tłumacząc się między innymi tajemnicą spowiedzi, staje się rysą na wizerunku postaci. Mąci obraz dobrego pasterza o wątpliwej moralności i skłania ku zakwalifikowaniu go do kategorii antybohatera.

Wiele cech głównej postaci wskazuje na kategorię antybohatera w odmianie antyherosa, szczególnie jego pretendowanie do heroizmu. Jednak nie jest on herosem *a rebours*, nie można mu przypisać *casusu* błazna. Jego doświadczenia bliższe są tragicznym przypadkom. Charakterystyka postaci wyraźnie podkreśla niedojrzałość emocjonalną, jednak podpartą przeszłymi doświadczeniami i traumami. Zestawienie ze sobą Mikołaja i Dawida, dwóch głównych protagonistów Żulczykowej prozy ukazuje ich podobieństwa. Obaj ciężko radzą sobie z własnymi uczuciami i z uzewnętrznianiem ich, szukają oparcia i opieki. Pragną zachowywać się w heroiczny sposób. Zdają sobie poradzić, w końcowej części utworu, z kompleksami, które rzutują na ich zachowanie.

2.4 Uzależniony outsider i jego otoczenie

W inspirowanej własnymi doświadczeniami powieści zatytułowanej *Informacja* zwrotna Jakub Żulczyk ukazał historię alkoholika próbującego walczyć z nałogiem i wplótł w nią wątek kryminalny. W głównej postaci wyraźnie można dostrzec cechy antybohatera. Powieść opowiada o losach pięćdziesięcioletniego Marcina Kani, kiedyś muzyka - basistę, który dorobił się na jednym hicie muzycznym, obecnie rentiera kilku mieszkań w Warszawie. Od lat żyje z żoną w separacji, spotyka się z dużo młodszą od niego studentką, której wynajmuje jedno z mieszkań. Ma dwójkę dzieci: młodszą córkę Ulę i starszego syna Piotrka. Ten ostatni znika w niewyjaśnionych okolicznościach,

⁷⁶ A. Zagórska, *dz. cyt.*, s. 81.

a ostatnią osobą, która go widziała jest właśnie główny bohater. Problem w tym, że był wtedy pijany i nie potrafi sobie przypomnieć, o czym rozmawiał i jak wyglądało jego spotkanie z synem. Kania uważa, na podstawie strzępów swoich pijackich wspomnień, że jacyś „inni” źli ludzie szarpali się z nim i z Piotrkim i to oni stoją za jego zniknięciem. I choć narrator, co jakiś czas na kartach powieści, daje wskazówki, że przekonania głównego bohatera mogą być nieprawdziwe, odbiorca podąża za głównym bohaterem i kibicuje mu w poszukiwaniach syna, mimo potknięć i złych decyzji. Dlatego jakże gorzkie okazują się ostatnie strony powieści, kiedy to prawda wychodzi na jaw i głównym winowajcą okazuje się Marcin Kania. Przez lata zatracając się w nałogu, krzywdził swoich najbliższych i doprowadził do tragedii. Oszukiwał wszystkich dookoła, żonę, córkę, znajomych z terapii odwykowej, ale przede wszystkim samego siebie. Jak skonstruowana została główna postać powieści i dlaczego można nazwać ją antybohaterem?

Gdy go poznajemy wygląda odpychająco: „Pod jednym okiem rozlała się śliwkowa plama. Samo oko czerwone (...). Nos generalnie jakiś inny, to znaczy wciąż orli, wciąż dla żartu, ale teraz jeszcze nierówny, taki bardziej na bok. (...) Na koszuli chlusty krwi idą przez całą klatkę piersiową, na skos, jak dwie szarfy” (IZ, 19). Zagórska w swojej typologii opisywała outsidera – menela jako postać odrażającą swoją fizjonomią, wręcz budzącą odrazę i niechęć, rzucającą światło na to, co w człowieku skrajnie biologiczne. Postać prezentującą portret możliwości ludzkiego upadku, a przez to odrzucaną na margines społeczeństwa. Bohater opisywanej powieści Żulczyka niejednokrotnie daje się poznać od tej prymitywnej i animalistycznej strony. W retrospektywnych wydarzeniach można przeczytać o tym, że używał przemocy wobec własnych dzieci i żony, wszczywał awantury w pijackim amoku. Często wracał do domu tak pijany, że był w stanie tylko zwymiotować. Jego azylem był tak zwany „fajny pokój”, gdzie zamykał się, pił, słuchał rockowej muzyki i oglądał filmy pornograficzne. Pod koniec powieści, gdy w punkcie kulminacyjnym dochodzi do rozwiązania zagadki kryminalnej, bohater sam siebie określa: „Oto ja, Marcin Kania, frajer, mięczak, chlor (...)” (IZ, 437). Samobójstwo syna wstrząsa nim. Słyszy z jego ust: „Jestem wyczerpany nienawiścią do ciebie. (...) Jesteś złem, które mnie spotkało, (...) mój ojciec jest człowiekiem, który tylko pił męczył nas, wrzeszczał, straszył, niszczył. Nie robił nic innego. Całe jego życie sprowadzało się wyrządzania nam tępego, uporczywego, hałaśliwego zła” (IZ, 488). Jednak zanim Kania przeanalizuje swoje dotychczasowe zachowanie i będzie chciał je poukładać na nowo po raz kolejny wybierze alkoholowe

upojenie jako remedium. Znów swoją fizjonomią i zachowaniem będzie przykładem antybohatera – menela. Po kilku dniach budzi się w „fajnym pokoju”, który wywołuje uczucie obrzydzenia, spleśniałe jedzenie, puste butelki po wypitych trunkach, ślady wymiocin na ubraniach i podłodze. Odpychające jest również jego otoczenie. Mieszka w jednym z zakupionych pod wynajem mieszkań, śpi na materacu, nie ma mebli tylko pojedyncze kartony, ubrania w foliowych workach. Nie jest to miejsce kojarzące się z domowym azylem. Niezadomowienie to jedna z cech charakterystycznych dla antybohatera, o czym pisała Monika Brągiel: „(...) postać o rysach antybohatera zwykle nie ma domu, nie znajduje w nim schronienia albo neguje jego istnienie⁷⁷. Kania mimo tego, że ma dom i kilka mieszkań w Warszawie, nigdzie nie czuje się jak u siebie. W domu, z którego się wyprowadził, mieszkają żona z córką. Obecne mieszkanie wygląda jakby było dla niego tymczasowym. W przeciwieństwie do bohaterów literackich opisanych przez Zagórską przynależnych do antybohatera – menela Marcin nie jest postacią permanentnie tak się zachowującą.

Degrengolada postaci zaczęła się we wczesnej młodości. Zaraz po maturze, gdy zaczął grać w zespole, pił codziennie, od rana: „Na początek niewiele, rytualnie. Zęby, kawa, fajka. Lufa” (IZ, 498). W końcowej części powieści bohater podsumowuje swoje dotychczasowe życie: „Nie jestem człowiekiem, jestem pojemnikiem na wóde, wiecznie pustą flaszką. Wszystko inne to były dodatki. Przydarzały się mimochodem, jak rodzina, lub umożliwiały dalsze picie, jak pieniądze; swoją drogą, cała ta forsa to był przypadek, prezent od losu. (...) Wszystko robiłem intuicyjnie, mimochodem. Nie mogłem znieść uczucia czegokolwiek, nawet radości” (IZ, 498-499). Jego bierność to również typowa cecha antybohaterów. Marcin Kania to alkoholik, który w chwilach upadku sięga dna i wtedy można go zakwalifikować do kategorii menela.

Opisywany antybohater posiada również taką cechę outsidera jak poczucie odrębnienia. Outsider polskiej prozy współczesnej według Zagórskiej różni się od outsidera opisywanego przez M. Januszkiewicza i C. Wilsona tym, że jego „bycie obok” jest świadomym i dobrowolnym wyborem, a antybohater-outsider w typologii badaczki: „jego tożsamość zawierać będzie w sobie zarówno pierwiastek odrębności czy inności, jak i elementy odrębnienia bądź narzucenia miejsca, w którym się znajduje”⁷⁸. Kania to były basista zespołu rockowego. Jego zdjęcie zostało usunięte z okładki płyty i przez lata

⁷⁷ Zob. Brągiel M., *Dom, w którym straszy. Osobliwy żywot antybohatera*, [w:] *Oblicza antybohatera...*, red. M. Januszkiewicz, A. Muller, Kraków 2021, s. 100.

⁷⁸ A. Zagórska, *Antybohater...*, s. 109-110.

nie czerpał profitów z jej sprzedaży. Było to dla niego obojętne. Basista w zespole jest postacią niezauważalną, stojącą z boku. Takie rozwiązanie mu odpowiadało. Stwierdza: „W życiu prywatnym też byłem basistą. Dla mojej rodziny. Dla moich dzieci. Moje życie to życie basisty” (IZ, 159). Ponadto bohater ma poczucie, nasilające się, kiedy jest w stanie nietrzeźwości, że wszyscy są przeciwko niemu. To wręcz urojony spisek. Myśli: „Wszyscy są dla mnie źli. Nienawidzą mnie. Umówili się dawno temu, przez internet albo nie, jeszcze wcześniej, jeszcze zanim powstał internet, zanim się urodziłem; umówili się listownie, bo zobaczyli brzuch mamy, jakiś taki brzydki, i zawiązali spisek, podpisali potrzebne papiery, wymyślili swoją pieczęć, i tak powstało Wielkie Tajne Porozumienie Przeciwko Marcinowi Kani” (IZ, 15). I dalej: „(...) przy którego (Marcina – przyp. red.) narodzinach zawiązał się Ogólnoświatowy Kolektyw Plucia Marcinowi Kani w Plecy (...)” (IZ, 437).

Losy głównego bohatera mogą przypominać również antybohaterski heroizm na opak, a więc „zawiedzione nadzieje, zaprzepaszczone szanse, upadek i słabość”⁷⁹. Zaprzepaszczone szanse Marcina na rozwój kariery muzycznej wynikały nie tylko z jego bierności, ale przede wszystkim z uzależnienia od alkoholu. Zatracając się w swoim uzależnieniu upadł na samo dno i doprowadził do rodzinnej tragedii. Jednak jest on kolejnym przykładem bohatera prozy Żulczyka, który dostaje szansę od losu.

Warto przyjrzeć się innym bohaterom książki *Informacja zwrotna*, aby zobaczyć jak na ich tle funkcjonuje główna postać. Spora liczba postaci to również osoby uzależnione i dysfunkcyjne. Przykładem może być Bugajski i jego żona – szukający w alkoholu ucieczki od problemów czy postaci epizodyczne jakimi są znajomi z terapii Kani. Również Karłowicz – policjant, który prowadzi śledztwo w sprawie zaginięcia Piotrka, to przykład alkoholika. Ten, który zdawałoby się powinien być przykładem osoby nieskazitelnej, stojącej na straży prawa, w zamyśle pisarza również reprezentuje dysfunkcje społeczne. Marcin, tak powie o Karłowiczu: „Możemy sobie chodzić po tym świecie, patrzeć na niego, ja i taki Karłowicz, ale ten świat już dawno temu nas wyprosił” (IZ, 107). Postrzega go zatem tak jak siebie, jako wykluczonego outsidera. Ponadto, syn Kani Piotrek, mimo tego, że nie jest alkoholikiem i nie powielił losu rodzica, jak chociażby opisywany wcześniej Mikołaj Głowacki, to można doszukiwać się w nim syndromu DDA⁸⁰. Jego zachowanie przypominające osobę ze spektrum autyzmu i problemy emocjonalne, które doprowadzają do tragedii zdają się wynikać z trudnych

⁷⁹ A. Zagórska, *Antybohater prozy polskiej współczesnej*, dz. cyt. s. 58.

⁸⁰ Zob. S. Bokuniewicz, dz. cyt., s. 187-196.

relacji z ojcem alkoholikiem. Piotr sam przyznał, że ojciec jest złem, które go spotkało. Każdy ze wspomnianych bohaterów powieści jest zdegenerowany, zatem kreacja głównego bohatera zbudowana została na zasadzie analogii. W tak dysfunkcyjnym świecie przedstawionym bohater może z łatwością funkcjonować.

Heros a rebours, czyli bohater ukazany w satyrycznym świetle, którego początki można upatrywać w poemacie heroikomicznym i który może być pierwowzorem dla antybohatera-antyherosa ujawnia się również w postawie Marcina Kani. Często w pijackim amoku mówi o bohaterstwie i mocy jaką daje mu alkohol. Zdaje się wyzwałać w bohaterze cechy heroiczne, powie: „Picie przynosi mi dumę. Picie to moja moc. Gdy piję, to jakbym miał ze sobą mnóstwo pochowanych pistoletów. W każdej chwili mogę je wyciągnąć, zacząć nimi żonglować, (...). Pić to być odważnym, to nosić miecz i mówić prawdę, (...)” (IZ, s. 212). Innym przykładem może być sytuacja, w której wykupuje wszystkie kwiaty z kwiaciarni, z zamiarem podarowania ich żonie, jednak wręcza je przypadkowej ekspedientce w sklepie. Wcześniej napotkaną w barze dziewczynę nazywa *Kruszynką* i w pijackim amoku myśli: „Może powinienem ją stąd zabrać w jakieś inne, lepsze miejsce? Uratować ją tak na serio? Wziąć ją na ręce, przenieść przez ten wrogi tłum na drugi brzeg, wydostać ją na suchy ląd?” (IZ, s. 38) Percepcja Marcina Kani w stanie upojenia alkoholowego, czyli niemal w całym toku fabuły, daje mu złudny i nieprawdziwy obraz siebie jako heroicznego bohatera, który jest ponad wszystkimi.

W kontekście Turnerowskiej koncepcji liminalności oraz charakterystyki antybohatera opisanej przez Michała Cierzniaka i przywołanej wcześniej można przyjrzeć się głównemu bohaterowi *Informacji zwrotnej*. Kania przez swój nałóg wydaje się trwać w zawieszeniu pomiędzy fazą preliminalną a postliminalną. Nie jest już mężem, choć formalnie jeszcze się nie rozwiódł. Trudno nazwać go ojcem, gdyż własne dzieci się go wyrzekły i nie chcą go znać. Nie jest już też muzykiem występującym na scenie. Jego tu i teraz to życie alkoholika chodzącego na terapię i udającego, że jest trzeźwy. Fazą włączenia bohatera byłoby życie w trzeźwości i uzdrowienie relacji rodzinnych. *Communitas*, czyli stosunki międzyludzkie w przestrzeni liminalnej bohater tworzy ze współuczestnikami terapii uzależnień. Choć łączy go z nimi poczucie wyobcowania i degeneracji społecznej, to nawet z nimi nie jest do końca szczery. Jego niemoc w przypomnieniu sobie ostatniego spotkania z synem potęguje poczucie braku sprawczości oraz bezcelowego błędzenia. Motyw wędrówki, na który zwracał uwagę Michał Cierzniak można również dostrzec w omawianej powieści Żulczyka. Ukazana historia

jest wędrowną bohatera do jego pamięci, wydarzeń z przeszłości i uświadomienia sobie prawdy o sobie.

Anna Zagórska scharakteryzowała dwa podtypy antyherosa w prozie polskiej ostatniego trzydziestolecia, jakimi są przedsiębiorca (nuworysz) oraz kapłan. Przykład tego pierwszego można również znaleźć w *Informacji zwrotnej*. To postać drugoplanowa, biznesmen, brat burmistrza zamieszany w podejrzone interesy, niejaki Bugajski. Wystrój jego domu wskazuje na upodobania charakterystyczne dla dorobkiewicza przełomu '89, nowobogackiego o wątpliwym guście. Jak można przeczytać o jego domu: „Ten dom ktoś urządził z przepychem, wystawnie, dobre dwie dekady temu. Połączane poręcze, grube dywany, ciężkie pseudoantyki, kolekcja porcelanowych figurek w gablocie nieopodal. Muzeum poświęcone lepszym, minionym czasom” (IZ, 165). I dalej narrator zwraca uwagę na wnętrze: „(...) dookoła są tylko złe reprodukcje malarstwa – podrabiane Kossaki, zachody słońca, konie, owoce – segment i stół udające antyki, na stoliku sterta programów telewizyjnych, okulary, karafka z rudą wodą” (IZ, 402). Postać ta prezentuje mentalność nuworysza, który gubi się w bogactwie kapitalizmu. Nie stroni od alkoholu, tak samo jak jego żona, która w alkoholowym amoku szuka pocieszenia. Jak określa ich główny bohater: „Taka upadła szlachta, której pozostał już tylko pałac. Na jego hipotekę biorą małe i drogie kredyty na przeżycie” (IZ, 165).

Innym dorobkiewiczem i postacią drugoplanową w omawianej powieści Żulczyka jest Sławek Kurzyna. To piosenkarz discopolowy, który zbił majątek nie tylko na swojej popularności, ale przede wszystkim na ciemnych interesach związanych z reprivatyzacją. Jego wygląd i sposób bycia również trąca kiczem: „(...) nosił się jak Cygan: jedwab, welur, kolory jak u Elvisa w domu, co tydzień jeździł do Szwajcarii zakładać nowe spółki, do tego miał paszport jakiegoś afrykańskiego kraju, zawsze chwalił się nim po wódce. (...) Sławek był królem swojego jednoosobowego królestwa (...)” (IZ, 197). Okazuje się, że to on stoi za nielegalnym przejęciem gruntów i mieszkań, które kupił główny bohater i które w konsekwencji okazały się być jedną z przyczyn tragedii jaka go spotkała.

Pozostając przy omawianym typie outsidera, warto wspomnieć o bohaterach powieści młodzieżowej, często określanej też jako powieść emo⁸¹ Jakuba Żulczyka zatytułowanej *Radio Armageddon*. Fabuła utworu skupiona jest wokół czwórki licealistów. Chcą oni ukazać swój sprzeciw wobec płytkości otaczającego ich świata i

wszechobecnego konsumpcjonizmu, dlatego zakładają zespół rockowy, który ma zapoczątkować rewolucję wśród zbuntowanej młodzieży. Bohaterowie – młodzi idealisci nie stronią od mocno zakrapianych alkoholem imprez, używek i rozwiązłości seksualnej. Ich liderem jest Cyprian, wokalista i autor tekstów piosenek w zespole, który swoją charyzmą i darem krasomówczym przyciąga do siebie nie tylko trójkę przyjaciół, ale tłumy młodych, którzy zrobiliby wszystko, co tylko ten powie. Cyprian zrzesza wokół siebie Nadzieję, która zostaje jego dziewczyną, Szymona, kolegę Nadziei oraz Gnata, kolegę Szymona. Jak stwierdza jeden z bohaterów-narratorów: „(...) staliśmy się czymś w rodzaju najlepszych przyjaciół. Spędzaliśmy ze sobą cały czas. Nie pamiętam, czy w ogóle spaliśmy. Przez półtora miesiąca zawiązaliśmy czteroosobową bandę o fundamentach ze skały (...)” (RA, 51). Młodzieńcze ideały buntu i sprzeciwu stają się mocnym spoiwem grupy. Ich hasło brzmi: „Nic nie jest prawdziwe! Wszystko jest dozwolone!” (RA, 234).

Cyprian i Nadzieja to outsiderzy, gdyż nie chcą być częścią bezwolnego tłumu, którym pogardzają. Podczas ich pierwszej rozmowy główny bohater stwierdzi: „Więc teraz chyba będziecie moimi kolegami. Grunt to znaleźć sobie niszę. Wiecie, że moglibyście zadać większości tych ludzi trzy pytania. (...) Ich osobowość na pewno by skapitulowała. Podnieśliby ręce i zostaliby tak, zastanawiając się nad odpowiedziami aż do czterdziestki” (RA, 37). To postaci odmienne od outsidera opisanego przez Annę Zagórką, bo to oni odrzucają społeczeństwo, a nie społeczeństwo ich. Świadomie przyjmują postawę stojących z boku, a swoją alienację traktują jako coś wyjątkowego. Coś, co ich łączy i pozwala stanąć ponad bezmyślnym tłumem. Nie są wyrzutkami społeczeństwa, wręcz przeciwnie, stają się idolami dla młodych ludzi: „Z sekundy na sekundę Cyprian zaczyna stawać się führerem wszystkich młodych ludzi w tym mieście” (RA, 127). Mural z jego podobizną widniał na jednym z budynków w mieście, a namalowane sprejem logo zespołu w formie czaszki z iksami zamiast oczu można było zobaczyć na każdym kroku. Armagedonowcy – tak nazywano ludzi, którzy słuchali piosenek zespołu, ubierali się podobnie, stali w pierwszych rzędach na koncertach, dopuszczali się aktów wandalizmu i drobnych przestępstw. Cyprian stał się bohaterem dla młodych, a na jego temat i na temat reszty zespołu krążyły coraz to wymyślniejsze plotki i legendy o ich wyczynach.

Bohaterowie, w przeciwieństwie do podtypu antybohatera Zagórkowej nie są też, co z czasem okaże się jednak nieprawdą, bierni. Chcą pociągnąć do rewolucji i anarchicznego sprzeciwu swoich rówieśników. Ma to być bezideowa i apolityczna

rewolucja, dekonstrukcja świata, w którym przyszło im żyć. Jednak początkowy zapał i chęć tworzenia muzyki oraz rozwoju zostają zastąpione ciągłymi imprezami, narkotykowym i alkoholowym upojeniem, a w konsekwencji skutkuje marazmem i biernością. Bohaterowie jako zespół odczuwają niemoc twórczą, nie potrafią się zmobilizować i stworzyć czegoś nowego. Szymon powie:

Nazywamy się Radio Armagedon i poza tym, że jesteśmy legendą, że mamy nagrywać płytę, że wie o nas każde dziecko w tym mieście, od dwóch tygodni nie śpimy i nie jemy, lecz bezustannie bierzemy narkotyki, leki, tabletki, lorafen i lexotan, tantum rose i acodin... (...). Mamy nagrywać płytę, ale od chyba miesiąca nie zagraлиśmy próby. Nie mamy żadnej nowej piosenki (RA, 393-394).

Zdają się być nieporadni i bezwolni niczym Kania, niepotrafiący wcielić w życie górnolotnych słów o buncie i niezdolni do wyrwania się z nałogów. Nie umieją wcielić w życie młodzieńczych ideałów sprzeciwu. Nie są w stanie wydostać się z bierności i niemocy twórczej, zmobilizować na tyle, by stworzyć nowe utwory muzyczne. Okazuje się, że każdy z nich kieruje się innymi motywami i ma własną wizję przyszłości. Szymon pragnie stać się częścią „czegoś wielkiego” i wyrwać się spod władzy rodziców, zacząć decydować o swoim życiu. Dla Gnata liczy się tylko popularność i powodzenie u dziewczyn. Motywacją Nadziei jest miłość do Cypriana. Zdaje się, że tylko ten ostatni chce prawdziwej pokoleniowej rewolucji.

Bohaterowie *Radia Armageddon* posiadają różne nałogi. Każdy z nich wykazuje większe lub mniejsze uzależnienie od narkotyków i alkoholu. Cyprian dodatkowo nałogowo przyjmuje leki, z kolei Gnat to również seksoholik. Mimo głośzonego buntu, sprzeciwu i pragnienia wolności nie potrafią uwolnić się od nałogu. To również on staje się powodem ich bierności i niemocy. Okazuje się także, że poza Cyprianem i Nadzieją reszta zespołu i osób z nim związanych wpada w sidła tak krytykowanego i znieawidzonego przez nich konsumpcjonizmu. Szymon szybko zapomina o górnolotnych hasłach, które głosił za przyjaciela. Ten mówił: „Nie dam się nikomu, żadnej firmie, żadnej idei, żadnym ludziom nie pozwolę zabrać tego, co chcę zrobić (...)” (RA, 175). Szymon chce wznowić działalność zespołu, wykorzystać zniknięcie przyjaciela i płytę z muzyką, którą ten zostawił. Nie zależy mu już jednak na pociągnięciu tłumów w imię haseł sprzeciwu i buntu młodych. Chce już tylko zysków finansowych. Podpisuje kontrakty z wytwórnią płytową, z marką odzieżową, chce wykorzystać popularność zespołu i szum wokół zniknięcia przyjaciela. Mówił o sobie: „Mnie nikt nie

widzi. Ja widzę wszystko. Jestem niewidzialny” (RA, 129). Jak opisywany przez Zagórką outsider jest bierny, ignoruje otaczającą go rzeczywistość i zamyka się we własnej mentalności. Tak jest do czasu pojawienia się Cypriana i działalności w zespole.

Główny bohater powieści Cyprian posiada cechy nihilisty. Nie dostrzega celu i sensu w otaczającej go rzeczywistości, neguje wszelkie normy moralne, polityczne czy autorytety. Mówi: „(...) wchodząc w sytuację, w tę bandę, ten zespół, podpisujesz pewną umowę. Tą umową jest bezideowość. Wandalizm. (...). Innym razem będzie przekonywał: „Ten świat nie ma już żadnej przyszłości ani nic do zaoferowania” (RA, 59-60), czy: „(...) ten świat podpalił się i zabił już jakiś czas temu, dlatego to, co obserwujesz teraz, to taka powolna agonia (...). W każdym razie żyjemy w pewnym, jak by to nazwać, etapie końcowym. To, co robimy, jest wszystkim, co ma sens na tym etapie. Hałas dla hałasu, zniszczenie dla zniszczenia, (...)” (RA, 164). Głosi nihilizm moralny i egzystencjalny. Nie jest jednak zubożony wobec całego świata. Jego działania motywuje chęć pomocy starszemu bratu, który popadł w długi oraz, co uświadomi sobie później, pragnienie bycia z Nadzieją z dala od innych, w mistycznym Miejscu, które tak sobie wyobraża: „Tam jest jak pełen światła, złoty pokój. Tam jest poza wszystkimi pułapkami. Tam czeka. Tam jest. Pójdę go szukać z Nadzieją (...)” (RA, 489). Postawa antybohatera, który początkowo staje na czele rewolty, ale w konsekwencji porzuca ją w imię rodziny i miłości, ukazuje bezcelowość buntu. Rewolucja, którą rozpoczął wymknęła mu się spod kontroli i w myśl Dantona pożarła własne dzieci.

Jedną z konstytutywnych cech antybohatera była jego świadomość, która często prowadzi do zdystansowania i obojętności w relacjach z innymi. Sprawia, że postać sytuuje siebie wyżej od innych. Taką cechą można zauważyć najwyraźniej w wykreowanej postaci Cypriana. Tym co jeszcze go wyróżnia i nadaje dodatkowych rysów w antybohaterskiej postawie jest jego umiejętność analizy psychologicznej drugiego człowieka. Mogą to potwierdzić zadania jakie zleca swoim przyjaciółom z zespołu. Gnatowi każe zatrudnić się w hipermarkecie, by ten przestał być gwiazdą i doświadczył prawdziwej wściekłości w codziennej sytuacji. Zadaniem Nadziei było powiedzenie wszystkim znajomym, co o nich naprawdę myśli, gdyż według jej chłopaka pragnęła, aby wszyscy ją kochali. Jezus miał pójść sprzedawać narkotyki na dworcu. Spróbować wtopić się w tłum i przestać być zbyt widocznym, nie wyróżniać się. Z kolei Szymon dostał zupełnie odwrotne zadanie, miał przestać być bezbarwny. Cyprian potrafi dostrzec słabe i mocne strony drugiego człowieka, wyczytać z jego postawy i zachowania skrywaną osobowość.

To antybohater o rysach outsidera w zmodyfikowanej postaci, gdyż nie do końca jest bierny, potrafi pociągnąć za sobą tłumy, jednocześnie świadomie wybierając postawę stojącego z boku i chlubiącego się swoim wyalienowaniem od reszty społeczeństwa. Inni bohaterowie wspomianej powieści Żulczyka to również postaci, w którym można dostrzec cechy outsidera. Tym co ich łączy, również z omawianą wcześniej postacią Marcina Kani, jest uzależnienie. Nałogi, które mają wpływ na podejmowane przez nich decyzje, działania, czy bierność, która również wpływa na losy bohaterów.

2.5 *Nikt, który stał się dresiarzem*

Jak dotychczas zauważono, postaci w prozie Żulczyka są kompilacją modeli antybohaterów. Michał Januszkiewicz pisał: „Antybohater to człowiek, który, jeśli ma złe intencje, powoduje dobre skutki. Jeśli pragnie dobra – osiąga zło. Im bardziej marzy o ideałach, tym bardziej dokonuje ich kompromitacji i na odwrót⁸². Główny bohater dystopijnej powieści zatytułowanej *Czarne słońce* zdaje się obrazować tak zdefiniowanego antybohatera. Jest przykładem postaci reprezentującej kilka jego typów. Najbliżej mu do dresiarza, homoseksualisty, a przede wszystkim do Nikogo.

Gruz to młody mężczyzna, członek bojówki neonazistowskiej. Bezwzględny i gardzący ludzkim życiem. Jego pochodzenie i otoczenie są typowe dla dresiarza. Mieszka z matką i ojcem w dwupokojowym mieszkaniu w jednym z dziesięciopiętrowców na dalekim Ursynowie. Reprezentuje jednak środowisko neonazistów. W brutalny sposób odnosi się do osób spoza swojej społeczności. Przemoc, wulgarny język czy rasistowskie zachowania są u niego na porządku dziennym. Gruz jako outsider o proveniencji dresiarza odstrasza społeczeństwo swoim agresywnym zachowaniem, wulgarnością, ale też fizjonomią i sposobem wypowiedzania się. To człowiek pozbawiony skrupułów, zafascynowany doktryną faszystowską. Marcin Bełza tak scharakteryzował tę postać, parafrazując styl utworu:

Gruz na zlecenie rządu sprząta kraj z wszelkich śmieci: lewactwa, muzułmaństwa, pedałów, żydów i wszelkich ciapatych, którzy podważają klerykalno-faszystowskie urządzenie państwa. Wykonuje swoją robotę z wielką pasją i zaangażowaniem, jest właściwie niezniszczalny, niczym

⁸² M. Januszkiewicz, *Antybohater – człowiek z Rosji (?)...*, dz. cyt., s. 112.

marvelowski bohater: krew, flaki, mięso i sperma tryskają niemal na każdej stronie powieści, ale Gruz wychodzi z każdej opresji bez najmniejszego choćby zadrapania⁸³.

Gruz, który ma za nic życie drugiego człowieka, a tym bardziej arabskiej kobiety i dziecka, w pierwszej chwili chce zrezygnować z powierzonego mu zadania. Skazany na karę śmierci za masakrę przeciwników ideologicznych oraz brutalne morderstwo lewicowego reżysera i jego przyjaciół, dostaje od rządu szansę na zrehabilitowanie się. Ma dostarczyć przesyłkę z obozu dla uchodźców do domu Ojca Premiera, najważniejszej osoby w państwie. Jak się okazuje, „przesyłką” tą są przetrzymywani w obozie matka z dzieckiem. Główną motywacją do jego wykonania jest początkowo chęć zemsty na Damianie, przełożonym z organizacji, którego miał za przyjaciela, a który zdradził ich ideały i zaczął współpracować z rządem. Jego działaniem kieruje chęć osiągnięcia zła, a więc słuszne wydaje się tu zacytowane wcześniej stwierdzenie poznańskiego badacza, dotycząca motywacji antybohatera. Z czasem wspólna podróż z niezwykle parą zmieniają Gruza. Matka i Alfa okazują się być Maryją i Jezusem, którzy powtórnie przyszli do ludzi. Historia sprzed ponad dwóch tysięcy lat ma się powtórzyć, a główny bohater ma w niej odegrać znaczącą rolę. Początkowo mężczyzna pełni funkcję ochroniarza. Zajmuje się tym, co potrafi najlepiej, czyli eliminuje wszystkich, którzy chcą im przeszkodzić w dotarciu do celu. Wykorzystuje w tym celu siłę i spryt. Zabijanie ludzi nie robi na nim najmniejszego wrażenia, wręcz przynosi mu satysfakcję. Nadzwyczajna siła, jaką posiada bohater i motyw, które kierują jego działaniem sprawiają, że jest podobny do antyherosa, w dosłownym znaczeniu tego słowa i też przypomina czarny charakter. W kreacji Gruza można dostrzec zabieg hiperbolizacji, który dosadnie ukazuje jego zachowanie, działania i poglądy. W wywiadzie pisarz podkreślił, że postać Gruza została celowo przerysowana. Został ukazany niczym jeden z marvelowskich superbohaterów – widzi i słyszy więcej niż inni: „mam bardzo dobry słuch. Usłyszę szept z drugiego końca zatłoczonej sali. Usłyszę, jak ktoś głaszcze schowany pod kurtką nóż. Czasami wydaje mi się nawet, że słyszę czyjaś myśl” (CS, 138). Bohater wykorzystuje swój spryt i nadludzką siłę. Wystarczy mu ułamek sekundy, by wytrącić broń z ręki przeciwnika. W pojedynkę pokonuje grupę uzbrojonych żołnierzy. I chociaż pomaga mu chłopiec posiadający boskie moce, to i tak jego umiejętności odbiegają od możliwości zwykłego człowieka. Losy Gruza ukazane w powieści w oparciu o motyw drogi pokazują jego

⁸³ M. Belza, *Faszyzm z ciała, czyli krótka historia pękniętej hiperboli. O „Czarnym słońcu” Jakuba Żulczyka*, „Kultura Liberalna” 2020, nr 1(574), <https://kulturaliberalna.pl/2020/01/07/marcin-belza-recenzja-jakub-zulczyk-czarne-slonce/> [dostęp 19.09.2021].

wewnętrzną przemianę. Bohater z czasem dostrzega cuda i nadprzyrodzone moce chłopca i matki. Uświadamia sobie, nad kim przyszło mu sprawować opiekę. Poznaje historię kobiety i jej syna, podczas rozmów z nimi porusza tematy egzystencjalne, dziwi się, że taki człowiek jak on został wybrany do tej misji. Przywiązuje się do swoich podopiecznych i za ich sprawą zmienia sposób myślenia i postępowanie. Zakończenie jego historii i wewnętrzna przemiana sprawiają, że nie można go jednoznacznie określić jako czarny charakter i bliżej mu do antybohaterskiej postawy.

Dodatkowo, bohater nie zawsze był tak brutalny. Odautorski narrator podaje w wątpliwość autocharakterystykę Gruza. Przypomina mu, jak wyglądała jego przeszłość. Przed poznaniem Damiana, który wprowadził go do faszystowskiej organizacji, był Pawłem Słowikiem – niezbyt bystrym chłopakiem z blokowiska, wyśmiewanym z powodu nadwagi, spędzającym czas na grze na konsoli. Obóz, w którym wziął udział, zażywanie sterydów, ćwiczenia siłowe, uwewnętrzniony gniew sprawiły, że stał się Gruzem. Również znajomość z Suchym, wpłynęła na jego zachłystnięcie się doktryną faszystowską, pracę nad tężyzną fizyczną i zmianę zachowania.

Gruz przypomina *Nikogo*, o którym Zagórska pisała, że jego działania budzą w odbiorcy niechęć i odrazę, są hańbiące i upokarzające. Można stwierdzić, że jest on najbardziej odpychającym typem antybohatera. Wygląd Gruza został karykaturalnie przerysowany – odstrasza on swoją brzydotą i jest tego świadomy. Nosi maskę, ponieważ ma oszpeconą twarz. Odpychająca jest nie tylko jego fizjonomia, ale także język, którym opisuje rzeczywistość. Gruz odstrasza czytelników barbarzyńskim językiem i postępowaniem. Zabijanie przychodzi mu z łatwością, wręcz sprawia przyjemność:

Każda broń jest dobra, ale w maczetach jest coś pięknego, one nie zwalniają w kontakcie z powietrzem, tylko naprawdę je przecinają. Gdy są ostre, zniszczą wszystko. Więc wpadłem do środka z maczetą i zacząłem z nią tańczyć, lubię taniec i lubię śpiewać piosenki, lubię taniec, który zabija, i lubię, naprawdę lubię, gdy oni zasłaniają się rękoma; momentalnie, w ułamku sekundy, maczeta odłupuje im kawałki rąk, mięso lata dookoła jak drzazgi, a oni, zdziwieni, nagle, po raz pierwszy w życiu, mogą zobaczyć biel swoich kości (CS, 57).

Zagórska w typologii antybohatera udowadniała tezę mówiącą o tym, że „już sam język opisu stwarza postać, kreuje jej outsiderstwo i antybohaterstwo”⁸⁴. Obsceniczny język narratora-Gruza łamie tabu językowe niemal na każdej stronie powieści. Antyestetyzm utworu, głównie za sprawą poczynań bohatera i jego współziomków oraz

⁸⁴ A. Zagórska, *Antybohater...*, dz. cyt., s. 137.

języka postaci wydaje się wręcz prowokacyjny. Nasycony jest wyrażeniami wulgarnymi i obscenicznymi. Taki antybohater wywołuje niepokojące i niegasnące uczucie obrzydzenia. Jest obrazem postaci o destrukcyjnej osobowości, dlatego czytelnik nie chce spojrzeć w oczy *Nikogo*, by nie zobaczyć własnego odbicia. Nie jest typowym *Nikim*, przedstawicielem Polski B, którego scharakteryzowała badaczka, ale posiada cechy wspólne, takie jak niechęć a wręcz obrzydzenie budzące u odbiorcy, destrukcyjna osobowość, której czytelnik nie chce zobaczyć jako własnej. Jego przestrzenią są wielkomięskie blokowiska i tym przypomina również dresiarza oraz outsidera-homoseksualistę z typologii badaczki.

W jednym z fragmentów powieści bohater opisuje swoją inicjację seksualną, czyli brutalny gwałt na dziewczynie. Wtedy też poznał swoją miłość – Suchego. Homoseksualne skłonności Gruza nie umniejszają, według niego, jego męskości. Relacja z mężczyzną jest dla niego prawdziwym braterstwem krwi. Mówi: „Nigdy nie zrozumiesz, jeden z drugim, jaką siłę mogą stanowić dwaj bracia zjednoczeni w jednym działaniu, w jednej krwi” (CS, 121). Można tu dostrzec związek z kategorią homospołeczności, o której, w oparciu o koncepcję Luce Irigaray, pisał Mateusz Skucha. Męskie związki społeczne nadal pozostają homoseksualne, choć opierają się na wyparciu pragnienia homoerotycznego. Według badacza mizoginia i homofobia stały się nową podstawą homospołeczności:

(...) im bardziej mężczyzna odcina się od związków homospołecznych, tym bardziej naraża się na posądzenie o homoseksualizm (i zniewieściałość), czyli na homofobię. Z kolei im bardziej mężczyzna angażuje się w związki homospołeczne i zabiega o nie, tym bardziej eksponuje męsko-męskie relacje, a przez to znowu naraża się na posądzenie o homoseksualizm, czyli na homofobię. [...] sytuacja taka – wiecznego lęku, że zostanie się oskarżonym o homoseksualizm – wywołuje agresję skierowaną do wszystkich, którzy naruszają tę kulturową normę zorganizowaną wokół homospołeczności, a zatem do kobiet i do homoseksualistów⁸⁵.

O homospołeczności pisała Eve Kosofsky Sedgwick w książce *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985), której fragmenty zostały przetłumaczone na język polski. Amerykańska badaczka literatury podkreśla, że w kulturze europejskiej końca XIX wieku daje się zauważyć gwałtowny zwrot w dyskursie tożsamości płciowej. Męskość została gwałtownie rozdzielona od tego, co homoseksualne. Homoseksualizm został zepchnięty w strefę społecznego zakazu, gdyż

⁸⁵ M. Skucha, *Męskość fabrykowana. Rzecz o homospołeczności*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2016, nr 1–2, s. 48.

hegemoniczna męskość nie może mieć seksualnego wydzźwięku⁸⁶. Dlatego Gruz wypiera własną orientację seksualną, na co zwraca uwagę głos w jego głowie, mówiąc: „Butuj lewactwo, zabijaj niewinnych ludzi, pij spirytus, śpiewaj ballady o Hitlerze. Różnij się ze swoim najlepszym przyjacielem aż wióry lecą, tworząc najbardziej absurdalne wyparcie homoseksualizmu, jakie widział świat, Gruz” (CS, 277). Gruz-homoseksualista różni się od tego opisanego przez Zagórską. Nie jest on ani ośmieszony, ani poniżony, niemniej jednak w jego postawie jest wiele niejednoznaczności i sprzeczności. Świadczy o tym chociażby wspomniane wyparcie własnej orientacji seksualnej.

Tym, co napędza Gruza, jest świadomość własnej siły i kłębiąca się w nim nienawiść do wszystkiego, co wykracza poza jego normy postrzegania świata. Żulczyk tak charakteryzował w jednym z wywiadów swojego bohatera: „W Gruzie realistyczne jest to, co dotyczy wszystkich osób, które zostały porwane przez jakąś ideologię. Pierwotna jest w nich emocja: wściekłość, gniew, złość; dopiero potem pojawia się idea, która ową emocję zagospodarowuje. Tak w ogóle działają ludzie. Intelpekt zawsze jest wtórny w stosunku do tego, co czujemy”⁸⁷.

Gruz jako antybohater – *Nikt* u odbiorcy może wywoływać uczucie odrzucenia, a wręcz odrazy poprzez swój wygląd, zachowanie, ale także stosunek wobec ludności arabskiej, żydowskiej, ludzi o lewicowych poglądach, osób homoseksualnych (jednocześnie będąc jedną z nich). Może być również odbiciem cech czytelnika, ukazującym jego rasizm, zaściankowość, homofobię w dosadnej, przerysowanej kreacji postaci. Jak pisała Zagórska: „każdy będzie wypierał się podobieństwa do *Nikogo*. Trudno spodziewać się, że ktoś odnajdzie satysfakcję w rozpoznaniu zbieżności pomiędzy sobą i Nikim. (...), będzie czuł z tego powodu radość lub dumę. Zwycięża wstyd, zażenowanie i jak najbardziej uzasadniona obawa przed przeniesieniem wzorca proponowanego przez *Nikogo* na resztę społeczeństwa”⁸⁸. Taki też jest odbiór opisywanego bohatera książki Żulczyka. Dostrzeżenie choćby ułamka podobieństwa w tej okrutnej i odrażającej postaci przez czytelnika zdaje się kończyć uczuciem wstydu i obawy. Postać Gruza łączy w sobie cechy dresiarza, homoseksualisty i *Nikogo*. Jest zatem pojemną figurą ukazującą odrzucenie, odtrącenie, odrazę, obrzydzenie czy wyparcie.

⁸⁶ Zob. S. Kosofsky, *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*, przeł. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna” nr 9 i 10, 2005, s. 176-186.

⁸⁷ „Czarne słońce” i brunatny smok, rozmowę z J. Żulczykiem przeprowadził D. Buczak, online: <https://www.vogue.pl/a/jakub-zulczyk-czarne-slonce-i-brunatny-smok>, [dostęp 29.09.2021].

⁸⁸ A. Zagórska, dz. cyt., s. 227.

Antybohater *Nikt* jest ponadto charakterystyczną figurą powieści dystopijnych⁸⁹, który to gatunek został omówiony w pierwszym rozdziale niniejszej pracy. Bohaterowie tego rodzaju powieści to często postaci, które odtrącają czytelnika. Sam autor powieści *Czarne słońce* określił ją jako mroczne i dystopijne ostrzeżenie. Wizja Polski przedstawiona w książce Żulczyka staje się dystopijna przez układ zdarzeń, kreację bohaterów i narratora oraz przez język dostosowany do prezentacji potwornej rzeczywistości. Taki styl może stanowić przeszkodę dla czytelnika o dużej wrażliwości. Wyjaśnieniem jego użycia jest dążenie autora do spójności postaci. Współczesnego czytelnika nie dziwi bohater literacki posługujący się dosadnym językiem. Wulgaryzm stał się częścią dzisiejszej rzeczywistości. Gruz to mężczyzna, którym targają prymitywne żądze, a jego myślenie zdominowała nienawiść do wszystkiego, co obce i inne. Taki jest też język, którego używa. Niejednoznaczny antybohater, jakim staje się Gruz może być ucieleśnieniem owego ostrzeżenia.

2.6. Upadek outsidera z ambicjami

Główny bohater bodaj najpopularniejszej i zekranizowanej powieści Jakuba Żulczyka *Ślepnąc od świateł* jest przykładem takiego postępowania antybohatera, które wymyka się spod kontroli, mając dobre zamiary osiąga złe skutki. Początkowo daje się poznać jako opanowany, pewny siebie, poukładany i pedantyczny młody mężczyzna. Wyalienowany meloman z zasadami, lakoniczny w swoich wypowiedziach i nieokazujący uczuć. Człowiek o artystycznej duszy; słuchający Bacha, Strawińskiego, Schumana czy Haydna, czytający Manna, Prousta i Celiné'a. Można go określić antybohaterem-outsiderem. Jego izolowanie się od społeczeństwa jest zamierzonym wyborem. Może ono wynikać z tego, czym się zajmuje. Jako handlarz narkotyków nie powinien przyciągać uwagi. Jednak alienacja bohatera jest przede wszystkim pokłosiem wyższego mniemania o sobie względem społeczności Warszawy, ale też względem innych dilerów. Uważa na przykład, że handlarze heroiną są gorsi od niego, który sprzedaje kokainę (ŚoŚ, 167-168), że to oni handlują śmiercią. Gardzi też tymi, „kolegami po fachu”, którzy obwieszają się złotem i trwonią zarobione pieniądze w klubach nocnych. Uważa się również za przebiegłego. Gdy zatrzymuje go policja, jest całkowicie spokojny. Stwierdza:

⁸⁹ M. Głowiński, [hasło:] *Antyutopia* [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa i in., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1988, s. 35.

Jestem niekarany. Jestem anonimowym przykładowym obywatelem. Nie mam nawet niezapłaconego mandatu. Nie mam żadnego kredytu. Nawet nie wiem, skąd wiedzą [policja, przyp. red.], że handluję, ale wiedzą o każdym, kto handluje tak długo jak ja. Skądś wiedzą. Kiedyś powiedzieli mi, że zastanawiają się, czemu tak długo nie dałem się zawiązać. Odpowiedź jest prosta. Myślę. W moim zawodzie mało kto myśli (ŚoŚ, 268).

Bohater do perfekcji opanował bycie przezroczystym. Stwierdza: „Jeśli robisz to, co ja robię, musisz wyglądać tak, aby nikt na ulicy, w metrze, w centrum handlowym nie skierował na ciebie wzroku”(ŚoŚ, 73), czy: „Absolutną podstawą robienia tego, co robię, jest być przezroczystym”(ŚoŚ, 72). Ta cecha nie tylko przydaje się mu w codziennym życiu, ale jest przez niego pożądana. W powieści *Radio Armageddon* Żulczyk również zwracał uwagę na bycie przezroczystym przez jednego z młodych bohaterów – Szymona. Jednak ten ostatni chciał się wyzbyć owej cechy. Jacek z kolei stwierdza:

(...) chciałbym mieć twarz, której nikt nie rozpoznaje; człowieka, który nigdy się nie urodził, którego nie ma w żadnych rejestrach, którego nikt nie zna, nikt nie kojarzy. Człowieka, którego nikt nie żegna ani nie wita, którego wszyscy mijają; czasami chciałbym mieć taką twarz, codziennie inną, aby codziennie wszystko zaczynało się od nowa. To byłby najlepszy kamuflaż. Nie znać i nie być obok nikogo, być zupełnie transparentnym (ŚoŚ, 112).

Lekkość z jaką udaje się mu osiągnąć bycie niewidzialnym wynika z jego perfekcjonizmu i umiejętności przewidywania wydarzeń. Nosi czarne, nieekstrawaganckie ubrania. Jeździ grafitowym Audi RS4, nigdy nie przejeżdża w nocy zbyt często tymi samymi skrzyżowaniami w centrum miasta, by nie budzić podejrzeń. Jest zameldowany i zarejestrowany jako bezrobotny w Olsztynie. Swoje warszawskie mieszkanie kupił za gotówkę. Posiada też, nie na swoje nazwisko, kawalerkę pod miastem, w której przetrzymuje towar, pieniądze i broń. Ma fałszywe dokumenty, kilka numerów telefonu i nikt tak naprawdę nie wie, jak się nazywa. Oprócz doskonałej umiejętności planowania i przewidywania wydarzeń posiada ponadto cechy pedanta. Nie pozwala palić papierosów w swoim aucie, nie chce sobie nawet wyobrazić, jak dym tytoniowy wsiąka w tapicerkę jego samochodu. Uważa, że największą przyjemnością jest sprzątanie: „Kto nie umie czerpać satysfakcji ze sprzątania, jest człowiekiem ułomnym, niepotrzebnym światu”(ŚoŚ, 475).

Główny bohater to typ samotnika, nie ma i nie spotyka się ze znajomymi. Jediną relacją, którą ma, a którą można nazwać przyjacielską (jak się później okaże nawet miłą) jest relacja z Paziną. Ona nie zadaje zbędnych pytań, potrafi dostrzec to, co Jacek i go zrozumieć. To do niej jednej może zadzwonić o każdej porze dnia i nocy

wiedząc, że mu pomoże nawet w najbardziej absurdalnej sprawie. Sam siebie określa „warszawskim słoikiem”. Przyjechał do stolicy z Olsztyna po skończonym liceum plastycznym, by studiować na Akademii Sztuk Pięknych. Szybko jednak porzucił plany zostania artystą i zajął się handlem narkotykami. Jego zwierzchnik Piotrek tak wspomina i opisuje Jacka: „Widzisz takiego lamusa jak ty, chudego lamusa, z którego w duchu się śmiejesz, (...) który nie powinien dać sobie rady na ulicy. Ale dodajesz dwa do dwóch i myślisz sobie, że to jest tak absurdalne, że musi się udać. Bo on jest za bardzo zdeterminowany i za bardzo przestraszony, żeby być nieuczciwy” (ŚoŚ, 449). Na co bohater odpowiada, że wcale nie był przestraszony. Ten z kolei stwierdza: „Byłeś Jacuś i bardzo chciałeś być kimś innym. (...) To są najsilniejsze motywacje. (...) jeśli chcesz się zmienić, pokazać innym ludziom (...) Że potrafisz się zmienić” (ŚoŚ, 449). Taki obraz bohatera w oczach innej postaci może sugerować, że główną motywacją bohatera jest chęć wyjścia poza schemat. Zarobienie dużych i szybkich pieniędzy, co już mu się udało i niewpadnięcie w schemat bycia przeciętnym obywatelem z kredytem do spłacenia i szarą codziennością. Może dlatego dla bohatera liczy się absolutna samokontrola i perfekcja, wykluczające jakiegokolwiek rozluźnienie. Cały czas poświęca zarabianiu. Obecnie nie utrzymuje kontaktu z rodziną, nie odwiedza rodziców nawet w święta, nie rozmawia z siostrą i jej rodziną. Kiedy dzwoni do niego matka, wielokrotnie kłamie, że nie może przyjechać na Wigilię, gdyż leci służbowo do Singapuru.

Główny bohater świadomie izoluje się od reszty społeczeństwa i ucieka w samotność. Z właściwą sobie ironią obserwuje, analizuje i komentuje społeczeństwo Warszawy. Dostrzega w nim upadek moralny, hedonistyczne nastawienie do życia i gloryfikację pieniądza. Jacek, podobnie jak główny bohater *Radia Armageddon*, potrafi dokonać analizy psychologicznej drugiego człowieka. Tak pisze o nim Dariusz Piechota: „Jacek niczym psychoanalityk i socjolog potrafi wskazać źródła oraz przyczyny, dlaczego tak wiele osób sięga po substancje odurzające”⁹⁰. O ludziach Jacek powie: „(...) są czytelni jak proste, wydrukowane dużą czcionką książki, z szerokim światłem na stronie. Widać po nich wszystko. Wystarczy obserwować, naciskać w odpowiednich punktach, wypowiadać odpowiednie wyrazy” (ŚoŚ, 326). Postać sprawia wrażenie człowieka obdartego z uczuć, gardzi otoczeniem i swoimi rówieśnikami. Bycie dilerem i

⁹⁰ D. Piechota, *Narkotyczna odyseja z rozkładem społecznym w tle - >>Ślepnięc od światel<< Jakuba Żulczyka*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 13 (2018), s. 224.

zarabianie dużych pieniędzy postrzega jako nobilitację względem reszty społeczeństwa. Tak ocenia równolatków z czasów studenckich:

Wszyscy moi rówieśnicy byli nawzajem swoją kserokopią. Swoim skanem. Wszystkich czekało dokładnie to samo. Wejście na kolanach w otoczoną zasiekami rzeczywistość. (...) Kredyty. Wyrzeczenia. Próby zachowania jakiegokolwiek życiowej autonomii. Związki, które prędzej czy później zawsze trafi szlag. Ukrywanie się. Ucieczki. Dwa, trzy, cztery, pięć, osiem tysięcy złotych miesięcznie. Mniej lub bardziej niewolnicze stawki. Podatki. (...) Oni wszyscy byli tacy sami, nieważne, czy uczyli się, żeby zostać artystami, lekarzami, prawnikami, nauczycielami, filozofami. (...) Dlatego jestem tutaj. (...) Dlatego śpię w dzień i nie śpię w nocy. Dlatego spędzam czas, licząc. Nawet gdy mnie zawiną na dwa lata, na pięć, to i tak gdzieś tam będą moje pieniądze. I tak będę wolnym człowiekiem. Wolniejszym niż oni wszyscy. (ŚoŚ, 103-104).

Jacek również, podobnie jak Cyprian, zdaje się posiadać nihilistyczne poglądy: „Absolutnie wszystko jest tandetne. Wszystko w ostateczności przestaje działać i istnieć. Wszystko jest szmelcem”(ŚoŚ, 231). Tak powie swojej byłej dziewczynie. Innym razem, gdy będzie już w tragicznym położeniu, w myślach odśpiewuje swoją „piosenkę psa”(ŚoŚ, 458): „Nie ma czegoś takiego jak sens, jak bezinteresowny gest. Opowiadacie bajki. Wszyscy opowiadacie bajki. (...) Wasze szczęście, marzenia, waszych bliskich, waszą miłość, wasze rodziny, (...) – to nic nie znaczy. To nigdy nic nie znaczyło.(ŚoŚ, 458).

Bohater narzuca sobie zasady, których skrupulatnie przestrzega. Na przykład nigdy nie pije alkoholu i nie bierze narkotyków w „pracy”, sprzedaje sprawdzony i „czysty towar”, ma określony rytm tygodnia i dnia. W dzień śpi i ćwiczy, by w nocy czuć się wypoczętym i w pełni sił, trzeźwo myślącym. Tak perfekcyjne wręcz zachowanie bohatera połączone z jego powściągliwością uczuciową i wyalienowaniem społecznym w pierwszym wrażeniu daje obraz człowieka-roboty. Czytelnik początkowo jest w stanie wiele wybaczyć głównemu bohaterowi, pomimo jednoznacznie negatywnej „profesji” jaką się zajmuje. Również pojedyncze poczynania Jacka ukazane na kartach powieści sprawiają, że nie można nazwać go negatywnym bohaterem oraz dowodzą jego empatii i uczuciowości. Przykładem może być ochrona młodej ciężarnej kobiety, ukrycie jej obecności w mieszkaniu przed Stryjem i Śniadym, którzy przemocą ściągają pieniądze od jej chłopaka. Zakończenie powieści również potwierdza, że główny bohater nie jest bezdusznym samotnikiem. Ulega szantażowi Dario, nie wylatuje do Argentyny, gdy ten grozi, że może skrzywdzić jego najbliższą rodzinę; rodziców i rodzinę siostry. Całuje Pazinę i każe jej samej wyjechać, chce by była bezpieczna. Nawet te negatywne

poczynania i decyzje Jacka jak na przykład chęć zemsty na Fajkowskim, niesłuszne obwinienie Paziny czy okaleczenie Beaty dowodzą, że drzemią w nim emocje, które nie zawsze da się opanować. Jedynym słabym punktem Jacka wydaje się jego była dziewczyna. Mówi: „Nie powinienem o niej myśleć. To potwornie mnie rozprasza, odrywa mnie od rzeczywistości, rozmazuje mi obraz” (ŚoŚ, 40). Swoje uczucia wobec niej nazywa uzależnieniem. Jest ich świadomy, ale poddaje się im.

Znaczące w opisie tego przykładu antybohatera zdaje się jego postrzeganie moralności i znamieny stosunek wobec kobiet. Kiedy dowiaduje się, że zmarł jeden z jego klientów, młody chłopak, któremu dzień wcześniej sprzedał narkotyki, nie czuje wyrzutów sumienia. Stwierdza: „Sprzedałem mu to, co sprzedaję każdemu. Nie ma żadnych dowodów, że brał to ode mnie. (...) to był jego wybór, aby zadzwonić po repetę. To zawsze jest ich wybór. Są dorośli, mają dowody osobiste, NIP-y, numery PESEL, mózg i rozsądek. Jeśli sami wyłączyli sobie te dwa ostatnie, to nie jest już mój problem” (ŚoŚ, 97). Jacek nie widzi niczego złego w tym co robi, traktuje to jako pracę przynoszącą bardzo duże i szybkie zyski. Wie, że narkotyki stały się częścią funkcjonowania dzisiejszego społeczeństwa, niezależnie od profesji czy pełnionej funkcji.

Kokaina jest wszystkim. Jest krwią, która płynie przez życie, przez interesy, przez pieniądze. To nie kokaina zabiła tę dziewczynę, którą potrafił mój najlepszy były klient, to nie kokaina zabiła kiślowatego. Zabiło ich rozkojarzenie. Zdezorientowanie. Nieumiejętność wyhamowania. Ale ja za to nie odpowiadam i nie odpowiada za to towar. Ludzie przeważnie są głupi, przy tym zupełnie nieostrożni (...) (ŚoŚ, 199).

Innym razem, kiedy Pazina zadaje mu pytanie, czy nie myśli o tej młodej dziewczynie, która zginęła pod kołami auta Fajkowskiego, odpowiada: „A sprzedawca z monopolu, który sprzedał mu wóde, również ma o niej myśleć?” (ŚoŚ, 170). Wątpliwa moralność bohatera zdaje się nie być na tyle wystarczającą, by określić go czarnym charakterem. Pozytywnych cech dodaje mu sposób w jaki traktuje kobiety i jak o nich mówi. Deklaruje, że jedyne czego nienawidzi to złego traktowania kobiet. Nie są to puste słowa, gdyż niejednokrotnie udowadnia to również swoim zachowaniem. Swoją rycerskość pokazuje, gdy tydzień przed Wigilią wybiera się do centrum handlowego, by zrobić zakupy i coś zjeść. Jest wtedy świadkiem kłótni młodej pary, na którą nie reagują przechodnie ani ochrona sklepu. Gdy mężczyzna uderza kobietę, główny bohater staje w jej obronie i również wymierza cios. Wspomina też o wcześniejszych takich przypadkach, kiedy nie wahał się użyć siły wobec mężczyzn poniżających kobiety. Ta cecha postaci może wyrażać wspomnianą w części teoretycznej pracy tęsknotę

antybohatera do heroizmu. Dlatego nie można go jednoznacznie nazwać czarnym charakterem czy bohaterem negatywnym. A owa niejednoznaczność cechuje antybohaterów.

Wraz z rozwojem fabuły można zauważyć upadek moralny bohatera, który jest konsekwencją tego, co dzieje się wokół niego, ale i wyborów, jakie podejmuje. Wszystko zaczyna się od znanego w psychologii efektu motyla, który mówi o tym, że z pozoru małe i nieistotne zdarzenia losowe mogą w przyszłości spowodować ogromne zmiany. Również powiedzenie *wpływ motyla*, wskazuje na to, że istnieją w życiu człowieka zjawiska zależne od bardzo małych, na pozór nieistotnych zmian od warunków początkowych⁹¹. W powieści takim wydarzeniem jest zgoda Jacka na przechowanie dla Stryja torby z narkotykami i pieniędzmi z niewiadomego źródła. To uruchamia lawinę złych wydarzeń i decyzji bohatera. Dalej jest tylko gorzej; jeden z klientów, młody chłopak umiera na zawał serca po zażyciu narkotyków, Fajkowski, któremu Jacek również sprzedaje kokainę, pod wpływem substancji odurzających potrąca na przejściu dla pieszych kobietę z dzieckiem. Młoda matka ginie. Jackowi kończy się towar i jest zmuszony „pożyczyć” z feralnej torby, która okazuje się należeć do psychopatycznego przestępcy Dario. Odbiorca przez długi czas jest w stanie wiele wybaczyć bohaterowi, próbować go usprawiedliwić. Jednak każde jego kolejne decyzje sprawiają, że staje się on coraz bardziej bohaterem negatywnym. Jacka cechuje dyscyplina i trzymanie się jasno określonych zasad. Znamienna jest również, opisywana powyżej, jego szlachetność wobec kobiet. Wszystko to zostaje zaprzepaszczone. Główny bohater przesuwa granice swojej moralności, poczynając od złamania drobnych zasad, takich jak napicie się alkoholu, kiedy prowadzi samochód i pracuje, zażycia kokainy dla lepszego samopoczucia i chwilowej trzeźwości umysłu, spotkania się ze swoją byłą dziewczyną, dalej dopuszcza się karygodnych czynów. Doprowadza do takiego stanu, że nie potrafi trzeźwo ocenić sytuacji, ma przewidzenia, oskarża najlepszą i jedyną przyjaciółkę o to, że zdradziła jego kryjówkę. Używa przemocy wobec jednej z klientek, w akcie zemsty kaleczy twarz byłej kochanki. Staje się kimś, kim jeszcze parę dni wcześniej pogardzał. Upada bardzo nisko i traci całkowicie kontrolę nad sobą. Punktem kulminacyjnym jego degrengolady jest zabicie Stryja. Jednak dokonuje tego pod naciskiem Dario, który od tamtej chwili staje się jego przełożonym.

⁹¹ Zob. P. Badyńska, A. Nobis, *Efekt motyla a koncepcja samoorganizacji w badaniach nad procesami kulturowymi: zmiany w XVIII-wiecznej polskiej literaturze paranegetycznej*, [w:] *Efekt motyla. Humanizacja wobec teorii chaosu*, red. K. Bakula, D. Heck, Wrocław 2006, s. 303-304.

Bohater w całym toku swojego postępowania myśli o wyjeździe i odpoczynku, który zaplanował. Argentynę traktuje jak swoisty azyl. Miejsce, w którym będzie mógł nie tylko wypocząć, oddać się muzyce i lekturze, ale przede wszystkim zostawi wszystkie problemy za sobą, a po powrocie zacznie od nowa. Jednak im bardziej myśli o wyjeździe i odpoczynku, tym częściej podejmuje złe decyzje i nie dostrzega popełnianych błędów: „Złe decyzje. Cała kolekcja złych decyzji. Argentyna. Tam się naprawię. Dobry hotel. Czysta pościel. Brak ludzi. Brak telefonów. Basen. (...) Jeszcze parę dni” (ŚoŚ, 262). Bohater nawet gdy traci kontrolę nad sobą i nad przebiegiem wydarzeń, w których bierze udział, nawet w najtragiczniejszych momentach, z pistoletem przy głowie, myśli o Argentynie. Ślepo wierzy, że uda mu się zostawić wszystkie złe sprawy. Do ostatniej chwili również i odbiorca powieści ma taką nadzieję, jednak jak się okaże poczynania Jacka nie skończą się szczęśliwie.

Nie jest to również jednoznaczne zakończenie, tak jak jednoznacznie nie da się ocenić głównego bohatera. Jacek, który miał się za człowieka sukcesu, przebiegłego i przewidującego, o wysokiej pozycji finansowej traci wszystko w zaledwie kilka dni, a właściwie nocy. Czytelnik obserwuje jego upadek. Niejednokrotnie jest w stanie usprawiedliwiać jego poczynania. Postać poprzez swoje osobliwe zachowania, zasady i przekonania zyskuje przychylną odbiorcy, mimo wątpliwej moralności. Dowodzi to jednoznacznych cech antybohaterskości głównego bohatera powieści. Antybohatera o rysach outsidera z wyboru, którego upadek opisał Jakub Żulczyk.

2.7 Wnioski końcowe

Mnogość przykładów antybohaterów i różnorodna ich konstrukcja w zaprezentowanej prozie Jakuba Żulczyka wskazuje na popularność takich postaci. Główni bohaterowie jego powieści są niejednoznaczni, płynni, bierni, wyalienowani. Dodatkowo, również w postaciach drugoplanowych czy epizodycznych można odnaleźć przymioty antybohaterskie. W omówionych postaciach da się dostrzec dominujące cechy antybohatera według klasyfikacji zaproponowanej przez Annę Zagórką. Jednak nigdy nie jest to analogiczny przykład do wzorców postaci przywoływanych przez badaczkę. Jego odmiany i przemiany są płynne, wciąż ewoluują, gdyż rodzi się on z literatury, która wciąż się rozwija i jest odpowiedzią na współczesne czasy. W powyżej zaprezentowanych kreacjach literackich antybohaterów Jakuba Żulczyka można odnaleźć indywidualne cechy. Jaki zatem jest jego antybohater? Często jest on silnie emocjonalny i wrażliwy, jednocześnie niepotrafiący radzić sobie z tymi emocjami i o

nich rozmawiać. Przez to wybiera alienację i bycie bezbarwnym. W powierzchownym odbiorze (Gruz, Marcin Kania, Jacek Nitecki) może być odbierany jako bohater negatywny. Jednak jego rozbudowany opis motywów i otoczenia, podbudowanie wewnętrznymi rozterkami sprawia, że nie jest tak jednoznaczny. Jak zwracał uwagę na to Michał Januszkiewicz antybohater Żulczyka wywołuje u odbiorcy zarówno niechęć, jak i w równej mierze też współczucie. Często wybiera nałogi jako odpowiedź na problemy. Bywa dotknięty kompleksami, często w wieku dziecięcym czy adolescencji, które rzutują na jego życie emocjonalne i relacje w związkach. Antybohater pisarza często przejawia artystyczne zapędy (pisarz, muzyk, niedoszły malarz, meloman), co świadczy o jego wrażliwości. To mężczyzna o wątlej posturze, długich włosach i słabej kondycji fizycznej (wyjątkiem jest Jacek ze *Ślepnąc od światła*, który dba o swoją fizyczność oraz Gruz z *Czarnego słońca* po przemianie). Jego młodzieńcze ideały i wzniosłe plany często zostają niespełnione i prowadzą do wspomianej już alienacji.

Antybohaterowie przywoływani przez Zagórką na przykładach, których dokonała swojej klasyfikacji to postaci z polskiej prozy przełomu 1989 roku, do 2014 roku. Badaczka podkreślała: „Wydaje się, że właśnie w momentach przełamania wzorów i paradygmatów – a momentem takim bez wątpienia był także przełom 1989 roku w Polsce – najpełniej ukazują się literaccy antybohaterowie. Dojrzewają na jałowej ziemi niczyjej. Niczego – w sensie pozytywnym – nie objaśniają, nie zjednują czytelników. Nie silą się na heroizm i wyjątkowość. A jednocześnie – fascynują nas i pociągają”⁹². Jakub Żulczyk swoją debiutancką powieść z wykreowaną postacią antyherosa Dawida napisał w 2006 roku. W 2014 powstała jego najbardziej znana powieść *Ślepnąc od światła* ukazująca losy outsidera Jacka. W kolejnych latach również ukazywały się jego powieści, w których tworzył kreacje antybohaterów. Tym, co różni ich od postaci omawianych przez krakowską badaczkę jest to, że nie są oni tak mocno „dotknięci” zmianą ’89. Nie odczuwają mentalnie tych zmian. Wątek ten pojawia się na przykład we *Wzgórzu Psów*, jednak stanowi tylko tło wydarzeń. Zybork to miasteczko doprowadzone do ruiny przez kapitalistyczne przemiany. Biedni mieszkańcy popegeerowskiego blokowiska są zagrożeni przymusową eksmisją w imię narzuconej prywatyzacji. Mimo tego że minęła prawie dekada od wniosków zaprezentowanych przez krakowską badaczkę, to kategoria antybohatera nadal jest żywa w twórczości pisarza ukazującego aktualną rzeczywistość. Dowodzi to temu, że czasy antybohaterów w literaturze „nie minęły”. Wciąż reprezentują

⁹² A. Zagórska, *Antybohater prozy polskiej współczesnej. Typologia skrócona*, [w:] M. Januszkiewicz, A. Müller, *Oblicza antybohatera. Literatura, filozofia, popkultura*, Kraków 2021, s. 59.

oni aktualne problemy i można ich nazwać emblematem współczesności. Sam autor stwierdził, że:

(...) ja piszę o współczesności, moje książki dzieją się współcześnie, więc wszystko co w nich jest, jest jakimś tam obrazem naszych czasów. Nie są to jednak wielkie, kompleksowe diagnozy, wielkie panoramy. Ja po prostu opowiadam historie, chcę, aby one były zakorzenione w świecie, który nas otacza, jest blisko, tutaj, na wyciągnięcie ręki.⁹³

Żulczyk należy już do młodszego pokolenia pisarzy, dla których przeżyciem pokoleniowym nie były zmiany po 1989 roku, ale raczej postmodernistyczna płynność, zagubienie w świecie bez trwałych wartości, zmienność aksjologiczna. Te czasy jednak równie mocno eksponują wzorce antybohatera jako ucieleśnienia rozterek i niepewności. Czas antybohaterów w literaturze nie przemija. Płynna nowoczesność, w której żyjemy wciąż jest dobrym momentem dla postaci niejednoznacznych, o „płynnym” charakterze. Bohaterów o barwie szarej, jak określił ich Maciej Łozowski. Badacz wskazał również na dwie znaczące cechy jakimi się wyróżniają, są nimi: efemeryczność i cierpienie⁹⁴. Warto zaznaczyć, że niejednoznaczność literackich antybohaterów może prowadzić do pokusy poszukiwania ich w niemalże każdej kreacji. Jednak antybohater istnieje wtedy, gdy wykreowanej postaci nie da się określić mianem bohatera, gdy wymyka się on jednoznacznej ocenie. Postaci antybohaterów są jedną z najbardziej rozpoznawalnych cech prozy Żulczyka. To wyróżnia jego utwory w literaturze współczesnej i to decyduje też o ich atrakcyjności i wielkiej popularności wśród czytelników.

Wciąż istniejący antybohater w powieściach pisarza ukazanych w ostatnich latach zdaje się być odpowiedzią na domysły jakie snuł Michał Januszkiewicz: czy antybohater może być dziś dla nas pomostem do rozumienia kultury ponowoczesnej. Niepewne, poddające w wątpliwość wszelkie autorytety, relatywne moralnie czasy, w których powstaje proza współczesna to przestrzeń, w jakiej doskonale odnajduje się antybohater. Wraz ze swoją biernością, niepewnością i zawieszeniem gdzieś pomiędzy. Wciąż ewoluuje i przystaje do aktualnych czasów, dlatego przykłady z prozy Żulczyka ukazane powyżej mają dodatkowe cechy lub są połączeniem kilku typów skasyfikowanych i omówionych antybohaterów przez wspomnianych wcześniej badaczy tego zagadnienia.

⁹³ <https://prestiztrojmiasto.pl/magazyn/56/kultura/kompatybilnosc-slow-i-czynow>, [dostęp 12.10.2022].

⁹⁴ M. Łozowski, *dz. cyt.*, s. 64.

Rozdział III

Męskość jako rzeczywistość i fantazmat

Opisana w poprzednim rozdziale kategoria antybohatera została uznana za znak współczesnych czasów. Niepewny i niejednoznaczny bohater literacki ukazuje równie niepewną i płynną rzeczywistość. Również kultura i nauka czasów ponowoczesnych są miejscem redefinicji wielu pojęć. Kategoria męskości jest niewątpliwie jednym z nich. W dyskursie naukowym i kulturowym mówi się o transformacji tego pojęcia, a nawet jego kryzysie. Postaci wykreowane przez Jakuba Żulczyka to w przeważającej liczbie mężczyźni. Ich stosunek do rzeczywistości i relacje z innymi tworzą wizerunek współczesnego mężczyzny i męskości.

3.1 Kategoria męskości wobec zmian kulturowych XXI wieku

Zainteresowanie męskością w badaniach naukowych to naturalna konsekwencja zmian społecznych spowodowanych rozwojem feminizmu, a wcześniej przemian poemancypacyjnych. W latach 70. ubiegłego wieku wśród badaczy pojawiła się potrzeba, by ponownie zdefiniować kategorię męskości. W Stanach Zjednoczonych i w Europie Zachodniej wyłoniła się nowa dyscyplina badawcza nazwana *men's studies* lub *masculinity studies*. Była ona dopełnieniem powstałych wcześniej *women's studies*, stworzonych z ich ewolucji *gender studies* oraz późniejszych *queer studies*. Badania nad męskością zaczęły funkcjonować jako następstwo badań nad kobietami i płcią. Według Michaela Kimmela, czołowego przedstawiciela współczesnych studiów nad męskością, jej badanie wyrosło na profeministycznych założeniach. Analizowano jakie społeczne i polityczne koszty ponoszą mężczyźni chcący sprostać wymaganiom swojej roli genderowej. Ich celem nie było pisanie historii mężczyzn jako istot „neutralnych” kulturowo, ani przejęcie kobiecej historii, ale pokazanie, że mężczyźni wspierają kobiety i są profeministami¹. Określenie *men's studies* wydaje się nie oddawać tego początkowego charakteru. Niejasna terminologia budzi również wątpliwości, czy są to studia uprawiane przez mężczyzn, czy studia o mężczyznach, czy są w swoich zamierzeniach podobne do *women's studies*, czy sprzeciwiają się feminizmowi. Dlatego część badaczy, pro- i feministycznie zorientowanych, proponuje termin *critical studies on men (CSM)* lub *critical studies on men and masculinities (CSMM)*. Z kolei badacze

¹ U. Kluczyńska, *Socjologiczne studia nad mężczyznami i męskociami w Polsce. Obszary, perspektywy, teorie*, „Wielkość” 3(37) 2018, s. 3-4.

przeciwnie zorientowani, odcinający się od feminizmu, CSM i studiów genderowych zaproponowali nazwę studia męskie (*male studies*)². Marcin Filipowicz jako autor hasła: *men's studies/masculinity studies* w publikacji *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze* wymienia zagadnienia, którymi zajmują się studia męskości. Są nimi: „rozumienie samej kategorii męskości, oraz jej konstruowanie we współczesnych i historycznych społeczeństwach, relacje pomiędzy męskością hegemoniczną a męskociami alternatywnymi, kwestie męskiej władzy czy też zjawisko tzw. współczesnego kryzysu męskości”³. Krzysztof Arcimowicz współczesne studia nad mężczyznami i męskociami definiuje, przytaczając słowa amerykańskiej badaczki Heleny Gurfinkel: „obszerna, interdyscyplinarna dziedzina analiz kulturowych, socjologicznych, historycznych, psychologicznych, ekonomicznych i artystycznych, w ramach której podejmuje się badania konstrukcji męskości w społeczeństwach na całym świecie w różnych okresach historii”⁴. Trzeba podkreślić niejednorodność i brak klarowności terminologii stosowanej w opisywanej dziedzinie naukowej, co jednak jest naturalne dla relatywnie nowych dyscyplin wiedzy. Terminologia musiała ponadto zostać przeniesiona na język polski, gdyż znaczna część prac badawczych powstała w języku angielskim, co dodatkowo dostarcza problemów w stworzeniu jednoznacznych terminów.

Biorąc pod uwagę dokonania badawcze w dziedzinie jaką są studia nad męskością, należy wymienić Michaela Kimmela. To wspomniany już tutaj amerykański badacz *men's studies*, twórca i redaktor czasopisma „Men and Masculinities” oraz pierwszej encyklopedii poświęconej „mężczyznom i męskociom”⁵. Inni uznani badacze i ich dokonania to: Raewyn Connell i jej książka *Masculinities*, Joseph Pleck twórca *The Myth of Masculinity* oraz *Men and Masculinity* również Michael Flood piszący o męskiej seksualności i redaktor *International encyclopedia of men and masculinities*, czy Linda Brannon autorka obszernej publikacji z zakresu psychologii rodzaju⁶. Warto podkreślić, że literaturoznawcze czy szerzej kulturoznawcze badania nad męskością wyrosły na

² Karuzela z mężczyznami. *Problematyka męskości w polskich badaniach społecznych*, pod. red. K. Wojnickiej, E. Ciaputy, Kraków 2011, s. 9-11.

³ *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, pod red. M. Rudaś-Grodzkiej i in., Warszawa 2014, hasło: *men's studies/masculinity studies*, autor hasła: M. Filipowicz, s. 306.

⁴ K. Arcimowicz, *Oblicza męskości w neoserialach. Hegemonia-Kontaminacja-Inkluzja*, Białystok 2020, s. 51-52.

⁵ Zob. *Men & Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*, red. M. Kimmel, A. Aronson, Santa Barbara, California, 2004.

⁶ A. Pawłowska, *Męskość wobec syndromu Kopciuszka. Wybrane aspekty kreacji męskiego bohatera w cyklu powieściowym Anny Ficner-Ogonowskiej*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, 10/2021, Łódź 2021, s. 232-234.

dokonaniach badań socjologicznych, dlatego istnieją zapożyczenia czy zapóźnienia w pracach badaczy literatury.

W naukowych i kulturowych studiach nad męskością mówi się ponadto o jej kryzysie. Znamienne są tu tezy zaprezentowane w książce Zbyszka Melosika zatytułowanej *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*. Pisze on o dwóch aspektach tego zagadnienia. Pierwszy, który nazywa ogólnym, ale i najważniejszym, wiąże się z trudną, szczególnie w dzisiejszych czasach i złożoną odpowiedzią na pytanie: co oznacza być mężczyzną? Wcześniej odpowiedź wydawała się prosta ze względu na jasno określone wzory dotyczące tożsamości i ciała, stylu życia i pełnionych ról społecznych. Normy te opierały się na „męskości tradycyjnej” charakteryzującej się silną i dominującą tożsamością. Chłopcy stawali się mężczyznami według dokładnie określonych reguł socjalizacji, a ci którzy z jakiegoś powodu nie potrafili się dostosować, byli spychani na margines, a nierzadko nawet określani dewiantami. Jednak w ostatnich dekadach wieku XX nastąpiła relatywizacja w postrzeganiu kategorii męskości. Wskutek czego istnieje wiele równorzędnych jej wersji. Kulturowa niepewność wokół tego zagadnienia, prowadzi do wspomnianego kryzysu, który dodatkowo jest pogłębiany przez proces emancypacji kobiet i rozmazywanie się różnic pomiędzy pełnionymi rolami obu płci. Ponadto potwierdza go krytyka słabości i wad mężczyzn. W przeszłości mężczyzna uosabiał bohaterstwo, racjonalność i stabilność. Dziś to w nim doszukuje się słabych stron, kompleksów, patologii czy problemów. Drugim aspektem kryzysu męskości jest, według Melosika, defensywa mężczyzn, którą potwierdzają obserwacje kultury współczesnej oraz dane statystyczne z wielu krajów zachodnich, w tym Stanów Zjednoczonych. U podstaw owej defensywy stoi ekspansja ruchu emancypacyjnego kobiet w XIX wieku, a później feminizmu dwudziestowiecznego i zacierania się ról społecznych, kulturowych i płciowych. Polega ona na degradacji intelektualnej, emocjonalnej i fizycznej mężczyzn. Przykładem może być większy procent absolwentek uczelni wyższych niż absolwentów, mężczyźni są częściej ofiarami przestępstw i zabójstw, częściej wykonują niebezpieczne zawody, rzadziej wygrywają procesy dotyczące opieki nad dziećmi, częściej wpadają w uzależnienia, nie dominują już nad kobietami ekonomicznie. Asymetria w relacji między obiema płciami zmniejsza się z każdym rokiem, co wywołuje coraz większe poczucie niepokoju wśród mężczyzn⁷. Paradoxem kryzysu męskości we współczesnym świecie jest to, że cechy, które kiedyś

⁷ Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Kraków 2006, s. 8-10.

były typowe dla mężczyzn i stanowiły o ich szlachetności oraz punkt wyjścia opieki nad płcią piękną, dziś są atakowane i uznawane za przejaw agresji czy znieważenia, na przykład heroizm, siła, niezależność, inicjatywa seksualna⁸.

Zachodnie studia nad męskosciami są zakorzenione w profeministycznych ruchach męskich. Polska historia tych ruchów jest krótsza, a „spóźniony” rozwój refleksji nad męskosciami na gruncie polskim był spowodowany takimi czynnikami jak: polska „chronologia” feminizmu, powojenny socjalizm i zmiany polityczno-ekonomiczne po 1989 roku, ograniczony dostęp lub jego brak do anglojęzycznych teorii i badań. Rodzime badania nad zagadnieniem męskości w interdyscyplinarnym ujęciu wciąż doganiają te powstałe na gruncie amerykańskim, brytyjskim czy niemieckim. Według Adama Dziadka: „Męskość w opinii obiegowej, przynajmniej w Polsce, jawi się ciągle jako mocno wątpliwy przedmiot badań naukowych. Męskość, jaka jest, każdy widzi i każdy (mniej więcej) wie, czym ona jest. Toteż często pojawia się pytanie, czy w ogóle warto się nią zajmować”⁹. Badacz stwierdza, że mimo licznych prac nad tym zagadnieniem powstałych w ostatnich latach na gruncie polskim, nadal polska nauka jest we wstępnej fazie rozwoju w porównaniu do światowych *men's studies*. Należy jednak podkreślić dużą dynamikę i wielość prac z zakresu socjologii, psychologii oraz literaturoznawstwa w polskich badaniach nad męskością, gdyż jest to kategoria z natury interdyscyplinarna i takie też powinno być podejście badawcze. Wśród polskich socjologów i psychologów warto wymienić takich badaczy jak wspomniany już Zbyszko Melosik, Krzysztof Arcimowicz – socjolog kultury badający wizerunek mężczyzny w mediach, Katarzyna Wojnicka czy Ewelina Ciaputa – socjolożki i badaczki męskości. Powstała dekadę temu publikacja Tomasza Tomasika *Wojna – Męskość – Literatura*¹⁰ była jednym z pierwszych spojrzeń na męskość z perspektywy badawczej literaturoznawstwa polskiego. Autor ukazał w niej kategorię męskości w odniesieniu do polskiej tradycji kulturowej, która przez wiele lat oddziaływała na kształt męskiej tożsamości.

Literaturoznawcze rozważania nad fenomenem męskości w Polsce znacząco rozwinęły się na Uniwersytecie Śląskim, gdzie pod kierownictwem Adama Dziadka zrealizowano projekt badawczy dotyczący kategorii męskości w polskiej literaturze i

⁸ Tezę tę za J. MacJannes przywołuje Z. Melosik w swojej monografii (str.10).

⁹ A. Dziadek, *Studia nad męskością*, [w:] *Formy męskości 1*, red. A. Dziadek, F. Mazurkiewicz, Warszawa 2018, s. 7.

¹⁰ Zob. T. Tomasik, *Wojna-Męskość-Literatura*, Słupsk 2013.

kulturze od XIX wieku aż do współczesności¹¹. Pokłosem tego projektu było ukazanie się serii *Studia o męskości. Formy męskości*. Swój wkład naukowy zaprezentowali między innymi: Filip Mazurkiewicz autor tekstów *Męskość dziewiętnastowieczna – prolegomena, Niewidzialna „Operetka” Witolda Gombrowicza. Od męskości hegemonicznej ku męskości atopicznej, Mężczyzna-bohater, czyli rewers męskości hegemonicznej. Historyczne imaginarium męskości w literaturze XIX w.*¹²; Wojciech Śmieja autor prac: *Hegemonia i trauma. Literatura po 1945 roku wobec przemian męskości, Kawalek tortu „Fedora”. Męskocentryczna wyobraźnia Jerzego Andrzejewskiego, Męskość dwudziestolecia międzywojennego i ich reprezentacja w literaturze (wybrane przykłady)*¹³; Tomasz Kaliściak napisał *Pociąg seksualny. Prus – Freud – Grabiński, Małżeństwa jednoduszne. O dawnych formach męskich więzi homospołecznych*¹⁴, Krzysztof Kłosiński napisał *De(re)konstrukcje męskości, Pubertas immatura. Polskie „męstwo” od powstania kościuszkowskiego do listopadowego*¹⁵. Nie zabrakło również kobiecego głosu, który zabrała Krystyna Kłosińska, pisząc *Relacje genderowe w „zakładzie” Dulskich, Zagrożona męskość/zagrożone męskości oraz Oblicza męskości*¹⁶. Warto również wymienić krakowskiego badacza Mateusza Skuchę,

¹¹ <https://us.edu.pl/studia-nad-meskoscia-rozmowa-z-prof-zw-dr-hab-adamem-dziadkiem-2/>, [dostęp 28.11.23].

¹² Zob. F. Mazurkiewicz, *Męskość dziewiętnastowieczna – prolegomena*, [w:] *Formy męskości 1*, red. A. Dziadek, F. Mazurkiewicz, Warszawa 2018, s. 56-79; Tenże, *Niewidzialna „Operetka” Witolda Gombrowicza. Od męskości hegemonicznej ku męskości atopicznej*, [w:] Tamże, s. 401-450; Tenże, *Mężczyzna-bohater, czyli rewers męskości hegemonicznej. Historyczne imaginarium męskości w literaturze XIX w.*, [w:] *Formy męskości 2*, red. A. Dziadek, Warszawa 2018, s. 63-180. Wspomniany badacz jest również autorem książki *Siła i słabość. Studium upadku męskiej hegemonii w Polsce*, wydanej w 2019 roku. Ukazuje zagadnienie polskiej męskości i jej wariantów w ujęciu historycznym. Przedstawia nowe i znacznie rozszerzone rozważania opublikowane wcześniej we wspomnianej serii.

¹³ Zob. W. Śmieja, *Hegemonia i trauma. Literatura po 1945 roku wobec przemian męskości*, [w:] *Formy męskości 1*, red. A. Dziadek, F. Mazurkiewicz, Warszawa 2018, s. 345-398; Tenże, *Kawalek tortu „Fedora”. Męskocentryczna wyobraźnia Jerzego Andrzejewskiego*, [w:] Tamże, s. 451-481; Tenże, *Męskość dwudziestolecia międzywojennego i ich reprezentacja w literaturze (wybrane przykłady)*, [w:] *Formy męskości 2*, red. A. Dziadek, Warszawa 2018, s. 261-359. Ukazała się również publikacja Wojciecha Śmiei *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*, która według jej recenzentki Ingi Iwasiów rozwija prowadzone dotychczas na gruncie polskim *man studies*. Warto tu również wspomnieć o monografii *Biopolityka męskości* wydanej w serii *Studia o męskości*, której jest współredaktorem wraz z Tomaszem Kaliściakiem.

¹⁴ Zob. T. Kaliściak, *Pociąg seksualny. Prus – Freud – Grabiński*, [w:] *Formy męskości 1*, red. A. Dziadek, F. Mazurkiewicz, Warszawa 2018, s. 107-136; Tenże, *Małżeństwa jednoduszne. O dawnych formach męskich więzi homospołecznych*, [w:] *Formy męskości 2*, red. A. Dziadek Warszawa 2018, s. 227-260. Powstała również monografia tego badacza zatytułowana *Płeć Pantofla. Odmienne męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku*.

¹⁵ Zob. K. Kłosiński, *De(re)konstrukcje męskości*, [w:] *Formy męskości 1*, red. A. Dziadek, F. Mazurkiewicz, Warszawa 2018, s. 19-37; Tenże, *Pubertas immatura. Polskie „męstwo” od powstania kościuszkowskiego do listopadowego*, [w:] *Formy męskości 2*, red. A. Dziadek, Warszawa 2018, s. 15-61.

¹⁶ Zob. K. Kłosińska, *Relacje genderowe w „zakładzie” Dulskich, Zagrożona męskość/zagrożone męskości*, [w:] *Formy męskości 1*, red. A. Dziadek, F. Mazurkiewicz, Warszawa 2018, s. 137-162; Taż, *Zagrożona*

którego zainteresowania badawcze także dotyczą studiów nad męskosciami i który również brał udział we wspomnianym śląskim projekcie badawczym, publikując *Męskość fabrykowana. Rzecz o homospołeczności, Benedykt Dybowski i Włodzimierz Popiel, albo o pewnym dyskursie profeministów polskich przełomu XIX i XX wieku*¹⁷. Wymienione publikacje wypełniają lukę w polskich badaniach o męzczyznach i męskościach.

Jak i czy w ogóle da się zdefiniować męskość w dzisiejszym ponowoczesnym świecie? Wojciech Śmieja stwierdza:

Wraz ze stopniowym zanikaniem metafizycznej i religijnej podstawy i reprodukcji różnicy płciowej normy dotyczące męskości, szczególnie w czasach przełomów i transformacji, są niestabilne i trudno uchwytnie. (...) dostrzegam je w biografiami bohaterów, których egzystencja i wpisane w nią przemiany nie pokrywają się z dynamiką transformacji historycznych, ekonomicznych i społecznych, co skutkuje brakiem bezpieczeństwa ontologicznego i zmusza do rewizji wyobrażeń o kształcie męskości „hegemonicznej” i nieustannym rewidowaniu stosunku do niej¹⁸.

Pisze ponadto, że: „Ujęcia poststrukturalistyczne podkreślają niestabilność, zmienność, heterogeniczność i relacyjność męskości jako kategorii równocześnie wytwarzanej przez mężczyzn i wytwarzającej ich”¹⁹.

W badaniach nad męskością można wyróżnić dominującą i najbardziej rozpowszechnioną teorię męskości hegemonicznej (*hegemonic masculinity*) opisaną przez wspomnianą już Raewyn W. Connell w pracy *Masculinities*²⁰. Autorka wskazuje na wielość męskości, w obrębie których tworzy się relacja oparta na władzy i podporządkowaniu. Krzysztof Arcimowicz stwierdza, że „(...) w społeczeństwach należących do kręgu kultury euroamerykańskiej relacje między płciami mają na ogół patriarchalny wymiar, ale kategorie męskości i kobiecości są zmienne historycznie i kulturowo”²¹. O kulturowym porządku płci decydują trzy wymiary życia społecznego. Są nimi: praca, której podział jest widoczny zarówno w sferze prywatnej, jak i zawodowej, władza opierająca się na męskiej dominacji oraz kategoria *cathexis* dotycząca relacji

męskość/zagrożone męskości, [w:] Tamże, s. 190-221; Taż, *Oblicza męskości*, [w:] *Formy męskości 2*, red. A. Dziadek, Warszawa 2018, s. 181-225.

¹⁷ M. Skucha, *Męskość fabrykowana. Rzecz o homospołeczności*, [w:] *Formy męskości 1*, red. A. Dziadek, F. Mazurkiewicz, Warszawa 2018, s. 80-104; Tenże, *Benedykt Dybowski i Włodzimierz Popiel, albo o pewnym dyskursie profeministów polskich przełomu XIX i XX wieku*, [w:] Tamże, s. 163-189.

¹⁸ W. Śmieja, *Nie/podległości i transformacje. Szkice o stuleciu męskiego niepokoju 1918-2018*, Katowice 2023, s. 11.

¹⁹ Tamże, s. 351.

²⁰ Zob. R.W. Connell, *Masculinities*, Berkeley–Los Angeles 1995.

²¹ K. Arcimowicz, dz. cyt., s. 59.

emocjonalnych, seksualnych i heteronormatywność. Australijska socjolożka w obrębie teorii męskości hegemonicznej wymienia w kolejności hierarchicznej trzy wersje męskości: męskość hegemoniczną, współuczestniczącą oraz podporządkowaną. Męskość współuczestnicząca dotyczy mężczyzn, którzy czerpią korzyści z istniejącej hierarchii płci, zajmując w niej uprzywilejowaną pozycję. Ta męskość dominuje, gdyż niewielu jest mężczyzn dysponujących realną władzą w społeczeństwie, a funkcjonowanie zarówno w sferze publicznej, jak i prywatnej wiąże się z zawieraniem kompromisów z kobietami, które Connell nazywa patriarchalną dywidendą²². Większość mężczyzn nie jest w stanie zrealizować wszystkich założeń męskości hegemonicznej, stąd popularność męskości współuczestniczącej. Z kolei męskość podporządkowana występuje w relacjach dominacji i podporządkowania pomiędzy różnymi wersjami męskości. Widać to współcześnie w euro-amerykańskich społeczeństwach, w których heteroseksualni mężczyźni dominują nad homoseksualnymi, którzy są sytuowani najniżej w hierarchii męskości. Wspomniana badaczka wyróżnia jeszcze męskości marginalizowane, wymieniając w ich zakresie mężczyzn z grup zawodowych o niskim statusie, przynależnych etnicznie, na przykład Afroamerykanie i innych wykluczonych: bezrobotnych, emigrantów, niepełnosprawnych. Te wyszczególnione męskości również układają się hierarchicznie, gdzie na szczycie znajduje się męskość hegemoniczna, na dole natomiast męskości podporządkowane i marginalizowane. Podsumowując, „Męskość hegemoniczna w porządku genderowym oznacza przede wszystkim posiadanie władzy, a także odrzucenie wszystkiego, co związane z kobiecością i homoseksualnością”²³. Teoria męskości hegemonicznej zdominowała jej badania w Polsce i na świecie. O „męskiej dominacji” zamiast o męskości hegemonicznej na gruncie francuskim pisał Pierre Bourdieu. Oba terminy oznaczają panowanie białych heteroseksualnych mężczyzn nad kobietami i innymi mężczyznami (o męskościach alternatywnych)²⁴. Mateusz Skucha w *Encyklopedii gender* opisuje męskość hegemoniczną (hegemonialną) jako: „*najbardziej męska męskość*, wytworzony przez kulturę ideał męskiego zachowania, w który wpisane są: hierarchia, przemoc i kontrola – zasady te pozwalają na dominowanie nad innymi mężczyznami i kobietami. Odznacza się ona takimi cechami, jak: władza, autorytet, prestiż, odwaga, agresywność, sprawność

²² U. Kluczyńska, *Męskości hybrydowe, czyli wilk w owczej skórze. Definiowanie konceptu*, „Przegląd Krytyczny” 2021/3(2), s. 4-45.

²³ K. Arcimowicz, dz. cyt., s. 62.

²⁴ *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, pod red. M. Rudaś-Grodzkiej i in., Warszawa 2014, s. 316-317.

fizyczna, rywalizacja, siła, heteroseksualność połączona z mizoginią i homofobią”²⁵. Męskość hegemoniczna wiąże się zatem głównie z władzą, autorytetem, bogactwem, siłą fizyczną czy heteroseksualnością.

Teorię męskości inkluzywnej zaproponował Eric Anderson²⁶. Męskość ukazującą on w ujęciu horyzontalnym, nie jak Connell hierarchicznie. Badacz zauważa, że w obecnej kulturze, w której słabnie homofobia, możliwe jest istnienie dwóch lub większej ilości modeli męskości o równorzędnej sile. Wymienia *męskość ortodoksyjną* oraz *męskość inkluzywną*. Ta pierwsza, która może być określona jako konserwatywna, w przeciwieństwie do męskości hegemonicznej, nie jest uznawana za dominującą i najwyższą. Istnieją mężczyźni, dla których mizoginia, dominacja, siła fizyczna czy homofobia nie są ważne. Wykazują cechy łączone z przymiotami stereotypowej kobiecości. Badacz zakłada, że może istnieć (przynajmniej w niektórych społecznościach, gdyż jego badania prowadzone były w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych na białych mężczyznach wywodzących się z klasy średniej) wiele męskości inkluzywnych i ortodoksyjnych. Wersje męskości mnożą się i nie dotyczy ich hierarchia oraz nie rywalizują o dominację²⁷.

Krzysztof Arcimowicz w swojej publikacji wymienia męskości opiekuńcze (*caring masculinities*) w kontekście wspomnianego wcześniej kryzysu męskości. W krajach kręgu kultury Zachodu w ostatnich dekadach można zaobserwować zmianę w postrzeganiu kategorii męskości, gdzie modele oparte na pracy zarobkowej i pełnieniu roli głowy rodziny są zastępowane przez wzorce męskości opiekuńczej. Polegają na trosce i opiece nad innymi. Ważne, że w opiekę wpisana jest władza, gdyż w relacji opiekun-podopieczny dostrzega się asymetryczną zależność. Karla Elliott sformułowała koncepcję opisywanej męskości i wskazała na jej główne cechy. Są nimi: „odrzućcie dominacji oraz włączenie w tożsamości mężczyzn wartości związanych z opieką, takich jak pozytywne emocje, współzależność i relacyjność”²⁸. Taka postawa, według badaczki, może prowadzić do osłabienia męskości hegemonicznej a tym samym przemiany mężczyzn w kierunku równości płci. Polska badaczka Urszula Kluczyńska w oparciu o przeprowadzone badania stwierdziła, że w oczach mężczyzn opieka nie stoi w

²⁵ Tamże, s. 315.

²⁶ Zob. E. Anderson, *Teoria męskości inkluzywnej*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 2 (152) 2015.

²⁷ K. Arcimowicz, dz. cyt., s. 66-70.

²⁸ Tamże, s. 73.

sprzeczności z męskością hegemoniczną²⁹. Tak jak zauważała to również australijska badaczka opiekuńczości nie można ciągle postrzegać jako cechy wyłącznie kobiecej, gdyż jest to atrybut człowieczeństwa.

Polski badacz w analizach wizerunków mężczyzn w rodzimych przekazach telewizyjnych zwracał uwagę na to, że w kulturze polskiej i krajów zachodnich konkurują ze sobą dwa paradygmaty męskości. Pierwszy z nich, który można nazwać tradycyjnym lub patriarchalnym, opiera się na dualizmie ról płciowych i łączy męskość z dominacją. Żąda od mężczyzn podporządkowywania innych mężczyzn, kobiet i dzieci. Mężczyzna nie może w pełni doświadczać, gdyż tłumi uczucia i emocje nieprzystające do hegemonii. Ten tradycyjny paradygmat został utwierdzony na przestrzeni wieków między innymi przez: religię judeochrześcijańską, filozofię grecką, myślicieli wieku XVII i XVIII, później przez Zygmunta Freuda i jego uczniów oraz w latach 80. XX wieku tak zwany *backlash* – propagujący hasła antyfeministyczne i przywrócenie wzorca tradycyjnej męskości. Drugi, nowy paradygmat męskości podkreśla równość i partnerstwo obu płci. Pozwala eksponować cechy zarówno męskie jak i kobiece, a tym samym osiągać w pełni indywidualny potencjał człowieka. Celem mężczyzny staje się współdziałanie i partnerstwo a nie dominacja i władza. Ten nowy paradygmat rozwinęły przede wszystkim: dążenia emancypacyjne kobiet, myśl feministyczna oraz postmodernistyczna. Wspomniany badacz w oparciu o nowy paradygmat męskości wymienia wzory mężczyzn takie jak: wrażliwy partner, opiekun i partner dziecka, troskliwy przyjaciel, homoseksualista. Ze względu na wygląd mężczyzny wymienia metroseksualistę oraz transseksualistę i transgenderystę. Z kolei biorąc pod uwagę zajęcie lub wykonywany zawód wylicza modela i niania³⁰. Należy podkreślić, że zaprezentowane przez badacza figury męskości wywodzą się z badań nad kulturą przekazu telewizyjnego, a sam badacz prowadzi badania z zakresu socjologii kultury. Jednak studia nad męskością to dziedzina interdyscyplinarna, łącząca różne podejścia badawcze, które mogą być użyteczne również dla literaturoznawców.

Warto w tym miejscu skrótowo przedstawić założenia męskości opisane przez Tomasza Tomasika, w których odwołuje się do przykładów w literaturze. Stawia on tezę, że ideologiczna triada: wojna – męskość – bohaterstwo „jest jednym z głównych

²⁹ Zob. U. Kluczyńska, *Mężczyźni w pielęgniarstwie. W stronę męskości opiekuńczej*, Poznań 2017.

³⁰ K. Arcimowicz, *Nowe wizerunki mężczyzn w polskich przekazach telewizyjnych*, [w:] *Karuzela z mężczyznami. Problematyka męskości w polskich badaniach społecznych*, pod red. K. Wojnickiej, E. Ciaputy, Kraków 2011, s. 44-60.

mechanizmów społecznych funkcjonujących powszechnie w większości kultur (co nie znaczy, że we wszystkich), zarówno tych dawnych, tradycyjnych, jak i nowożytnych, nowoczesnych. W istotny sposób wpływa na relacje płciowe, wyznacza normy, określa atrybuty męskości (...) ³¹. Powoduje to, że „mężczyzna zasługuje na społeczne uznanie tylko wtedy, gdy potrafi wykazać się bohaterstwem na wojnie (...) gdy potwierdza swoje męstwo” ³². Silne zakorzenienie tej triady w kulturze zawdzięcza się przede wszystkim literaturze, gdzie już w najstarszych znanych tekstach starożytnych główny temat stanowiła wojna jako zajęcie przede wszystkim męskie, a jej uczestnicy mężczyźni ukazywani byli jako herosi. Badacz opisuje przykłady ilustrujące proces kształtowania się modelu męskiej tożsamości militarnej. Zaczyna od starożytności i wymienia heroiczną męskość ukazaną przez Homera oraz męskość ofiarniczą Tyrteusza. Następnie ideę rycerstwa, która w wiekach średnich stanowiła o męskości i bohaterstwie, dalej pisze o kryzysie męskości rycerskiej wyrażonym w postaci Don Kichota i nowym typie męskiego bohatera na miarę epoki wypraw geograficznych w postaci Robinsona Cruoe. Wiek XVII w Polsce rozpropagował mit sarmackiego wojownika, w którym ideologiczna triada osiągnęła swój rozkwit. Epoka romantyzmu w Polsce została nazwana przez badacza epoką męskiego bohaterstwa, kiedy wzór męskości militarnej objął wcześniejsze tradycje: homerycką, tyrtejską, rycerską i sarmacką. Bohater romantyczny wyrósł z każdej z nich. Dodatkowo romantyzm zapoczątkował tradycję ułańską jako odmianę ideologicznej triady. Jej dwuznaczność wyrażał tragizm heroizmu. Z jednej strony mężczyzna odznaczał się bohaterstwem i męstwem, ale za nimi krył się tragizm walki, śmierci i zamknięcia w hermetycznym świecie wartości militarnych. Tomasik pisze:

Etos żołnierski, utrwalony przez tradycję romantyczną, a następnie powielany przez kolejne dwieście lat we wszystkich swoich odmianach (heroiczny, rycerski, sarmacko-sienkiewiczowski, napoleoński, legionowy, ułański, powstańczy), a ponadto – przeciwstawiany etosowi cywila, stał się jednym z najsilniej utrwalonych w kulturze polskiej etosów męskości, dość skutecznie usuwającym w cień inne możliwe męskie role społeczne (np. męża, ojca, wychowawcy, kapitalistycznego przedsiębiorcy czy nawet wolnomyślnego intelektualisty). By przekonać się o jego dominacji, wystarczy przywołać najważniejsze postaci polskiego rycersko-legionowo-żołnierskiego panteonu bohaterów literackich: Konrad Wallenrod, Józef Longin Sowiński, Julian Ordon, ks. Robak, Maurycy Beniowski, Andrzej Kmicic, Jan Skrzetuski, Michał Wołodyjowski, Jan Zagłoba, (...). Tak więc fantazmat (nie tylko literacki, ale w ogóle kulturowy) polskiej

³¹ T. Tomasik, *Wojna-Męskość-Literatura*, Słupsk 2013, s. 56.

³² Tamże.

męskości stworzyli tacy pisarze, jak Mickiewicz, Słowacki, Sienkiewicz (przede wszystkim) i Żeromski³³.

Tragizm I wojny światowej, jej okrucieństwo i bezsensowność wyrażali pisarze w antywojennej literaturze. W Polsce reakcje emocjonalne na I wojnę światową różniły się od tych w Europie Zachodniej, gdyż postrzegano wojnę jako odrodzenie państwa polskiego. Z kolei II wojna światowa stała się doświadczeniem pokoleniowym młodych ludzi urodzonych w okolicach roku 1920, a literatura polska tego okresu stworzyła mit poety-żołnierza. Tomasiak, który pisze o męskości naznaczonej wojną, stwierdza: „Wojna to doświadczenie, które okalecza męską tożsamość. Redukuje wszelkie możliwe społeczne role męskie do jednego wariantu – męskości żołnierskiej, militarystycznej, podtrzymującej patriarchalny wariant kultury oraz model społeczeństwa opartego na separacji płci. Spycha na dalszy plan albo unieważnia inne męskie role, szczególnie te związane ze sferą prywatną, rodzinną: męża, ojca, dziadka”³⁴. Ponadto II wojna światowa była w kulturze polskiej dla mężczyzn konfrontacją z tradycyjnym ideałem męskości militarnej, której często towarzyszył konflikt tożsamościowy między tym, co żołnierskie (męskie) a tym, co artystyczne i cywilne (kobiece). Model wychowania mężczyzn ku wojnie przestał już obowiązywać we współczesnej kulturze. Męskość została „uwolniona” od militarnego atrybutu³⁵.

Literaturoznawcze studia dotyczące męskości posługują się i wyrastają z pojęć zaczerpniętych z socjologii. Jak pisze Alex Hobbs: „Studia nad mężczyznami starają się podważyć stanowisko, że istnieje jakaś jedna męskość i jakiś zbiór męskich atrybutów z nią powiązanych, który kształtuje akceptowalne męskie zachowanie”³⁶. Badacz przywołuje również stwierdzenie Jonathana Rutherforda o tym, że męskość w badaniach jest upraszczana i uogólniana, że istnieją, podobnie jak pisał Krzysztof Arcimowicz:

(...) dwa wyidealizowane obrazy, które odpowiadają stłumionym i publicznym znaczeniom męskości, co odpowiednio nazywam Nowym Mężczyzną i Mężczyzną Retrybutywnym. (...) Mężczyzna retributywny przedstawia tradycyjne męskie jakości, ale wzmocnione hipermęskością. Ci mężczyźni są twardymi bohaterami filmów akcji, mężczyznami, którzy używają siły i konfrontacji do rozwiązywania problemów. Nowi mężczyźni są konsumentami,

³³ Tamże, s. 149.

³⁴ Tamże, s. 324.

³⁵ Tamże, s. 324-325.

³⁶ Cyt. za: A. Hobbs, *Studia nad męskością a literatura*, tł. A. Dziadek, [w:] *Formy męskości 3. Antologia przekładów*, pod red. A. Dziadka, Warszawa 2018, s.161.

zwłaszcza jeśli chodzi o różne aspiracje związane z ciałem i modą, są oni również bardziej otwarci emocjonalnie i odznaczają się dbałością o siebie³⁷.

W trzytomowej pracy zbiorowej *Historia męskości*³⁸ francuscy badacze ukazują, jak tytułowa kategoria funkcjonuje w kulturze europejskiej od starożytnej Grecji do początku XXI wieku. Maciej Duda zauważa, że w polskich badaniach literaturoznawczych nad męskością i mężczyznami wciąż wybrzmiewa postulat, by stworzyć nieskonstruowaną dotąd historię męskości w Polsce. Trzeba przywołać tu takich badaczy jak: Tomasz Tomasik, Mateusz Skucha, Wojciech Śmieja, Monika Szczepaniak czy Filip Mazurkiewicz, którzy w swoich tekstach również wskazują na potrzebę szczególności i lokalności studiów nad męskością w Polsce³⁹.

Kwestia kryzysu męskości podejmowana przez Zbyszko Melosika otworzyła w polskich badaniach drzwi badaczom do mówienia o takich zagadnieniach jak przemiana i metamorfoza męskości⁴⁰. Obecnie skupiają się one wokół tematyki dotyczącej męskości w kontekście kultury popularnej i mediów, stereotypów męskości i procesów socjalizacji z istotną w tym rolą szkoły⁴¹, sportu jako istotnego elementu męskości⁴², roli i wizerunku ojcostwa, męskości opiekuńczych⁴³. Inne podejmowane wątki w polskich studiach nad mężczyznami i męskociami to: mężczyźni reprezentujący męskoci marginalizowane (starzy mężczyźni, nieheteroseksualni, transmężczyźni), męskie ciało i cielesność w wymiarze fizycznym i psychofizycznym. Urszula Kluczyńska zauważa:

Obszarem, który nie wyłonił się w takim stopniu jak w anglojęzycznych studiach, gdzie stanowił podstawę rozwoju studiów nad mężczyznami i męskociami, jest tematyka ruchów męskich. Stosunkowo rzadko badane było również funkcjonowanie mężczyzn w sferze publicznej, być może dlatego, że sfera ta jest traktowana jako oczywisty obszar realizacji mężczyzn i w związku z tym nie wymaga „dodatkowego” uzasadniania lub wyjaśniania. Można jednak wskazać na poświęcone tej problematyce analizy dotyczące polityki czy udziału mężczyzn w rynku pracy,

³⁷Tamże.

³⁸ Zob. *Historia męskości, t. 1, Od starożytności do oświecenia. Wymyślanie męskości*, pod red. G. Vigarello, Gdańsk 2019, *Historia męskości, t. 2, XIX wiek. Triumf męskości*, pod red. A. Corbin, Gdańsk 2020, *Historia męskości, t. 3, XX-XXI wiek. Męskość w kryzysie*, pod red. J.J. Courtine’a, Gdańsk 2021.

³⁹ M. Duda, *Badania nad mężczyznami w Polsce, czyli o hegemonii struktury*, [w:] *(Nie)męskość w tekstach kultury XIX-XXI wieku*, pod red. B. Zwolińskiej, K. M. Tomali, Gdańsk 2019, s. 15-16.

⁴⁰ Zob. U. Kluczyńska, *Metamorfozy tożsamości mężczyzn w kulturze współczesnej*, Toruń 2009.

⁴¹ Zob. L. Kopciewicz, *Podręczniki szkolne jako narzędzie przemocy symbolicznej*, [w:] *Gender w podręcznikach*, pod red. I. Chmury-Rutkowskiej, Warszawa 2016, t. 1, s. 81–92.

⁴² Zob. U. Kluczyńska, *Sport jako obszar konstruowania tożsamości mężczyzn. Znaczenia wpisane w sport i możliwości ich redefiniowania*, [w:] *Męskość jako kategoria kulturowa. Praktyki męskości*, pod red. M. Dąbrowskiej, A. Radomskiego, Lublin 2010, s. 86–99; U. Kluczyńska, *Męska dominacja i piłka nożna. Analizy medialnych prezentacji* [w:] *Karuzela z mężczyznami...*, dz. cyt. s. 65–89.

⁴³ Zob. U. Kluczyńska, *Mężczyźni w pielęgniarstwie...*, dz. cyt.

choć w tym drugim wypadku bardziej interesował badaczki margines, czyli np. obecność mężczyzn w sfeminizowanych profesjach⁴⁴.

Wymienione powyżej obszary analiz w pracach badaczy często nachodzą na siebie wzajemnie i łączą się ze sobą. Istnieją też tematy, które w pracach badawczych są jedynie sygnalizowane, bez szczegółowej analizy. Niewiele jest w polskiej literaturze dyskusji i badań zgłębiających teorię studiów nad mężczyznami, co jednak wydaje się oczywiste ze względu na „opóźniony” i przejęty zachodni dorobek w rozwoju tej dziedziny badań. Jak zauważa Adam Dziadek: „Obecnie w centrum zainteresowań studiów nad mężczyznami są: ciało, sport, seks, rodzina (zwłaszcza ojcostwo), służba wojskowa, reprezentacje męskości w kulturze i sztuce, przemoc wobec kobiet i męskość w instytucjach”⁴⁵.

Ponowoczesny świat, który jest oparty na różnorodności i alternatywności skłania do poszukiwania nowych kategorii i redefiniowania tych wydawałoby się oczywistych. Zjawiska społeczne i kulturowe, które wpływają na postrzeganie opisywanej kategorii, każą wyodrębnić nie jedną męskość, ale wiele jej możliwości, które są na tyle zindywidualizowane, że nie sposób jest je zamknąć w zdezaktualizowanym już dziś schemacie patriarchalnym. Warto ponadto zauważyć, że badanie męskości na gruncie polskim zaczyna się od jej kryzysu i niemożności jednoznacznego określenia. W dalszym toku ukazywane są możliwe nowe jej modele w oparciu o połączenie cech binarnie przeciwstawnych męskich i żeńskich. Kategoria męskości w badaniach staje się coraz bardziej zróżnicowana i złożona. Widać opozycyjne ścieranie się męskości hegemonicznej z niehegemoniczną. We współczesnej kulturze mężczyzna posiada szeroki wachlarz możliwości do stworzenia wizerunku opartego nie tylko na tradycyjnych cechach męskich, ale także tych pierwotnie postrzeganych jako żeńskie. To na przykład współdziałanie, partnerstwo czy nieskrywana uczuciowość.

3.2 Nadwrażliwcy i odmieńcy, czyli męskości w kryzysie

Postrzeganie mężczyzny w kulturze, szczególnie w popkulturze, zdominowane jest przez model twardziela, samotnego kowboja. Taki wzór ukazwany i wpajany jest chłopcom od najmłodszych lat. Nie powinni on okazywać słabości, nie wypada im płakać, powinni być silni i twardzi. To stereotypowe postrzeganie mężczyzny jest mocno

⁴⁴ U. Kluczyńska, *Socjologiczne studia nad mężczyznami...* dz. cyt., s. 11.

⁴⁵ A. Dziadek, *Studia nad męskością a literatura*, przekład na podst. A. Hobbs, *Masculinity Studies and Literature*, „Literature Compass” 2013, nr 10/4, s. 383-395, [w:] *Formy męskości 3. Antologia przekładów*, pod red. A. Dziadka, Warszawa 2018, s. 163.

zakorzenione w społeczeństwie⁴⁶. Jednak w obecnej kulturze Zachodu jednoznaczne i jasne kryteria męskości uległy rozproszeniu. Opisywany pod różnymi względami kryzys męskości sprawił, że typowe męskie i kobiece granice zostały zatarte. Podczas gdy kiedyś o tożsamości męskiej czy kobiecej decydowała płć biologiczna, dziś, w kulturze ponowoczesnej jednostka ma prawo do tworzenia własnej tożsamości, niezależnie od zewnętrznych czynników. Dlatego męskość jest jedną z możliwości określenia siebie, co również kwestionuje męską dominację⁴⁷.

Na wyczerpanie się męskiej dominacji ma również wpływ osłabienie normatywności heteroseksualności w relacjach społecznych. Sprawiała to rosnąca krytyka heteroseksualizmu, który obrazowany jest jako kolejny „izm”, taki jak rasizm czy seksizm. Również w jednym ze słowników feministycznych heteroseksualizm utożsamiany jest z heteroseksizmem, który jest ukazywany w negatywnym świetle, jako pogląd niżej sytuujący kobiety. W kulturze popularnej heteroseksualność nie jest jedyną dozwoloną i normatywną orientacją. Jest jedną z możliwości określania własnej seksualności⁴⁸.

Proza Jakuba Żulczyka dotyczy zagadnień współczesności. Występują w niej, w przeważającej części, realistyczni bohaterowie, a ich perypetie odzwierciedlają rozterki i postrzeganie świata przez dzisiejszego człowieka. Ponadto większość z nich to mężczyźni i to z ich perspektywy prowadzona jest narracja. Często są to osoby dorosłe, ale mające problemy w sferze emocjonalnej, które sprawiają, że postrzega się je jako mężczyzn niedojrzałych i reprezentujących kryzys tożsamościowy. Równie często zmagają się oni z uzależnieniem alkoholowym lub narkotykowym, co wpływa na ich wybory i relacje rodzinne a tym samym kształtuje postawę partnera, męża i ojca. Pisarz kreuje męskości niedojrzałe, zdominowane i nieporadne, podporządkowane, z syndromami, które potwierdzają współczesny kryzys męskości, ale też męskości hegemoniczne naznaczone homoerotyzmem postrzegany jako braterstwo. Każda z nich jest męskością atypową i w tej odmienności można odnaleźć podobne typy męskich postaci. Są to mężczyźni niedojrzali, zdominowani przez rodziców bądź partnerów i

⁴⁶ P. Kowalik, A. Witkowski, *Kryzys męskości*, [w:] *Oblicza męskości/Faces of Masculinity*, pod red. E. Bogdanowskiej-Jakubowskiej, Katowice 2017, s. 139-140.

⁴⁷ J. Paszkowska, *Spoleczno-kulturowe uwarunkowania przemiany wizerunku współczesnego mężczyzny*, dostęp online; <http://wydawnictwo.wssp.edu.pl/wp-content/uploads/2016/02/rozdzia%C5%82VII.pdf>, [dostęp 12.01.23].

⁴⁸ Z. Melosik, *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Kraków 2010, s. 160-171.

nieporadni, z syndromami, które rzutują na ich życie emocjonalne, ale także mężczyźni bliscy wzorcowi hegemonicznemu, jednak również z wadami.

Męskość niedojrzała – Dawid

Męskość ukazana w kontekście problemu inicjacji i adolescencji realizuje się w postaci Dawida z debiutanckiej powieści Jakuba Żulczyka. To dwudziestopięcioletni student prawa. Na jednej z licznych imprez studenckich, zorganizowanej przez swojego przyjaciela z roku Michała, poznaje jego młodszą siostrę - piętnastoletnią Kaśkę. I nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie różnica wieku między bohaterami. Dziewczyna intryguje studenta swoim wyglądem, zachowaniem i uzależnieniem jakim są gry video. Dawid postanawia wybrać się z nią w podróż w nieznane. Ta jest zachwycona pomysłem - młoda, niepokorna, przejawiająca oznaki autyzmu nastolatka chce się zbuntować i uciec od matki i ojczyma. Młodzi spędzają wspólnie kilka dni na plaży, podróżują stopem po Polsce i spotkają na swojej drodze przedziwne osoby: dresiarzy, niespełnionego artystę i kolekcjonera płyt pana Wiktora, aktorów porno, młodych anarchistów, ogarniętego teorią spiskową detektywa. Nie zabraknie też udawania świadków Jehowy i festiwalu rockowego. Wszystkie te wydarzenia i spotkane postaci mają wzmocnić relację bohaterów i sprawić, by stała się ona pełniejsza i przede wszystkim dojrzała.

Główny bohater to wydawałoby się dorosły mężczyzna. Za chwilę skończy studia i zacznie swoją męską dorosłość. Jednak jednoznacznie można przypisać mu, o czym było wspomniane w poprzednim rozdziale, nazwany już dziś i funkcjonujący w psychologii i życiu codziennym syndrom Piotrusia Pana. To sprawia, że wizerunek jego męskości będzie daleki od hegemonicznego. Jego nieporadność, brak stanowczości, strach przed wyrażaniem emocji i konsekwencjami własnych wyborów i czynów sprawiają, że męskość bohatera jest kwestionowana. Jednoznacznie charakteryzuje go jego była dziewczyna w momencie ich rozstania: „Mała zgarbiona ofiarka. Psychologiczny profil potencjalnego łomotu. Postura i postawa zawsze prowokująca oprawców. Mój biedny Dawidku” (ZMJK, 103). Stwierdza, że nie potrafi on zachować się jak prawdziwy mężczyzna, gdyż trudne sytuacje go przerastają. Jak wyzna bohater określa go również „psychicznym impotentem” (ZMJK, 15) i jest on skłonny przyznać jej w tym rację. Zatem jest on świadomy swojej męskości, która jawi się jako nieporadna i niewystarczająca, by w pełni spełniać funkcje jej wyznaczone w patriarchalnym świecie. Zbyszko Melosik pisał o fenomenie viagry w kontekście konsumpcji seksu i kryzysu

męskości, gdzie jedną z jej egzemplifikacji jest symbol upadku władzy mężczyzn. Tak też bohater postrzega własną męskość⁴⁹.

Relacja Dawida z dziewczyną od początku nie miała wymiaru seksualnego. Kaśka pociągała go nie swoją cielesnością, ale zachowaniem, sposobem bycia. Kiedy widzi dziewczynę po raz pierwszy nazywa ją: „żeńską obsadą *My, dzieci z dworca Zoo* sklejoną w jedną osobę; naturalne, brązowoszare włosy do połowy pleców, polepione teraz w mokre strąki, wąskie usta, półprzezroczysta skóra, ogromne oczy” (ZMJK, 13) Dalej powie, że „o tej godzinie ona jeszcze nie była *niq* [czyli tą, dla której za parę dni przejechał pół Polski, by zabrać w podróż], była jakimś chudym, skulonym w kącie pokoju potworkiem, który grał na konsoli i sprawiał wrażenie chronicznie niedożywionego” (Tamże). Brak pociągu zmysłowego nie przeszkadza Dawidowi stwierdzić, że się zakochał. I choć początkowo stara się sam siebie przekonywać, że to właśnie uczucie miłości, to ich relacja przypomina bardziej relacje braterskie i ojcowskie. Wie, że nie może zbliżyć się do dziewczyny, bo za to grozi więzienie. Dlatego kiedy spotykają podczas swojej podróży inne osoby, kłamie, że jest bratem Kaśki. Często, mając w zwyczaju analizowanie i komentowanie w myślach sytuacji w jakich się znajduje, stawia siebie w roli opiekuna Kaśki. Ich pierwsze cielesne kontakty to przypadkowy, nieśmiały dotyk, czułe przesiadywanie we wspólnym uścisku.

Wraz z rozwojem fabuły można dostrzec zmieniające się podejście bohatera do współtowarzyszki podróży, ale też sposobu postrzegania siebie w świecie. Przygoda, która miała być „podróżą za jeden uśmiech” i ucieczką od dorosłości paradoksalnie stała się drogą ku dorosłości, poznaniem własnej męskiej tożsamości. Jak pisze Marek Kurkiewicz:

Dopiero w konfrontacji z nastolatką przechodzi [Dawid – przyp. red.] swoisty proces przyspieszonego dojrzewania, który z jednej strony tym bardziej uwidacznia jego dotychczasową chłopięcość, z drugiej prowokuje go do hipochondrycznego szukania w sobie oznak starzenia. Proces dojrzewania bohatera wiąże się zatem nie z wymiarem metrykalnym, lecz z podejmowanymi interakcjami, spotkaniem nastolatki, przez pryzmat której jeszcze wyraźniej widzi własną chłopcowatość, ale też dąży do bycia dorosłym. Przeszkodą w procesie dojrzewania są wady i słabości Dawida⁵⁰.

⁴⁹ Zob. Z. Melosik, *Kryzys męskości...*, dz. cyt., s. 71-95.

⁵⁰ M. Kurkiewicz, *Zrób mi jakąś krzywdę... Jakuba Żulczyka jako współczesny „pamiętnik z okresu dojrzewania”*, „Porównania” 1(33), 2023, s. 248.

Wysuwając na pierwszy plan motyw podróży bohaterów, można spojrzeć na ich historię jak na powieść drogi. Ukazana historia to droga, którą przemierzają fizycznie, odwiedzając kolejne miejsca, podróżując stopem, ale też droga w znaczeniu metaforycznym, tym ważniejszym w interpretacji dzieła. Droga przezwyciężania przez Dawida lęku przed dorosłością i własną męskością. To droga w dorosłość, wydłużona, zapętlona, skomplikowana, ale i adekwatna do reprezentowanego przez Dawida wzoru męskości.

Męskość zdominowana i nieporadna – Mikołaj

Podobną postawę, w której męskość zdominowana jest przez nieporadność i bierność reprezentuje Mikołaj ze *Wzgórza Psów*. W powieści również została ukazana jego droga przemiany, jednak nie do męskiej dorosłości, ale do wzięcia odpowiedzialności za dręczące go demony przeszłości i podjęcie jednoznacznej decyzji w sprawie samodzielnego wymierzenia sprawiedliwości. Justyna w początkowej relacji z Mikołajem jest jego opiekunką, wyciąga go z nałogu, sama przyznaje, że pokochała go, bo nie miała serca go wyrzucić. W ich dalszej relacji, już małżeńskiej, to ona mocno stąpa po ziemi, płaci rachunki i raty kredytu. Mikołaj ukazany jest jak dziecko uczące się życia i wchodzące w dorosłość. Justyna wspomina: „Cieszyłaś się, gdy chodził po zakupy i przystrajał choinkę, i nieporadnie mył podłogę, nigdy nie umiał jej porządnie umyć, cieszyłaś się gdy chodził na pocztę odbierać awizo i gdy próbował gotować, nawet gdy nie dawało się potem tego zjeść, tych brei, martwiłaś się za każdym razem, gdy pił alkohol albo palił trawę, (...)” (WP, 751-752). Jego żona dostrzegała miłość do Mikołaja w codziennych prostych rzeczach, które starał się robić. Jednak z czasem jej to nie wystarczało. Zaczęła po cichu wymagać, „aby wstał, aby zaczął być w świecie” (WP, 752). Była ona już zmęczona „pilnowaniem opłat, pieniędzy, zawartości lodówki, benzyny w baku, byłaś zmęczona nieustannym opiekowaniem się kimś, kto bez przerwy o czymś zapominał, czegoś nie chciał, zamykał się w sobie, bez powodu płakał, bez powodu na wiele godzin albo i dni przestawał mówić, kto bez powodu czasami krzywił się z bólu, (...) teraz masz być mężem i facetem, i mężczyzną tak jak każdy inny facet i mąż, i mężczyzna, bo już nim powinieneś być” (WP, 752-753). Mikołaj jest świadomy swojej nieporadności. Relacje z żoną definiuje jako „Ofiara plus wybawca” (WP, 473). Wspomina początki swojego małżeństwa, kiedy czuł paraliżujący go strach przed tym, że to ich wspólne szczęśliwe życie w związku pęknie. Gdy kupili mieszkanie miewał regularne koszmary, w których wybucha wojna i inne katastrofy, a on z Justyną muszą

uciekać. Wyraźnie ukazane zostały w Mikołaju takie cechy jak apatia, niesamodzielność i skłonność do nadmiernej emocjonalności. Nie jest to mężczyzna przy którym kobieta może czuć się bezpiecznie i mieć w nim oparcie.

Wojciech Śmieja dostrzega w historii Mikołaja opowieść o spóźnionym albo powtórnym dojrzeniu mężczyzny. Niepowodzeniem kończy się jego pierwsza socjalizacja, tak można nazwać jego doświadczenia z lat licealnych i tragiczną historię pierwszej miłości. Ponownie, będąc w wieku chrystusowym, przychodzi mu zmierzyć się z przeszłością. Wiek zdaje się nie być przypadkowy, gdyż stanie się jego zmartwychwstaniem. Przybywając do Zyborka nie posiada nic, z nowej perspektywy może spojrzeć na własną klęskę, na to jakie było jego dotychczasowe życie w Warszawie. Czuje bezsens własnej egzystencji, stwierdza: „Gdy w wieku trzydziestu trzech lat wraca się do punktu wyjścia, to znaczy, że zmarnowało się życie. Że jest się trupem” (WP, 117). Zauważa też, że porażka jest pewną prawidłowością, gdyż ojciec będąc w tym samym wieku jak on również był na dnie przez swoje uzależnienie. Jego powrót do rodziny zostaje okupiony pozostawieniem Justyny. Nagrodą Mikołaja jest uznanie w oczach ojca, wyznanie miłości i zyskanie potwierdzenia własnej męskości: „Kocham Cię, Mikołaj (...) Jesteś naprawdę odważny” (WP, 831). Choć bohater próbował wydostać się z patriarchalnego męskiego świata w konsekwencji zostaje przez niego wciągnięty i kontynuuje taki model w przekonaniu, że nie ma innej drogi wyjścia. Potwierdza to końcowa scena, w której trzej Głowaccy zasiadają do wigilijnego stołu w poczuciu satysfakcji i służy im Agata⁵¹.

Męskość Mikołaja w powieści przechodzi różne przemiany. W retrospektywnych wspomnieniach ukazana jest jego młodzięcza nieporadność, tłumiony bunt wobec apodyktycznego ojca i skrywana emocjonalność. Młodzięcze lata można nazwać klęską, o której bohater chce zapomnieć. Grubą linią oddziela przeszłość w rodzinnym mieście a ucieleśnieniem tego odejścia staje się obrazoburcza książka. Daje mu ona możliwość stania się na chwilę innym człowiekiem, zyskuje chwilową sławę, pieniądze. Ta bańka sukcesu szybko jednak pęka i pozostawia po sobie uzależnienie od narkotyków. One z kolei ściągają bohatera na samo dno. Staje się takim samym wrakiem człowieka jak jego ojciec alkoholik z czasów, kiedy Mikołaj był dzieckiem. Warszawskie życie w małżeństwie z Justyną ukazuje go jako mężczyznę wciąż jeszcze niezdolnego do zmierzenia się z codziennością, wzięcia odpowiedzialności za współtworzenie związku.

⁵¹ W. Śmieja, dz. cyt., s. 284-288.

Przyjmuje wtedy postawę zagubionego chłopca potrzebującego opieki. Jak zauważa Jan Potkański: „Justyna, aczkolwiek rówieśniczka Mikołaja, w małżeństwie odgrywała raczej rolę jego matki niż partnerki, zarówno psychicznie, jak i ekonomicznie”⁵². I kiedy zaczyna już w miarę normalnie funkcjonować, co zauważa jego żona, znowu przychodzi kryzys, który zmusza małżeństwo do wyjazdu ze stolicy. Powrót do rodzinnego miasta bohatera łączy się z niewyjaśnionymi zniknięciami i napiętą sytuacją w lokalnej polityce, w co czynnie zaangażowany jest jego ojciec. Czas powrotu do Zyborka zmienia bohatera, który staje się bardziej gruboskórny, wciąż nie potrafi wyrwać się z apatii twórczej, jednak angażuje się w sprawy rodziny, chce pomóc bratu. Odzywają się w nim również negatywne postawy, zaczyna nadużywać alkoholu, na przykład kiedy nietrzeźwy daje upust swoim emocjom, krzyczy na żonę i próbuje siłą zmusić ją do zbliżenia. Ponowne zmierzenie się z traumą młodości i rozliczenie z przeszłością kształtują postawę bohatera. Wychodzi również z niemocy twórczej. Jego męskość dojrzewa na nowo. Jednak jest ona naznaczona hegemoniczną postawą ojca, na której podświadomie się wzorował i do której chciał dążyć. Potwierdzeniem tego może być jego spotkanie z Kaltem w końcowych scenach powieści, kiedy ten zwraca się do niego: „To ty teraz jesteś księżę. Pan i władca północy” (WP, 846).

Męskość podporządkowana z syndromem DDA – Piotr

Wizerunek męskości Piotra Kani z powieści *Informacja zwrotna* jest ukazany przede wszystkim przez pryzmat trudnych doświadczeń związanych z byciem synem muzyka-alkoholika. W retrospektywnych opisach pokazany jest jako małomówny, skryty za konsolą Nintendo chłopak. W pośmiertnym nagraniu dla ojca tak charakteryzuje swoje dorastanie: „Całe to zło, chłanie, bicie, wyzywanie, nieobecność, ten ciągły stres, potworny lęk, obrzydzenie... nie ma znaczenia (...) Ja po prostu nigdy nie chciałem istnieć” (IZ, 448). Przyznaje, że cierpiał na depresję i przez jakiś czas chodził do terapeuty, brał leki. Stwierdza, że wtedy: „Był jeszcze mniej mężczyzną, o ile to w ogóle możliwe” (IZ, 479). Jego nieporadność może być efektem nadopiekuńczości matki. Marcin wspomina, kiedy jego syn jako nastolatek po raz pierwszy wrócił nietrzeźwy do domu, na następny dzień czuł się fatalnie, a Marta od razu gotowała mu rosół. Zdawał prawo jazdy w tajemnicy przed matką, gdyż ta w obawie o jego życie zabraniała mu

⁵² J. Potkański, *Męczyzna między matriarchatem i sadyzmem*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2020, nr 1 (15), s. 3.

jeździć samochodem. Nawet kiedy chodził już do szkoły średniej matka zawoziła go tam codziennie samochodem. Kania uważa, że zanadto troszczyli się z żoną o syna (w domyśle jest to tylko Marta, gdyż główny bohater przez całe swoje ojcostwo był nietrzeźwy) i przez to zrobił się wątpy, nieporadny fizycznie, ciągle siedział przed komputerem, przez co się zgarbił. Żona Piotrka Kinga nie darzy sympatią swojej teściowej. Uważa, że jest ona niesympatyczna i przez nią jej mąż stał się taki jaki jest, że nie chce by dorósł, bo nienawidzi dorosłych mężczyzn, którzy tak jak Kania ją skrzywdzili. Nie chce, by stał się taki jak ojciec. Piotrek jako dziecko był dobrym uczniem, odznaczał się inteligencją i informatycznymi umiejętnościami, wygrywał konkursy i olimpiady. Bez problemu zdał maturę i dostał się na studia. Później znalazł dobrą pracę w firmie tworzącej gry komputerowe. Jego jedyną rozrywką były cykliczne spotkania z dwoma kolegami „typu browar, pizza, gry na konsolę...” (IZ, 86) W powieści przedstawiony jest jako dorosły mężczyzna nieprzejawiający dużej potrzeby socjalizacji, zamknięty w sobie i żyjący w wąskim gronie osób bliskich i znajomych. Kiedy Marcin próbuje sobie przypomnieć, co wydarzyło się podczas jego ostatniego spotkania z synem i odkrywa fakty na jego temat, o których nie miał pojęcia, stwierdza, jednoznacznie go również charakteryzując, że jest on: „cichym informatykiem z głosem jak syntezytor mowy. (...) autystycznym, lekko skrzywionym wrażliwcem, który nie umie obsługiwać pralki” (IZ, 237). Również żona zaginionego powie: „Piotrek ma takie okresy. Kiedy nic do niego nie trafia i nic z niego nie wychodzi. I to jest bardzo trudne. Myślę, że on ma niezdiagnozowanego Aspergera” (IZ, 240) i dalej: „Boi się wszystkiego i o wszystko. Myje ręce trzy razy przed jedzeniem i raz po jedzeniu. Wysyła PIT do trzech różnych księgowych, aby się tylko upewnić. Robi przegląd auta co trzy miesiące, nigdy nie miał punktu karnego. Zachowuje paragony ze wszystkiego, co kupi. (...) ma specjalną szufladę na paragony” (IZ, 243). Dalej stwierdza, że jest przekonana o tym, że Piotrek nie byłby zdolny do włamania się do kogoś do domu, do doprowadzenia do sytuacji zagrażającej jego życiu. Okazuje się, że jednak nie do końca go znała lub Piotrek się zmienił. Ta zmiana, która dodała mu odwagi, być może była spowodowana chęcią zadośćuczynienia wyrzuconym i gnębionym lokatorom mieszkań, w jednym z których mieszkał. Może powodem było też uczucie do Ewy albo chęć dokonania ostatniego aktu odwagi przed samobójczą śmiercią. Na pewno jego poczynania w ostatnich dniach życia ukazują go jako mężczyznę bardziej zdecydowanego, samodzielnego, otwartego na innych, czyli o zupełnie przeciwnych cechach osobowości.

Kinga pokazana jest jako władczą, apodyktyczną względem męża i mocno stąpającą po ziemi kobietą. Najlepszy przyjaciel Piotrka mówi o niej: „Traktowała go [męża – przyp. red.] jak gówno. Robił wszystko, co chciała, bał się jej, a ona potrafiła przyjść z nim na imprezę i krzyczeć na niego przy ludziach, że on, nie wiem, pije co innego, niż ona mu każe. Wychodzili, o której chciała, przychodzili tam, gdzie sobie wymyśliła. Albo wyśmiewała się z niego przy wszystkich, że jest chudy, brzydki, słaby w łóżku” (IZ, 364-365). Relacja bohatera z żoną ukazuje jego cechy męskości stawiając ją jednoznacznie w niekorzystnym świetle. Piotr był wrażliwym emocjonalnie mężczyzną. Słabym na tyle, że zdarzyło mu się zostać pobitym przez Kingę. W nagraniu do ojca mówi o tym, że w liceum przez moment wydawało mu się nawet, że może jest gejem. Jednak porzucił tę myśl. Po raz pierwszy poczuł głębsze uczucie do Ewy. Była to druga kobieta, z którą miał kontakt cielesny. Ona jako jedyna nie wymagała od niego, by się zmienił, by był inny. Mówi: „(...) wszyscy marzyliście, żebym się zmienił. To, kim jestem, wzbudzało w was gniew lub troskę” (IZ, 469). Bohater miał za sobą wcześniejszą nieudaną próbę samobójczą, z której uratował go przyjaciel. Jego siostra Ula, była świadoma kruchości i wrażliwości brata, po jego samobójczej śmierci wykrzyczy ojcu: „A Piotrek nie przeżył, Piotrek był za słaby. Wiedzieliście to o nim? Że jest taki kruchy?” (IZ, 417). Piotr sam przyzna że: „Boję się świata. Czuję się bardzo mały, bardzo słaby. Mam wrażenie, że powinienem chodzić bez przerwy w pancerzu. Supermocą, o której zawsze marzyłem, była niewidzialność. Nie używałbym jej do robienia żadnych występków ani nie robił kawałów. Po prostu w końcu czułbym się bezpiecznie” (...) Myślę, że taki się urodziłem, słaby, przestraszony i złoły, ale ty [Marcin – przyp. red.] sprawiłeś, że już nie mogłem być inny” (IZ, 454-455). Dalej stwierdza, że ojciec i jego żona tego nie rozumieli. Że wydawało się im, że jak na niego nakrzyczą to się zmieni, zmężnieje. Być może imię bohatera nie jest przypadkowe, gdyż wykazuje on cechy typowe dla mężczyzny z syndromem Piotrusia Pana. Nie jest tak bardzo egoistyczny i narcystyczny, ale da się w nim odnaleźć takie zachowania jak brak umiejętności wyrażania własnych uczuć, brak decyzyjności w codziennych sprawach, czy lęk przed samotnością. W powstałym na podstawie książki serialu o takim samym tytule mocno wyeksponowane jest to zagadnienie, gdyż serialowy Marcin Kania często zwraca się do swojego syna w prześmiewczy sposób, nazywając go Piotrusiem Panem⁵³.

⁵³ *Informacja zwrotna* [serial], reż. L. Dawid, Netflix, 2023.

Wspomniany wyżej syndrom zdaje się łączyć opisywanych dotychczas bohaterów prozy Żulczyka: Dawida, Mikołaja i Piotra. Wszyscy oni wykazują się nieporadnością w codziennych sprawach, trudno im wyrażać własne myśli i pragnienia, nie potrafią rozmawiać o uczuciach. Tworzą w myślach scenariusze wydarzeń i rozmów, a ich męskość zdominowana jest przez silniejsze od nich postaci kobiece.

Męskość hegemoniczna, homoerotyczno-braterska – Gruz

Pozornie odstająca od opisanych powyżej męskości bohaterów prozy pisarza została ukazana męskość głównej postaci powieści *Czarne słońce*. To historia opisująca losy brutalnego i bezwzględniego mężczyzny, jego przemianę fizyczną i psychiczną. W marginalnych fragmentach powieści można u Gruza dopatrzeć się cech typowych dla męskich bohaterów prozy Żulczyka opisanych powyżej, bowiem Gruz przed wstąpieniem do nazistowskiej organizacji i pracą nad zmianą własnej sylwetki był zamkniętym w sobie, wyśmiewanym, tchórzliwym chłopakiem. Powieść w przeważającej części ukazuje jego hegemoniczną, barbarzyńską, ale też homoerotyczną męskość. R.W. Connell wymienia cztery odmiany męskości oparte na relacji: hegemonii, współpracy, podporządkowania oraz marginalności. Homoseksualizm jest wyznacznikiem męskości podporządkowanej. Jest on zaprzeczeniem heteronormatywności, która to ma kluczowe znaczenie dla rozwoju patriarchy. Męskość podporządkowana występuje w relacjach dominacji i podporządkowania pomiędzy różnymi wersjami męskości. Heteroseksualni mężczyźni dominują nad homoseksualnymi, którzy są sytuowani najniżej w hierarchii męskości. Przykład relacji Gruza z Suchym można rozpatrywać przez pryzmat homoseksualnego partnerstwa. Nie jest to jednak przykład męskości podporządkowanych, pomimo homoerotycznych preferencji. Bohaterowie ci ukazani są jako bezwzględni i okrutni, gardzący wszystkimi dookoła. Tym, co uwidacznia się w kreacji opisywanych postaci są łączące ich więzi homospołeczne. Związek bohatera powieści *Czarne słońce* jest homoseksualny. W książce występuje wiele opisów ich brutalnych erotycznych zbliżeń. Bohater-narrator wyznaje, że kochał Suchego, a jego śmierć była dla niego traumatycznym przeżyciem. Męskość głównego bohatera to przykład męskości homoseksualnej. Jednak można też w relacji tych postaci dostrzec braterstwo duszy i braterstwo krwi, o czym pisał Tomasz Kaliściak i w tym też kontekście odczytywać ich relację. Homofobia i kapitalizm sprawiły, że męskie związki homospołeczne uległy degradacji. Przestały istnieć takie związki między mężczyznami

jak pobratymstwo czy konfraternia. Męska potrzeba wspólnotowości organizowała niegdyś życie społeczne mężczyzn i doskonaliła ich poczucie tożsamości. Dziś męskie skłonności do zewnętrznego okazywania sobie uczuć odczytywane są jednoznacznie jako przejaw homoseksualnych kontaktów. Dawna instytucja pobratymstwa, które było charakterystyczne dla kultur słowiańskich i wywodziło się z czasów pogańskich, polegała na zaprzysiężeniu braterskiej miłości między niespokrewnionymi mężczyznami. Przykłady takiej relacji można odnaleźć w polskiej literaturze, np. w *Panu Wołodyjowskim* (1887) relacja Michała z Adamem Nowowiejskim. Arystelesowska definicja przyjaźni ilustruje tę więź jako jedną duszę w dwóch ciałach. Maria Janion stwierdziła, że polska kultura narodowa jest wybitnie męska i oparta na męskim partnerstwie oraz przyjaźni, które to stanowią podstawę naszego patriotyzmu i pojęcia nacjonalizmu⁵⁴. Gruz uważa, że jego relacja z Suchym nie jest zwyczajnym homoerotycznym związkiem. Upatruje w niej czegoś więcej. Przekonuje: „Nigdy nie zrozumiesz, jeden z drugim, jaką siłą mogą stanowić dwaj bracia zjednoczeni w jednym działaniu, w jednej krwi” (CS, 121) czy dalej: „(...) pewnie teraz myślicie, jeden z drugim, Gruz jest gejem, homoseksualistą, zboczeńcem, (...). Wiem, że po prostu nie wiecie nic o miłości. To nie było żadne odkrycie prawdziwej tożsamości ani żadna z tych lewackich bzdur. Kochałem Suchego od samego początku” (CS, 245). Bohater wymienia doskonale według niego elementy wyglądu zewnętrznego partnera i stwierdza: „Każda z tych rzeczy była częścią mojego przyjaciela, mojego brata, mojego najlepszego druha. Każdą uwielbiałem wahać, dotykać...” (CS, 245). W skrajnie nacjonalistycznej organizacji Prawdziwy Faszyzm, której aktywnymi członkami są opisywani bohaterowie, nie brakuje braterskich gestów takich jak objęcia, uściski, pocałunki w policzek, na przykład ich przełożony Damian po jednej z udanych akcji: „Nachylił się do Suchego, pocałował go w policzek, ze mną [Gruzem – przyp. red.] zrobił to samo” (CS, 376). Wojna w wielu kulturach postrzegana jest jako doświadczenie integrujące męskość, oparte na braterstwie krwi i broni. Tak czuje się Gruz, działając w organizacji i planując z Suchym kolejne brutalne akcje.

Męskość hegemoniczna, samowystarczalna – Jacek

Jacek Nitecki w początkach powieści pokazany jest jako współczesny mężczyzna sukcesu. Melosik pisał o takim typie, że ukazywany jest on w tekstach kultury jako pewny

⁵⁴ T. Kaliściak, *Małżeństwa jednoduszne. O dawnych formach męskich więzi homospołecznych*, [w:] *Formy męskości 2*, red. A. Dziadek, Warszawa 2018, s. 227-260.

siebie, polegający głównie na sobie, silny. Ponadto mężczyzna taki posiada silne ego, jest odważny, samowystarczalny, niezależny, kontroluje swoje emocje, jest uczciwy i odpowiedzialny, a jeśli wymaga tego sytuacja to potrafi być agresywny. To model paternalistycznego, heteroseksualnego opiekuna kobiety dumnego ze swojej męskości⁵⁵. Jacek posiada wszystkie te cechy. Szczególne wyrażnie da się w jego kreacji dostrzec ciągłą kontrolę własnych emocji, brak u niego spontanicznych zachowań i gestów. Jest to związane głównie z pracą jaką wykonuje. Będąc dilerem narkotykowym, nie może pozwolić sobie na utratę czujności i kontroli. Potrafi również być opiekuńczy, nie wyraża jednak tego bezpośrednio. Świadczy o tym jego relacja z Paziną, stosunek do jednej z klientek Anastazji, troska o rodzinę, przez którą jest zmuszony współpracować z Dariem. Jeżeli odrzucić wartościowanie pod względem moralności poczynań głównego bohatera, to jego dotychczasowy dorobek materialny można rozpatrywać w kontekście sukcesu i zaradności. Samozaparciem i dyscypliną doszedł do wysokiego statusu finansowego. Swoją powierzchownością: nienaganny strój, dobre auto, pedantyczne zachowania wpisuje się w typ mężczyzny sukcesu o nieskazitelnym i potwierdzającym jego pozycję wyglądem. Od dotychczas opisywanych męskich postaci Żulczyka jest przykładem najbardziej zbliżonym do klasycznego, heteroseksualnego wzorca męskości.

Zaprezentowana galeria męskich postaci Jakuba Żulczyka celnie wpisuje się we współczesne tendencje badawcze ukazujące męskość w kryzysie, dopatrujące się w nich raczej negatywnych cech i kompleksów, aniżeli postaci godnych naśladowania. Każdy z tych bohaterów posiada cechy, które można nazwać odmiennymi od typowych wzorców mężczyzny. Często są to dorośli mężczyźni z ciężącym im bagażem problemów emocjonalnych, niemożnością wyrażania własnych uczuć. Budujący lub tworzący związki z kobietami, w których stawiają siebie w roli ofiary lub dziecka potrzebującego opieki. Na próżno szukać u Żulczyka klasycznych wzorców męskości.

3.3 Męskie ciało i cielesność

W przeszłości mężczyzna nie był postrzegany przez pryzmat ciała tak jak kobieta. To ona posiadała ciało, które mężczyźni podziwiali. Żeńska część społeczeństwa była ciałem, zaś męska umysłem i intelektem. Jeszcze do drugiej wojny światowej o atrakcyjności mężczyzny decydowały jego działania i osiągnięcia. Zmieniło się to zupełnie w kulturze współczesnej, w której ciało mężczyzny jest obiektem

⁵⁵ Z. Melosik, *Tożsamość, ciało...*, dz. cyt., s. 190-194.

zainteresowania i krytyki. Szczególnie w obecnej kulturze konsumpcji tożsamość jest coraz częściej budowana nie jak kiedyś w oparciu o cechy intelektualne, emocjonalne czy pozycję społeczną, ale na podstawie zewnętrznej budowy - ciała. Obecny przekaz medialny ma duży wpływ na to, że męski wygląd zewnętrzny, dbanie o jego estetykę i seksualność stają się ważnym elementem postrzegania siebie i budowania męskiej tożsamości⁵⁶. Wspominany już Zbyszko Melosik w swoich rozważaniach na temat męskiej cielesności powoływał się na zachodnie badania socjologiczne pokazujące, że mężczyźni w równym stopniu co kobiety stają się ofiarami mitu piękna i dążą do osiągnięcia wyznaczonych przez przekazy medialne kanonów piękna męskiego ciała; szczupłego, wysportowanego, opalonego i młodego⁵⁷.

Badacz zwraca uwagę na zagadnienie seksualizacji męskiego ciała. Rosnąca rola kobiet w życiu zawodowym i ich seksualna emancypacja sprawiły, że mężczyzna zaczął być postrzegany poprzez swoją cielesność. Seksualizacja mężczyzn zaczęła być szczególnie widoczna w reklamach telewizyjnych, gdzie zmysłowość męskiego ciała miała dostarczyć wizualnej i estetycznej przyjemności. Mężczyźni zaczęli odczuwać tożsamościowy i kulturowy niepokój, gdyż „prezentowanie mężczyzn w >>spóśób kobiecy<<, poprzez obnażone ciało, potwierdza koniec jego dominacji w sferze seksualnej oraz - w szerszym kontekście - społeczno-ekonomicznej”⁵⁸. Opisywane zjawisko spowodowało zainteresowanie mężczyzn chirurgią plastyczną. O jej genezie pisała amerykańska badaczka Lynne Luciano, wskazując na dwa konteksty tego zagadnienia. Pierwszy z powodów korzystania z niej to nagradzana we współczesnym konsumpcyjnym społeczeństwie cecha jaką jest próżność. Drugi powód to chęć stania się konkurencyjnym na rynku pracy, gdzie nie wystarczy już samo bycie profesjonalistą, lecz konieczne jest także wygląkanie jak profesjonalista.

Wokół męskiej seksualności narasta niepokój związany z seksualną nieadekwatnością. Potencja seksualna mężczyzn w obiegowej opinii stanowi jeden z najistotniejszych kryteriów męskości. Mogą oni być wybitnymi wodzami, politykami, bogaczami czy intelektualistami, jednak nic to nie znaczy, gdy mają problemy w sferze seksualnej. W przeszłości temat ten stanowił tabu a przyczyn problemu dopatrywano się wyłącznie w kobiecej oziębłości. Viagra stanowi symbol współczesnych męskich

⁵⁶ K. Arcimowicz, *Współczesny ideał męskiego ciała – wybrane aspekty problematyki*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica” 55, 2015, s. 62.

⁵⁷ Z. Melosik, *Tożsamość...*, s. 149-150.

⁵⁸ Tamże, s. 152.

niepokojów wokół seksualności, a medialne kreowanie niepowodzenia w sferze seksualnej jako niepowodzenia w ogóle w życiu nasila presję wywieraną na mężczyznach. Lynne Luciano jako główne przyczyny zmian w postrzeganiu męskich problemów seksualnych podaje „rewolucję seksualną” kobiet spowodowaną dostępnością pigułek antykoncepcyjnych, co dało kontrolę nad własną seksualnością oraz emancypacja kobiet wyrażająca się w żądaniach seksualnej perfekcyjności ze strony mężczyzn⁵⁹.

Istotnym zjawiskiem związanym z męską tożsamością postrzeganą przez pryzmat ciała w kulturze jest jej feminizacja. Współczesny konsumpcyjny świat proponuje mężczyznom różne style i możliwości ich zmiany. Przez co stają się oni tak jak kobiety zmienni i przebierający w możliwych wizerunkach. Ponadto ciała modeli na wybiegach czy w magazynach modowych często przypominają te kobiece. Ciała obu płci nie różnią się znacząco między sobą. A styl uniseksualny jest promowany wśród prekursorów mody⁶⁰. Przemysł rozrywkowy na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego wieku wykreował androgyniczny wizerunek mężczyzny; długie włosy muzyków rockowych, stroje w stylistyce hipisowskiej. W późniejszych latach w reklamach i na wybiegach występowali modele o fizjonomii zbliżonej do kobiecej, szczupłej sylwetce i urodzie efebów⁶¹. Świat mediów i reklamy ukazuje feminizację ciała i tożsamości współczesnego mężczyzny. Zatarciu ulega binaryzm płciowy, który w obrazie cielesności wyraźnie rozgraniczał męskość od kobiecości. Wojciech Śmieja podkreśla za Tim’em Edwards’em, że „Męskość wydaje się zafiksowana na cielesności. W końcu, trudno być mężczyzną bez męskiego ciała. Problem leży w tym, że nie tylko od ciała ona zależy, a ciała mężczyzn nie zawsze są bardzo >>męskie<<. Wystarczy pomyśleć o ciałach chłopców, inwalidów, starców i słabeuszy, by zdać sobie sprawę, że równanie takie byłoby zbyt proste”⁶².

Jak zauważa Melosik: „(...) współczesny mężczyzna – szczególnie nastoletni – „miota się” między macho a istotą delikatną i empatyczną, zdolną, podobnie jak tradycyjna kobieta, do głębokiej ekspresji swoich uczuć. Podobny problem powstaje w przypadku ciała męskiego, stąd wizerunki mężczyzn-kulturyistów i mężczyzn o fizyczności androgynicznej”⁶³. Ideał „stuprocentowego” mężczyzny nie jest dziś

⁵⁹ Z. Melosik, *Kryzys męskości...*, dz. cyt., s. 65-85.

⁶⁰ Z. Melosik, *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Poznań-Toruń 1996, s. 227-235.

⁶¹ K. Arcimowicz, dz. cyt., s. 71.

⁶² T. Edwards, *Cultures of Masculinity*, London 2006. Cytuję za: W. Śmieja, *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*, Warszawa 2016, s. 26.

⁶³ Z. Melosik, *Kryzys męskości...*, dz. cyt., s. 189.

postrzegany jako coś stałego. Zmienia się z każdą dekadą określany przez coraz to inne cechy ciała i tożsamości.

W polskiej literaturze awangardowej lat 20. ubiegłego wieku częstym i nowym tematem był obraz męskiego ciała. Wojciech Śmieja pisze: „Wszystkie ówczesne poetyki - od umiarkowanego Skamandra poprzez anarchiczny futuryzm aż po skrajnie eksperymentalną Awangardę Krakowską - uczynią z obrazu wysportowanego męskiego ciała symbol nowej epoki, nowego stylu życia”⁶⁴. W późniejszym czasie obraz ten uległ presjom ideologicznym. Sport i wysportowane męskie ciało zostały wpisane w światopoglądowe ramy – na przykład faszyzm zyskiwał na popularności poprzez kult powszechnego wychowania fizycznego mężczyzn⁶⁵.

Kult ciała – przemiana Gruza

Męskie ciało, jego przemiana pod wpływem zafascynowania się ideologią faszystowską oraz stosunek do cielesności zostały wyraźnie ukazane w postaci Gruza. Z cherlawego chłopaka z nadwagą zmienił się w umięśnionego i świadomego swojej siły mężczyznę. Jego motywacją była ideologia faszystowska, w której idealne męskie ciało jest istotnym elementem. Marcin Belza podkreśla, że w *Czarnym słońcu* można dostrzec odbicie założeń teorii Klausa Theweleita, który postawił tezę, że faszyzm nie jest wynikiem ideologii, ale odwzorowaniem zgubnej kondycji cielesności. Rodzi się z kultu ciała, silnego mężczyzny, żołnierza⁶⁶. Gruz pozytywnie postrzega zmiany zachodzące pod wpływem ćwiczeń w jego ciele, z przeciętnego chłopaka staje się umięśnionym, sprawnym fizycznie mężczyzną. Nie pamięta albo bardziej nie chce pamiętać siebie z przeszłości – nieprzystosowanego społecznie, słabego, wyalienowanego nastolatka. Wspomina swojego mentora z Prawdziwego Faszyzmu, który tłumaczył mu i innym założenia organizacji: „Słuchałem go na spokojnie, szanując go i uważając na to, co mówi. Tylko wtedy umiałem się powstrzymać przed gniecieniem, rozrywaniem i deptaniem wszystkiego dookoła. Mięśnie pulsowały mi non stop - świeżo wyrosnięte, (...). Moja siła rosła, bo nie wylatywała ze mnie od razu, tylko magazynowała się w ciele (CS, 153-154)”.

⁶⁴ W. Śmieja, *Od ideologii ciała do cielesności zideologizowanej. Sport i literatura w latach 1918-1939*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 31.

⁶⁵ Tamże, s. 32-47.

⁶⁶ Por. M. Belza, <https://kulturaliberalna.pl/2020/01/07/marcin-belza-recenzja-jakub-zulczyk-czarne-slonce/>, [dostęp 20.01.2024].

Warto w tym miejscu wspomnieć o tezach przedstawionych przez Susan Sontag, która w eseju *Fascynujący faszyzm* podkreślała, że doktryna ta propaguje utopijną i perfekcyjną estetykę fizyczności. Okazuje się, że kultura popularna w XX i XXI wieku nieświadomie opiera się na wzorcu doskonałego, aryjskiego męskiego i homospołecznego piękna męskiego ciała. Sztuka faszystowska ukazywała męskie ciało wzorując się na grecko-rzymskim antyku oraz percepcyjnej erotyzacji⁶⁷. Postać z powieści Żulczyka wspomina o swoich młodzieńczych fascynacjach: „Bardzo lubiłem patrzeć na umięśnionych chłopów; byli moimi bohaterami. Jednym z nich był Conan Barbarzyńca, którego grał Arnold Schwarzenegger. Nad łóżkiem miałem jego plakat...” (CS, 63). Gruz idealizuje ciało swojego partnera Suchego: „Suchy wyglądał wspaniale, tak samo jak ja, szeroka klatka, długie dłonie, kształtna, łysa czaszka, srebrnostałowe oczy...” (CS, 164), czy dalej: „Zapach jego skóry, podobny trochę do jesiennej ziemi a trochę do żółtego sera z solą, zostawionego na jeden dzień w ciepłym miejscu. Twardość mięśni, rysunek żył, biel zębów, odciski po wewnętrznej stronie dłoni, twarde i okrągłe jak małe kamyki. Jego stopy i uszy, różowawe, delikatne, miękkie, prawie że dziecięce” (CS, 245), „(...) mój kochany, piękny Suchy z torsem antycznego wojownika...” (CS, 331). Z kolei tak opisuje siebie: „Miałem wielką, kanciastą szczękę, nieduże oczy, mocno napiętą skórę, wszędzie gęsty, momentami biały, pomimo bardzo młodego wieku, zarost. (...) Byłem najlepszym samcem” (CS, 158). Przytoczone opisy mogą nawiązywać do aryjskiego zestawu cech wyglądu zewnętrznego.

Jakub Rawski w swoim artykule zestawia hipotezy Sontag z twierdzeniem Michela Foucaulta, że seksualność jest nierozzerwalnie związana z władzą, że rozkosz i władza nie występują przeciwko sobie, ale wprawiają się wzajemnie w ruch. Jako egzemplifikacje tych tez podaje przykład „pięknego SS-mana” - historycznej figury pojawiającej się w tekstach kultury. W polskiej literaturze upatruje takie przykłady postaci w *Malowanym ptaku* (1965) Jerzego Kosińskiego i *Sońce* (2014) Ignacego Karłowicza. Przeistacza określenie fascynujący faszyzm na seksowny faszyzm i opisuje wiele przykładów tekstów kultury, które estetyzują sylwetkę wojennych zbrodniarzy nazistów⁶⁸. Również Gruz - nazista idealizuje swojego partnera Suchego, o czym była mowa wcześniej. Opisy ich erotycznych zbliżeń są przepełnione fizyczną przemocą i sadomasochizmem. Nie jest to jednak estetyzacja faszyzmu, o której pisał Rawski. W ich

⁶⁷ J. Rawski, *Seksowny faszyzm jako egzemplifikacja relacji płci i władzy*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2, s. 235-236.

⁶⁸ Tamże, s. 240-255.

relacji nie ma ofiary i oprawcy. To raczej dwóch oprawców przepełnionych faszystowskimi i homoerotycznymi wizjami. Związek Gruza z Suchym podkreśla to, o czym pisała Sontag w *Fascynującym faszyzmie*. Reżim, który prześladował osoby homoseksualne stał się afrodyzjakiem późniejszej społeczności homoseksualnej, zwłaszcza tej o zapędach sadomasochistycznej⁶⁹.

Atletyczne, wyrzeźbione, kulturyistyczne ciało męskie przed laty postrzegane było jako przejaw „braku kultury”. Kojarzyło się z pracą fizyczną i reprezentowało proletariat. Symbolizowało ponadto brak wrażliwości i inteligencji. Preferowany kapitał ludzki w postaci wartości intelektualnych czy możliwości ekonomicznych był istotniejszy i nie przystawał do muskularnych, skupionych na budowaniu sylwetki mężczyzn. Obecnie muskularni mężczyźni, dbający o swoją sylwetkę, a tym samym o swoje zdrowie fizyczne są pozytywnie postrzegani w opinii publicznej⁷⁰. Cieleśność Gruza bliska jest temu pejoratywnemu postrzeganiu męskiej muskulatury jako przejaw braku kultury. Naturalistyczne, a wręcz odpychające opisy jego tężyzny fizycznej ukazują brutalizm bohatera. Siła fizyczna go rozpiera. Wykorzystuje ją jedynie do stosowania przemocy: „Tylko rano szliśmy [z Suchym – przyp. red.] na osiedlową pakernię, gdzie robiliśmy sobie zastrzyki, a następnie rwaliśmy po dwie stowy na klatę, i to lekko. Byłem już wtedy cały ze stali. Myślałem, że już bardziej się nie da, ale nie, dało się; zawsze się da; byłem Stalowym Cyborgiem Białej Rasistowskiej Śmierci. Mogłem wszystko” (CS, 363).

Poczynania Gruza doprowadzają do oszpecenia jego ciała, a dokładniej twarzy. Chodzi w masce, spod której widać tylko jego oczy. Został zaatakowany wraz z Suchym, którego brutalnie zabito na jego oczach, a on został pozbawiony twarzy, obłany kwasem w akcie zemsty. Wspomina: „(...) patrzył [Damian – przyp. red.] na mój różowawy, pozbawiony skóry dziurawy łeb, który wyglądał, jakby przez dwa dni gotowali go w solance” (CS, 382). Makabryczny opis wydarzeń ukazuje zbezczeszczone ciało Gruza. To dodatkowo czyni go jeszcze bardziej odpychającym, nie tylko poprzez brutalne postępowanie, ale i zewnętrzną fizjonomię. Utrata twarzy staje się symboliczną utratą tożsamości bohatera. Brak twarzy musi być zastąpiony przez całe ciało, które świadczy o jego sile i brutalizmie.

⁶⁹ S. Sontag, *Fascynujący faszyzm*, przeł. S. Magala, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1984 nr 4, s. 142-149.

⁷⁰ Z. Melosik, *Tożsamość, ciało...*, dz. cyt., s. 194-201.

Higiena ciała i ducha – upadek hedonisty

Dbanie o własny wygląd i sprawność fizyczną jest istotne dla Jacka z powieści *Ślepnąc od świateł*. Prowadzi on bardzo uporządkowane i zaplanowane życie, o czym była mowa we wcześniejszym rozdziale. Taki styl bycia ma mu pomóc w pracy, którą wykonuje, by zawsze być w pełni sił. Choć stwierdza, że to nie jest jego praca, tylko zarabianie pieniędzy. Nie pije alkoholu i nie bierze narkotyków, by być w jak najlepszej formie psychofizycznej. Drobiazgowo opisuje: „Wstałem o piętnastej. Jestem wyspany i skupiony. Rano dostałem lekkiego skurczu w nodze, ale to nic poważnego. To tylko niedobór magnezu. Spałem dziesięć godzin. Po obudzeniu zrobiłem sto pompek i wziąłem zimny prysznic. Po wyjściu z łazienki wypiliśmy wyciskany sok. Zjadłem płatki z mlekiem. Potem, jeszcze przed wyjściem, jajecznicę z czterech jajek” (ŚoŚ, 11). Bohater wykazuje się pedantyzmem i taki też jest jego wygląd zewnętrzny, zawsze zadbany i ubrany w konwencjonalnym stylu: „Patrzę na równe rzędy koszul, swetrów i spodni. Ułożone kolorami w odcieniu od najciemniejszego do najjaśniejszego” (ŚoŚ, 72). Te początkowe opisy bohatera mają podkreślić jego zadbaną sylwetkę, wygląd i przywiązanie do estetyki, by z czasem wyraźna stała się jego degradacja prowadząca do upadku z każdą kolejną podjętą przez bohatera złą decyzją i coraz większą utratą kontroli. Stwierdzi: „(...) nie mam refleksu, kręci mi się w głowie. Jest mi znowu niedobrze” (ŚoŚ, 363). Upadek bohatera podkreślają opisy jego powierzchowności: „(...) śmiałem się do rozpuku, oglądając siebie w lustrze: bladego, z kilkudniowym zarostem, z twarzą, która wyglądała, jakby ktoś wypompował z niej całą wilgoć, całe osocze i krew. Byłem ubłocony i brudny, miałem sine plamy pod oczami, nasadę nosa przypominającą bezkształtną kulę ciasta i ukruszoną jedynekę. (...) Tak właśnie wygląda malarska symbolika głupoty, nieopatrności, niezwracania uwagi” (ŚoŚ, 413).

Siła ojca przeciw słabości syna

Mocna tężyzna fizyczna uwydatniona została przez Żulczyka w postaci Tomasza Głowackiego. Mimo tego, że jest już niemłodym mężczyzną, ma dorosłe dzieci oraz małe wnuki, może poszczycić się siłą i tęgą posturą. Jego syn porównuje go do ściany, o którą bez przerwy uderza się głową. Nie pamięta, by ten kiedykolwiek się garbił. Ubrany prawie zawsze w skórzaną kurtkę, wojskowe spodnie i czarne trampki. Ogolona na gładko głowa, na nosie okulary korekcyjne. Od kiedy rzucił palenie i przestał pić prawie bez przerwy żuje gumę. Kroczy pewnym krokiem, jak zauważa Mikołaj: „(...) idzie jak

zwykle, lekko kołysząc barkami, powoli i uważnie, jakby próbował utrzymać równowagę na kolejowej szynie, ale też mocno, jakby każdym krokiem chciał coś rozdeptać” (WP, 74).

Wraz z rozwojem wydarzeń w powieści można zauważyć postępujące oznaki osłabienia sił fizycznych Głowackiego. Mikołaj zauważa: „Na tej łysej głowie, którą regularnie golił brzytwą, zrobił mu się siwy nalot...” (WP, 405). Również Justyna spostrzega: „Gdy Tomasz wchodzi po schodach, sprawia wrażenie, jakby był starszy o pięć lat od człowieka, który z nich schodził (WP, 490). Konsekwencją jego gorszego wyglądu i samopoczucia jest atak serca. W powieści został zestawiony z opisem walki bokserskiej, którą to Głowaccy oglądają w telewizji. Tomasz niczym bokser na ringu walczy ze swoim zdrowiem, nie chce, by wzywano pogotowie: „Zaciska zęby. Tak mocno, że zaraz mu pękną. Wiem, że to nie dlatego, że go bolą; to dlatego, że cały sobą chce zmusić ból, aby zniknął” (WP, 565). Gdy zdejmuje ubranie do badania „widać jego wielkie łapy, mięśnie i żyły splątane pod skórą w twarde, sztywne węzły” (WP, 567). Nawet po operacji, przebywając w szpitalu, zapewniał, że czuje się wspaniale i „napinał wszystkie mięśnie, aby pokazać, że jego ciało pracuje bez zarzutu jak dobrze naoliwiona maszyna” (WP, 638). Jego problemy ze zdrowiem i pobyt w więzieniu czynią go jeszcze mocniejszym. Wraca do Zyborka niczym bohater witany i oklaskiwany przez tłumy. W oczach Mikołaja staje się olbrzymem „wyższy i wyższy, szerszy i szerszy, aż w końcu wypełnia wszystko, całe niebo, całe powietrze” (WP, 831).

W opozycji do mocnej i żelaznej sylwetki ojca została ukazana fizjonomia syna Mikołaja. To trzydziestotrzyletni mężczyzna, który niewiele się zmienił od czasów licealnych, kiedy to miał patykowate ciało i długie włosy. Znajomi mówili na niego Blady, co jednoznacznie wskazywało na jego wygląd zewnętrzny. Przez wiele lat od przyjazdu do Warszawy miał krótkie włosy, jednak podczas rozmowy z Kaśką, zauważa: „Przejeżdżam palcami po głowie. Są już tak długie, że od tygodnia mieszczą się w rachityczny kucyk. (...) >>Jakbym specjalnie zaczął je zapuszczać na przyjazd tutaj<<” (WP, 465). Jakby nie tylko miał wrócić do wydarzeń sprzed lat we wspomnieniach, ale podświadomie przybierał wygląd chłopaka z czasów licealnych. Justyna zakochuje się w takim Mikołaju. Widziała go w najgorszym momencie jego upadku moralnego i fizycznego spowodowanego uzależnieniem od heroiny. Bohater wspomina, jak odwiedził ją w jej mieszkaniu po pobycie w ośrodku odwykowym: „Ja byłem psem, zaleczonym, ale psem. Pachniałem jak pies. Miałem pustą głowę, ręce jak robot, zgrabiałe, z odciskami, połamanymi paznokciami” (WP, 473). Kiedy przyjeżdżają do mazurskiej

miejsowości żona widzi jego apatię i zrezygnowanie objawiające się także w zewnętrznym wyglądzie: „Idzie powoli przed siebie, człapie w stronę domu. Powoli i z trudem, jak stary człowiek” (WP, 375). Z czasem jednak zauważa też zmiany: „(...) miałam wrażenie, że urósł. Że jest go trochę więcej. Gdy dotykałam jego skóry, ramion, pod spodem było więcej twardości, mniej waty, mniej ciasta. Może nie nabrał muskulatury, ale jakby bardziej się uformował” (WP, 594). Również Mikołaj zdaje sobie sprawę ze swojej postury: „Siadam na brzegu łóżka, zmęczony, sflaczały, obolały, z kwasem w mięśniach. Czuję, że wszystko mnie boli: mięśnie, kości, kręgosłup, krtań. Czuję, jakbym przejechał trzy tysiące kilometrów, chociaż przejechałem niewiele ponad dwieście. Mam zakwasy w mięśniach, które pewnie nawet nie istnieją” (WP, 78). Również w młodzieńczych wspomnieniach podkreśla swoją nieatrakcyjność. Ciężko mu było uwierzyć, że taka dziewczyna jak Daria zwróciła na niego uwagę. Później w dorosłym życiu również uważał, że nie zasługuje na taką kobietę jak Justyna. Zmiana postury Mikołaja, zauważona przez jego żonę, pokrywa się z rosnącą w nim odwagą do zmierzenia się z demonami przeszłości.

Mikołaj zwraca uwagę na siłę fizyczną swojego ojca oraz umiejętność pociągnięcia za sobą tłumów i rządzenia nimi. Widząc jego zachowanie i mieszkańców Zyborka podczas wiecu przed lokalem, w którym odbywają się urodziny burmistrzowej stwierdza: „Ojciec rządzi tymi ludźmi. Gdyby chciał, mógłby rządzić wszystkimi. Nie dlatego, że budzi zaufanie albo jest sympatyczny. Robi to dlatego, że jest Punisherem. Tak jak Punisher, mógłby powiedzieć o sobie, że to w nim, i tylko w nim, jest sprawiedliwość i kara. Skoro jestem jego synem, więc to jest, musi być gdzieś we mnie, chociaż tak naprawdę nie wiem gdzie” (WP, 588). Chce być taki jak on, a przynajmniej w tym aspekcie - bycia bezkompromisowym i silnym. W decydującym momencie powieści bohater odnajduje upragnione *coś*, które u siebie szukał. W końcu może powiedzieć: „Że jestem taki sam jak oni. Że też jestem Punisherem” (WP, 816). Równie ważnym momentem w historii Głowackich jest bójka i kłótnia syna z ojcem w więzieniu podczas odwiedzin. Tomasz celowo prowokuje syna, by ten zdenerwował się na tyle, aby pokazać swoją złość i użyć pięści wobec niego. Mikołaj zdaje ten test, co pokazuje, że jest gotowy na to, by poznać prawdę i dokonać aktu zemsty.

W cielesnej przeciętności

Dawid – bohater debiutanckiej powieści Jakuba Żulczyka może przypominać swoją posturą Mikołaja. Jest on co prawda młodszy, ale nieznacznie, o kilka lat. Wygląd

fizyczny nie jest dla niego istotny, ale jest też jego świadomy: „(...) mam dwadzieścia pięć lat, chyba łysieję, i powoli uwypukla mi się brzuch...” (ZMJK, 13). Wiedzie stereotypowo studenckie życie, mocno zakrapiane alkoholem z częstymi imprezami i niezobowiązującymi znajomościami. Nie czuje się pewnie w sytuacjach zagrożenia i podobnie do Mikołaja nie potrafi wyzwolić swojego wewnętrznego Punishera, który w jego przypadku przyjmuje postać innego komiksowego bohatera jakim jest He-Man⁷¹. W powieści ukazano jego dojrzewanie do męskiej dorosłości.

Cielesność zdegenerowana

Na swoją fizyczność zwraca uwagę bohater *Informacji zwrotnej*. Przygląda się sobie w lustrze i opisuje: „Szpakowate włosy, wiecznie podkrążone oczy, opadające jak u buldoga, nos – Marta [była żona bohatera – przyp. red.] kiedyś mówiła, że orli, tak naprawdę ktoś przykleił mi go do twarzy trochę na złość, trochę dla żartu. Zarost jak papier ścierny” (IZ, 19). Jest pięćdziesięcioletnim mężczyzną. Widzi upływający czas nie tylko przez pryzmat własnego ciała, ale też kolegi Zbyszka z czasów młodości i wspomnianego z sentymentem rockowego trybu życia, który prowadzili. Również u żony zauważa oznaki upływającego czasu. Kobiecie, której wie, że przysporzył wiele złego. Jedno z sześciu mieszkań, które posiada oddał Kruszynce – tak nazywa młodą studentkę, niewiele młodszą od jego własnej córki. Ma z nią relację czysto erotyczną. Sam przyznaje, „że to obleśne i oklepane” (IZ, 114). Dziwi się tej młodej dziewczynie, że chce się z nim spotykać, gdyż swoją cielesność postrzega w kategorii porażki: „Mam siwe kudły na klatce piersiowej, brzuch, obwisłe cycki. Jestem wstrętny. Na siłowni byłem dwa razy w życiu, przez pomyłkę, pomyliłem drzwi” (IZ, 248). W odstręczający sposób opisuje własną cielesność, podczas spotkań z kochanką czy czasu, który spędza w fajnym pokoju. Kiedy po długich latach dochodzi do zbliżenia Marcina z Martą, oboje są w rozpaczy z powodu śmierci syna. Bohater stwierdzi: „Jesteśmy zupełnie wyschli i bardzo zimni. Próbujemy się ogrzać, ocierając się o siebie. Piecze nas od tego zaczerwieniona skóra. Z ust pachnie nam starością. Ostatni raz, gdy tak leżeliśmy, wyglądaliśmy zupełnie inaczej” (IZ, 378-379). Kania sam przyznaje, że picie zamieniło go w kukłę i że „Nie ma nic śmieszniejszego niż starzejący się facet na dnie” (IZ, 90). Marta i jego dzieci podobnie jak młodzi Głowaccy ze *Wzgórza psów* nieraz widzieli ojca w opłakanym stanie, odpychającego i poplamionego własnymi wymiocinami. Odrzucająca fizjonomia

⁷¹ To bohater amerykańskiego animowanego serialu obdarzony nadprzyrodzoną siłą.

bohatera ukazuje efekt wieloletniego nadużywania przez niego alkoholu i wzmacnia krytyczny stosunek do tej postaci.

Cielesność bohaterów literackich Jakuba Żulczyka często odzwierciedla ich charakter i stosunek do rzeczywistości. Są to postaci, które przechodzą metamorfozę wewnętrzną lub dojrzewają, jak Mikołaj i Dawid, co autor podkreśla również ich zewnętrzną fizjonomią. Tracą panowanie nad sobą również w sferze fizycznej, czego przykładem jest Jacek. Opisy ciała bohaterów wpływają również na ocenę i stosunek odbiorcy względem postaci, tak jak ma to miejsce w ocenie poczynań Gruza czy Marcina Kani. Nie da się wyznaczyć jednego dominującego męskiego wzorca cielesności bohaterów, ale zauważa się w nich pewne analogie. Dawid i Mikołaj w swojej nieporadności i wątlej posturze są do siebie podobni. Mocna, atletyczna sylwetka przywołuje na myśl takie postaci jak Gruz, Tomasz czy Jacek. Każdy z nich reprezentuje raczej typowo męską cielesność, pozbawioną androgynicznych cech.

3.4 Hegemoniczny Punisher i despotyczny destruktor, czyli wizerunki ojca i ojcostwa

Obraz mężczyzny niejednokrotnie wiąże się z pełnieniem przez niego roli ojca. Motyw ojcostwa w literaturze można odnaleźć w najdawniejszych epokach literackich oraz różnorakie jego realizacje, od ojcostwa zdystansowanego i apodyktycznego po ojcostwo zaangażowane i troskliwe. Model, w którym ojciec jest głową rodziny, pracuje na jej utrzymanie a obowiązki domowe wraz z opieką nad potomstwem pełni wyłącznie żona, uległ znacznej zmianie po II wojnie światowej. Kobiety, których mężowie walczyli na froncie i niejednokrotnie z niego nie wracali, musiały sprostać nowym obowiązkom. W literaturze polskiej taki proces obserwujemy już wcześniej, od upadku powstania styczniowego, kiedy to kobiety zaczęły przejmować tradycyjne męskie role. Wpłynęło to na przyspieszenie ruchów emancypacyjnych kobiet. Patriarchalny świat zaczął przemijać, a rola mężczyzny w tym ojcostwo musiały ulec przeobrażeniu. Dziś zmieniło się postrzeganie ról społecznych. Nie dziwią już tak mężczyźni biorący urlopy tacierzyńskie, angażujący się w wychowanie i opiekę nad dzieckiem.

Krzysztof Arcimowicz wymienił rodzaje męskości, które da się zauważyć w polskich przekazach telewizyjnych. Jednym z nich był, w relacji mężczyzna-dziecko, wizerunek opiekuna i partnera dziecka. Czuły, troskliwy, dbający o niemowlę mężczyzna był często ukazywany w reklamach telewizyjnych i prasowych w latach 2000. Przełamywał stereotyp tradycyjnego mężczyzny, akcentował jego funkcje opiekuńcze i

emocjonalne. To, co było szczególne w „nowym ojcostwie” to nie tyle samo uczucie i czułość wobec dziecka, ale ich okazywanie⁷².

Hegemon Punisher

W kulturowym przekonaniu wciąż da się zauważyć stereotypowy podział na matczyną łagodność i ojcowską twardą rękę. Kobieta kojarzona jest z takimi cechami jak miłość, ciepło. Z kolei w męskość wpisany jest chłód emocjonalny. Dlatego ojciec jest surowy, oschły i władczy. Takim ojcem z pewnością jest Tomasz Głowacki z powieści *Wzgórze psów* Jakuba Żulczyka. Bohater reprezentuje patriarchalną męskość i ojcostwo. Zbigniew Jazienicki w swojej recenzji powieści mówi o nim, jako o „hipermęskim, nadpobudliwym, niecierpiącym sprzeciwu ojcu – synekdosze dzikości mazurskich peryferii”⁷³. Mimo tego, że obaj jego synowie Mikołaj i Grzegorz są już dorośli to nadal ingeruje w ich życie rodzinne i relacje z małżonkami oraz dziećmi. Niejednokrotnie strofuje Grzegorza, który ma problemy z hazardem i alkoholem, poucza go i traktuje jak chłopca, któremu trzeba wskazać, co powinien zrobić. Ingeruje w jego rozmowy z żoną, która chce rozwieść się z młodym Głowackim, stara się być mediatorem w ich sprawie. Nie chce dopuścić, by małżeństwo syna skończyło się rozwodem. Tomasz często podkreśla swoją dominację nad synami. Kiedy Mikołaj przyjeżdża z Justyną do Zyborka, Głowacki nie potrafi powstrzymać się od komentarzy względem syna dotyczących jego beznadziejnej sytuacji życiowej i finansowej: „-Po prostu popatrz na siebie – mówi mój ojciec. Pokazuje na moje włosy, moją koszulę, moje spodnie. – Popatrz na siebie i się zastanów. Ja chcę ci pomóc. (...) – Musisz się ogarnąć, Mikołaj. To ostatni moment. Masz trzydzieści dwa lata, trzydzieści trzy – mówi mój ojciec” (WP, 90-91).

Warto w tym miejscu wspomnieć o przeszłości Tomasza. Jest on niepijącym alkoholikiem, który opamiętał się i przestał nadużywać alkoholu dopiero po śmierci pierwszej żony. Główny bohater powieści niejednokrotnie wspomina przeszłość, kiedy to ojciec w pijackim amoku krzyczał na niego, brata i matkę, często używając także wobec nich przemocy. Mikołaj ma w pamięci sceny odbywające się przy rodzinnym stole, kiedy to ojciec upokarzał się zniewolony przez alkohol. Obecnie żyje z Agatą, z którą ma dwójkę dzieci w nastoletnim wieku. Mimo, że nie urządza już pijackich scen w domu, to nadal wychowuje swoje potomstwo twardą ręką. Gdy Mikołaj przyjeżdża do

⁷² *Karuzela z mężczyznami...*, dz. cyt., s. 49-52.

⁷³ Z. Jazienicki, *Psiekle. Recenzja książki „Wzgórze psów”*, „Kultura Liberalna”, nr 439, dostęp online: <https://kulturaliberalna.pl/2017/06/05/zbigniew-jazienicki-recenzja-wzgorze-psow-jakub-zulczyk/>, [dostęp 05.01.2023].

Zyborka i wchodzi do rodzinnego domu zauważa: „W domu, w którym się wychowałem, mieszka zupełnie nowa rodzina, tyle, że tą nową rodziną również rządzi mój ojciec” (WP, 75). Jest surowym i władcym rodzicem. Krzyczy na Joasię, kiedy ta nie chce jeść kolacji, zabrania jej trzymania telefonu przy stole i sprawdza jej wiadomości. Jej brat Janek, też zdaje się nie cieszyć wspólnym posiłkiem, nie odzywa się i ucieka wzrokiem od stołu. Tomasz nie tylko ingeruje w życie dorosłych dzieci, ale chce za nich decydować. To właśnie on zaplanował i dowodził całym planem dotyczącym wymierzenia sprawiedliwości i ukarania winnych zbrodni sprzed lat. Zbrodni, która najmocniej dotknęła i zaważyła na życiu jego syna Mikołaja. Początkowo nawet nie chce go informować o tym, co dzieje się w Zyborku i dlaczego znikają ludzie. Nie wierzy w to, że jego syn jest na tyle silny psychicznie, aby znieść prawdę. Niczym panujący władca chce wymierzać sprawiedliwość, która z punktu widzenia moralności jest czynieniem zła.

Niechęć Mikołaja do własnego ojca okazuje się powierzchowna. Młodzieńcze czasy, kiedy go szczerze nienawidził i otwarcie się do tego przyznawał, minęły. Po latach okazuje się, co zauważa Justyna, że prawdziwym pragnieniem głównego bohatera jest to, „Że ojciec i brat będą go akceptować, traktować jak dorosłego, silnego, takiego jak oni.” (WP, 430). Negatywne emocje względem ojca zamieniają się lub może zawsze były tylko przez jakiś czas ukryte w podziw i chęć bycia podobnym. Bohater porównuje własnego ojca do Punisera – fikcyjnej postaci, która towarzyszy mu od nastoletnich lat i do bycia jakim sam pretenduje. Chciałby być równie silny i bezwzględny w działaniu. Również Grzesiek, młodszy brat bohatera, mimo zewnętrznej niechęci i wzgardy wypełnia polecenia ojca i uczestniczy w jego planie zemsty. Silną i jednocześnie destrukcyjną więź rodzinną pomiędzy Tomaszem, Mikołajem i Grzegorzem przedstawia Kamila w rozmowie z głównym bohaterem. To była żona młodszego Głowackiego, z którym ma dwójkę synów. Przyrównuje ich relację do zaciśniętej ręki noworodka urodzonego z porażeniem mózgowym i przykurczem wszystkich mięśni, któremu po jakimś czasie palce na stałe wrosły w dłoń i nie da się z tym nic zrobić: „Mówią, że rodzina jest jak dłoń. Wasza jest jak dłoń tego dzieciaka” (WP, 314).

Jednym z mott książki jest cytat z *Wyroku (1913)* Franza Kafki. Przytoczenie fragmentu tego parabolicznego opowiadania wskazuje na ojcostwo patriarchalne. Zauważa to Wojciech Śmieja, pisząc: „ (...) [*Wzgórze Psów* – przyp. red.] wyraźnie narzuca swoją lekturę jako narrację o klęsce postpatriarchalnego modelu męskości”⁷⁴.

⁷⁴ W. Śmieja, dz. cyt., s. 284.

Krystyna Dzwonkowska-Godula zauważa, że:

Macierzyństwo jest centralnym i dominującym elementem kobiecości (...) W rolę tę wpisano pełne poświęcenie i podporządkowanie życia matki dziecku i jego potrzebom. W przypadku mężczyzn rola rodzicielska wydaje się być znacznie mniej ważna. (...) Patriarchalna męskość i ojcostwo są utożsamiane z byciem głową rodziny, odpowiedzialnością za zapewnienie tej rodzinie jak najlepszych warunków życia. Oznacza to role zewnętrzne, pozadomowe, realizowane w sferze publicznej⁷⁵.

Niemiecki filozof Hans Blüher pisał o teorii męskiej społeczności. Stwierdził: „Podczas gdy kobieta jest socjologicznie jednostronna i dąży tylko ku rodzinie, mężczyzna skłania się zawsze w dwie strony: ku rodzinie i ku męskiej społeczności”⁷⁶. Mężczyzna posiada popęd ku stowarzyszaniu. Przejawy tej teorii można dostrzec u Tomasza Głowackiego w jego zapędach społecznych. Nie jest obojętny na krzywdę ludzką, wraz ze swoimi pracownikami zawozi ubogim pieczywo ze swojej piekarni, pomaga finansowo Kaśce, młodszej siostrze zamordowanej przed laty Darii. Dąży do zorganizowania referendum i obalenia obecnie urzędującej burmistrz. Te cechy u bohatera, w przeciwieństwie do opisanych wcześniej, są jednoznacznie pozytywne. Tomasz buntuje się przeciwko lokalnej polityce, która chce wypędzić ubogich i chorych z mieszkań socjalnych i w ich miejscu stworzyć ekskluzywne lokale dla bogatych. Głowacki zrzesza wokół siebie mieszkańców Zyborka. Potrafi przekonać ich do swoich racji i zmotywować do protestu przeciwko Bulińskiej. Nie powstrzymuje go nawet przebyty stan przedzawałowy. Staje na czele zorganizowanego wiecu przed lokalem, w którym odbywa się zabawa urodzinowa burmistrzowej. To społeczne zaangażowanie, wręcz chęć walki przywodzi na myśl skojarzenia z Bartoszem Głowackim – chłopskim bohaterem powstania kościuszkowskiego. Żulczykowy bohater może imponować swoimi poczynaniami w sferze społecznej inicjatywy, posiada charyzmę i chce bezinteresownie pomagać. Jednak są to jego pozytywne „cechy zewnętrzne”. W sferze prywatnej jako ojciec zawodzi. Nie potrafi porozumieć się z dziećmi. Chce, by były mu one podległe i wykonywały jego polecenia. Reprezentuje teorię męskości hegemonicznej i takie też ojcostwo. Na próżno szukać w nim czułych gestów i wrażliwości. Jest taki jak jego powierzchowność. Mikołaj stwierdza: „Ojciec jest niezniszczalny jak Terminator. On

⁷⁵ K. Dzwonkowska-Godula, *Publiczny dyskurs o współczesnym ojcostwie w Polsce*, [w:] *Karuzela z mężczyznami. Problematyka męskości w polskich badaniach społecznych*, pod red. K. Wojnickiej, E. Ciaputy, Kraków 2011, s. 114.

⁷⁶ H. Blüher, *Teoria męskiej społeczności*, [w:] *Revolucja konserwatywna w Niemczech 1918-1933*, wybór i oprac. W. Kunicki, Poznań 1999, s. 254.

nigdy nie umrze. Po prostu pewnego dnia stanie w miejscu i trzeba go będzie wyburzyć jak pomnik” (WP, 640). Dawid Matuszek podkreślał, że *Wzgórze psów* jest między innymi powieścią o „zapijaczonym >>skurwysynie<<, który przeistacza się w posąg, przechodząc wraz z synem drogę: od pogardzanego, choć uzależniającego papy po symbolicznego giganta”⁷⁷. Na kartach powieści podkreślana jest jego tężyzna fizyczna, która jeszcze mocniej rezonuje z hegemonicznym i stereotypowym postrzeganiem wzorca męskości.

Despota destruktor

Innym przykładem ukazanego ojcostwa w twórczości literackiej Jakuba Żulczyka jest bohater *Informacji zwrotnej*. Marcin Kania to ojciec nieudolny i nieobecny w życiu dwójki dzieci: Piotra i Uli. Od rodziny i ojcostwa ważniejszy jest dla niego alkohol. W przeblyskach trzeźwości stwierdza: „Lepiej zrobiłbym, gdybym po prostu ich zostawił. Płaciłbym alimenty. Pojawiałbym się raz na miesiąc albo wcale. A potem po prostu zniknął; oni byliby bezpieczniejsi, lepsi i zdrowsi...” (IZ, 100). W retrospektywnych opisach początków jego ojcostwa jak i później wykazywał się skrajną nieodpowiedzialnością. Wspomina, jak upił się do nieprzytomności i nie dopilnował małego raczkującego syna, który rozbił głowę o kant mebla. Niejednokrotnie prowadził pod wpływem alkoholu auto, w którym znajdowały się jego dzieci i żona. Cały trud i ciężar wychowania dzieci, w tym zapewnienie stabilizacji finansowej przejęła na siebie jego żona Marta. Często porównywał się do basisty w życiu prywatnym, niewidocznego i nieuczestniczącego w życiu rodziny. Chyba najmocniej obrazują to słowa bohatera, który mówi o swojej córce, że jest cała z picia i dalej: „Nie pamiętam jej pierwszych urodzin, nie pamiętam jej komunii, pamiętam za to, jak występuje w przedstawieniu świątecznym, a ja muszę się przepychać między ludźmi, żeby dobiec do łazienki; dzięki Bogu, w jednej kieszeni mam setkę żołądkowej...” (IZ, 68).

Uzależnienie bohatera odbiera mu nie tylko szansę na dobre ojcostwo, ale czyni złym ojcem i mężem. Kania używa przemocy fizycznej wobec żony i dzieci, kiedy jest pod wpływem alkoholu. Później, kiedy jest trzeźwy, próbuje się usprawiedliwiać. Obiecuje sobie i rodzinie, że to już nigdy się nie wydarzy. Jednak, kiedy dłuższy czas nie pije, zaczyna tracić przez to zmysły. Na przykład w swojej głowie tworzy teorie, jakoby to nie on uderzył własną córkę: „Zaraz, zaraz. A właściwie to czemu biorę to wszystko

⁷⁷ D. Matuszek, *Zostać (z)ojcem. Pozycja syna we współczesnych polskich tekstach kultury*, [w:] *Formy męskości 2*, pod. red. A. Dziadka, Warszawa 2018, s. 389.

na wiarę? Może – może, podkreślam – ja jej wcale nie uderzyłem? Może one [córka i żona – przyp. red.] mnie oszukują? Wykorzystują to, że mam ciężki okres, aby mi wszystko odebrać, wywalić mnie na ulicę?” (IZ, 188-189).

Bohater używa nie tylko siły fizycznej, ale i psychicznej wobec własnych dzieci. Szczególnie wobec syna. Wiele razy naśmiewa się z jego wyglądu, sposobu bycia, zainteresowań, często nawet przy innych ludziach. Tak jak podczas ich rodzinnego wyjazdu przed laty do Chorwacji, gdy podczas kolacji ze znajomymi, patrzy na syna i myśli: „Siedzi w koszulce z postaciami z tej kreskówki o żółtych ludkach Simpsonowie. Ile on ma lat, że dalej ogląda kreskówki? Czemu on wyszedł taki niedojebany? (...) Milczy. Niech on w końcu zacznie mnie szanować. Ten niedojebany zjeb traktuje mnie jak śmiecia. A ja nie zasłużyłem” (IZ, 338). Dalej zdenerwowany tym, że rodzina nie podziela jego pijackiego humoru i żartów zwraca się do Marty i zaczyna drwić z Piotrka: „- Przez ciebie rośnie z niego frajer, patałach. Gry, kreskówki, u dorosłego faceta. Zobacz. Popatrz na niego, Marta. Zobacz” (IZ, 339). Inne przykłady to, kiedy w latach szkolnych uzdolniony szachowo Piotrek przegrywa w ostatniej rundzie ze słabszym od siebie zawodnikiem tylko dlatego, że pijany Kania zasypia na widowni i przynosi mu wstyd, wytrąca go z równowagi. Kiedy indziej, gdy wraz z kolegami wygrywa dziesięć tysięcy złotych w turnieju gier komputerowych, ojciec komentuje z pogardliwym uśmiechem: „(...) to za granie na komputerze dają jakieś nagrody? Chyba na paraolimpiadzie...” (IZ, 455). Główny bohater często wypomina dzieciom to, żełożył na ich utrzymanie, że podarował Piotrkowi mieszkanie. Wszystko to sprawia, że własne dzieci go nienawidzą, nie chcą znać i nazywać swoim ojcem. Ula powie: „-Nie mam ojca” (IZ, 183). Innym razem, gdy Marcin po raz kolejny wraca do domu w opłakanym stanie córka prosi matkę, by nie wpuszczała go do domu: „Niech leży i zdycha” (IZ, 61). Piotrek również powie Marcinowi: „-Nie jesteś moim ojcem” (IZ, 342).

To psychiczne nękanie najbliższych i dorastanie z ojcem alkoholikiem doprowadza do rodzinnej tragedii. Wspomniana Chorwacja zdaje się być punktem kulminacyjnym nienawiści syna do ojca i tłumionej wewnątrz złości. Piotrek wykrzykuje, że go nienawidzi. Zdenerwowany i pod wpływem silnych emocji uderza pijanego ojca kamieniem w głowę. Gdy później go przeprosza Kania wyobraża sobie, że od teraz będą kumplami, że poprawią się ich relacje. Jednak w dalszym ciągu nałóg kieruje życiem bohatera. Urządza synowi pijackie awantury, wypomina, że przez jego urodzenie nie został wybitnym gitarzystą. Terroryzuje własne dzieci, gdy w pijackim szale z impetem wchodzi do ich pokoju, pakuje do worka na śmieci przypadkowe rzeczy i pali je w

metalowej beczce na ulicy przed domem, wykrzykując przy tym, że od teraz będą go szanować. Ten wyczyn Marcina można motywować powielaniem błędów rodziców. Miał on surowego ojca, wojskowego, członka partii, który nie stronił od alkoholu. Chciał, by Marcin poszedł na politechnikę, pogardzał i wyśmiewał jego pasję i uzdolnienie muzyczne, które nazywał szarpidructwem. Bohater wspomina jak po maturze zniszczył jego rzeczy: kolekcje płyt, gitarę, plakaty, gazety, paląc wielkie ognisko przed domem. Dokładnie tak samo po latach zachowa się Marcin i sam przyzna: „Zrobiłem to, co mój ojciec. A mój ojciec robił pewnie to samo, co jego ojciec” (IZ, 491). Wrażliwy i emocjonalny Piotrek mimo tego, że poślubił Kingę, jak się później okazuje nie był z nią szczęśliwy i dokonał złego wyboru, nadal nie potrafi odciąć się od przeszłości, normalnie funkcjonować, czuje na sobie piętno ojca alkoholika. W przedśmiertnym nagraniu mówi:

Jestem wyczerpany nienawiścią do ciebie. Bo nie powiedziałem ci tego wystarczająco wyraźnie. Jesteś złem, które mnie spotkało. (...)mój ojciec jest człowiekiem, który tylko pił, męczył nas, wrzeszczał, straszył, niszczył. Nie robił nic innego. Całe jego życie sprowadzało się do wyrządzania nam tępego, uporczywego, hałaśliwego zła (IZ, 488).

Jeszcze zanim rodzina poznała prawdę o samobójczej śmierci Piotra i jej przyczynach Ula uważa, że jej ojciec jest winny zniknięciu brata. Marcin znowu słyszy gorzkie słowa:

Przeżyłam całe to gówno! Jak leżałeś zarzygany, zasrany, jak ciągle wrzeszczałeś, jak goniłeś nas po mieszkaniu, jak mnie uderzyłeś, paliłeś rzeczy, przeżyłam to wszystko! A Piotrek nie przeżył, Piotrek był za słaby. (...) To ty jesteś złym człowiekiem (...) – Zabrałeś mi wszystko! Nie mogę się uczyć, spać, studiować. Zobacz, co mi zrobiłeś, zobacz, jak ja wyglądam! Chciałam mieć zwykłe życie,... (...) I już nigdy nie będę go miała, tego życia, bo będę się leczyć aż do śmierci! (IZ, 417-419)

Ojcostwo Marcina jawi się jako nieudolne, stracone, a wręcz destrukcyjne. Kumulowane przez lata w Piotrku złość, żal, poczucie braku zrozumienia doprowadzają do jego samobójstwa. To jakim rodzicem był Kania, stało się pośrednią przyczyną samobójstwa syna, ponieważ brak akceptacji ojca i jego pijaństwo uformowały postawę lęku syna. Ojcostwo Kani zostało zdominowane przez jego nałóg i doprowadziło do tragicznych wydarzeń. Bohater tak je podsumowuje: „(...) zostają tylko złamane szczęki, pęknięte kręgosłupy. Trupy synów. Złamane córki i żony. To moje dziedzictwo” (IZ, 494).

Zestawiając ze sobą obraz ojcostwa Marcina Kani i Tomasza Głowackiego, da się zauważyć wspólne cechy. Obaj mają już dorosłe dzieci i można podsumować ich dotychczasowe rodzicielstwo. Obaj to alkoholicy, którzy w pijackim szale używali

przemocy wobec swoich najbliższych. Choć Głowacki jest niepijącym alkoholikiem to jego dorosły syn nadal pamięta ojca za czasów swojego dzieciństwa i dorastania. Mikołaj wspomina, że do dziś ma przed sobą obraz pijanego, leżącego na ziemi we własnych wymiocinach ojca. Również w takim stanie Ula wraz z Piotrkim widywali często Marcina. Nałóg, który kieruje bądź kierował ojcostwem Głowackiego i Kani nazaczył również ich dzieci w sferze emocjonalnej. Dziś jako dorośli nie potrafią poradzić sobie z własnymi uczuciami, ciąży na nich między innymi trauma przemocowego ojca alkoholika oraz objawy syndromu DDA, które utrudniają ich kontakt z rzeczywistością, o czym wspomniano w poprzednim rozdziale. Tomasz ukazany jest jako ojciec, który wyszedł z nałogu, jednak nadal trzyma surową dyscyplinę, wychowując dwójkę dzieci z nową żoną. Obaj ojcowie reprezentują hegemoniczny typ ojcostwa, z tą różnicą, że Marcin w przeblaskach trzeźwości chciałby być opiekuńczym ojcem, bardziej przypominającym przyjaciela. Alkohol wyzwala jednak w nim złość i wymuszanie niezasłużonego szacunku od dzieci.

W powieściach *Ślepnięc od światel* i *Czarne słońce* obraz ojców głównych bohaterów jest ukazany w niewielkim stopniu. Jednak relacja z rodzicem ma istotny wpływ na ich życie. Tylko pozornie nie czują oni przywiązania do własnych ojców, wypowiadają się o nich tak, jakby im na nich nie zależało, a ich ojcostwo nie miało wpływu na to, kim się stali. Ojciec Jacka to szary mieszkaniec Olsztyna. Kiedyś chciał zostać pisarzem i dramaturgiem, skończył jako dyrektor lokalnej fundacji wspierającej rozwój kultury. Syn mówi o nim, że jest: „milczącym człowiekiem z zaciśniętymi ustami, który przez całe życie zajmował się chodzeniem po mieszkaniu w sztywny, naprężony sposób, obrzucaniem zaniepokojonym wzrokiem ścian” (ŚoŚ, 74). Jednak w powieści można odnaleźć fragmenty, które wskazują na to, że dzieciństwo Jacka i relacja z ojcem miały wpływ na kształtowanie się jego tożsamości i stosunek do przemocy. W krytycznym momencie rozwoju akcji, kiedy bohater dokonuje aktu zemsty na swojej byłej kobiecie, w jego głowie pojawiają się przebliski wydarzeń z przeszłości. Matka zwraca się do niego, by obiecał, że nie podniesie nigdy ręki na kobietę. Jest ona zapłakana. Z ich rozmowy można domyślać się, że była krzywdzona przez męża i chciała ten fakt ukryć przed własnym synem. Jacek pamięta jedynie: „Tata był zły, bo nie chciał mu wyjść wiersz. Coś nie pasowało mu w wierszu” (ŚoŚ, 471). Przypomina sobie, że jako dzieciak obiecywał zapłakanej matce: „O której on wróci, to go zabiję, mamó, przysięgam” (ŚoŚ, 475). Dalej, pamięta, że próbował się na niego rzucić z nożem, ten odepchnął go na tyle mocno, że wylądował na drzwiach zbijając w nich szybę: „Będzie

śmierdział jak zwykle, mój ojciec zawsze strasznie śmierdział przetrawionym alkoholem, tanimi papierosami, starym ciałem, znoszonymi ubraniami” (ŚoŚ, 476). Ukrywanie przemocy domowej przez matkę, być może również mechanizm wyparcia tych wspomnień, które odżywają na nowo w emocjonalnym momencie dla bohatera, pokazują, że mimo pozornej nieobecności ojca w życiu Jacka i obojętności względem niego, jest ona ważną osobą, która wpłynęła na ukształtowanie jego osobowości.

Z kolei Gruz opisuje swojego ojca jako zwykłego mężczyznę, chodzącego do jakiejś tam pracy, spędzającego resztę dnia przed telewizorem: „Gardziłem nim. Widziałem go tylko, jak gapił się w wiadomości, z których nic nie rozumiał. Jeszcze nie wiedziałem nic o drodze, na jaką miałem wejść, ale czułem, że ojciec jest, jak zwiędły, stary flak, jak ciało zgniłe za życia. Gdy matka bała się o mnie, on bał się mnie. (...) Chodziłem za nim z ostrymi przedmiotami, ze śrubokrętem, z cyrklem. Od pewnego momentu nawet przestał na mnie patrzeć, gdy wracał z roboty” (CS, 63). Podkreśla strach ojca przed nim, kiedy ten zaczął zmieniać swoją fizyczność, kiedy całą swoją złość i przemoc zaczął wykorzystywać w działaniach w organizacji faszystowskiej. Tak jak cała postać Gruza jest wyolbrzymiona i przerysowana w swej nikczemności, tak i jego relacja i stosunek do ojca. Wyrzuca go z mieszkania a później zabija z premedytacją i czuje ulgę, że w końcu się go pozbył. Własny ojciec kojarzy mu się ze słabością, której tak bardzo chciał uniknąć. Wymazał z pamięci obraz siebie jako chłopaka przed „przemianą” – cherlawego, słabego i wyśmiewanego przez innych. Słabość i strach ojca przypominały mu jego przeszłość, o której nie chciał pamiętać.

Wizerunek ojcostwa, jaki kreuje Jakub Żulczyk w swoich powieściach, najmocniej oddziałuje na losy bohaterów i jest wyraźnie nakreślony w powieściach *Wzgórze psów* oraz *Informacja zwrotna*. Ukazane powyżej opisy ojcostwa dalekie są od współczesnych postaw rodzicielstwa opiekuńczego i współuczestniczącego. Wykreowani przez pisarza ojcowie naznaczeni są alkoholizmem, przemocą wobec dzieci i żon, nieznoszącą buntu hegemoniczną postawą. Często powtarzają oni błędy własnych ojców. Wywierają negatywny wpływ na kształtowanie się osobowości i przyszłe wybory w dorosłym już życiu ich dzieci. Nakreślony przez pisarza wizerunek współczesnego ojcostwa tworzą takie typy jak: hegemon Punisher i despota destruktor. Do pierwszego można zaliczyć Tomasza Głowackiego z powieści *Wzgórze Psów*. Przyjmuje on pozycję despotycznej głowy rodziny, nieznoszący sprzeciwu, ingerujący w sprawy swoich dzieci. Władczy i silny fizycznie, czym imponuje swoim synom. Jednocześnie jednak, co charakterystyczne dla męskości stworzonych przez pisarza, zniewolony przez

uzależnienie od alkoholu, które destruktywnie wpłynęło na dorastanie i formowanie się tożsamości jego dzieci. Do tego typu ojcostwa można zaliczyć również postać ojca Jacka Niteckiego z powieści *Ślepnięc od światel*. Nie jest to aż na tyle rozbudowana postać co Tomasz, nie cieszy się też skrywanym podziwem syna, raczej przeciwnie. Jednak również przez swoje uzależnienie i używanie przemocy wobec żony wpłynął na kształtowanie się mentalności głównego bohatera. Z kolei despota destruktor to postać Marcina Kani. Jego ojcostwo naznaczone jest alkoholizmem. Nałóg zawładnął całym jego życiem, również tym jakim stał się ojcem. Jego despotyczne zachowania, żądanie szacunku wobec siebie od dzieci, pijackie awantury czy przemoc wobec żony, córki i syna sprawiają, że staje się niszczycielem rodziny. Dewastuje życie emocjonalne swoich najbliższych, czego efektem jest niepewna, wystraszona i zdominowana tożsamość Piotra, jego niechęć do życia, a w dalszej kolejności samobójstwo.

3.5. Męskości realne i fantazmatyczne – wnioski końcowe

Kategoria męskości jest kategorią rozchwianą, niemającą jednego ustalonego wzorca. Jak stwierdza Zbyszko Melosik:

Kategoria męskości nie ma charakteru esencjalnego, raz na zawsze ustalonego; jest kategorią dynamiczną, o kształt której toczy się dyskursywna walka. Jej kulturowe reprezentacje stanowią przy tym wyraz obowiązującej (aktualnej) wiedzy i prawdy odnośnie do tego, co oznacza być mężczyzną. W każdym miejscu i czasie, aby być mężczyzną trzeba spełniać jakieś kryteria męskości. Przez wieki kryteria te były w kulturze Zachodu bardzo jasne i jednoznaczne. Wpisywanie męskości (i kobiecości) w ciało i tożsamość mężczyzn stanowiło też podstawę ostrego rozróżnienia między płciami; podstawę męskiej dominacji i patriarchalnych stosunków społecznych⁷⁸.

Dziś podważana jest męska dominacja i binaryzm płciowy, które potwierdzają istniejący kryzys męskości.

Zaprezentowane postaci z prozy Jakuba Żulczyka można analizować pod kątem studiów nad męskociami. Nie są to przykłady męskości marginalizowanych, nieheteronormatywnych (poza przykładem Gruza, którego to homoseksualna tożsamość jest rozpatrywana w kategoriach braterstwa krwi i homospołeczności). To męskości przede wszystkim hegemoniczne w swej powierzchowności, jednak każda z nich posiada tak skonstruowaną historię i życie wewnętrzne, które odbiega od całkowicie

⁷⁸ Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Kraków 2006, s. 39.

hegemonicznej teorii męskości. To mężczyźni wchodzący w relacje partnerskie oraz chcący realizować modele patriarchalnych relacji. W omawianych dotychczas powieściach przeważają postaci męskie zarówno główne jak i poboczne. Często są to mężczyźni, którzy zmagają się z problemem uzależnienia, są niedojrzali emocjonalnie i można doszukać się w nich syndromów świadczących o kryzysie męskości. To bohaterowie, którzy reprezentują „wadliwe” jej typy. Nie są to mężczyźni stanowiący wzorce godne naśladowania czy reprezentujący klasyczne kanony. Odzwierciedlają współczesną rzeczywistość, która jest płynna i relatywna.

Bohaterowie prozy Żulczyka wykazują się odmienną męskością zarówno względem tej hegemonicznej, podporządkowanej czy inkluzywnej. Galeria męskich postaci zaprezentowanych przez pisarza może stworzyć typologię, gdzie da się wymienić: męskość niedojrzałą, męskość zdominowaną i nieporadną, męskość podporządkowaną z syndromem DDA, męskość hegemoniczną z homoerotyczno-braterskim zabarwieniem i męskość hegemoniczną o samowystarczalnym charakterze. Hegemonia bohaterów naznaczona jest skazą emocjonalnych problemów postaci, które nie radzą sobie z rzeczywistością. Problemy te urzeczywistniają się w postaci: nałogów, syndromów, zaburzeń emocjonalnych, nadmiernej wrażliwości. Zaprzeczają męskości hegemonicznej, która wiąże się z władzą, autorytetem, siłą fizyczną, heteroseksualnością. Wykreowani przez pisarza ojcowie nie są autorytetami dla swoich dzieci, wręcz przeciwnie. Ich rodzicielstwo jest wadliwe, negatywnie wpływające na rozwój emocjonalny dzieci, w niektórych przypadkach nawet destrukcyjne. Wygląd zewnętrzny bohaterów często cechuje wątła postawa, niepewność działań, przeciwieństwo siły fizycznej. Niepewna i wrażliwa postawa życiowa sprawia, że bohaterowie mają lub mieli w przeszłości rozterki związane z ich cielesnością i seksualnością. Przykładem mogą tu być: Dawid, Mikołaj czy Piotr.

Odmienność, która cechuje bohaterów stworzonych przez pisarza sprawia, że prezentują oni problem z męskością. Wejście w rolę dorosłego mężczyzny, odpowiedzialnego partnera czy ojca rodziny jest dla nich niełatwe. Popołniają błędy, krzywdzą swoich najbliższych i ponoszą klęskę. W konfrontacji z własną męską tożsamością właściwie tylko Dawid z powieści *Zrób mi jakąś krzywdę* wychodzi cało. Po opisanych perypetiach potrafi dojrzeć do roli dorosłego mężczyzny, który może być odpowiedzialnym partnerem. Każdą z ukazanych i sklasyfikowanych męskości Żulczyka cechuje odmiennność. Nie są to postaci spełniające tradycyjne role męża, ojca czy partnera.

Ich męskie tożsamości są skomplikowane, a wspomniana odmienność sprawia, że stają się charakterystyczne dla prozy pisarza.

Tym, co jest znamienne dla męskich kreacji autora *Ślepnąc od światła* to różnica jaka istnieje pomiędzy męskością rzeczywistą danego bohatera a męskością fantazmatyczną, w którą dany bohater wierzy i ma w swojej świadomości. Najdotkliwiej tę rozbieżność odczuł Marcin Kania z powieści *Informacja zwrotna*. Nie widział, albo nie chciał widzieć jak złym jest ojcem. W alkoholowym szale wypominał żonie i dzieciom, że go nie szanują i że nie doceniają tego wszystkiego co dla nich zrobił. Uważał się za dobrego, a na pewno za przeciętnego ojca i męża, który potrafi zadbać o rodzinę. Na rzeczywistą ocenę własnej męskości nie pozwalał mu nałóg, który zdominował jego życie i relacje, dlatego tworzył iluzyjny obraz siebie. Większość narracji ukazującej jego poczynania w końcowej części książki okazuje się być urojeniem bohatera. Potwierdza to dodatkowo jego fobia, jakoby zawiązano wobec niego spisek, który ma mu zaszkodzić. Skutkiem takiego myślenia, głównie pod wpływem alkoholu, i błędnego postrzegania swoich zachowań był spowodowany przez niego wypadek, który doprowadził do kalectwa jego kolegi. Jacka z powieści *Ślepnąc od światła* czytelnik poznaje jako dobrze zorganizowanego, pedantycznego i przewidującego mężczyznę, który nie działa pod wpływem emocji. Ma jasno wyznaczony plan na życie. Początkowo jest świadomy swoich drobnych potknięć i przeoczeń, z czasem jednak, traci kontakt z rzeczywistością, nie dostrzega swoich błędów, działa chaotycznie i próbuje wspomóc się, zażywając narkotyki. Mikołaj Głowacki z powieści *Wzgórze psów* oraz Dawid ze *Zrób mi jakąś krzywdę* w podobny sposób dostrzegają swoją męską tożsamość. W działaniach odnoszą się do fikcyjnych postaci z popkultury, które są ich antidotum na nieporadność, punktem odniesienia do poradzenia sobie w sytuacjach skrajnych i trudnych emocjonalnie. Marzy im się męskość hegemoniczna, stanowcza postawa, męskość, której realnie nie potrafią sprostać i która jest w obszarze ich fantazmatów. Podobnie jest z Gruzem, bohaterem powieści *Czarne słońce*, który przechodzi metamorfozę osobowości i wyglądu zewnętrznego. O tej zmianie jest tylko wspomniane, gdyż narracja prowadzona jest z perspektywy głównego bohatera, który przekłamuje fakty z własnego życia, ukazuje siebie jako silnego i budzącego strach innych mężczyzn. O jego niepewnej nastoletniej tożsamości czytelnik dowiaduje się ze sporadycznych wypowiedzi drugiego narratora – alter ego pisarza.

Bohaterowie prozy pisarza reprezentują zatem wyobrażenie o obrazie stereotypowej hegemonicznej męskości. Ich realne postawy ukazują jednak męskość

ułomną, nieporadną, dążącą do wymagowanego wzorca. Jakub Żulczyk kreuje męskich bohaterów, którzy odzwierciedlają kryzys męskości w XXI wieku. Jego postaci nie radzą sobie w sprostaniu żadnej z ról, takich jak opiekuna, ojca, partnera, czy też stereotypowo męskiego, dominującego mężczyzny. Są oni przykładami istniejącego we współczesnej kulturze kryzysu męskości potwierdzanego ukazywaniem w tekstach kultury męskich kompleksów, słabych stron, patologii i problemów. Wszystkie te kategorie są wyraźnie ukazane w kreacjach opisanych postaci. Wszystkie z wyłonionych typów męskości dające się scharakteryzować posiadają określenia wskazujące na słabości i kompleksy reprezentowanych bohaterów literackich.

Rozdział IV

„Świat staje się jeszcze bardziej zamazany”. Realizm i fantasmagoria jako dominanty stylistyczne i narracyjne

Zagadnienie realizmu w nauce o literaturze ma swoją długą i szeroką historię. Zawarte w rozdziale rozważania będą odnosiły się do realizmu rozumianego jako sposobu odnoszenia się dzieła literackiego do rzeczywistości. Ernest Robert Curtis stwierdził, że definiowanie pojęcia realizmu i jego przemian w rozwoju literatury jest zbędne, służy tylko doraźnemu opisowi poszczególnych zjawisk. Za każdym razem może spełniać inną funkcję. Jest obdarzony treścią jedynie przy charakterystyce niepowtarzalnych czy odmiennych zjawisk artystycznych. Z kolei autor *Mimesis* – Erich Auerbach przyjął stanowisko sceptycyzmu kompromisowego wobec zagadnienia realizmu. Również nie widział potrzeby dyskusji nad pojęciem realizmu jako kategorią artystyczną. Traktował to pojęcie jako nazwa nurtu lub tendencji. W swojej książce tak dobierał wyznaczniki i przykłady koncepcji rozwoju realizmu, by ukazać je jako gwaranta ciągłości kultury europejskiej. Także Harry Levin w dyskusji nad zagadnieniem realizmu odnosił się z sceptycyzmem, co do celowości tworzenia uniwersalnej kategorii. Realizm kazał traktować jako hipotezę badawczą oraz kategorię służącą określeniu konkretnej, historycznie osadzonej metody twórczej i jej wyników¹. W polskich badaniach nad realizmem istotne są prace Henryka Markiewicza, Antoniny Bartoszewicz, Zofii Mitosek czy Aliny Brodzkiej. Do terminu przywarło wiele epitetów, z powodu częstego posługiwania się nim, ale także ze względu na precyzyjność w określeniu swoistości tego zjawiska w różnych epokach, czy też przeniesienie określeń na grunt polski, np. realizm krytyczny, wielki, mieszczański, socjalistyczny. Autor *Dyskusji o realizmie* stworzył teorię realizmu jako pojęcia wielowarstwowego:

U podstaw tak pojmowanego realizmu znajduje się szczegółowość opisu i tworzenie iluzji obcowania z rzeczywistością, uzyskane dzięki prawdopodobieństwu, sprawiającemu, iż odbiorca jest przekonany, że w świecie realnym mogą istnieć podobni ludzie i dotyczące ich zdarzenia. Jako następna „warstwa” zjawia się zaś zgodna z prawami rządzącymi światem (zwłaszcza z prawami dotyczącymi społeczeństwa) jego prezentacja, a nałożenie się ich obu prowadzi do typowości, czyli reprezentatywności społecznej².

¹ Zob. A. Brodzka, *O pojęciu realizmu w powieści XIX i XX wieku*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 55/2, 1964, s. 357-383.

² A. Martuszevska, *Kłopoty z realizmem (nie tylko pozytywistycznym)*, „Pamiętnik Literacki” 2000, nr 2, s. 150-151.

Realizm definiowany jest w dwojaki sposób. W znaczeniu szerszym, gdzie oznacza „wszelkie dążenie w obrębie literatury i sztuk plastycznych zmierzające do przedstawienia życia codziennego człowieka w jego historycznym środowisku, respektowania tego wszystkiego, co uznaje się za prawa rządzące rzeczywistością”³. A więc takie ukazanie świata przedstawionego, które jest zgodne z obrazem rzeczywistości (*mimesis*). W kontekście węższym realizm w literaturze to kierunek, który ukształtował się w większości piśmiennictwa europejskiego pomiędzy romantyzmem a naturalizmem. Jednak jego dążenia uformowały się już wcześniej niż połowa XIX wieku i rozwijały także później. Najsilniej oddziałuje na gatunki fabularne, w tym powieść. Podstawę realizmu stanowi estetyka mimetyczna, czyli takie ukształtowanie dzieła literackiego, które najpełniej odzwierciedla rzeczywistość⁴. Jak pisała Anna Martuszevska: „Prąd zwany realizmem jest więc realizmem *sensu largo* i składa się przede wszystkim z utworów, które operują realną fikcją, czyli mieszczą się w nim nader różni pisarze i rozmaite koncepcje społeczne (tym samym także literatura dydaktyczna i wiele odmian gatunkowych należących do literatury popularnej)”⁵.

O zmianach w postrzeganiu realizmu w literaturze XX wieku pisała Zofia Mitosek. Podkreślała, że do dotychczasowego rozróżniania realizmu jako stylu, prądu i okresu w nauce o literaturze dochodzi jeszcze postrzeganie realizmu jako kategorii interpretacyjnej oraz praktyki artystycznej. Przemiany literackie wyzwalają zmiany świadomości estetycznej i metodologii badań nad sztuką. Badania literaturoznawcze niejednokrotnie wykorzystywały realizm jako uniwersalną kategorię opisową. Dlatego badaczka, pisząc o realizmie w literaturze XX wieku, wskazuje na potrzebę opisu realizmu zarówno w literaturze jak i w historii myślenia o literaturze. Jako prąd artystyczny powstały w sztuce XIX wieku realizm był deklarowany zarówno przez artystów, jak i krytyków sztuki. Zakładał dokładne odtworzenie środowiska społecznego, epoki, pozbawione kłamstwa i sztuczek. Istnieje powszechne przekonanie, że prąd ten powstał w opozycji do romantyzmu, jednak odrzucał klasycystyczne naśladowanie uznanych wzorów i reguł artystycznych. Artysta miał pokazywać rzeczywistość bez aksjologicznych obciążeń, wolną od stylu. Osadzanie tematyki dzieł literackich we współczesności dawało przekonanie o dokumentalnej i diagnostycznej funkcji sztuki realistycznej. Kolejne stulecie przyniosło zmiany realizmu, które dokonały się w małym

³ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, [hasło; realizm], Wrocław, 1988, s. 422.

⁴ Tamże, s. 422-423.

⁵ A. Martuszevska, dz. cyt., s. 156.

stopniu na terenie literatury. To sztuki piękne i rodzący się w ich obrębie impresjonizm, abstrakcjonizm czy na przełomie wieków kryzys realizmu w filozofii i psychologii dokonały zmian w obrębie realizmu. Literatura w małym stopniu reagowała na te przemiany, wciąż kontynuując postulaty realistyczne, czego przykładem może być twórczość Josepha Conrada, Henry'ego Jamesa czy Marcellego Prousta. Jednak w początkach XX stulecia na plan pierwszy wysunęła się twórczość ukazująca indywidualną psychikę zapośredniczająca wizję świata. Tematem literatury stał się świat psychiczny, co w konsekwencji zmusiło narrację do rezygnacji z wszechwiedzy i jednoznacznej prawdy. Zofia Mitosek w swoich rozważaniach nad terminem realizmu wymienia trzy rezultaty zawłaszczeń krytycznych realizmu jako kategorii interpretacyjnej. Są nimi w konsekwencji: „realizm magiczny”, „realizm groteskowy” i „realizm bez granic”. Przykład tego pierwszego pokazuje, że istotne w odbiorze dzieła realistycznego są każdorazowo informacje i schematy tekstowe, które nakłada na dzieło czytelnik, bo to w jego ocenie wierzenia i przesady ukazane w powieści realizmu magicznego będą odczytywane w relatywny sposób. Wydarzenia, fakty z życia, nie są same w sobie strukturą artystyczną w powieści, dlatego trzeba zastosować prawa konstrukcji, które w stosunku do rzeczywistości będą konwencjonalne, dlatego motywacja realistyczna w utworze podporządkowuje się motywacji kompozycyjnej i estetycznej. W tekście literackim iluzję rzeczywistości tworzą: fabuła spajająca motywy zgodnie z logiką przyczynowo-skutkową lub jej zaprzeczająca oraz taki dobór szczegółowych motywów i chwytów stylistycznych, które uprawdopodobnią fabułę. W powieściach fantastycznych te dwie sfery mogą być ze sobą w sprzeczności, co daje możliwość podwójnej interpretacji. Literackie motywy, które stwarzają perspektywę podwójnej interpretacji to między innymi: marzenia, złudzenia optyczne, sen⁶. Ten ostatni, będzie przedmiotem rozważań poniższego podrozdziału jako jedna z kategorii charakterystycznych dla prozy Jakuba Żulczyka.

Przemysław Czapliński w polskiej prozie lat 90. zauważa kryzys *mimesis* oraz mały stopień realizmu, konkretnie, Polski w literaturze ostatnich dekad. Kryzys realizmu zaczął się już w drugiej połowie XX wieku. A literatura po 1989 roku jeszcze mocniej pogłębiła to zjawisko. Porzucenie idei powstania wielkiej powieści realistycznej na wzór *Przedwiośnia* (1924) Stefana Żeromskiego, która po II wojnie światowej opisywałaby i podsumowywała społeczne i polityczne przemiany, jest skutkiem przemian w

⁶ Z. Mitosek, [hasło:] *realizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1992, s. 909-921.

postrzeganiu współczesnej literatury realistycznej. Odejście od realizmu wiąże się z założeniem, że mimetyzm arystotelesowski jest współcześnie niemożliwy. Metafora „przedstawiania świata” w czasach wielości i różnorodności medialnej i komunikacyjnej jest nieosiągalna. Przed laty, gdy istniał jeden dominujący sąd o rzeczywistości, proza mogła być jego reprezentantem. W obecnej mnogości poglądów na temat świata proza nie może już być jego reprezentantem a jedynie odzwierciedlać mnogość mniemań o nim⁷. Dlatego jak zauważa Jerzy Jarzębski, obecnie, chcąc w literaturze powieściowej uzyskać logiczny i moralny ład, trzeba sięgnąć po fantastykę. Staje się ona „protezą sensu” wykorzystywaną do tworzenia uporządkowanego świata realizmu⁸. Jakimi drogami fantastyka dostaje się do powieści realistycznej, jak miesza się z realizmem? Badacz odpowiada na to pytanie w następujący sposób:

(...)niepostrzeżenie - poprzez zapisy snów, marzeń, narkotycznych transów, następnie poprzez zmieszanie zdarzeń zwyczajnych z nadnaturalnymi - i to w porządku zarówno „poziomym” (sekwencja zdarzeń realistycznych poprzedza sekwencję fantastyczną), jak „pionowym” (warstwie zdarzeń realistycznych towarzyszy stale jakiś fantastyczny element lub zbiór elementów winkrustowany niejako w porządek potocznej rzeczywistości). Na koniec mogą pojawić się książki, które będą swoistym stopem realizmu z fantastyką w postaci rzeczywistości pomyślanej jako w zasadzie bytowo jednorodna, ale kojarzącej w sobie różne rodzaje motywacji zdarzeń⁹.

Badacz wymienia ponadto w literaturze po 1989 roku przykłady utworów takich jak: *Opowieści galicyjskie* (1995) Andrzeja Stasiuka, *Zwał* (2004) Sławomira Shutego, *Niehalo* (2006) Ignacego Karpowicza, *Dom dzienny, dom nocny* (1998) Olgi Tokarczuk, *Apokryf Aglai* (2001) Jerzego Sosnowskiego, *Czwarte niebo* (2003) Mariusza Sieniewicza, *Dolinę Radości* (2006) Stefana Chwina, *W czerwieni* (1998), *Tryby* (2003) i *Skazę* (2006) Magdaleny Tulli), w których realizm łączy się z fantastyką. Badacz nakreśla spostrzeżenia dotyczące realizacji tego połączenia i stara się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tak wielu polskich pisarzy literatury współczesnej w realistyczny opis zdarzeń włącza fantastykę. Stwierdza, że służy ona do ingerowania w świat realny punktowo, szczególnie w tych miejscach, gdzie potrzebna jest decyzyjność w sferze etyki, ale też wypełnia białe plamy, pozwalając zrozumieć mechanizmy wydarzeń. Ponadto przyjmuje postać permanentnej podszewki rzeczywistości, jej ciemnej strony, która od czasu do czasu wydobywa się na zewnątrz i burzy porządek codzienności.

⁷ P. Czaplinski, *Polska poróżniona. Dylematy realizmu w prozie lat dziewięćdziesiątych*, [w:] *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003, s. 189-224.

⁸ J. Jarzębski, *Realizm podszyty fantastyką*, „Teksty Drugie” 2008, nr 6, s. 53.

⁹ Tamże, s. 45-46.

Dodatkowo wykorzystanie wątków fantastycznych i mitologicznych, szczególnie widoczne w prozie Olgi Tokarczuk, staje się trzonem struktury sensu powieściowych wydarzeń. Odwoływanie się do fantastycznych wydarzeń jest konieczne, aby zrozumieć własne życie i istniejący w nim system wartości. Odwołania do fantastyki stają się znakiem bezradności bohaterów literackich, a tym samym twórców literackich wobec procesów zachodzących w otaczającej ich rzeczywistości¹⁰.

Konwencja realistyczna w twórczości Jakuba Żulczyka jest wzbogacona fantastyką i elementami z jej pogranicza. Pisarz niejednokrotnie sięga po takie kategorie jak oniryzm, groteska, brutalizacja i wulgaryzacja języka, fantastyczne postaci czy wątki jako elementy świata przedstawionego. W jaki sposób te kategorie przenikają do jego powieści realistycznych? Jak często się nimi posługuje? Czy można odnaleźć schematy, które autor wykorzystuje i jak mocno te kategorie wpływają na ukazane losy bohaterów? Poniższe podrozdziały będą stanowiły próbę odpowiedzi.

4.1 Oniryczne wizje

Odnosząc się do słów Jerzego Jarzębskiego na temat dróg, jakimi fantastyka dostaje się do powieści realistycznej, warto przyjrzeć się bliżej kategorii oniryzmu, która w twórczości Jakuba Żulczyka jest wyraziście obecna. Najmocniej widać ją w powieści *Ślepnąc od świateł*. Perypetie Jacka przypominają senną podróż po stołecznym mieście, gdzie w nocy toczy się drugie, a właściwie pierwsze życie bohaterów. Niemal cała akcja utworu rozgrywa się w nocnej scenerii. Pojawiają się opisy snów i wyobrażeń bohatera, które dopełniają powieściową fabułę. Zasadnym zdaje się zbadać, w jaki sposób konwencja oniryczna została wykorzystana w wybranych powieściach pisarza.

Oniryzm w literaturze to sposób ukazania rzeczywistości na wzór marzenia sennego. Oniryczne wizje stają się ucieczką od rzeczywistości realnej, a w utworze literackim rozmywają związki przyczynowo-skutkowe i logiczne ukazanie następstw wydarzeń. Na sen zwracali uwagę już twórcy starożytni. Ich bohaterowie opowiadali o swoich wizjach sennych, które często miały znaczenie symboliczne. Rozwój tej konwencji przypada na XX wiek, kiedy to Franz Kafka wykorzystał oniryzm, by absurdalnym wydarzeniom opisanym w swojej powieści nadać znamion koszmarnych wizji sennych. Na gruncie polskim warto wymienić Brunona Schulza, który posłużył się oniryzmem, by ukazać miniony świat lat dzieciństwa. *Słownik terminów literackich*,

¹⁰ Tamże, s. 46-52.

definiując literaturę oniryczną, wskazuje na cztery podstawowe postaci, pod jakimi występuje sen w dziele literackim. I tak, w dawnych epokach ukazywany był jako alegoria. Może też być motywacją dla wątków, które nie mieszczą się w racjonalnym postrzeganiu świata lub naruszają reguły budowy tekstu, na przykład elementy fantastyczne w realistycznej prozie. Sen może także pełnić zasadę budowania świata przedstawionego, przez co sprawia wrażenie zatarcia granic między tym co realne, a tym, co wyobrażone. Ponadto, występuje jako zapis snu, który charakteryzuje się dużą swobodą w połączeniu elementów tekstu i podważaniem zasad logiki i racjonalności¹¹.

Sen w prozie Jakuba Żulczyka pełni rolę proroczych wizji. Jest odzwierciedleniem skrywanych przez bohaterów lęków i obrazów z przeszłości. Niejednokrotnie zapowiada zbliżające się złe wybory i poczynania postaci. W powieści *Ślepnięc od światel* motyw snu pojawia się jako jeden z elementów świata przedstawionego, ściśle związany z głównym bohaterem Jackiem. Pełni on ważną rolę w rozwoju fabuły, zapowiada nadchodzącą katastrofę, staje się alternatywną wizją życia bohatera, czy też jest kategorią interpretacyjną w odczytaniu ukazanej nocnej rzeczywistości stołecznego miasta. W powieści da się wyróżnić trzy rodzaje snu. Pierwszy z nich to powracający i nasilający się opis upiornego snu bohatera, w którym nie potrafi się on odnaleźć. Występuje w nim jego rodzina, a on sam zadaje pytania natury egzystencjalnej, których brak w życiu codziennym. To senne wizje ukazujące go w perspektywie dzieciństwa i nastoletnich lat. Sen staje się coraz bardziej przerażający wraz z rozwojem akcji ukazany w świecie realnym. Ma charakter profetyczny, gdyż kolejne potknięcia i złe decyzje Jacka, które prowadzą do jego upadku, mają swoje odzwierciedlenie w coraz bardziej koszmarnych wizjach. Ten rodzaj snu został wyodrębniony w fabule powieści tytułem podrozdziału. Główny bohater, który jest jednocześnie narratorem, opisuje, że w powtarzającym się koszmarze, za każdym razem znajduje się w innej scenerii, raz jest to droga w środku lasu, innym razem opuszczona plaża. Jednak za każdym razem ma poczucie zagubienia i dezorientacji. Jak mówi: „Znam tylko swoje imię; nie pamiętam swojej daty urodzenia, nie pamiętam adresu, numeru telefonu, nie pamiętam, jak się nazywają moi rodzice, jak nazywa się moje rodzinne miasto. Jestem nikim. Jestem nigdzie” (ŚoŚ, 24). Godzinami błądzi, szukając kogokolwiek. Za każdym razem, gdy doświadcza tego cyklicznego snu, zaraz po gwałtownym przebudzeniu czuje się jakby został przez kogoś uderzony. Zapala światło

¹¹ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, [hasło:] *oniryczna literatura*, Wrocław 1988, s. 326-327.

w swoim mieszkaniu i sprawdza, czy wszystko jest na swoim miejscu. Zaczyna też recytować te wszystkie informacje o sobie, których nie pamiętał we śnie. Na początku powieści Jacek dokładnie opisuje sen, który z pozoru był tym samym co zwykle koszmarem, jednak z pewną wariacją. Był w nim nastoletnim chłopakiem i towarzyszył mu jego rówieśnik. Znajdowali się na osiedlowym placu zabaw. Było to najprawdopodobniej niedzielne popołudnie, gdyż na zewnątrz przebywało dużo osób. Zmierzali w stronę jednego z oddalonych bloków mieszkalnych: „Zaczynałem rozumieć, że idziemy do miejsca, do którego pod żadnym pozorem nie możemy się zbliżyć...” (ŚoŚ, 26). Miejsce to okazuje się stare, opuszczone i krąży o nim legendy, że mieszka w nim budząca postrach tajemnicza postać, nazywana Wiedźmą. Opis tego miejsca jest bardzo wnikliwy i działający na zmysły odbiorcy. Narrator posługuje się synestezją, pisząc: „Smród, który jest tak silny, że powoli zaczyna być smakiem” (ŚoŚ, 27). Odpychający wygląd i zapach miejsca potęgują poczucie strachu śniącego. Bohater zostaje pozostawiony przez przyjaciela w tym przerażającym miejscu i ukazuje mu się: „(...) pod ścianą, coś siedziało, czekając na mnie. Nie miało kształtu żadnej żywej istoty, to była beładna kupa materii, która jakby ściekła z sufitu, osadziła się i okrzepła właśnie tam” (ŚoŚ, 31). Ma poczucie, że został pozostawiony jako ofiara, która została czemuś złożona. W kontekście dalszych losów bohatera można odczytać te przerażające senne obrazy jako zapowiedź przyszłych złych wydarzeń, które go spotkają. Czyhające we śnie zło będzie się materializować w jego złych decyzjach w życiu rzeczywistym. Senne błądzenie Jacka w nieznanym pomieszczeniu będzie miało miejsce w realnym świecie, kiedy to po pożarze klubu nocnego wraz z jego menadżerem przechodzi ukrytymi korytarzami budynku w poszukiwaniu Malucha. W pewnym momencie przestaje czuć zapach spalenizny: „(...) jakby nigdy nie było tutaj żadnego pożaru. To zapach ze snu. Dochodzi z dołu, znajomy, zły. Słodki smród, smród jak maź. Zapach opuszczonego bloku” (ŚoŚ, 280). To przykład przeplatania się snu z rzeczywistością. Jacek doświadcza emocji i widzi obrazy, które przeżył i zobaczył wcześniej we śnie. Kolory, zapachy i dźwięki zaczynają mu się mieszać. Do obrazów ze snu dołączają obrazy z najbliższej przeszłości i wspomnienia dotyczące początków jego handlu narkotykami. Menadżer Dawid jawi mu się jako chłopiec ze snu, a niemająca kształtu postać ze snu wyrasta przed nim w czerwieni w postaci żeńskiego monstrum:

W jej ciele, ciemnoróżowym, miejscami czarnym, gdzieniegdzie opalizującym szarym ciele, które ma fakturę i konsystencję ciepłego wosku, cuchnącego milionem przetrawień, które wciąż trawi, w ciele, które potrafi wchłaniać i pożerać każdym centymetrem kwadratowym swojej

powierzchni, są pojawiające się i znikające otwory, małe, bezzębne usta, są ich setki i tysiące, takie usta mogą wyrosnąć w każdym z kawałków tego ciała. Ciało wyciekło z otworu wentylacyjnego i zajmuje całe pomieszczenie, wciąż pączkuje, wciąż rośnie (ŚoŚ, 283).

Wyimaginowane monstrum, które może symbolizować zło, jakiemu ulega bohater, łączy świat fantastyki z realną rzeczywistością ukazaną w powieści. Można próbować w sposób racjonalny tłumaczyć obrazy, które widzi Jacek na przykład jego wycieńczeniem fizycznym, brakiem snu, silnymi i zintensyfikowanymi przeżyciami w życiu prywatnym w ostatnim czasie. Jednak elementy fantastyczne ukazane w powieści są integralną częścią losów bohatera i mają tożsamy wpływ na rozwój fabuły, co rzeczywiste wypadki. Dalsze senne wizje, które można zakwalifikować do tej samej grupy, w których bohater przenosi się do czasów dzieciństwa i czuje wewnętrzny lęk, ukazują bohatera w mieszkaniu wraz z siostrą, rodzicami i dalszą rodziną. Pora dnia i krajobraz za oknem są bliżej nieokreślone, przypominają apokaliptyczną przestrzeń. W środku panuje ciemność, wszyscy, poza ojcem, stoją i w milczeniu czekają na coś, co ma się wydarzyć, coś złego. Nie chcą o tym rozmawiać. Kuchnia, w której się znajdują, to ta sama stara rodzinna kuchnia bohatera sprzed dwóch remontów, jednak jego rodzice i wujkowie wyglądają jeszcze starzej niż obecnie. Opisywane postaci znajdują się w kafkowskiej sytuacji, w atmosferze niepewności oczekują bliżej nieokreślonych złych wydarzeń. Gdy do mieszkania wpada dwóch mężczyzn, mały Jacek myśli, że zrobią im krzywdę, jednak po czasie rozumie, „że to nie ich się baliśmy; oni byli naszą ostatnią nadzieją na pomoc. (...) Coś się zbliża. Coś, co połknie nawet tę pustkę. Coś, co sprawi, że wszystko będzie ujemne. Zbliża się przemagnesowanie. Antymateria położy się na materii. Nic nie ma żadnego znaczenia,...” (ŚoŚ, 156). Nagle młody Jacek mówi o tym, że ma pigułki, po które wystarczy, że zejdzie do samochodu. Ich zażycie sprawi, że skrócą czas oczekiwania na nieuchronne. Zbliżająca się apokalipsa i brak jakiegokolwiek innego rozwiązania sprawia, że dostaje on zgodę na wyjście na zewnątrz. To kolejne koszmarne wizje z obrazami z przeszłości, które przepełnione są atmosferą zbliżającego się i nieuchronnego zła. Obrazki z przeszłości łączą się z apokaliptyczną wizją końca wszystkiego i triumfem zła. W tych snach pojawia się to, co bohater stara się tłumić w życiu realnym czyli troska o własną rodzinę. Z pozoru pozbawiony uczuć, nieutrzymujący częstych kontaktów z rodzicami i siostrą bohater, który wybrał życie samotnika dopiero w wizjach sennych pokazuje swoje prawdziwe ja. Ważna jest dla niego rodzina i sam również chciałby taką stworzyć.

Pokazuje to kolejny rodzaj snu bohatera, który jest alternatywną wizją jego życia. Występuje w nim w roli ojca dwójki dzieci i męża Justyny. Czuje się w nim szczęśliwy. To sen z rodzaju: „Co by było gdyby...”. Jednak wraz z rozwojem akcji również i ten rodzaj snu zostaje zdominowany przez niepokojące wizje. Z Justyną poznali się na studiach i pobrali po roku znajomości. Żona urodziła bliźniaki: Zuzannę i Olafa. Oboje mają dobrze płatną pracę i poukładane życie. Bohater czuje we śnie, że wie o tym wszystkim, z każdą kolejną sekundą przypomina sobie więcej szczegółów, czuje się dobrze i spokojnie. Tego dnia, o którym śni, ma urlop w pracy, wylatują z całą rodziną na wyprawę po Ameryce Południowej, zaczynają od Buenos Aires, ale ma jeszcze zawieźć dzieci do szkoły. Sielankowa sceneria wizji sennych i uczucie spokojnego rodzinnego szczęścia szybko mijają. W pewnym momencie siedzące z tyłu auta dzieci, zaczynają mówić dziwne rzeczy, jego syn staje się kolegą z innego snu, który prowadził go do opuszczonego bloku. Znow obraz staje się zamazany i zlewa w jedną masę. Znikają zakorkowane warszawskie ulice, a pojawia się asfaltowa droga w lesie. Dziewczynka, która była jego córką znika: „Jest tylko różowy, mięsisty śluz. Organizm. Znam go z bloku, z innego snu, z najwyższego piętra. Widzę drobne, pojawiające się w nim otwory, poruszające się usta. Ona rozwija się, rośnie” (ŚoŚ, 391-392). Siedzący obok chłopiec nie reaguje. Gdy podjeżdżają pod stary ewangelicki kościół, Jacek przypomina go sobie z dzieciństwa. Od zawsze go intrygowało, co znajduje się w jego wnętrzu. Powoli zbliża się do drzwi budynku, na których widnieje ten sam napis, który znajdował się w opuszczonym bloku z innego snu. W budynku stoi Dario. Zniszczony i stary z zewnątrz kościół w środku okazuje się przepelniony złotem. Rzeźby, kolumny, ołtarz i ornamenty wyglądają jakby przed chwilą zastygły z jednolitej płynnej masy. Oprócz złota dominują odcienie czerwieni, a cały budynek zaczyna przypominać żywe i mówiące stworzenie, przypominające to z wcześniej opisywanego snu. Dodatkowo w postaciach świętych, płaskorzeźbach objawiają się bohaterowi postaci ze świata realnego: Paziny, Piotrka, Beaty i innych. Na końcu korytarza, pod ołtarzem czeka na niego Dario, by przypomnieć, że nie można od niego uciec. Bohater opisuje: „Podchodzę do niego, trwa to bardzo długo, zapadam się w czerwoną wykładzinę tak samo, jak w błoto na zewnątrz kościoła, moje stopy wpadają w nią po kostki, by wyłonić się z niej brudne, cuchnące, ubłocone” (ŚoŚ, 406). Cały opis przepelniony jest akwaticznymi motywami, które dodają grozy fantastycznym przeżyciom sennym. Nagle pojawia się postać chłopca trzymającego w dłoni figurkę Transformera, to jego syn Olaf, który ostrzega: „Ona nie zna litości, ale jest sprawiedliwa. Połyka wszystko i wszystkich. Nie czuj się skrzywdzony” (ŚoŚ, 408).

W tych wizjach sennych wychodzi na powierzchnię to, co Jacek starannie ukrywał, czyli troska o najbliższych i uczuciowość. Troska, która wygrywa w finałowej scenie powieści, kiedy zostaje zmuszony do pozostania w kraju i pracy dla gangstera w imię spokoju rodziców, siostry i jej rodziny.

Woda ma kluczowe znaczenie w symbolice tej powieści, dlatego warto odwołać się do jej znaczenia. Jak podaje *Słownik symboli* Władysława Kopalińskiego woda może symbolizować: chaos, niestałość, zmienność, przeobrażenie, rozpuszczanie się, bezmiar możliwości, uzdrowienie, źródło życia, odrodzenie ducha i ciała, zmartwychwstanie, potęgę, płodność, niebezpieczeństwo, śmierć, oczyszczenie, chrzest, wiedzę i pamięć utajoną w podświadomości, zwierciadło, prawdę, mądrość, dobro i zło, łaskę i cnotę, duszę ludzką, umysł kosmiczny, zapomnienie, magię. Jest zatem wieloznacznym symbolem. Woda, jaka została opisana w omawianej powieści jest czarna, brudna i mętna. Będzie zatem łączyła się z jej pejoratywnymi znaczeniami jak niebezpieczeństwo, chaos, niestałość, zło, zapomnienie. Ponadto, jak podaje wspomniany słownik, woda objawiająca się w marzeniu sennym oznacza utratę przyjaciela lub krewnego, wpadnięcie do wody jest oznaką prześladowania i ruiny, a mętna woda oznacza kłopoty i kłótnie¹². Dlatego nieprzypadkowe zdają się być opisy snów głównego bohatera przepełnione akwaticznymi obrazami.

Ostatni rodzaj wizji sennych bohatera to opisy jazdy samochodem, kiedy to czuje coraz większe zatracenie we własnych niepokojących myślach. Miejskie krajobrazy migające mu zza szyby samochodu, wzmagają w nim poczucie zagrożenia. Opisy bliżej nieokreślonej wizji zła, absurdalnej i wyimaginowanej tworzą specyficzną przestrzeń oniryczną stanowiącą paralelną rzeczywistość ukazaną w powieści. Bohater obserwuje migające obrazki zza kierownicy swojego samochodu. Nie można tego nazwać snem, ale sennymi czy, wraz z rozwojem akcji, narkotycznymi refleksjami bohatera na temat otaczającej go przestrzeni i ludzi. Jacek czuje się wyobcowany i stawia siebie w roli obserwatora, powie: „To jak przebywać cały czas na zapleczu, w cieniu. Poruszać się po ulicach innym, przezroczystym tunelem z luster weneckich. Widzieć i być niewidzialnym. To dobre uczucie. Krzepiące. Podobne do bezpieczeństwa. Problem jest wtedy, gdy z zaplecza trzeba przejść do głównej części budynku i załatwić swoje sprawy, pozostając wciąż niezauważonym” (*ŚoŚ*, 314). W swoim odosobnieniu czuje się dobrze, dlatego migające mu twarze ludzkie, które mija: „Ludzie z dziećmi, starcy, małolaty,

¹² W. Kopaliński, *Słownik symboli*, [hasło:] woda, Warszawa 1990, s. 475-479.

(...) Taksówkarze, policjanci, handlarze” (ŚoŚ, 314), nazwie: „Mięsna tkanka. Żywa, kłębiąca się zawartość. To poczucie zupełnego braku dostępu do ich spraw, przebywania w zupełnie innym, wydzielonym sektorze” (ŚoŚ, 314). Wcześniej o ludziach powie, że: „Wylewają się na zewnątrz, w światła i ciemność, w swoje życie, w weekend, w hałas, jak rozsypane ogromną dłonią paciorki” (ŚoŚ, 12). Bohater swoje egzystowanie postrzega jak przebywanie w innym wymiarze. Wspomina, że już w dzieciństwie z zainteresowaniem obserwował cudze okna domów, starając się zauważyć jak najwięcej szczegółów. Wyobrażał sobie, że za tymi szybami muszą dziać się fascynujące rzeczy, a każde z okien tworzy odrębne planety i nieznanne mu kolejne warstwy świata. Już wtedy narodziła się w nim chęć posiadania mocy, która pozwoliłaby mu stać się niewidzialnym i móc obserwować ludzi i poznawać ich relacje: „Zawsze chciałem mieć dostęp do jak największej liczby światów, samemu pozostając niezauważalnym” (ŚoŚ, 315). Wraz z rozwojem wypadków w powieści, kiedy każde kolejne złe decyzje bohatera prowadzą go ku upadkowi, sen staje się dla niego marzeniem. Wciąż wierzy, że uda mu się wyjechać i zostawić za sobą wszystko: „Chciałem spać. Od tej pory będę już tylko spał. Rozpuszczę się we śnie” (ŚoŚ, 374).

Tym, co pomaga bohaterowi zatracić się w swoich myślach jest muzyka. Najczęściej w głośnikach jego samochodu wybrzmiewają *Wariacje Goldberowskie* J. S. Bacha, ewentualnie Strawiński. Słyszy ją i myśli o niej nawet w sytuacji zagrożenia życia, gdy ma skierowaną na siebie broń. Świadczy to o jego łatwości, z jaką może przenieść się myślami w inny wymiar. Na życie innych ludzi główny bohater spogląda przez pryzmat marzenia sennego, gdyż stwierdzi:

Ci ludzie funkcjonują w schizofreniach, w rozdwojeniach, a ja jestem postacią, która zaludnia u nich tę przestrzeń delirium. Jestem bohaterem z ich snu. Być może w swoich dziennych, jasnych życiach są uczciwi, normalni i porządni. Być może są w nich mądrymi i dobrymi ludźmi. Być może nawet ci najporządniejsi ludzie muszą czasami śnić o tym, że są źli, napędzani instynktem, rozpadający się na małe i brudne kawałki, i ja obsługuję im ten sen, jestem jego producentem wykonawczym (ŚoŚ, 434-435).

To czym się zajmuje, czyli sprzedaż narkotyków, odbywa się pod osłoną nocy. Funkcjonuje w tej sennej porze i to ona jest wyznacznikiem tego, jak postrzega otaczających go ludzi. Opisuje: „Gdy robi się zupełnie ciemno, gdy kończy się zmierzch, gdy ciemny fiolet przechodzi w czerń jak za pstryknięciem palców, wtedy wszystko zaczyna być prawdziwe. Wraz z dniem kończy się sen. Sprawy zaczynają być widoczne w swojej prawdziwej istocie. Schodzą z nich metafory i ornamenty, zmywa się z nich

brudna piana” (ŚoŚ, 454). Bohater, który egzystuje głównie w nocnej scenerii, czuje się w niej dobrze i nazywa siebie duchem. Powie: „W nocy na samej granicy światła, centymetr przed ciemnością, wszystko jest wyraźne w najwyższej możliwej rozdzielczości. (...) dotykam palcami czoła, jest zimne. Takie jak ma być. Mam temperaturę ciała niewiele wyższą od temperatury trupa, czyli idealną” (ŚoŚ, 459).

Istotnym zagadnieniem w kontekście nocnych wizji i obserwacji bohatera jest pojawiający się wątek jego „modlitwy” i „piosenki psa”. W obu tych tekstach wyraża pogardę i niechęć wobec tłumu. Wskazuje i potępia zachowania ludzkie, które nastawione są tylko na zaspokajanie własnych często pierwotnych potrzeb. W dosadny sposób dokonuje diagnozy współczesnego świata. Ludzi, których wzniosłe marzenia i aspiracje zostają zderzone z realnym upadkiem i zatraceniem w często ulotnych chwilach szczęścia pod wpływem zakazanych substancji. Już na początku powieści prowadzący samochód Jacek przyznaje: „Czasami się modlę, chociaż nigdy nie pomyślałem o Bogu, dłużej niż przez minutę. Ale się modlę. Otwierając usta, nie wydaję dźwięku. Modlę się o deszcz. (...) Ześlij deszcz i zatop to miasto” (ŚoŚ, 66). Dalej wymienia kolejne dzielnice, ulice i miejsca w stolicy, które chce, by zostały zalane. Prosi o to w modlitwie, w której zwraca się do Boga Wszechmogącego. Wymienia antynomicznie ze sobą zestawione osoby: „(...) niech zatopi nas i wszystkich, których znamy. Zatop tych porządnych i zatop kurwy i frajerów. Zatop prawdomównych i zatop oszustów. Matki, ojców i dzieci. Zarobionych i biednych. Pryncypałów i podwładnych. Zatop nas, Boże, zabij nas, święć się imię Twoje. Zatop nas, bo nie zasługujemy na nic innego” (ŚoŚ, 67). Liczne wyliczenia i zestawienia dają wrażenie odmawianej przez niego litanii. Zwraca się do Boga i wskazuje na słabości ludzi, ale i własne: „Zatop to miasto, abym w końcu przestał słyszeć szum, głuchy krzyk. Zatop nas, bo nie potrafimy ani myśleć, ani kochać. Bo tego nie chcemy. Bo idziemy przez las, pijani od słów. Zatop mnie, bo ja tego nie chcę. Chcę tylko pieniędzy i nocy. Chcę tylko patrzeć i liczyć. Nic więcej nie chcę i nie umiem robić,...” (ŚoŚ, 67). Te ostatnie słowa w gorzki sposób charakteryzują bohatera, jest on nie tylko świadomy zepsucia mieszkańców stolicy, w tym jego klientów, które obserwuje od lat, sprzedając im „chwile zapomnienia”, ale także wie, że sam jest również zdegenerowany i niezdolny do zdrowych ludzkich relacji. W swojej modlitwie bohater jednoznacznie ocenia ludzi:

(...) nie wiedzą, co czynią, bo nie wiedzą, kim są, bo wychodzą w dzień i w noc tak samo bezmyślni, tak samo oszukani jak małe dzieci, które wbiegają do ogromnego, rozświetlonego lunaparku i przez chwile jeszcze biegną, unoszone przez muzykę, reflektory, odgłosy, dźwięki i

melodie, śmiech klaunów, brzęk monet, ale po chwili zatrzymują się i stoją nieruchomo, nie wiedząc, co się dzieje, głuchnąc od hałasu, ślepnąc od świateł (ŚoŚ, 68).

Mając kilka akapitów tekst modlitwy bohatera wyraża jego prośbę o potop, który byłby karą dla mieszkańców stołecznego miasta. Kolejne prośby przeplatane są typowymi modlitewnymi zwrotami z katolickich książeczek do nabożeństw.

Sen, w którym Jacek znajdował się w kościele i został pochłonięty przez zło, można odczytać jako zapowiedź jego przyszłych złych wyborów. Jednym z nich jest okaleczenie swojej byłej dziewczyny w akcie zemsty za zdradę. Zanim jednak tego dokona, będąc już wyczerpanym fizycznie i emocjonalnie, wspomagając się narkotykami, zachowuje się jakby był w amoku. Przemierza ulice Warszawy i wykonuje, jak sam to określa piosenkę psa. To jednoznacznie nihilistyczna ocena ludzkiego życia i poczynań. Stwierdza, że „Ludzie nie znaczą zupełnie nic. Znaczą tyle co niewyraźne cienie na ulicach, oglądane z perspektywy samochodu, plamy znikające w ułamku sekundy. (...) Ludzie trwają chwilę, trwają cicho. Nie zostaje po nich żaden ślad. Przez tę krótką chwilę wierzgają, ocierają się o siebie, próbując jak najwięcej zeżreć, jak najbardziej wchłonąć siebie nawzajem” (ŚoŚ, 455-456). Porównuje ich do zjadających się wzajemnie robaków, które kochają urojenia i wierzą w „sensy” takie jak szczęście, zaufanie, miłość, dobro i tym podobne. Twierdzi, że „to jedynie wyrazy, wyrazy, pod którymi najwyżej kryje się chęć robaków, aby poruszać się szybciej, żyć trochę dłużej” (ŚoŚ, 457). Jacek jeździ w kółko i śpiewa swoją piosenkę zwracając się bezpośrednio do wszystkich ludzi. Choć wie, że z wnętrza samochodu nikt go nie usłyszy, to chce wykrzyknąć, że to wszystko, o co zabiegają ludzie, „(...) to nic nie znaczy. To nigdy nic nie znaczyło” (ŚoŚ, 458). Przemyślenia dotyczące ludzkich relacji i zachowań Jacek wypowiada z perspektywy siedzenia kierowcy, kiedy przygląda się ulicom Warszawy przemierzając drogę do kolejnych klientów. Już na początku powieści dość jednoznacznie wypowiada się o ludziach, porównując ich do zwierząt „z impulsem akumulowania dóbr. Robienia zapasów. Agresywne, terytorialne, głupie. Zabijające z łatwością, (...)” (ŚoŚ, 100). Dariusz Piechota w swoim artykule pisał o tym, że bohaterowie omawianej tu powieści Żulczyka są ofiarami utraconego i złudnego marzenia o szybkiej karierze i dobrobycie. Ponadto reprezentują współczesny zanik duchowości, wypieranie z umysłu problemu starości i śmierci. Duchowość utożsamiają z troską o błogostan i ciało. Unikają codziennych problemów zatracając się w

narkotycznych odmětach¹³. Ponadto: „Wybierają złudne i chwilowe narkotykowe *katharsis*. Bliskie jest im wyłącznie przeżycie entropii świata oraz lęk przed utratą kontroli nad własnym życiem. Narastające antagonizmy w społeczeństwie, kryzys autorytetów wpływają na doświadczenie niespójności własnej osoby”¹⁴. Portret współczesnego człowieka nakreślony przez głównego bohatera łączy się z wizerunkiem miasta – groźnego, pochłaniającego swoich mieszkańców, bezlitosnego – co będzie przedmiotem rozważań w kolejnym podrozdziale.

Mroczne senne obrazy z elementami pochodzącymi z dzieciństwa bohatera są zapowiedzią jego przyszłych zgubnych decyzji i poczynań. Groza narasta z każdym następnym snem. Alternatywna wizja życia Jacka, w którym jest szczęśliwym mężem i ojcem szybko zostaje wchłonięta przez wymaginowane postaci uosabiające zło czyhające na głównego bohatera. Senne obrazy powtarzają się i łączą, czego przykładem może być postać chłopca, który raz jest przyjacielem bohatera, innym razem z kolei synem. W obu przypadkach przyjmuje postać przewodnika prowadzącego do spotkania ze złem. Innym przykładem oniryzmu w powieści są fragmenty, w których Jacek przemierzając nocą stołeczne ulice wyraża swoje zdanie na temat współczesnego społeczeństwa i panujących w nim relacji. Nocna sceneria, w której czytelnik obserwuje rozwój fabuły, sprzyja somnambulicznej atmosferze. Przez co poczynania postaci dają wrażenie błędzenia i sennego, jakby na oślep, poszukiwania swojej drogi do szczęścia.

Oniryczne wizje w omawianej powieści Jakuba Żulczyka przyjmują różnorodne formy. Jednym z nich jest sen wyraźnie zaznaczony w fabule powieści nazwą rozdziału. Bohater przenosi się w nim do przeszłości. Sceneria tych sennych wizji jest różnorodna, jednak za każdym razem czuje się zdezorientowany, niepewny i nie potrafi się w nim odnaleźć. Występuje w nim jego rodzina, a atmosfera zbliżającej się apokalipsy i zła nasila się w każdym kolejnym tego typu śnie a także wraz z rozwojem wydarzeń ukazanych w powieści. Ten rodzaj wizji sennych pełni funkcję ujawnienia krytych lęków i tłumionych uczuć Jacka. Pokazuje jego prawdziwe uczuciowe oblicze, na co dzień ukryte pod maską opanowanego, pedantycznego i niewzruszonego mężczyzny. Druga forma jaką przybiera opisany sen bohatera to wizja jego alternatywnego życia. Pokazuje Jacka jako męża oraz ojca dwójki dzieci, wiodącego spokojne i ustabilizowane życie rodzinne i zawodowe. Ukazuje skrywane pragnienia bohatera, które być może stałyby się

¹³ D. Piechota, *Narkotyczna odyseja z rozkładem społecznym w tle - >>Ślepnięc od światel<< Jakuba Żulczyka*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 13/2018, s. 230.

¹⁴ Tamże.

rzeczywistością, gdyby dokonał w przeszłości innych wyborów. Sielskie obrazki ukazane we śnie pogłębiają jego poczucie chaosu i zbliżającej się klęski w życiu realnym. Ostatni rodzaj snu przyjmuje postać wyimaginowanych wizji głównego bohatera tworzonych pod wpływem nocnej scenerii Warszawy, zażywanych narkotyków i refleksji jakie przychodzą mu na myśl. Ukazują one paralelną rzeczywistość widzianą oczami Jacka, która jawi się jako bezwzględna i pozbawiona wartości duchowych.

Motyw snu, jako istotna kategoria w budowie świata przedstawionego powieści, która nadaje jej specyficzny i niepowtarzalny kształt, występuje również w powieści *Informacja zwrotna*. U głównego bohatera alkoholika senne wizje mogą zlewać się z tymi alkoholowymi, tak jak chociażby wymyślone przez niego postaci zbirów, którzy szarpali i gonili Piotrka, pobili Jadźkę, a jemu grozili, wyimaginowana postać Kruszyнки, którą stają się przypadkowe kobiety czy awantura na imprezie u Sławka. Postrzeganie rzeczywistości przez Marcina staje się przez to zaburzone. Będąc ciągle pod wpływem alkoholu lub z syndromem dnia następnego, Kania żyje w alternatywnej rzeczywistości i taką też opisuje. Jak podaje jedna z recenzji książki: „Opowieść zostaje osnuta na granicy jawy i snu i poprowadzona z hip-hopową manierą dobitnej szczerości i mimowolnej refleksji”¹⁵. Bohater, będąc jednocześnie narratorem, tak opowiada historię, że czytelnik z założenia „ufa” jego opowieści, jednak niezupełnie. Jak można przeczytać:

W „Informacji zwrotnej” możemy obserwować świat nie tyle, i nie tylko, z perspektywy alkoholika, zmagającego się z trudami uzależnienia, ale przede wszystkim wejść w perspektywę rodziny. Sam narrator przesiewa rzeczywistość przez schorowany i zatruty umysł; wszystko obserwujemy jego oczami; jest to więc, z samego założenia, obraz zdeformowany. Już nie wiemy, czy opisane wydarzenia to fakty, konfabulacja czy nieświadoma dekonstrukcja świata przedstawionego. Narrację cechuje niepewność – urojenia, matactwa, półprawdy, domysły, kłamstwa wypełniają tę opowieść po brzegi. Trudno orzec, co tu jest prawdą, elementem rzeczywistości, a co tylko marnym kolorowaniem tendencyjnej kolorowanki. Czy aktualnie opowiadane zdanie, myśl, akapit to opowieść snuta w trakcie kilkudniowego ciągu, w trakcie delirium czy w czasie abstynencji i procesu trzeźwienia?¹⁶

Odbiorca powieści Marcina otrzymuje drobne sygnały o tym, że jego relacja nie do końca jest spójna i może on manipulować faktami. Przykładem jest sytuacja w szpitalu, w którym główny bohater odwiedza swoją przyjaciółkę z terapii. Zostawia ona dla niego informację zapisaną w haśle krzyżówki, że potrzebuje on pomocy. Innym razem

¹⁵ Zdrojek, *Picie to żadna opowieść*, [w:] <https://www.biblionetka.pl/art.aspx?id=1250676>, [dostęp: 20.05.2024].

¹⁶ Tamże.

Marcin nie pamięta drogi do domu Brzezińskiej, w którym był kilka dni wcześniej. Jego żona Marta podczas jednego ze spotkań mówi, że czuć od niego alkohol. Na terapii przyznaje w myślach, że ciągle kłamie: „Kłamię, bo chcę, by mi wybaczyli. (...) Kłamię, bo tylko tyle mi zostało. (...) Kłamstwo krzepi, chociaż pod nim jest otchłań” (IZ, 287). Wszystkie te drobne i pojedyncze sygnały świadczą o nieszczerości bohatera-narratora. Nie są jednak na tyle znaczące, żeby czytelnik nie wierzył w przebieg zdarzeń ukazany z perspektywy głównej postaci. Ponadto bohater będący alkoholikiem nie pamięta, co dokładnie wydarzyło się tamtego wieczoru, kiedy ostatni raz przed zniknięciem widział syna. Urywki wspomnień, pojedyncze obrazy połączone z wyobrażeniami dają o sobie znać w jego marzeniach sennych. Marcin tworzy wymyśloną teorię o podejrzanych osobach, które chciały skrzywdzić jego syna, i które mu groziły. Rozpoczyna śledztwo w sprawie „innych” złych, a tymczasem jedynym oprawcą okazuje się on sam. Dlatego zdumiewające staje się nowe spojrzenie na ukazaną historię, kiedy Marcin przyznaje, że cały czas oszukiwał i był pod wpływem alkoholu. Jego otrzeźwienie i prawda przychodzą dopiero po wstrząsającym przeżyciu, jakim było wysłuchanie adresowanego do niego nagrania zrealizowanego przed samobójstwem syna. Marcin żył dotąd jakby we śnie, okłamywał samego siebie i innych, że żyje w trzeźwości. W cytowanej już recenzji napisano, że czytając powieść obserwujemy: „Podziurawioną jak sito pamięć, która jest ograniczona do niewyobrażalnych rozmiarów – >>gdyby ścisnąć te trzydzieści lat, zostawić tylko to, czego jestem świadom, zostałyby trzy, cztery<<. Czy dopełniające obrazu destrukcji poczucie wiszącego nad głową ogólnoświatowego spisku związanego w celu zniszczenia życia głównego bohatera, będące jedynie pijacką interpretacją rzeczywistości; autentycznie prawda okazuje się dużo bardziej trywialna niż owa konfabulacja”¹⁷. Rzeczywistość postrzegana przez Marcina wydaje się podobna do tej ukazanej przez Jacka ze *Ślepnąć od światła*. Jest on tak samo pesymistycznie nastawiony do ludzi, a świat nazywa cyrkiem w mieście z westernu, w którym rządzi zwyrodnialec z wąsami i pozwala za pieniądze poniżać innych. To równie nihilistyczna wizja świata i ludzi.

Oniryzm w omawianej powieści realizuje się również w proroczych snach głównego bohatera. Marcin opisuje: „Budzi mnie mój własny ryk, tępy i bezkształtny, otwieram oczy i nie wiem, gdzie jestem, zaplątany w przemoczone prześcieradło...” (IZ, 302). Śnił mu się Piotrek, który był z nim w restauracji, unosił się ponad ziemią. Był też

¹⁷ Tamże.

przy wypadku sprzed lat, który spowodował Marcin. Powiedział do niego, że zawsze podziwiał ojca za to, że tak wytrwale poszukiwał śmierci, że inni by już dawno odpuścili, ale on był nieustępliwy. Stwierdził także: „Śmierć jest wszystkim. Pokażę ci ją” (IZ, 305). Z tego snu wybudził bohatera telefon od Karłowicza, policjanta, który kazał mu jak najszybciej przybyć do Podkowy Leśnej, gdzie bohater zidentyfikuje zwłoki własnego syna. Sen okazał się zapowiedzią tych tragicznych wydarzeń. Skrywane i oddalane w myślach czarne scenariusze na temat zniknięcia Piotrka ujawniły się w sennych wizjach, by w końcu stać się rzeczywistością. Stwierdzi: „Sen przychodzi szybko, jest przedłużeniem jawy, zresztą one już dawno zlały się w jeden stan, w jedną bolesność” (IZ, 410). Także po śmierci syna bohater miewa sny, w których objawia mu się jego pierworodny. Śni zmieszane obrazki z ostatnich chwil, w których widział syna, biegnąc za nim na dworcu i w pociągu, z obrazami z przeszłości, kiedy był dzieckiem. Matka zamienia się w ojca potwora, ojciec w Robercika po wypadku samochodowym, Robercik w wymaginanego mężczyznę z dworca. W koszmarach widzi także wiszącego na drzewie Piotrka w apokaliptycznej scenerii. Senne wizje po śmierci syna trwają do momentu, w którym główny bohater poznaje całą prawdę z nagrania pozostawionego w telefonie Piotra. Przypomina sobie wszystko i sam przyznaje się do winy. Nie ma przed sobą żadnych złudzeń ani domysłów, które mogłyby stać się przyczynkiem do wizji sennych. W ostatnim rozdziale powieści zatytułowanym *Informacja zwrotna*, czyli wypowiedź którą osoba uzależniona otrzymuje od słuchaczy, po wyznaniu przez nią swoich przeżyć, Marcin szczerze opisuje swoje ostatnie dni. Stwierdza: „Kac to ból. Ból to prawda. (...) nareszcie pamiętam już wszystko” (IZ, 490-491). Wtedy też odbiorca powieści może spojrzeć na poznawaną do tej pory historię z zupełnie innej perspektywy.

Warto jeszcze zaznaczyć, że sama powieść zaczyna się prologiem, który jest opisem snu bohatera. Snu, w którym relacjonuje jakie doznania towarzyszą mu podczas picia alkoholu. Smak wódki, którą pił we śnie, porównuje do smaku skóry Boga. Mówi też o tym, że będąc uzależnionym i myśląc wciąż o picciu ma w uszach chrzęst kostek lodu, który stale mu towarzyszy. Zauważa: „(...)czasami to wrażenie, że pod moją czaszką ocierają się o siebie ogromne głązy, lodowce, a pomiędzy nimi przelewają się lepkie i zimne strumienie” (IZ, 7). W ten metaforyczny i oniryczny sposób zaczyna opowieść, w której z perspektywy własnych wspomnień, często opartych na skrawkach pamięci opowiada historię. Jak zauważa w recenzji powieści Przemysław Poznański: „(...) jeśli będziemy na ten świat spoglądać, to zawsze przez pryzmat tego, co widzi narrator, a zatem pryzmat niedopowiedzeń, dziur, stanowiących pochodną dłuższych lub

krótszych całkowitych zaćmień i chwilowych niepamięci bohatera. Będzie to świat – mówiąc najkrócej – pozbawiony informacji zwrotnej, która wypełniałaby tak powstałe luki”¹⁸.

Jakub Żulczyk chętnie sięga po konwencję oniryzmu w swoich utworach. Najmocniej oddziałuje ona w powieściach *Ślepnąc od światła* oraz *Informacji zwrotnej*. Sen staje się w nich proroczymi wizjami, odzwierciedla skrywane przez postaci lęki i traumy z przeszłości. Jest ponadto przejawem przyszłych złych wyborów i upadku postaci. Staje się także chwilowym azylem z szczęśliwą wizją alternatywnej rzeczywistości. Oniryczne w prozie pisarza są również opisy narkotycznych i alkoholowych refleksji bohaterów, którzy spoglądają na otaczającą ich rzeczywistość z perspektywy antynomii i rozpadu. Dostrzegają świat w ciemnych barwach. Oniryczne obrazy stworzone przez pisarza nadają powieściom nastrój niepokoju i rozmycia rzeczywistości. Odbiorca poznaje losy bohaterów z dozą niepewności i niejednoznaczności, poprzez zastosowanie omawianej kategorii. Porusza się pomiędzy realnością a fantasmagorią, które razem tworzą historie ukazujące współczesne dylematy i troski jakimi żyją ludzie. Motyw snu jest sposobem budowy świata przedstawionego, który nadaje mu charakterystyczny i niepowtarzalny kształt.

4.2 Miasto jako potwór

Dyskurs poświęcony tworzeniu i postrzeganiu przestrzeni w badaniach socjologicznych, antropologicznych i literaturoznawczych zajmuje wielu badaczy. Najczęściej realizuje się on w opisach zagadnienia jakim jest przestrzeń miasta. Jak podkreślała Aleksandra Achtelek: „Miasta postrzegane są nie tylko jako ośrodki życia społecznego, politycznego i gospodarczego, ale także widzi się w nich przestrzenie, które kształtują ludzką wyobraźnię, stają się obszarem mediacji pomiędzy tym, co namacalne, a tym, co związane ze sferą wyobraźniową”¹⁹. Oznacza to takie kreowanie przestrzeni miejskiej, na przykład w literaturze, gdzie nad ową przestrzeń zostaje nadbudowany szereg symbolicznych znaczeń. Powieść jest tym gatunkiem literackim, który najbardziej wszechstronnie ukazuje fenomen miasta. Trudno dziś wyobrazić sobie wielkie powieści XIX i XX wieku bez Paryża Balzaka, Londynu Dickensa, Moskwy Bułhakowa,

¹⁸ P. Poznański, *Chrzest kostek lodu. Jakub Żulczyk, >>Informacja zwrotna<<*, [w:] <https://zupelnieinnaopowiesc.com/2021/05/18/chrzest-kostek-lodu-jakub-zulczyk-informacja-zwrotna/>, [dostęp: 05.05.2024].

¹⁹ A. Achtelek, *Miasto w „Zeszytach Literackich”*, [w:] *Prace ofiarowane Profesor Marii Pawłowiczowej*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, K. Tańc, Katowice 2005, s. 184-185.

Petersburga Dostojewskiego czy wreszcie Warszawy Prusa. Jak zauważył Bogusław Żyłko we wstępie do pracy Władimira Toporowa *Miasto i mit*: „(...) często najwybitniejsze dokonania literackie w tym gatunku [powieści - przyp. red.] są swoistymi opisami miast, przy czym miasta te bynajmniej nie odgrywają roli >>tła<< akcji powieściowej, lecz występują jako pierwszoplanowi bohaterowie”²⁰. Portretowanie miasta w tekstach literackich nie jest jednoznaczne. Jak zauważa wspomniana wcześniej badaczka:

Przestrzeń ta raz jawi się jako miejsce zagrożenia, obszar budzący lęk, ogarnięty chorobą organizm, przestrzeń wygnania, i częstokroć prezentowana bywa w opozycji do sielskich obszarów wsi. Miasto również często utożsamiane jest z przestrzenią ogarniętą chaosem, która wyzwała w człowieku najniższe instynkty. Jednakże obok negatywnie nasemantyzowanych wizji miasta, równolegle w literaturze pojawiają się obrazy pejzażu miejskiego jako obszaru waloryzowanego pozytywnie. Wtedy miasto staje się przestrzenią, która jest dla człowieka źródłem sił witalnych i duchowych oraz stanowi miejsce jego kreacji twórczej. (...) Ponadto miasto częstokroć bywa także interpretowane jako metafora świata, odczytywane jest jako swoisty mikrokosmos²¹.

Mówiąc o przestrzeni w prozie Jakuba Żulczyka, należy wziąć pod uwagę przede wszystkim miejskie krajobrazy, najczęściej Warszawę. Stołeczne miasto jest dla niego symbolem kondycji ponowoczesnego człowieka. Staje się mikrokosmosem, a jego mieszkańcy reprezentantami ludzkości. Obserwowanie nocnej stolicy, którą przemierza główny bohater swoim samochodem, staje się symboliczną wędrówką, podczas której w ironiczny sposób ocenia jej mieszkańców, a tym samym współczesnego człowieka. Poprzez jej opis wyraża własne nihilistyczne podejście do świata. Stwierdza, że stolica byłaby piękna, „gdyby wszystkich jej mieszkańców zabiła eksplodująca cicho bomba, neutronowe czknięcie, które zamieniłoby w pył całą miejską faunę” (ŚoŚ, 82).

Pisarz, nawiązując do młodopolskiego toposu miasta potwora, molocha, lewiatana²², ukazuje stołeczne miasto jako jednego z bohaterów powieści. Niczym fantastyczne monstrum Warszawa rozrasta się, obejmuje zasięgiem przestrzeń wraz z jej mieszkańcami. Tworzy przestrzeń społecznego rozkładu, gdzie nie ma miejsca na uczucia. Obraz miasta ukazanego w ciemnych barwach w literaturze powojennej ukazał Leopold Tyrmand. Jego książka *Zły* (1955) to podobnie jak *Ślepnięc od światel* Jakuba

²⁰ B. Żyłko, *Wstęp tłumacza. Miasto jako przedmiot badań semiotyki kultury*, [w:] W. Toporow, *Miasto i mit*, Gdańsk 2000, s. 26.

²¹ A. Achtełik, dz. cyt., s. 186.

²² Zob. W. Gutowski, *Symbolika urbanistyczna w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Miasto, kultura, literatura. Wiek XIX*, pod red. J. Daty, Gdańsk 1993, s. 189-190.

Żulczyka powieść kryminalna, w której jednym z bohaterów staje się stołeczne miasto. Jej czytelnik poznaje panoramę odbudowującej się po wojnie stolicy. Przemierza wraz z bohaterami charakterystyczne miejsca i poznaje postaci z różnych środowisk. Tyrmand sportretował warszawskich chuliganów z początku lat 50., dziennikarzy, handlarzy, koników i robotników, prezentując także zwroty pochodzące z warszawskiej gwary. Również Żulczyk ukazuje przekrój mieszkańców stolicy, od gangsterów i dilerów, poprzez polityków i ludzi z pierwszych stron gazet – zagubionych i niejednokrotnie zdegradowanych. Dla których antidotum na współczesną rzeczywistość stanowi zażywanie narkotyków. W obu powieściach został ukazany przestępczy świat stolicy oraz wyraźnie nakreślona topografia miasta.

Warszawa Żulczyka to przestrzeń *profanum*, w której liczy się tylko chwilowe i doraźne zaspokojenie własnych potrzeb, a konsumpcjonizm staje się religią. Powieść rozpoczyna się opisem miasta. Jak zauważa Dariusz Piechota: „Akcja powieści Żulczyka rozgrywa się głównie nocą. Warszawę poznajemy z perspektywy wertykalnej, jak i horyzontalnej. Charakterystyka miasta zmienia się wraz z nastrojem bohatera”²³. I tak, początkowo jest to impresjonistyczny opis: „Miasto wygląda jak nabazgrane kolorowymi flamastrami na czarnej płachcie przez ogromne, nadpobudliwe dziecko” (ŚoŚ, 9). Innym razem, gdy główny bohater patrzy na nocną Warszawę z czterdziestego trzeciego piętra, stwierdza: „Białe punkty, żółte linie, rysunek na czarnym tle, szkice brudnym światłem. Ręka, która go malowała, nie klaszcze, nie pozdrawia, nie podnosi kciuka do góry. Ręka, która go malowała, nie wybacza. Ręka szalonego dziecka” (ŚoŚ, 328).

Dalej miasto zostaje zanimizowane: „Miasto otwiera oczy, zamknięte w dzień, budzi się cicho i ciężko, (...). Jego powieki rozchylają się powoli, zmęczone, sklezione ropą. Jest spuchnięte, tak jakby w ściany, w chodniki, w okna, w kostkę Bauma - w to wszystko wsiąknęła już na stałe czarna, brudna woda” (ŚoŚ, 9). (...) Miasto również otwiera usta. Obudziło się, Chce jeść” (ŚoŚ, 10). Jest nienasycone: „Miasto za oknem szeroko otwiera usta. Chce jeszcze więcej, jego żołądek jest nieskończony, połknie i pomieści wszystko” (ŚoŚ, 145). Warszawa przypomina budzącego się potwora, któremu dodatkowo grozy dodaje chaos i kakofonia wychodzącego na ulicę tłumu: „Ludzie. Wylewają się na zewnątrz, w światła i ciemność, w swoje życie, w weekend, w hałas, jak rozsypane ogromną dłonią paciorki” (ŚoŚ, 12). Budzący się potwór jakim jest miasto zostaje opisany za pomocą poetyki naturalizmu, co zwiększa nastrój przerażenia i

²³ D. Piechota, *Narkotyczna odyseja z rozkładem społecznym w tle - >>Ślepnąc od światła<< Jakuba Żulczyka*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 13/2018, s. 221.

osaczenia, w którym żyją mieszkańcy stolicy: „Miasto oddycha, ciężko, sapie, próbuje odkrztusić nagromadzoną w gardle flegmę, a jego oddech idzie prosto z flaków, z kanałów, nieświeży i ciężki; jego serce łomocze jak wielki bęben” (ŚoŚ, 12). Dalej Jacek obrazuje: „(...) na co dzień jest tą cuchnącą, mięsną masą, pożerającą ludzi w kącie pomieszczenia tysiącem bezzębnych ust...” (ŚoŚ, 296). W początkowych opisach przestrzeni bohatera można zauważyć jego zdystansowanie. Jacek opisuje swoją niechęć, wręcz obrzydzenie wobec miejskich krajobrazów przypominających żywy organizm. Wraz z rozwojem akcji i postępującym upadkiem głównego bohatera również jego stosunek wobec przestrzeni ulega zmianie. Czuje on, że miasto jest chore, a on sam został zainfekowany przez rozrastający się w nim nowotwór: „Czuję się jak na początku śmiertelnej choroby. Muszę zmienić planszę. Oczyszczyć organizm. Inaczej się rozpuszczę, zamienię się w pianę. Warszawa mnie zabija, ale ten proces boli nas oboje. Zabójca cierpi bólem wszystkich swoich ofiar, ale w przeciwieństwie do nich nie może umrzeć. Warszawa. Ogromna, rozkładająca się za życia masa. Słyszę, jak skomle, cicho, z daleka, jak zamknięty w bagażniku pies” (ŚoŚ, 272). Naturalistyczne i odpychające opisy postępującej choroby miasta wzbudzają uczucie odrazy: „Zaraz pod nami jest brzuch miasta, słyszę jego syk, bulgot, procesy żołądkowe” (ŚoŚ, 282). Choroba i nieczystość miasta ukazanego jako potwór pochodzi od ludzi ją zamieszkujących: „Miasto jest chore. Czuję to, chce mu się wymiotować, pod chodnikami pulsuje zła, żołądkowa treść, która tylko czeka, aby wyciec, wydostać się z otworów kanalizacyjnych, wypełznąć ze szczelin w kostce brukowej, wylać się, pokryć wszystko tłustą na dwa palce warstwą” (ŚoŚ, 250).

Jacek odczuwa silne przywiązanie do miasta, w którym żyje. Świadczyć o tym może to, że w chwili, w której wydaje mu się, że zaraz zginie opisuje: „Warszawa przepływa przeze mnie, w tym ostatnim momencie czarna rzeka płynie przez moje ciało, skupia się we mnie Warszawa, skroplona do gęstego, czarnego płynu. (...) nie ma nic poza tym rysunkiem ulic i budynków, wieżowców, parkingów, samochodów, istnień, poza ogromną, oślepiającą mapą ze światła...” (ŚoŚ, 374-376). To z jednej strony silne przywiązanie do miejsca, w którym mieszka, jednak czuje także chęć wyrwania się z niego. Chce choć na chwilę poczuć, że nie jest zniewolony przez zło, które utożsamia z Dariem - bandytą chorym psychicznie. Wie, że już na zawsze jest połączony z tym miejscem, nigdy nie uda mu się wyrwać z tej potwornej przestrzeni: „Z czarnego, bijącego pod spodem miasta serca idzie długa, śliska nić, nić wrośnięta w mój żołądek, w moje serce...” (ŚoŚ, 34). W powieści da się odnaleźć łączność i podobieństwo głównego bohatera do miasta. Widać to na przykład w tym, że tak jak Warszawa, której

prawdziwe oblicze widać głównie nocą, ma zaburzony cykl dnia, tak również Jacek: „Miasto pozornie śpi. Pozornie, bo nikogo nie ma na ulicach, bo nie ma ruchu; ale jest obudzone, bardzo, po prostu jego życie przeniosło się za zasłonę, do środka, do żołądka” (ŚoŚ, 135). Bohater w ciągu dnia śpi, budzi się popołudniami i funkcjonuje głównie nocą.

Jacek, w perspektywie ukazanej panoramy społecznej mieszkańców Warszawy, porównuje ją także do klatki wypełnionej hodowlanymi zwierzętami przeznaczonymi na eksperymenty. Wspominana wcześniej animizacja zastosowana przez autora względem Warszawy jest widoczna również w stosunku do opisu ludzkich poczynań. Dostrzega „zwierzęcość” ludzi, obserwując ich na co dzień. Bohater przyzna: „Człowiek to zwierzę z impulsem akumulowania dóbr, robienia zapasów. Agresywne, terytorialne, głupie. Zabijające z łatwością, gdy ktoś ma naruszyć jego interes i integralność. (...) Atawizmy. W dziewięćdziesięciu procentach składamy się z atawizmów...” (ŚoŚ, 100). W Święta zauważa: „Miasto jest wyludnione, bo wyjechali z niego ci ludzie, którzy wierzą, że jeszcze mogą się z niego wydostać, gdy chcą; którzy wierzą, że mają jeszcze nad sobą, nad nim jakąkolwiek kontrolę” (ŚoŚ, 355). Te myśli mieszkańców stołecznego miasta są jednak chwilowe i złudne, bo: „(...) próbują sobie wmówić, że przecież uciekli, że nie są przyspawani na stałe do tego czarnego serca, które bije pod tymi domami, pod chodnikami...” (ŚoŚ, 356). Ich chwilową ucieczką od poczucia pustki, monotonnej egzystencji i „wyścigu szczurów” jest zażywanie narkotyków. Również opisując wygląd takich postaci jak Stryj, Śniady, Maluch, porównuje ich do hieny, psa, najedzonego zwierzęcia, znudzonego zwierzęcia. O sobie powie podczas spotkania z Dariem: „Co prawda, boję się go, to normalne, mniejsze zwierzę zawsze boi się większego i groźniejszego” (ŚoŚ, 483).

Warszawa w oczach bohatera to także synonim entropii i rozkładu, a jej mieszkańcy są pozbawieni wewnętrznego życia, czują tylko pustkę. Są tak naprawdę martwi, bo żyją w rozkładzie. Miejska, betonowa przestrzeń potęguje poczucie życia w złowroziej otchłani. Stolica przypomina pustynię: „Warszawa jest pustynią. Składa się z krwi i cementu. Jej mieszkańcy są mieszkańcami pustyni. Mogą umrzeć każdego dnia. Grzebią paznokciami w krwi i cemencie, aby znaleźć wodę” (ŚoŚ, 510). Nietrudno o bycie współczesnym dekadentem, jak można określić głównego bohatera, kiedy na co dzień spotyka się tak zatraconych w miejskiej otchłani ludzi. Dariusz Piechota zauważa:

Przekleństwem współczesnego świata okazuje się rozpad więzi społecznych, czego konsekwencją jest permanentna samotność. (...) Bohaterowie Żulczyka są jednocześnie beneficjentami, jak i ofiarami obietnic nowoczesności dotyczących realizacji mitu amerykańskiego marzenia o szybkiej

karierze oraz dobrobycie. (...) Wybierają złudne i chwilowe narkotykowe *katharsis*. Bliskie jest im wyłącznie przeżycie entropii świata oraz lęk przed utratą kontroli na własnym życiem. Narastające antagonizmy w społeczeństwie, kryzys autorytetów wpływają na doświadczenie niespójności własnej osoby. Ową dezintegrację potęguje przestrzeń miasta-polipa, pustoszącego moralnie, wyniszczającego fizycznie i psychicznie jego mieszkańców. Życie w społeczeństwie konsumpcyjnym pozbawionym autorefleksji zatruwa umysły chorobą próżności, pogoni za modą oraz życiem ponad stan²⁴.

O wyobcowaniu i samotności wśród ludzi pisał również Marek Hłasko w *Pięknych dwudziestoletnich* (1966). W tej literackiej autokreacji pisarz ukazał obrazki i bohaterów z życia w Polsce i na emigracji. Wiele w niej informacji na temat samego autora, które trudno odróżnić od fikcji literackiej, stąd często mówi się o tym utworze jako o „łże-biografii”. Ukazane życie młodych ludzi również jak we wspomianej wcześniej powieści Tyrmanda przypada na lata 50. Hłasko w polskiej powojennej rzeczywistości ukazuje codzienność PRL-u, panującą cenzurę, brak wolności i swobody, niemożność wyjazdu na Zachód, a tym samym wyobcowanie i izolację. Tu również, jak w prozie autora *Ślepnąc od światła*, da się zauważyć dosadny i potoczny język, a świat przedstawiony ukazany jest w ponurych barwach. Mimo tego, że akcja powieści Żulczyka toczy się w realiach współczesnego kapitalizmu i globalizacji to ludzie równie mocno odczuwają wyobcowanie i nie potrafią cieszyć się z wolności, którą tak chętnie zamieniają na zniewalający ich nałóg.

Pisarz w omawianej powieści wykreował Warszawę na wzór miasta-potwora oraz uczynił z niej jednego z bohaterów. Zauważa to również Tomasz Barszcz, który dokonał analizy ukazanego przez Jakuba Żulczyka obrazu stolicy w oparciu o koncepcję Władimira Toporowa - przedstawiciela tartusko-moskiewskiej szkoły semiotyki. Ten ostatni opisał dwie przeciwstawne metropolie: miasto-dziewicę i miasto-nierządnicę, których odpowiednio wzorem były biblijne miasta Jeruzalem i Babilon oraz Sodoma i Gomora. Koncepcja miasta upadłego jakie opisał Żulczyk jest przedstawiona na wzór miasta-nierządnicy, co udowadnia w swoim artykule Barszcz. Jak można przeczytać: „Warszawa jawi się jako jeszcze jedna odsłona toposu miasta, które jest zepsute do cna i z jednej strony stanowi ziemię obiecaną, z drugiej - jawi się jako źródło najgorszych występków ludzkich oraz moralnej degrengolady”²⁵. Warszawa Żulczyka przypomina miasto-potwora, co starano się ukazać powyżej. Jednak można także w jego kreacji

²⁴ Tamże, s. 229-230.

²⁵ T. Barszcz, *Obraz miasta-nierządnicy w >>Ślepnąc od światła<< Jakuba Żulczyka*, [w:] *Filozoficzne aspekty literatury. Między aksjologią a estetyką*, pod red. A. Skały, Lublin 2021, s. 40.

odnaleźć cechy, które opisywał moskiewski badacz. Postępowanie Jacka, którego miasto zmieniło nie do poznania, niewiele różni się od postępowania reszty mieszkańców Warszawy, które tak krytykuje i którym tak pogardza. Porzucił on młodzieńcze plany zostania artystą, wygrała w nim chęć zdobycia szybkich i dużych pieniędzy. Opisani przez głównego bohatera warszawiacy kierują się instynktami i chwilowymi przyjemnościami: „Łakną, lgną do siebie nawzajem tylko po to, aby siebie wyrzucić i zgnieść, pozbyć się siebie za dzień, za miesiąc, za rok, a w interesach, w seksie, w przyjaźni - oszukać, wykorzystać, skłamać” (ŚoŚ, 65). Jak pisał Tomasz Barszcz: „Zgodnie z przekazem biblijnym na tak >>prowadzące się<< miasto powinna spaść w końcu kara Boża”²⁶. O tę karę modli się Jacek, jednak ze smutkiem stwierdza, że: „(...) to miasto wyczerpało już swój limit na apokalipsy. Co może jeszcze wydarzyć się na pustyni?” (ŚoŚ, 511). I choć w ostatniej scenie powieści bohater opisuje spadające na niego krople deszczu. To woda, która na niego spada, nie jest upragnioną karą dla miasta: „Z nieba leci czarna, zimna woda” (ŚoŚ, 519). To raczej zapowiedź zła, któremu oddaje się zmuszony szantażem Jacek. Oba tropy, które da się zauważyć w powieści; miastopotwór i miasto-nierządnicą, choć nie są tożsame, to mają wiele cech wspólnych.

Stołeczne miasto to również miejsce akcji w powieści *Informacja zwrotna* Jakuba Żulczyka. I tak jak w *Ślepnąc od świateł* czytelnik przemierza nocą kolejne ulice i miejsca w Warszawie, tak też we wspomnianej tu powieści wraz z głównym bohaterem alkoholikiem odbiorca odwiedza na oślep i nerwowo te miejsca w stolicy, które ze skrawków wspomnień ostatniego spotkania z synem udaje się wydobyć Marcinowi. Wędruje on pijackim szlakiem po Warszawie jednocześnie wciągając czytelnika w maniacką gonitwę po zakamarkach jego zmaganej pamięci. Warszawa zostaje uchwycona oczami i wspomnieniami bohatera, który od lat zmaga się z nałogiem. Jej opis i rola w powieści nie są aż tak kluczowe, jak miało to miejsce w omawianej wcześniej powieści. Nie jest jednym z bohaterów. Jednak podobnie, jest miejscem nieprzyjaznym i opisywanym w czarnych barwach. Marcin Kania stwierdza: „To miasto, myślę. Czarne i puste. Smoła, mgła” (IZ, 440). Obraz miasta wyłaniający się z powieści jest ponury i mroczny. Wędrując z głównym bohaterem, który odwiedza kolejne bary, restauracje, Dworzec Centralny, próbując przypomnieć sobie, co wydarzyło się podczas jego ostatniego spotkania z synem, odbiorca poznaje brudną, pijacką i wrogą stronę stolicy. Jak zauważa Przemysław Poznański tło powieści, które stanowi stolica kraju jest

²⁶ Tamże, s. 38.

nieprzyjazne i złe: „w którym poruszać muszą się bohaterowie. Tła szybko infekującego wszystkie wątki *Informacji zwrotnej*. Tła wypełnionego Warszawą mroczną i nieprzyjazną mieszkańcom – w tym przypadku ofiarom >>czyścicieli kamienic<<, prześladowanym, a nawet mordowanym w imię zysków z handlu nieruchomościami. I równie nieprzyjazną wszystkim tym, którzy zaangażowali się w walkę z dziką reprivatyzacją warszawskich kamienic”²⁷.

Krytyczny stosunek względem miejsca, w którym żyje ma nie tylko Marcin, ale także jego syn Piotrek. Nienawidzi on tego miasta. Jednak głównie z powodu prawdy jaką udało mu się odkryć na temat reprivatyzacji starych kamienic. Prawdy, która stała się jednym z powodów, przez które zdecydował się na tak desperacki czyn, jakim było odebranie sobie życia. Żulczyk w rodzinną historię przedstawiającą niszczycielską siłę nałogu włączył wątek społeczny ukazujący historie: „czyścicieli kamienic”, stowarzyszenia broniącego lokatorów, tajemniczych śmierci i zaginięć związanych z lokatorami starych warszawskich mieszkań komunalnych, tajemniczych powiązań brata burmistrza, milczenia i obojętności ratusza oraz policji w sprawie reprivatyzacji. Policji reprezentowanej również przez alkoholika, komisarza, którego bohater zna ze spotkań anonimowych alkoholików. Kiedy Kania spotyka się z przyjacielem Piotrka, od którego chce wyciągnąć informacje na temat syna, ten wspomina jego słowa na temat miasta: „Miał swoją teorię: że Warszawa buduje się na ludzkiej krwi. Żydów, powstańców, ofiar Stalina, a teraz lokatorów z czynszówek. To jego słowa. I on też, jak mówi, zyskał na tej krwi, wzbogacił się. >>Pod Warszawą śpi wielki wampir i ja teraz też jestem na usługach wampira<<” (IZ, 362). Chłopak nie mógł pogodzić się z tym, że mieszkanie, które dostał od ojca, w którym mieszkał, było odebrane siłą i w podejrzany sposób wcześniejszej lokatorce. Odnalazł dokumenty na ten temat, działając w stowarzyszeniu jako pomocnik do spraw informatycznych. Tak naprawdę był szpiegiem i donosicielem. Po czasie zorientował się, że współpracuje ze złymi ludźmi. Jego opis Warszawy, pod powierzchnią której drzemie krwio pijny upiór, jest bliski temu jak została ukazana stolica w poprzednio omawianej powieści Żulczyka.

Obraz miasta został także nakreślony w powieści *Wzgórze psów*. Można w niej dostrzec relację: stołeczna metropolia kontra prowincjonalne miasteczko. Początkowo Warszawa była dla Mikołaja wymarzoną eldorado. Miał sławę, pieniądze, żył w luksusach. Było to jednak tylko zewnętrznie i chwilowe szczęście. Żył wtedy w sidłach

²⁷ P. Poznański, dz. cyt.

uzależnienia od narkotyków. Początkowo przypominał takich mieszkańców Warszawy jakich opisywał Jacek z *Ślepnąc od światła*. Żyjących chwilową dawką dobrego humoru, imprezujących, pozbawionych głębszych relacji i życia duchowego. Mikołaj szybko zachłysnął się takim życiem, a przepustką do niego okazała się szkalująca rodzinne miasteczko książka. Jak sam przyznał: „Wszystkim opowiadałem o Zyborku. To był mój patent na wkręcenie się w ich łaski. Opowiadałem o tym niesamowitym miejscu, z którego pochodzę. Dziwnym mazurskim pierdolniku...” (WP, 134). Warszawa, niczym pożerający potwór, wchłonęła bohatera, poddał się jej zepsuciu i uległ złudnym urokom życia w luksusie, sławie i pozornym przyjaźniom. Wpadł w sidła uzależnienia od narkotyków. Jak przyznaje nad grobem matki: „Pieniądze wyparowały, mamó, i ja wyparowałem. Skropliłem się z powrotem dopiero wtedy, gdy pojawiła się Justyna” (WP, 204). To właśnie przyszła żona stała się jego ratunkiem i sprawiła, że przez chwilę znów czuł się szczęśliwy, wiodąc z nią życie małżeńskie w stolicy. Jednak poczucie szczęścia znów okazało się chwilowe. Zdrada Justyny, którą byłby w stanie jej wybaczyć, sprawiła, że Warszawa i wszystko co z nią związane kojarzyło mu się źle i chciał to zostawić, wyjechać, uciec od problemów. Okazało się, że warszawskie życie nie było wymarzonem: „Że myślę o Warszawie jak o cudzym śnie. To ktoś inny stał w korkach na Puławskiej lub Marszałkowskiej, objeżdżał pięć razy Filtrową, aby znaleźć jakiegokolwiek miejsce do parkowania. To nie mogłem być ja. Ja tam nigdy nie mieszkałem. Ktoś mi to opowiedział, a ja sobie to wszystko wyobraziłem. Zwłaszcza, że Warszawa milczała. Nie odzywał się do nas nikt z ludzi, których uważaliśmy za przyjaciół” (WP, 406). Wciąż jednak miał nadzieję na powrót do stolicy. Chciał wierzyć, że można żyć bez Zyborka, uwolnić się od niego. Gdy patrzył na Justynę, to ona dawała mu dowód i nadzieję na to, że można żyć w innym miejscu: „Miałem namacalny dowód, że istnieje coś poza Zyborkiem. Poza rozkopaną, szlamowatą Wapienną. Poza wyblakłymi witrynami sklepowymi i psimi gównami na przerzedzonych chodnikach” (WP, 412). Jednak Zybork okazuje się potworem, niczym Warszawa w *Ślepnąc od światła*, pożerającym i wrastającym w umysły jego mieszkańców. Niczym fantastyczne monstrum przenika do umysłów jego mieszkańców, do sposobu ich myślenia w prowincjonalny sposób. Jak zauważa Justyna: „(...) bo przecież nie można uciec z Zyborka, bo za Zyborkiem jest następny Zybork, i następny, i jeszcze następny, i tak w kółko, tak na wieczność” (WP, 695). Innym razem czuje, że jej mąż, ale także ona są straceni, całkowicie pochłonięci przez to miejsce bez ucieczki. W myślach słyszy: „Masz

wrażenie, że za trzy kilometry będzie ściana. Albo wjazd do kolejnego Zyborka” (WP, 430).

Nienawiść do Zyborka gnieździła się w umyśle głównego bohatera od młodzieńczych lat, a swoje apogeum osiągnęła po tragicznej śmierci jego pierwszej miłości. Przez chwilę, za sprawą Darii, czuł się szczęśliwy, jak wspomina: „(...) przez krótką chwilę, byłem w Zyborku szczęśliwy. I nawet nie bałem się za specjalnie tego, że poza Zyborkiem nic tak naprawdę nie ma, ... (...) A potem – Zybork mi to zabrał. Zybork zabrał Darię. (...) Dopiero wtedy zacząłem nienawidzić Zyborka. Cholernie mocno. Z całych sił. Tak mocno, że postanowiłem rzeczywiście go zniszczyć, w ramach zemsty” (WP, 132). Po latach, w rozmowie z Kaśką, siostrą młodzieńczej miłości zrozpaczony Mikołaj stwierdza: „To miasto. To miasto ją zabiło. Twoją siostrę. Ta dziura, kurwa, nie miasto...” (WP, 466). W wyobrażeniu Mikołaja Zybork jest uosobioną postacią, bezlitosną, odbierającą ludziom szczęście i okrutną. Jak zauważa w swojej recenzji Justyna Sobolewska: „(...) dobry jest też portret małej miejscowości i obraz rodziny, organizmu, który wchłania i pożera²⁸. Daria również nie czuła się tu szczęśliwa. Chciała wyjechać na studia do większego miasta. Zostawić życie w Zyborku, uwolnić się od niego. W dzieciństwie Mikołaja i później w latach adolescencji, które były naznaczone wychowywaniem przez ojca alkoholika, nie żywił on sympatii do miejsca swojego zamieszkania. W oddanym mu po latach zeszycie, w którym zapisywał swoje pierwsze teksty, o Zyborku można przeczytać: „To dziwna kraina, gdzie rzeką płyną gówna i śmieci, w których, gdy pójdzie się w dół nurtu, martwe zwierzęta leżą w trzcinach, nieruchome i wzdęte od gazów; słońce przychodzi tam rzadko, ...” (WP, 854). Już z tych młodzieńczych zapisków bohatera wyłaniał się obraz ponurego, odpychającego i nieprzyjaznego dla człowieka miasteczka.

Zarówno Mikołaj jak i Justyna, bohaterowie którzy są jednocześnie narratorami powieści, demonizują miasteczko. Opisy jego topografii wskazują na ponure i nieatrakcyjne miejsce. Typowy rynek małego mazurskiego miasteczka główny bohater porównuje do spłowiełej, trójwymiarowej ulotki z hipermarketu, gdzie najwięcej miejsca zajmują lokale usługowe i sklepy takie jak: „Nagrywanie ślubów / komunii DVD”. „Chemia z Niemiec”. „Suknie ślubne”. „AGD I RTV”. „Artykuły papiernicze”. „Foto”. „Kebab Alibaba”. „Promocja dyskont ręczniki kuchenne 40 sztuk za 30 złotych”.

²⁸ J. Sobolewska, *Dom zły. Recenzja książki: Jakub Żulczyk „Wzgórze psów”*, [w:] <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1704658,1,recenzja-ksiazki-jakub-zulczyk-wzgorze-psow.read>, [dostęp 08.06.2024].

„Pierścionki”. „Lombard”. „Lombard”. „Alkohole 24 h”. „Lombard”. „Casino Vegas 24”. „Lombard” (WP, 34). Mikołaj pierwszy raz od dłuższego czasu widzi to miejsce w świetle dnia, gdyż przez ostatnie piętnaście lat przemykał przez nie nocą, nie chcąc być zauważonym przez nieprzychylnych mu mieszkańców. Przygląda się znienawidzonym kiedyś rodzinnym okolicom i stwierdza: „Niby wszystko wygląda tak samo. Pomalowane na zgniłą zieleń ławki w parku, mosiężna tablica ogłoszeń przy domu kultury, latarnie, dwie wieże: wieża opuszczonego kościoła ewangelickiego i trochę dalej wieża zamku krzyżackiego. Mała, brukowana wysepka przystanku autobusowego nieopodal ratusza z jego przypominającą spalone ciasto elewacją” (WP, 35). Innym razem, oglądając zza szyby samochodu miasto, zauważa: „Przez szybę oblany słońcem Zybork wyglądał jak na starej PRL-owskiej pocztówce, znalezionej przypadkowo w książce z antykwariatu. Domy, zamek, sklepy przypominały kartonowe makiety. Wyobrażałem sobie, że jakby je podnieść, spod spodu wydobyłyby się czarny, cuchnący dym” (WP, 270). Ciemne oblicze małego miasteczka tworzą w powieści obrazy obskurnych bloków w uboższej części miasta zwanej Bronxem. Oprócz opisów zewnętrznego wyglądu okolicy nieprzyjazny klimat miejsca tworzą także ukazane relacje w Zyborku: podejrzane, często bezprawne decyzje lokalnej władzy, na czele z burmistrzową, która współpracuje z tajemniczym gangsterem Kaltem, nazywającym siebie „Panem i władcą północy” (WP, 279), czy znikający bez śladu kolejni mieszkańcy. Ponadto opisy wydarzeń sprzed lat jakie miały miejsce w Zyborku: policyjne obławy, gangsterskie porachunki, strzelaniny w dyskotekach, wszystko to tworzy obraz daleki od stereotypu małego, uroczego mazurskiego miasteczka. Mentalność ludzi stąd ukazuje Kaśka, mówiąc: „Wiem, że ludzie tu nie mówią: >>czuję<< albo >>wydaje mi się<<, albo >>rozumiem<<, albo >>nie rozumiem<<. Tu mówią tylko >>słyszałeś, że<< albo >>spierdalaj<<” (WP, 486). Również Grzesiek, brat Mikołaja jest świadomy miejsca w jakim żyje, bezdusności jego mieszkańców. W szczerzej rozmowie z Justyną przyzna, że: „(...) czasami myślę, że, wiesz, tu codziennie trzeba się lać. Wstać, umyć zęby i iść się bić. (...) Tu po prostu tak trzeba” (WP, 598) Justyna, jako osoba z zewnątrz dostrzega ponadto małomiasteczkowość mieszkańców Zyborka: „(...) tutaj nikt nie jest dla nikogo obcy. Tutaj nikt nikogo nie szanuje, bo jak ludzie mają się wzajemnie szanować, skoro wszyscy już zdążyli zobaczyć się nawzajem w chorobie, bankructwie, pijaństwie?” (WP, 486).

Okazuje się, że zarówno Warszawa jak i Zybork, czyli metropolia i prowincja, oba z tych miejsc są tak samo bezduszne i złe. Główny bohater nie zaznaje szczęścia w żadnym z nich. Choć początkowo wyjazd z rodzinnego miasta i życie w stolicy wydają

się wygraną to z czasem, po poznaniu prawdy sprzed lat i spojrzeniu na rodzinne miasto na nowo, godzi się z tym, że Zybork to jego miejsce na ziemi. Mikołaj stwierdzi, że: „(...) czuję się na miejscu. Czuję się spokojny” (WP, 820). Uświadamia sobie, że jest taki jak jego rodzina, a jego rodzina taka jak Zybork. Nie jest to bynajmniej szczęśliwe zakończenie. Wyrazem jego pogodzenia się z tym, co się wydarzyło i z własnym losem jako mieszkańca Zyborka jest fragment książki, którą w końcu udaje mu się skończyć. Mikołaj pisze w niej:

Gdyby nastąpiła trzecia wojna światowa, nie miałyby to żadnego znaczenia. Jesteśmy tutaj i zawsze tu będziemy. Trzymając się za ręce, miażdżąc sobie nawzajem dłonie, jesteśmy tutaj. Nikt nam nie pomoże oprócz nas samych. Stoimy w śniegu po kolana, patrząc, jak wszystko ciemnieje, i wiemy, jesteśmy pewni, że nikt nam nie pomoże oprócz nas samych. Nad Zyborkiem górują wieże dwóch kościołów. W żadnym z nich nie ma zbawienia. Nie ma zbawienia na chodnikach i parkach. Nie ma zbawienia w zapalonych świątłach, w oknach domów. Nie ma zbawienia na skwerach i skrzyżowaniach. (...) Czekają na nie stojący ludzie ze smutnymi oczyma, odwracający co dzień głowy od znaków wyjazdowych z miasta. Czekają, ale go nie ma. Nie ma zbawienia. Nie ma zbawienia, jest tylko pomoc. Wąskie i bliskie grona. Ściskanie rąk. Nie ma zbawienia, jest mur. Dobrze jest budować mur. Dobrze jest zrobić pod nim miejsce dla tych, którzy chcą nas zepchnąć jeszcze głębiej w czerń. Dobrze jest stać obok niego, obok muru (WP, 819-820).

Powieść Żulczyka, jak zauważa Zbigniew Jazienicki, daleka jest od opisu sentymentalnego powrotu do „lat dziecińczych”:

Ambicją Żulczyka nie jest też odświeżenie formuły prozy „małych ojczyzn”, mimo że podejmowana przez niego tematyka stwarza ku temu doskonałą okazję. Zwłaszcza że w postaci głównego bohatera wydaje się on kreować własne *alter ego*. Pisze w końcu powieść bliźniaczo podobną do tej, którą debiutował Mikołaj (podobnie jak autor pochodzący z Mazur, mający też na koncie narkotykowy epizod), odmalowującą w najczarniejszych barwach rodzinne strony. Żulczyk również portretuje mazurską pipidówkę, wyolbrzymiając raczej jej niedoskonałości, brud i tandetę – odrapane szyldy reklamujące chemię z Niemiec, prostytutki się małolaty, popegeerowskie dzielnice nędzy – niż zdobywając się na jej apologię. Nie serwuje nostalgicznego powrotu do tego, co utracone. Powieściowy Zybork (a właściwie ukrywające się pod tą niemiecką nazwą warmińsko-mazurskie Jeziorany) nie przypomina idyllicznej krainy, arkadii dzieciństwa. Ukazany zostaje tu raczej w pełni swojej obsceniczności²⁹.

²⁹ Z. Jazienicki, *Psiekło. Recenzja książki „Wzgórze psów”*, [w:] <https://kulturaliberalna.pl/2017/06/05/zbigniew-jazienicki-recenzja-wzgorze-psow-jakub-zulczyk/>, [dostęp 04.06.2024].

Wzgórze psów ukazuje także jak silny wpływ na umysł człowieka ma miejsce, w którym się rodzi i dojrzewa. Jakub Żulczyk ponownie wykreował wizerunek miasta potwora, które za nic ma życie jego mieszkańców. Dokonał mitologizacji Zyborka jako miejsca okrutnego i niszczącego psychikę bohaterów.

Pisarz w swoich powieściach najczęściej wybiera miasto jako miejsce akcji. Szczególnie Warszawa i jej topografia są nie tylko tłem wydarzeń, ale stają się jedną z postaci i mają istotny wpływ na przebieg akcji. Najczęściej miejsce zamieszkania bohaterów jest siłą ich niszczącą. Są oni tego świadomi, demonizują i utożsamiają miejsce, w którym mieszkają lub z którego pochodzą z potworem, od którego nie ma ucieczki. Nieprzyjazne i złe otoczenie staje się świadkiem i ma też wpływ na wybory bohaterów. Jak pisał Andrzej Stoff:

Przestrzeń utworu literackiego należy więc widzieć nie jako po prostu daną, ale jako realizację konkretnego tematu. Należą tu, na przykład, takie zagadnienia, jak reprezentatywność wybranych miejsc, wystarczalność realizowanej skali przestrzennej dla ekspozycji danego problemu, właściwość wyboru terytorium dla podjętego tematu, wystarczalność zróżnicowania przestrzeni dla pełnego zrealizowania możliwości, jakie temat ten daje, wreszcie możliwość empirycznej weryfikacji przestrzeni powieściowej³⁰.

Biorąc pod uwagę omówione powyżej powieści realizują one założenia Stroffa. Opisane przez autora miejsca w stolicy takie jak konkretne dzielnice, skrzyżowania, ulice, hotele, a wśród nich możliwe kluby nocne, domy bogatych dorobkiewiczów, czy mieszkania mniej zamożnych, realizują temat utworu jakim jest obraz współczesnego społeczeństwa, którym rządzi chęć bycia na szczycie. Także różnorodność ukazanej w powieści topografii, od ekskluzywnych apartamentów i pokoi hotelowych z widokiem na panoramę miasta, poprzez podwarszawskie domy klasy średniej, aż po tanie studenckie mieszkania w pełni ukazują i realizują temat. Wymienione przez Żulczyka dzielnice na przykład Mokotów, bary i kluby na Nowym Świecie, przy placu Zbawiciela, oddalony od centrum Gocław, hotel Continental; wszystko to ma służyć nie tylko empirycznej weryfikacji przestrzeni przez czytelnika. Opisana przestrzeń służy wrażeniu problematyki powieści i wpływa na ekspresywne walory jej narracji. W niej funkcjonują stworzone przez autora postaci, które są postrzegane przez swoje działania, ale także przez ukazane przestrzenie. Jak podkreślał Stoff: „Ulica, plac, dom, katedra, bulwar w

³⁰ A. Stroff, *Poetyka i semantyka literackich zobrazowań przestrzeni miasta*, [w:] *Miasto - Kultura - Literatura wiek XX*, pod red. J. Daty, Gdańsk 1993, s. 12-13.

przestrzeni powieściowego miasta stają się ważne dopiero wtedy, gdy związane zostają w istotny sposób z przebiegiem zdarzeń i biografii postaci. Dopiero wtedy awansują z poziomu powieściowego tła do rangi przestrzennego współczynnika powieściowej semantyki”³¹.

W każdej z omówionych powieści da się zauważyć negatywny stosunek postaci względem miejsca, w którym żyją. Opisy przestrzeni zawierają w sobie różnorodne odcienie antypatii. Bohaterowie Żulczyka często demonizują otoczenie i na nie przerzucają winę za los jaki ich spotyka. Niejednokrotnie miasto, w którym mieszkają przyjmuje postać potwora. To monstrum, które zagarnia umysły postaci i od którego nie ma drogi ucieczki. Fantazmatyczna perspektywa bohaterów wpływa na tragizm ich losów, nie zaburzając przy tym realizmu ukazanych poczynań.

4.3 Od groteski do horroru

Kategoria realizmu w literaturze bywa łączona z pojęciem mimetyzmu. To, co uznaje się za sztukę kreacyjną nieodwzorowującą rzeczywistości jest uzależnione od tego w jakim stopniu odbiorca rozumie pojęcie *mimesis*. Groteska jest tą kategorią, którą wlicza się w niemimetyczne nurty kreacji, dlatego też może być rozumiana rozmaicie i mimo długiego czasu dyskusji badawczej na jej temat, wciąż nie posiada jednoznacznych wyznaczników. Nie zmienia to jednak faktu, że jest wykorzystywana w badaniach nad literaturą. Dlatego zadaniem tego podrozdziału jest ukazanie w prozie Jakuba Żulczyka kolejnej kategorii na pograniczu realizmu, którą posługuje się pisarz. Poprzednie podrozdziały ukazały przejście od realizmu do kategorii oniryzmu i pokrewnej jej kategorii miasta potwora. Kolejną istotną kategorią wydaje się groteska, która u pisarza eksponuje słabości ukazanego świata i bohaterów, a dzięki swej niejasności robi to w sposób bardziej dosadny. Ponadto wspomniana kategoria w powieściach pisarza staje się punktem wyjścia do zaprezentowania postaci i wydarzeń ze świata horroru. Wskazanie literackich przykładów groteski w prozie Żulczyka oraz ukazanie płynnego przejścia od posługiwania się kategorią groteski do estetyki i założeń horroru to również założenia tego podrozdziału.

O kłopotach terminologicznych związanych z groteską pisał Włodzimierz Bolecki, który stwierdził: „>>groteska<< należy do najbardziej wieloznacznych kategorii w piśmiennictwie XX wieku. Bywa stosowana jako kwalifikacja estetyczna albo jako

³¹Tamże, s. 20.

nazwa motywu, jako kategoria gatunkowa albo - rzadziej - stylistyczna, jako nazwa specyfiki znaczeniowej utworu lub jako nazwa nurtu w sztuce. Historycznie wiązana była z >>fantastyką<<, >>satyrą<<, >>parodią<<, >>science-fiction<<, z >>teatrem absurdu<< i innymi. Także i w tych poszczególnych użyciach — a listę ich można by jeszcze wydłużyć — >>groteska<< nigdy nie była nazwą ściśle określoną. Używana najczęściej przez historyków sztuki, literatury i teatru, stała się jednym z najważniejszych terminów i zjawisk kultury nie tylko XX wieku³².

Michał Głowiński we wstępie do rozważań na temat groteski podaje za *Innym słownikiem języka polskiego PWN* (2000) następującą definicję: „Groteska to utwór artystyczny, na przykład literacki, plastyczny czy muzyczny, przedstawiający świat w sposób dziwaczny i karykaturalnie przejawiony, śmieszny i przerażający zarazem”³³. Badacz podkreśla jednocześnie, że takie rozumienie pojęcia jest skrótem myślowym, gdyż groteska nie jest gatunkiem literackim takim jak ballada czy powieść, ale kategorią estetyczną jak tragizm czy komizm. W *Słowniku terminów literackich* (2010) pod redakcją Janusza Sławińskiego można przeczytać, że groteska jako kategoria estetyczna cechuje się szeregiem właściwości. Są nimi: fantastyka i upodobanie do form osobliwych i wyolbrzymionych, absurdalność, która nie pozwala na logiczną interpretację świata przedstawionego, pomieszanie pierwiastków komizmu i tragizmu, prowokacja wobec utrwalonej wizji świata. Groteska literacka z kolei wyróżnia się: „niejednorodnością stylową, ostentacyjnie demonstrowaną inwencją słowną, łączeniem skłóconych wzorców stylowych, mieszaniem mowy wykwintnej z wulgarną, kontrastowaniem sposobu wysłowienia z sytuacją wypowiedzi itp. W literaturze groteska jest zjawiskiem występującym w różnych formach gatunkowych i rodzajowych, stosunkowo najczęściej w epice i dramacie”³⁴.

Pierwotne znaczenie tego słowa wywodzi się z języka włoskiego, gdzie *la grotta* oznacza jaskinię. W XV wieku we Włoszech odkryto starożytne malowidła naścienne przedstawiające hybrydyczne postaci roślin i zwierząt. Z francuskiego *grotesque* oznacza dziwaczny. *Internetowa Encyklopedia PWN* podaje francuską etymologię słowa groteska oznaczającą coś dziwaczego. Jest to: „lit. określenie szczególnego rodzaju komizmu, którego właściwością jest ostentacyjne odrzucenie przyjętych zasad

³² W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych: z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, „Pamiętnik Literacki” 1989, 80/1, s. 76.

³³ M. Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna*, [w:] *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003, s. 6.

³⁴ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Warszawa 1988, [hasło:] *groteska*, s. 173.

prawdopodobieństwa, prowadzące do powstania zdeformowanego, niezgodnego z wizją zdroworozsądkową, obrazu rzeczywistości”³⁵.

Założenia groteski przeczą koncepcji *mimesis*, na której opiera się realizm. Dlatego groteska, jako kategoria estetyczna, nie będzie popularna w narracjach dziewiętnastowiecznego realizmu i późniejszych jego kontynuacjach. Kategoria ta odrzuca wierne ukazanie rzeczywistości, swobodnie kreuje elementy świata przedstawionego oraz związki między nimi. Daleka też jest od literatury totalitarnej, realizmu socjalistycznego, gdyż nie dałoby się za jej pomocą uzyskać celów użytkowych i propagandowych. Michał Głowiński stwierdził, że: „Groteska występująca w kulturze masowej, wydziedziczona została z tego, co ją charakteryzuje wtedy, gdy występuje w wielkich dziełach sztuki i w wielkich prądach w jej rozwoju”³⁶. Oznacza to, że w wielkich realizacjach ta kategoria estetyczna zaprzecza kiczowi, jednocześnie częstokroć z kiczem jest łączona. Bogata historia groteski sprawia, że trudno jest stworzyć jej jednoznaczną definicję. Dodatkowo, w jej obszarze zainteresowań znajdują się różne rodzaje sztuki; literatura, malarstwo, teatr itd. Groteska często bywa przez badaczy łączona lub stawiana obok takich kategorii jak karykatura, parodia czy satyra. Zasadniczą różnicą stanowiącą o odmienności groteski względem wspomnianych innych kategorii wydaje się jej funkcja. Groteska nie tylko wyolbrzymia czy ośmiesza, ale przede wszystkim odkrywa i wskazuje na niedoskonałości ukazanego świata przedstawionego czy relacji pomiędzy postaciami. Ma więc istotną funkcję demaskacyjną. Ponadto ze względu na swoją niejednoznaczność może być bardziej dobitnym niż inne kategorie estetyczne środkiem wyrazu, ukazując gorzkie prawdy o człowieku i otaczającym go świecie³⁷.

Michał Głowiński pisze o grotesce we współczesnej literaturze polskiej. Tworzy zestawienie najważniejszych polskich autorów i ich utworów, które wykazują się tendencją groteskową. Stwierdza, że dopiero w XX wieku w Polsce doszło do inwazji groteski. Wcześniej dochodziła do głosu tylko epizodycznie; w romantycznym dramacie czy literaturze plebejskiej. Jej zapowiedzi pojawiły się już trochę wcześniej, bo w ostatniej fazie Młodej Polski, we wczesnej twórczości Bolesława Leśmiana. Ważną cezurą w jej rozwoju na gruncie polskim był rok 1918 i odzyskanie przez Polskę niepodległości. Wtedy to literatura mogła być tylko literaturą, pozbyła się

³⁵ <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/groteska;3908110.html>, [dostęp 26.04.2024].

³⁶ *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003, s. 15.

³⁷ A. Wójtowicz-Stefańska, *Symbol, ironia i groteska w edukacji polonistycznej*, Poznań 2008, s. 134-145.

dotychczasowych oczekiwań, innych niż czysto literackie. Badacz mówi o groteskowym katastrofizmie powstałym w okresie międzywojennym i jego najwybitniejszym przedstawicielu – Stanisławie Ignacym Witkiewiczu, który stworzył groteskę językową polegającą na mieszaniu różnych stylów. Głowiński za punkt centralny polskiej literatury groteskowej uważa dorobek Witolda Gombrowicza, którego podstawowym składnikiem estetyki była omawiana kategoria. Stworzone w *Ferdydurke* (1938) formuły na stałe weszły do języka potocznego i są wykorzystywane w różnych sytuacjach społecznych. Groteskowa codzienność została ukazana w twórczości Mirona Białoszewskiego. Za groteskę swoistą uważa tę, która stara się mówić o tym, o czym z pozoru nie da się za jej pomocą opowiedzieć czyli na przykład o holokauście czy czasie II wojny światowej. Badacz podaje przykład wiersza *Campo di Fiori* Czesława Miłosza, czy groteskowe opowiadania Jerzego Andrzejewskiego z tomu *Złoty lis* (1955). Kolejną „polską odmianą” jest groteska o charakterze deheroizacyjnym, która zrywa z polskimi mitami historycznymi, przykładem jest *Trans-Atlantyk* (1953) Witolda Gombrowicza, *Śmierć porucznika* (1963) Sławomira Mrożka czy *Wariacje pocztowe* (1972) – powieść Kazimierza Brandysa. Kategoria groteski stała się istotną odpowiedzią na realizm socjalistyczny, a twórczość Mrożka, w której groteska łączy się z parodią najpełniej wyraża sprzeciw wobec nudy i propagandy realnego socjalizmu³⁸.

W przekonaniu badaczy w polskiej literaturze po 1989 roku: „brak Stendhalowskiego zwierciadła, które przeszłoby się po gościńcu transformacji i jej pejzaż jak najtrafniej oddało”³⁹. Problematyka przełomu była obecna w literaturze, jednak nie w sposób tradycyjnego realizmu w postaci powieści. Kategoria groteski jest jedną z tych, obok ironii, parodii i karnawalizacji, którą według Jerzego Jarzębskiego wyzwalają twórcy, by za jej pomocą ukazać tematy społeczne i polityczne. Takie sposoby wyrażania zdają się adekwatne do nastrojów społecznych po 1989 roku, gdyż zmieniająca się rzeczywistość wywoływała nie tylko entuzjazm, ale również rozczarowanie i poczucie zagubienia. Ukazał to między innymi Michał Witkowski w *Barbarze Radziwiłłówniej z Jaworzna Szczakowej* (2007), gdzie posłużył się kategoriami groteski i ironii. Ukazane na różnych płaszczyznach dysonanse stwarzają groteskowy obraz rzeczywistości⁴⁰.

³⁸ M. Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 155-168.

³⁹ R. Majerek, *Karnawalizacja, groteska, ironia – strategie prezentacji problemów transformacji po 1989 roku w „Rivers of Babylon” Petra Pišťanka i „Barbarze Radziwiłłówniej z Jaworzna Szczakowej” Michała Witkowskiego*, [w:] <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/969cf926-8987-4f47-bf2c-dc03f5c787af/content> [dostęp 02.04.2024].

⁴⁰ Tamże, [dostęp 02.04.2024].

Debiutujący w prozie polskiej po 2000 roku Jakub Żulczyk sięga po kategorię groteski w swojej trzeciej z kolei powieści. Zabieg taki, co zauważył Jerzy Jarzębski w odniesieniu do innych przykładów prozy polskiej po 1989 roku, by za jej pomocą wywołać atmosferę zagubienia i niepewności w świecie ukazanych bohaterów. Groteskowość w powieści *Instytut* Jakuba Żulczyka jest zauważalna już od początku zawiązania akcji. Jak pisał Lech Sokół w objaśnieniu terminu groteska - w literaturze groteskę cechuje między innymi: „kształtowanie atmosfery dziwności, niesamowitości, podważającej stałość, pewność, zwykłość świata przedstawionego”⁴¹. Sytuacja zamknięcia grupy ludzi w mieszkaniu przy jednej z głównych ulic Krakowa, niemożność wydostania się na zewnątrz, czy wzywianie przez bohaterów pomocy z zewnątrz stwarza w powieści atmosferę dziwności i nonsensu. Główna bohaterka Agnieszka, która jest jednocześnie narratorem opisuje: „(...) Instytut to moje mieszkanie. Dwanaście godzin temu zostałam w nim uwięziona. Nikt nie może wyjść na zewnątrz. Nikt nie może wejść do środka. (...) Nie działają nasze telefony. Nie możemy złapać internetu. Zostaliśmy odcięci od świata w samym centrum Krakowa” (I, 5-7). Ponadto jak zauważył Wolfgang Kayser: „Prawdziwie groteskowe to coś, co wdziera się z zewnątrz, pozostaje nieuchwytnie, niewytłumaczalne, bezosobowe”⁴². Takie też są opisane w powieści reakcje bohaterów na sytuację, w której się znaleźli. Nie wiedzą, kto stoi za ich zamknięciem. Mówią na nich „Oni”, gdyż jedna z postaci - Weronika znalazła na wycieraczkę kartkę z napisem „To nasze mieszkanie”.

Pomysły bohaterów na wydostanie się z mieszkania cechuje absurdalność i komiczność, co jest bliskie kategorii groteski. Jak pisze Lee Byron Jennings: „Twór groteskowy przedstawia zazwyczaj postać demoniczną bądź błazeńską i oba te typy są w nim nierozdzielnie złączone; możemy więc powiedzieć, że cechuje go zawsze połączenie cech przerażających i śmiesznych – lub ściślej, że wywołuje on u odbiorcy równocześnie reakcję lęku i rozbawienia”⁴³. Tak też jest w początkach powieści *Instytut*, kiedy to na przykład bohaterowie tworzą ogromny napis z treścią: „Poddajemy się. Wypuście nas”. Tę informację do rzekomych oprawców umieszczają na drzwiach wejściowych mieszkania. Innym przykładem może być sposób w jaki jeden z nich wydostaje się na

⁴¹ L. Sokół, [hasło:] *groteska* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachorza, A. Kowalczykowej, Warszawa 1991, s. 328.

⁴² W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, [w:] *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003, s. 25.

⁴³ L. B. Jennings, *Termin „groteska”*, tłum. M. B. Fedewicz, [w:] *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003, s. 46.

zewnątrz przez niezamurowane do tamtej pory okno. Schodząc po prowizorycznej linii zrobionej z prześcieradeł i ubrań, przypomina komiczną postać rodem z filmu animowanego. Dodatkowo dopingowany głośnymi okrzykami przez jednego ze współlokatorów. Dziwi też i uderza niedorzecznością brak reakcji potencjalnych przechodniów, ludzi z zewnątrz, którzy, patrząc w realny sposób, powinni zareagować na chociażby tę wspomnianą metodę wydostania się z kamienicy. Chociaż narrator tłumaczy to tak: „(...) nikt nie reaguje. Nawet jeśli ktoś zwróci uwagę na związane prześcieradła, a następnie spojrzy do góry, od razu odwraca głowę, najpierw traktując to, co robimy, jako durny żart schlanych studentów” (I, 78). Warto w tym miejscu wspomnieć o tym, na co zwracał uwagę Michał Głowiński: „Wszelki dysonans zatem w grotesce musi być tak pomyślany, by coś przekazywał coś mówił o świecie, coś wyrażał, musi stać się faktem znaczącym”⁴⁴. Brak reakcji ludzi z zewnątrz na krzyki mieszkańców Instytutu, na schodzenie po prowizorycznej linii przez Jacka, czy brak pomocy ze strony dostawcy pizzy może wskazywać na obojętność społeczną dzisiejszego świata. Z kolei rozmowy bohaterów, pełne pretensji i wzajemnego obwiniania się, choć mogą bawić odbiorcę, to tak naprawdę świadczą o ich strachu i nieradzeniu sobie w sytuacji stresowej.

Postać zrzędlivej sąsiadki pani Finkiel również można nazwać groteskową. Typowa i przerysowana zarazem kreacja starszej pani, która upomina młodych ludzi, zwraca im uwagę na zbyt głośną muzykę i przeszkadzające jej odgłosy zabawy. Jak się później okaże nie była to tylko postać komiczna, ale także budząca grozę i tajemnicza.

Hiperbolizacja, która jest charakterystyczna dla kategorii groteski, zastosowana została wyraźnie w kreacji świata przedstawionego jak i w języku utworu *Czarne słońce* Jakuba Żulczyka. Autor podkreślał, że postać Gruza została celowo przerysowana. Został ukazany niczym jeden z marvelowskich superbohaterów – widzi i słyszy więcej niż inni: „mam bardzo dobry słuch. Usłyszę szept z drugiego końca zatłoczonej sali. Usłyszę, jak ktoś głaszcze schowany pod kurtką nóż. Czasami wydaje mi się nawet, że słyszę czyjąś myśl” (CS, 9). Bohater wykorzystuje swój spryt i nadludzką siłę. Wystarczy mu ułamek sekundy, by wytrącić broń z ręki przeciwnika. W pojedynkę pokonuje grupę uzbrojonych żołnierzy. I chociaż pomaga mu chłopiec posiadający boskie moce, to i tak jego umiejętności odbiegają od możliwości zwykłego człowieka. Wygląd Gruza również zostaje karykaturalnie przerysowany – odstrasza on swoją brzydotą i jest tego świadomy. Nosi maskę, ponieważ ma oszpeconą twarz. Gruz mógłby być budzącym postrach

⁴⁴ *Groteska*, dz. cyt., s. 9.

bohaterem z horroru, zwłaszcza jego kreacja początkowa, kiedy odstrasza swoim nieludzkim zachowaniem i zadowoleniem z czynionej przemocy. Jego kreacja mocno przerysowana sprawia, że staje się postacią nierealną. Wyolbrzymiony został również świat przedstawiony utworu, który jawi się jako bezduszny, pozbawiony wartości duchowych, nieprzyjazny. Nie dziwią zatem przerysowani w swej brutalności bohaterowie tak jak ci, którzy zasilają karty książkowych horrorów czy spoglądają na widzów z kinowych ekranów.

Kategoria groteski często występuje w połączeniu ze scenami onirycznymi. Koszmarne sny, błąkanie się w świecie pozbawionym stałych form, wszechobecny chaos i brak racjonalnego wytłumaczenia motywów, wszystko to wzmacnia sytuację groteskową. W *Instytucie* da się zauważyć taką atmosferę. Bohaterowie z każdą kolejną godziną, w świadomości zamknięcia i niemożności opuszczenia mieszkania, czują zmęczenie, nie mogą spać, zażywają środki uspokajające. Ich postawa przypomina senne i bezcelowe błędzenie. Zorientowali się, że nie mogą opuścić mieszkania późnym wieczorem w niedzielę, gdyż jak stwierdza Agnieszka: „Niedziela to dzień, w którym trzeba przez pół godziny akumulować w sobie energię, aby napuścić wodę do wanny, nie mówiąc już o wyjściu z mieszkania. Niedziela to dzień, którego z reguły się nie pamięta” (I, 8). Poczucie groteskowej sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie, absurdu połączonego ze strachem wzrasta w nich po tym jak jeden z nich Jacek opuszcza mieszkanie z zamiarem wezwania pomocy. Jego wydostanie się na zewnątrz również ma znamiona groteskowości. Grupa znajomych postanawia zrobić prowizoryczną linę z prześcieradeł i ręczników, po której w dół przez okno spuści się jedna osoba. Zmagania postaci związane z realizacją pomysłu ucieczki, ich rozterki, wreszcie sam moment schodzenia Jacka po „linie” z okna piątego piętra mieszkania przy jednej z głównych ulic Krakowa jaką jest Aleja Mickiewicza budzi w odbiorcy poczucie absurdu i rozbawienia, charakterystyczne dla kategorii groteski. Bohaterowie oczekują na pomoc z zewnątrz, którą ma wezwać jeden z lokatorów. W mieszkaniu wzrasta oniryczna atmosfera, a jego mieszkańcy zaczynają przypominać pogrążone we śnie stworzenia:

Ściany są grobowo zimne, powietrze jest na tyle suche, że każdy idzie co parę minut napić się wody, a i tak po chwili ma wyschnięte usta. Niewyspanie powoduje drobne, współodczuwalne przez każdego pęknięcia w rzeczywistości. Wszystko, co widzimy, jest przejaskrawione, ze sztucznie podkreśloną ostrością jak na zrobionym pod koniec imprezy zdjęciu z fleszem. Chcemy spać, ale to niemożliwe. Czekamy. Objamy się o ściany, ale miękko jak wlane do wody olej, w półśpiączce, wygnieceni, skacowani, chociaż nic nie piliśmy. Ktoś podnosi się z fotela tylko po

to, aby następna osoba mogła miękko uderzyć w siedzenie. Ktoś idzie położyć się na pół godziny tylko po to, aby ktoś inny kazał mu wstać. Mówimy do siebie rzadko, jakby na każde nasze słowo „Oni” przysuwali się do nas o parę centymetrów (I, 70).

Atmosfera groteski połączona z oniryzmem przybiera na sile wraz z rozwojem akcji. Bohaterowie czują zmęczenie psychiczne, stają się coraz bardziej apatyczni, sen przychodzi tylko po zażyciu Xanaxu, który z czasem się kończy. Ich wyczerpanie psychiczne rzutuje na samopoczucie fizyczne. Agnieszka opisuje: „Przecieram oczy. Czuję się jak wybudzona z narkozy. W mieszkaniu jest zupełnie cicho. Podnoszę się z łóżka i podchodzę do okna. Zapalam lampkę. Moje serce spada do żołądka i w ułamku sekundy wraca do gardła” (I, 93).

Główna bohaterka nazywa sytuację w jakiej się znalazła wraz ze znajomymi: „Słaby horror urwie się tak szybko, jak się zaczął, zaraz wyjdziemy na klatkę, następnie na ulicę, ... (I, 81)”. Jest to tuż po tym, kiedy Rumun wydostaje się z zamknięcia, by wezwać pomoc. Jednocześnie jest to przed tragicznymi wydarzeniami do jakich dojdzie w kamienicy. Bowiem wydarzenia ukazane w powieści o groteskowym zabarwieniu z czasem stają się coraz bardziej niebezpieczne i zaczynają przypominać horror. Za taki moment krytyczny można uznać ten, w którym Agnieszka budzi się ze snu i orientuje, że okna w mieszkaniu zostały zamurowane. Odtąd bohaterowie zostają całkowicie odcięci od świata zewnętrznego i tracą orientację w czasie. Agnieszka powie: „Patrzę na zegarek. Pokazuje pierwszą. Nie wiem, czy pierwsza w nocy czy trzynastą” (I, 96). Wszyscy oni są spanikowani, snują wizje, jakoby tajemniczy oni uśpili ich i w tym czasie zamurowali okna, nie są pewni swoich odczuć. Robert stwierdza, zwracając się do głównej bohaterki: „Nie wiesz, która jest godzina, jaki jest dzień, ile spałaś, co się dzieje” (I, 96). Ponadto okazuje się, że z mieszkania zniknęły dwa koty. Podejrzewają, że za sprawą ich zniknięcia może się kryć sąsiadka Pani Finkiel, która mieszka obok nich i opiekuje się schorowanym mężem. Po wkroczeniu do jej mieszkania okazuje się, że również ono jest opustoszałe, a jeden z pokoi jest zamknięty. Lokatorzy wracają do mieszkania i w pokoju Rumuna, w reklamówkach odnajdują truchła Białego i Czarnego. Opisywane wydarzenia nabierają charakteru grozy, przestają ocierać się o komizm czy absurdalność. Dlatego początkowe groteskowe w odbiorze losy postaci zmieniają się w grozę dominującą w takim gatunku literackim jakim jest horror.

Marta Nadolna-Tłuczykont mówi o popularności tego gatunku, który przynależy do literatury popularnej. Pociąga za sobą czytelników i fascynuje przede wszystkim intensywnością odczuć jakie w nich wyzwała. Poczucie grozy, skrajne emocje, czy

przeżywanie lęków połączone ze świadomością, że to nie czytelnikowi zagraża niebezpieczeństwo, ekscytuje. Ponadto poczucie grozy pozwala sięgnąć pod powierzchnię własnych lęków i tym samym urzeka skrajnymi odczuciami⁴⁵. Badacze zajmujący się odmianą gatunkową horroru podkreślają trudności w jej zdefiniowaniu, gdyż sam termin horror odnosi się zarówno do tekstów literackich jak i filmowych, a sam sposób ukazywania rzeczywistości włącza znaczenie horroru w obręb sztuki w ogóle⁴⁶. Film i literatura stworzyły takie określenia jak literatura grozy, film grozy, horror. To ostatnie występuje najczęściej i oznacza zarówno dzieło filmowe jak i literackie. Współcześni najbardziej znani twórcy horroru to: w filmie Alfred Hitchcock i w literaturze Stephen King. Książki tego ostatniego wielokrotnie stanowiły kanwę filmowych scenariuszy. Horror jako gatunek literacki przynależy obok fantasy i science fiction do literatury fantastycznej. W filmoznawstwie horror postrzegany jest jako gatunek filmowy. Badacze z kręgu beletrystyki popularnej wykorzystują nomenklaturę filmoznawczą do opisu odmian gatunkowych utworu, na przykład romans zamiast powieść romansowa, kryminał zamiast powieść kryminalna czy wreszcie horror zamiast powieść grozy⁴⁷. Horror, który jest gatunkiem przynależnym do literatury popularnej, a ta mieści się w kulturze popularnej, posiada jasno skonstruowane i stałe elementy fabularne. Skonwencjonalizowany świat postaci powieści grozy jest aprobowany przez czytelników⁴⁸.

Warto w tym miejscu wspomnieć, o czym pisała Dorota Kulczycka, że proza Jakuba Żulczyka cechuje się filmowym obrazowaniem. A horror jest u niego tą odmianą gatunkową filmu, po którą często sięga. Metafilmowość w powieściach pisarza można dostrzec w perspektywie postrzegania rzeczywistości jaką mają jego bohaterowie-narratorzy. Widzą oni rzeczywistość wokół siebie jako nagrywający się film z życia. Ponadto tytuły i bohaterowie popularnych horrorów filmowych są często wymieniani w jego utworach⁴⁹. Autor w jednym z wywiadów przyznał: „Kiedy opowiadam o człowieku w jakiejś sytuacji, to interesuje mnie przede wszystkim to, co się w tym czasie dzieje w jego głowie. (...) Lubię wrzucać moich bohaterów – we *Wzgórzu...*, w *Ślepnąc od*

⁴⁵ M. Nadolna-Thuczykont, *Horror w literaturze dla dzieci i młodzieży (na wybranych przykładach)*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży, t.5*, pod red. K. Tałuc, Katowice 2017, s. 154-155.

⁴⁶ *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, [hasło:] horror, aut. H. K. Walc, s. 222-225, Wrocław 2006.

⁴⁷ A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010, s. 16-20.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ „*Męskie kino*” w „*męskiej prozie*” Jakuba Żulczyka, „*Media-Kultura-Komunikacja Społeczna*” 1(16), s. 47-63.

światel, w *Instytucie* – w sytuacji z literatury czy kultury popularnej i wyciągać z tego coś więcej”⁵⁰.

Anita Has-Tokarz stwierdza, że „Horror ma przede wszystkim przerażać, a nie na przykład zdumiewać kunsztem wymyślonego świata, w którym dzieje się jego akcja. Z tego powodu sposoby kreacji świata przedstawionego w horrorze podporządkowane są mechanizmom tworzenia atmosfery permanentnego zagrożenia”⁵¹. Tak też zbudowany jest świat przedstawiony w *Instytucie*. Małe prawdopodobieństwo ukazanych w powieści wydarzeń, ich irracjonalność i konwencjonalność potwierdzają wskazane założenie. Początkowa atmosfera niewiedzy, niedowierzania i niepewności wśród lokatorów z czasem przemienia się w nastrój zagrożenia i stałego poczucia czyhającego niebezpieczeństwa. Te odczucia, które udzielają się również odbiorcy wraz z dalszym rozwojem akcji przerażają i wzmagają skrajne emocje.

Przykładem schematycznego zakończenia w horrorze, które ukazuje totalną zagładę i apokalipsę, jest powieść *Czarne słońce*. Jak podaje *Słownik rodzajów i gatunków literackich*: „Najczęściej h. kojarzony jest właśnie z zamierzoną brutalnością scen opisujących dręczenie ludzkiego ciała przez różnej maści stwory. Owe szczególnie nasycone opisami rzezi utwory mają na celu zaszokowanie czytelnika”⁵². Takie obrazy najprościej doprowadzają odbiorcę do stanu osłupienia i szoku bliskiemu odrazie, czyli pożądanego przez czytelników horrorów. Opis dokonania przez Gruza upragnionej zemsty na Damianie to przykład zwierzęcej brutalności i krwawego dręczenia ludzkiego ciała. Z kolei ostatni rozdział powieści ukazuje wędrówkę Alfego, Nahlii i Gruza w upale do nieznanego głównemu bohaterowi celu. Okazuje się, że znajdują się w Jerozolimie i to tu zaczyna się apokaliptyczny opis końca świata. Pojawia się również postać Ogrodnika utożsamianego z Bogiem. Nie ma On jednak zbawienia dla głównego bohatera. Gruz otrzymuje karę w postaci pustki i nicości.

Jakub Żulczyk bardzo często posługuje się kategorią groteski i estetyką horroru. W powieści *Instytut* można zauważyć budowanie napięcia grozy poprzez początkową kreację świata przedstawionego, w którym dominuje kategoria groteski, a późniejsze rozmyte przejście do opisu wydarzeń ukazanych w estetyce horroru. Pisarz wykorzystuje chwytów charakterystyczne dla wspomnianych pojęć, by wykreować osadzone we

⁵⁰ G. Wysocki, *Nie jestem polskim Kingiem ani Tarantino. Jak to w ogóle brzmi? Wywiad z Jakubem Żulczykiem*, [dostęp: 28.05.2024], <https://magazyn.wp.pl/informacje/artykul/jakub-zulczyk-nie-jestem-polskim-kingiem-ani-tarantino-jak-to-w-ogole-brzmi> .

⁵¹ Tamże, s. 51.

⁵² Tamże, s. 297.

współczesnym świecie historii bohaterów. Sięgnięcie po taką odmianę gatunkową świadczy o jego upodobaniu do literatury popularnej, w obrębie której się porusza. Nie tylko jest odbiorcą tego rodzaju kultury, co niejednokrotnie powtarzał w wywiadach, ale sam kreuje bohaterów i powieści z kręgu literatury popularnej. Tworzy utwory w różnej estetyce i wykorzystując rozmaite kategorie literackie. W jego prozie można wyróżnić główne cechy estetyczne, które na tle realizmu tworzą dominanty stylistyczne i narracyjne. Autor przechodzi od oniryzmu, poprzez groteskę do horroru. Z kolei motyw miasta potwora staje się dominantą problemową, którą można potraktować jako rozwinięcie oniryzmu, stąd jego opis znajdujący się obok wspomnianej kategorii.

4.4 Fantastyczne postaci i wydarzenia

Fantasmagorię, rozumianą jako literacki obraz fantastycznej wizji stworzonej przez wyobraźnię, można dostrzec w dwóch powieściach Jakuba Żulczyka: *Zmorojewie* (2011) i jej kontynuacji *Świątyni* (2011). Pisarz w swojej dylogii ukazał losy nastoletniego bohatera jakim jest Tytus Grójecki i jego dziewczyny Anki Waszczuk. Sam autor określa powieść jako fantastyczną dla młodzieży⁵³. Bywa też ona określana jako powieść fantastyczno-przygodowa, ale posiada także wiele cech z gatunku powieści grozy czyli horroru. Fantastyczna dylogia różni się od pozostałych wcześniejszych i późniejszych utworów pisarza tym, że jej narracja prowadzona jest z perspektywy narratora wszechwiedzącego. Dzięki czemu mnogość występujących w niej fantastycznych stworzeń, miejsc i wydarzeń zostaje dokładnie ukazana odbiorcy.

Fabula *Zmorojewa* oparta jest na opisie przygód głównego bohatera, którego odbiorca poznaje jako niewyróżniającego się nastolatka, fana gier komputerowych, horrorów i portalu opisującego nadprzyrodzone zjawiska. Tytus ma spędzić najbliższe tygodnie u dziadków w niepozornej warmińskiej miejscowości Głuszyce. Wszystko wskazuje na to, że będą to jego najnudniejsze wakacje. Jednak wieczorem przed wyjazdem, sprawdzając odwiedzany przez niego portal internetowy na temat miast-widm, odnajduje informacje i zdjęcia z tajemniczej miejscowości Kolonia Głuszyce. Ponadto u dziadków poznaje córkę jednej z letniczek, odważną i niepokorną Ankę, z którą się zaprzyjaźnia i z którą postanawia wyruszyć do zapomnianej miejscowości w środku lasu, o której krążą tajemnicze legendy. I tak w powieści do świata realnego przenika świat fantastycznych postaci i zjawisk. Okazuje się, że stara chata nieżyjącego Wirdały,

⁵³ <https://naekranie.pl/aktualnosci/zmorojewo-najdziwniejsza-ksiazka-jakuba-zulczyka-ponownie-w-ksiegarniach-3931572> [dostęp 20.06.2024].

o której krążą przerażające opowieści, rzeczywiście jest miejscem przejścia do magicznego świata Zmorojewo, gdzie fantastyczne postaci, przypominające te z legend i baśni, bronią świata ludzi przed złem. Należy do nich między innymi Strąk – przypominający starszego mężczyznę, z długimi siwymi włosami zlepionymi w skołtunione strąki. Posiada magiczne moce przenoszenia ludzi i przedmiotów siłą umysłu, nie rozstaje się ze swoją drewnianą fajką z wydrapaną na cymbuchu podobizną małego ptaka. Jego córka to Iskra. Obydwoje obdarzeni są mocą konserwowania czaru, czyli podtrzymywania bariery i łatania jej, by siły zła nie przedarły się do Zmorojewa i świata ludzkiego. Jagodziak z kolei to niski groteskowy staruszek z fioletowymi włosami i ubrany w tego samego koloru smoking. Wójt – gigant, o donośnym i głębokim głosie, „miał owłosienie jak niedźwiedź – długa broda i kędzierzawe afro stanowiły jedną, okalającą jego głowę orbitę włosów, a kępy sierści wykwiwały spod każdego skrawka jego prostego ubrania składającego się ze spodni i koszuli” (Z, 219). Świtezianka – kobieta „zawinięta w stary płaszcz przeciwdeszczowy, z nogami w wysokich kaloszach przeznaczonych do łowienia ryb – miała mokre włosy, a z jej ciała bez przerwy ściekała woda” (Z, 218) Dratewka – stary krawiec posługujący się magiczną dratwą i igłą. Kolejna postać to Baba-Jaga, sympatyczna staruszka, której „głowę pokrywała burza siwych, skołtunionych włosów, część zapleciona w grube dredy, inne w warkoczyki, a wszystko pokrywała burza różnokolorowych koralików. Była ubrana w trudną do policzenia liczbę swetrów, sukni i łachmanów. Dłoń z licznymi pierścieniami na palcach trzymała na grubym, pokrytym wydrapanymi symbolami kiju. Pod powiekami miała namazane niebieskim barwnikiem grube kreski” (Z, 221). To ona jako jedna z pierwszych zauważyła i była pewna tego, że Tytus jest Powiernikiem i posiada Znak Zmory, widzi przez Zamaskowanie, co oznacza, że jako jedyny może posługiwać się kluczami i uratować świat od zła, któremu dowodzi Leszy. Ponadto w powieści występuje znana z polskich legend i podań postać Jana Twardowskiego, który „zaklął to miasto (Zmorojewo – przyp. red.), kiedyś zwykłe miasto, w magiczne, niewidoczne miejsce. W strażnicę. I położył na niej właśnie tę Pieczęć, Bariere, którą można otworzyć trzema Kluczami, które sam stworzył. Lustrem. Portretem i Kwiatem” (Z, 244). W tym miejscu warto zatrzymać się i podkreślić, że w stworzonej przez Żulczyka powieści występuje szereg magicznych przedmiotów, które są charakterystyczne dla literatury fantastycznej. Mają one cudowne moce, często stają się łącznikiem z siłami nadprzyrodzonymi. I tak na przykład wspomniane tu Lustro Twardowskiego ukazuje przeglądającemu się w nim jego przyszłość i śmierć. Portret Kobiety Cmentarnej, który dawał jego posiadaczowi zdrowie

i pomyślność, zatrzymywał dla niego czas. Kwiat Paproci przynosi jego posiadaczowi niezliczone bogactwo, czy maść obrony, która miała moc unicestwienia potworów.

Tytus, który poznaje fantastyczne postaci i historię, w której jak się okazuje ma kluczową rolę do odegrania, wędruje po Zmorojewie wraz ze swoimi przewodnikami. Motyw wędrowki bywa jednym z wyznaczników powieści fantastyczno-przygodowej. Ponadto to wędrowka głównego bohatera nie tylko po fantastycznej krainie, ale także wędrowka, w której pokonuje własne słabości, poznaje swoje możliwości i prawdę o pochodzeniu. Przewycięża także własne lęki. To również popularny zabieg w tego typu powieściach, kiedy to główny bohater jest przeciętny, nie lubi wychodzić przed szereg. Tytus sam siebie określa i myśli o sobie jako o „drętym wielbiciele gier i horrorów” (Z, 91). Anka, opisując jego wygląd, stwierdzi: „(...) jesteś całkiem przystojnym chłopakiem. Gdybyś tylko zdjął okulary, przystrzygł te włosy i nie ubierał się jak komputerowiec w czarne koszulki wyciągnięte psu z gardła i bojówki z Armii Zbawiciela” (Z, 96). Wraz z rozwojem wydarzeń dochodzi do przemiany wewnętrznej Tytusa, jest bohaterem dynamicznym. Jak podkreślono w utworze:

Był Powiernikiem, cokolwiek to znaczyło. Ale nie miał na to najmniejszej ochoty. I nie chodziło tylko o niebezpieczeństwo grożące jego bliskim. Problem tkwił w tym, że gdy Tytus zastanowił się nad wszystkim głębiej, zdał sobie sprawę z tego, że tak naprawdę nigdy nie miał ochoty na bycie kimś specjalnym. Dobrze czuł się ze swoim przeciętniactwem, okularami, chuderlactwem, gramami komputerowymi. Nigdy nie chciał wejść w skórę głównego bohatera, grać najważniejszej roli w spektaklu (Z, 309).

Tytus jednak jest zmuszony stanąć na czele ludzi i mieszkańców Zmorojewa, by walczyć ze złem. Dodatkowo, gdy widzi jak słabi i bezbronni są ci, którzy mieli bronić świat ludzi przed złem myśli: „Czyżby na świecie było coraz więcej złych ludzi, takich jak Błysk? Czy może taka jest kolej rzeczy, że to, co dobre, w naturalny sposób podlega entropii wobec zła? Może cały świat i my wszyscy, którzy się na nim rodzimy, żyjemy oddychamy, kochamy i umieramy, jesteśmy skazani na Czerń?” (Z, 443). Odnajduje ukryte w nim nadprzyrodzone siły, które wykorzysta w starciu z posłannikami zła. Ponadto, choć nigdy nie usłyszy tego bezpośrednio od babci, dziadka czy Strąka okaże się, że jest potomkiem tego ostatniego. Pod koniec powieści bohater „(...) odkrył w sobie cechy, o które nigdy wcześniej by siebie nie podejrzewał. Odwagę. Chęć decydowania o samym sobie. Wiedzę, że wszystko, co go spotyka, zależy wyłącznie od niego, bo każda rzecz, każde słowo, każdy jego ruch ręką niosą ze sobą odwracalne bądź nie, ale jednak konsekwencje” (Z, 476).

Zjawy reprezentujące złą stronę mocy w powieści to: Leszy – dowódca sił zła. Jego wysłannicy nazywani człowieczymi: Żarłacz i karmiąca czyli Strzępowaty i Gangrena – „mała gruba, obrzydliwa, pokryta śluzem”. To potwory, które pożerają ludzi lub sprawiają, że człowiek czuje tak wielki głód, że zaczyna zjadać sam siebie lub drugiego człowieka. Inne istoty, śludzy Leszego to Wężun czy Węszacze – stwory bez oczu, ale z wielkim nosem z sześcioma nozdrzami. I tak te dwie grupy fantastycznych postaci; siły Dobra i Zła zaczynają dawać znać o sobie w świecie ludzi. Przez co dochodzi do morderstw i zniknięć, które policja stara się rozwikłać i racjonalnie umotywić. Z kolei główny bohater wraz ze swoją dziewczyną i dziadkami, którzy jak się okazuje przed laty mieli już kontakt z mieszkańcami Zmorojewa, przygotowują się do ostatecznego starcia, które ma zaważyć na losach całej ludzkości. Konflikt sił zła i dobra to częsty motyw wykorzystywany w powieściach fantastyczno-przygodowych dla młodzieży. Został on wyeksponowany w omawianej powieści pisarza.

Druga część dylogii, powieść *Świątynia* skupiona jest początkowo na losach Anki Waszczuk. Nie jest już dziewczyną Tytusa, ale nadal się przyjaźnią i utrzymują ze sobą sporadyczny kontakt. Anka: „Nie pamiętała, co wydarzyło się wtedy w wakacje, istot z Lasu, Zmorojewa. Jej umysł wyparł te wspomnienia i zastąpił historią o klęsce żywiołowej, o której pisały lokalne gazety” (Ś, 172). Dziewczyna zareagowała na te wydarzenia tak jak większość ludzi, która zetknęła się z nadnaturalnymi mocami. Główna bohaterka zakochuje się w tajemniczym nowym koledze z klasy Damianie. Nie wie o nim za dużo, bo chłopak jest skryty. Przyjaźni się on z rodzeństwem Lidią i Erykiem, również nowymi uczniami liceum, do którego uczęszcza bohaterka. O całej trójce, krążą plotki i niestworzone historie. Uczuciowe rozterki Anki zbiegają się z rodzinną tragedią, gdyż jej matka doznaje napadu padaczki i w konsekwencji zostaje sparaliżowana, nie może chodzić. Jediną nadzieję na wyleczenie widzi w podróży do „Świątyni”, gdzie mają miejsce cudowne ozdrowienia. Jednak całe zamieszanie związane z tym miejscem to nowy plan Leszego, by zło zawładnęło światem. Chce ściągnąć w jedno miejsce rzesze ludzi i Powiernika Światła, którym jest Tytus, by wykorzystać ich energię, nadzieję na uzdrowienie i doprowadzić do ostatecznej ofiary. To zadanie powierza Wypalonemu, którym jest Adolf Błysk, narodzony na nowo dzięki siłom Zła po zagładzie Zmorojewa. Dlatego w niepozornej wiosce Płaszowie Kozłowieckim powstaje kompleks zbudowany przez wyznawców samozwańczego uzdrowiciela Adama Kropińskiego, który otrzymał od Ciemności część mocy, by uzdrawiać, ale tak naprawdę jest manipulowany przez Wypalonego. Rzesze chorych tak jak Danuta Waszczuk i ich rodziny ściągają do tego

miejsca, by zostać uleczonym. I to tam rozgrywają się tragiczne i makabryczne sceny, w których wysłannicy Zła chcą dokonać ostatecznego unicestwienia ludzkiego świata. I choć w ostatecznym rozrachunku dobro wygrywa, to nie jest to ostateczne zwycięstwo, gdyż złe siły wydostały się do świata ludzi.

Również w tej części poznajemy fantastycznych bohaterów. Wspomniane rodzeństwo to postaci w ludzkim ciele, ale dotknięte ciemnymi mocami. Lidia posiadaczka jednego szklanego oka ma magiczne moce sprawiania drugiej osobie bólu siłą umysłu. Z kolei Eryk potrafi widzieć choroby ludzi. Z kolei Damian potrafi uzdrawiać z chorób. Gdy Tytus przygląda się im na fotografii, stwierdza: „(...) dwójka niskich, wychudłych i bladych nastolatków, ubranych w identyczne czarne ciuchy. Faktycznie było w nich coś niepokojącego. Nawet bardzo. Ze swoimi wielkimi, czarnymi oczami i zaciśniętymi zębami, nienaturalną bladością rzeczywiście przypominali bohaterów horroru, zapomniane postacie rodem z książek Stephena Kinga, lubujące się w maltretowaniu małych zwierząt albo mające tajemnicze parapsychiczne moce, niesłużące raczej niesieniu pomocy bliźnim” (Ś, 197) Okazuje się, że to dzieci dotknięte Ciemnością, a Lidia jest Powierniczką Ciemności i ma z nich największą moc. Jest istotą zrodzoną z ludzkiej matki i Leszego. Cała trójka została zwerbowana przez Wypalonego, by odnaleźć Ankę Waszczuk a wraz z nią Tytusa Grójeckiego.

Pisarz, w omawianych powieściach z gatunku fantastyki, sięga także do estetyki horroru, o którym była mowa we wcześniejszym podrozdziale Ukazuje krwawe sceny i monstrialne postaci, na przykład takie jak Larwa, czyli Leszy, który ma się narodzić poprzez ciało Adama Kropińskiego: „(...) z jego rozerwanego ciała wciąż wypełzał ogromny, tłusty, biały, obły byt o szerokości męskiego ramienia. Zdawał się jakimś dziwnym, pulsującym organem” (Ś, 485). Czy postać Lidii, która wraz z rosnącą w niej siłą zła staje się coraz mniej podobną do człowieka: „Jej twarz w ogóle nie przypominała już ludzkiej. Prawie czarna, z odłączoną skórą, pustymi oczodołami, przyklejonymi do czaszki resztkami włosów, była obliczem potwora, takiego jak Strzępowaty, tyle że dużo, dużo silniejszego” (Ś, 479). Również nieżyjąca już matka Lidii ukazana jest jako przerażająca zjawia rodem z horroru: „Skóra, wyblakła i zasuszona jak stary papier, całymi płatami odlatyła z kościstego ciała. Zamiast oczu w twarzy widniały czarne jamy, z których niczym lzy ciekły strugi czarnego, tłustego śluzu, podobnie jak z otwartych, bezzębnych ust. Stawy istoty były powykręcane, z palców sterczały długie, wykręczone pazury” (Ś, 368). Totalna zagłada ukazana na końcu opowieści, która jest cechą charakterystyczną dla horroru, została opisana zarówno w powieści *Zmorojowo* jak

i *Świątyni*. W pierwszej z nich to pożar i zniszczenie Zmorojewa, magicznego miasta jasnych istot, które strzegły wejścia Zła do świata ludzi. W drugiej części to chaos i krwawa makabra uwolnionych istot Zła na ludziach zgromadzonych w Świątyni.

Pomimo tego, że powieść przynależy do kręgu literatury popularnej i dla młodzieży, to wybrzmiewa w niej gorzka ocena współczesnego świata i relacji ludzkich. Błysk stwierdza: „Bo legendy są martwe od wielu, wielu lat. Wiara jest martwa od wielu, wielu lat. Kiedyś ludzie wierzyli w bohaterów, w podania, w bogów, którzy potrafili ich bronić. Kiedyś ludzie wierzyli w nadnaturalnych obrońców tak silnie, że ci powstawali i potrafili zatrzymać Ciemność. Ale teraz już ich nie ma, a ludzie nie wierzą w nic, ludzie wierzą tylko w to, co jest w telewizji, w internecie. Dawno już nie wierzą w cuda, bo cuda wyparowały, bo gazety, telewizja tłumaczą im wszystko” (Ś, 264-265). Innym razem stwierdza, że żyje „(...) w czasach, gdy ludzie nie chcieli wierzyć w nic poza ekranami urzędów w ich kieszeniach” (Ś, 257). Z kolei babcia Maryla w rozmowie z Tytusem powie: „(...) Ciemność w końcu zrozumie naturę współczesnego świata i ludzi. Jak ich pokonać. I wtedy nie będzie już ani ich, ani Twardowskiego, ani żadnych legend z przeszłości, bo ludzie utracą wiarę, która podtrzymywała te legendy. Ciemność w końcu się dowie, jak pokonać człowieka, który nie wierzy w nic poza cywilizacją, światłem, logiką, nauką. Technika” (Ś, 279). Obie cytowane wyżej postaci, zarówno ta reprezentująca w utworze zło jak i Maryla, którą można zaliczyć do bohaterów pozytywnych, dostrzegają kryzys wiary i wartości wśród współczesnych ludzi.

Obie powieści bazują na połączeniu fantastyki oraz powieści przygodowej dla młodzieży. W obu został wykorzystany motyw walki dobra ze złem. Wspominany już badacz literatury Jerzy Jarzębski pisał o tym, że fantastyka w powieściach realistycznych często jest jej ciemną stroną, która od czasu do czasu wydobywa się na zewnątrz i chce zburzyć porządek codzienności⁵⁴. Tak też można odczytać losy głównych bohaterów dylogii Żulczyka, którzy muszą zmierzyć się z nadprzyrodzonymi złymi mocami, co wpływa na ich dotychczasowe życie i myślenie. Muszą szybko dojrzeć do roli, jaka została im przeznaczona. To powieści, w których autor łączy konwencję powieści fantastyczno-przygodowej z horrorem i przeplata je fantastycznymi postaciami znanymi z literatury i odniesieniami do legend i wierzeń słowiańskich. Wszystko to łączy również z gorzką prawdą na temat współczesnego świata i relacji ludzkich.

⁵⁴ J. Jarzębski, dz. cyt., s. 49-50.

4.5 Brutalizacja języka

Istnieje wiele utworów literackich, w których autorzy posługiwali się stylizacją językową. Kreowali oni wypowiedzi swoich bohaterów w taki sposób, by ukazać ich przynależność środowiskową, kulturową czy historyczną⁵⁵. Współczesnego czytelnika nie dziwi bohater literacki posługujący się dosadnym językiem. Wulgaryzm stał się częścią dzisiejszej rzeczywistości. Warto w tym miejscu przytoczyć słownikową definicję słowa „wulgaryzm”. Jak podaje Maciej Grochowski wulgaryzm to „jednostka leksykalna, za pomocą której mówiący ujawnia swoje emocje względem czegoś lub kogoś, łamiąc przy tym tabu językowe”⁵⁶. Co znamienne definicja ta pochodzi ze *Słownika polskich przekleństw i wulgaryzmów*. Pokazuje to zatem mnogość i popularność wulgarnych określeń, które doczekały się zebrania w słowniku. Zagadnienie wulgaryzacji polszczyzny, szczególnie po 1989 roku, jako wyraz wolności słowa i swobody obyczajów, było często podejmowane przez badaczy. Warto tu wspomnieć takie nazwiska jak Kazimierz Ożóg⁵⁷, Jadwiga Kowalikowa⁵⁸, czy Julian Kornhauser⁵⁹. Również literaturoznawcy podejmują w swoich badaniach rozważania nad zjawiskiem wulgaryzacji i brutalizacji współczesnego języka bohaterów literackich. Joanna Chłosta-Zielonka w swoim artykule stara się prześledzić w jaki sposób wulgaryzmy przeniknęły do języka literatury najnowszej i jaki przyniosło to efekt. Jej zdaniem w dużej mierze wynikało to ze zmian politycznych, społecznych i obyczajowych po 1989 roku. Wolny rynek wydawniczy, brak ograniczeń merytorycznych i formalnych względem wydawanych tytułów, ponadto mnogość i popularność konkursów literackich, wszystko to sprawiło, że książka i pisarstwo stały się towarem rynkowym. Dodatkowo odwołany przez Marię Janion paradygmat romantyczny sprawił, że z piedestału spadły nazwiska wielkich polskich literatów. Od pisarzy nie oczekiwano już wielkiego dzieła, liczyło się nowatorstwo, świeżość, niekonwencjonalność. Poeci barbarzyńcy na czele z Marcinem Świątlickim i Jackiem Podsiadłą bulwersowali językiem swojej poezji, który był przedłużeniem mowy ulicy. Bronili tego sposobu wyrażania w literaturze, czego ciekawym przykładem może być wiersz trzech poetów (Marcina Barana, Marcina

⁵⁵ S. Dubisz, O stylizacji językowej, „Język Artystyczny” 1996, nr 10, s. 20.

⁵⁶ M. Grochowski, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Warszawa 1995, s. 15.

⁵⁷ Zob. K. Ożóg, *Polshczyzna przełomu XX i XXI wieku: wybrane zagadnienia*, Rzeszów 2001.

⁵⁸ Zob. J. Kowalikowa, *O wulgaryzacji i dewulgaryzacji we współczesnej polszczyźnie*, „Język a Kultura”, t. 20, Wrocław 2008, s. 81-88, J. Kowalikowa, *Wulgaryzmy we współczesnej polszczyźnie*, [w:] *Język trzeciego tysiąclecia*, pod red. G. Szpili, Kraków 2000, s. 121-132.

⁵⁹ Zob. J. Kornhauser, *Język we współczesnej literaturze polskiej*, [w:] *Polshczyzna 2000. Orędzie o stanie języka na przełomie tysiącleci*, pod red. W. Pisarka, Kraków 2000, s. 166-180.

Świetlickiego i Marcina Sendeckiego), w którym zwrócili się wobec nieprzychylnemu poezji „bruLionowej” Julianowi Kornhauserowi. Ten ostatni, po latach, oddał im sprawiedliwość stwierdzając: „Epokę wolności młodzi czy też względnie młodzi, barbarzyńcy przywitali zagłuszającym wrzaskiem. Tym wrzaskiem chcieli zmanifestować (...) swoją niezgodę na dotychczasowy system wartości, na rzeczywistość dla nich niezrozumiałą, bo przesiąkniętą fałszywymi postawami i pewnego rodzaju sztucznością”⁶⁰. Należącym do omawianego pokolenia prozaikiem, który zaszokował wulgarnym językiem w powieści był Andrzej Stasiuk i jego *Mury Hebronu* (1992) oraz *Jak zostałem pisarzem* (1998). Rozwój kultury masowej, mediów, dostęp do Internetu i rozwój konsumpcjonizmu, wszystko to miało wpływ na wulgaryzację języka. Jak pisał Michał Witkowski o swoim pokoleniu: „(...) młodzi pisarze nie chcą pisać już wprost o >>ważnych<< problemach takich jak czas, historia, przemijanie, rozrachunki polityczne i tak dalej”⁶¹. Pokolenie zarówno prozaików jak i poetów urodzonych w latach 70. i 80., których reprezentują tacy twórcy jak Sławomir Shuty, Michał Witkowski, Dorota Masłowska, Marta Podgórnik, Mirosław Nahacz czy Piotr Czerski, w swoich utworach przekraczało normy obyczajowe poprzez epatowanie językiem wulgarnym⁶².

Jakub Żulczyk związany w początkach swojego pisarstwa z czasopiśmem „Lampa” i promowany przez Pawła Dunin-Wąsowicza podobnie jak Dorota Masłowska czy Mirosław Nahacz, to pisarz należący rocznikowo do pokolenia urodzonych w latach 80. i debiutujących na początku nowego tysiąclecia. Język jego powieści również jest przesiąknięty wyrażeniami dobitnymi i wulgarnymi. Chcąc ukazać rozterki i życiowe dylematy młodych ludzi w początkach XXI wieku posługuje się ich językiem, wyzwolonym z wszelkich norm społecznych i za nic mających tabu językowe.

Najmocniej taki język został ukazany w powieści *Czarne słońce*, która ukazała się w 2019 roku. Nie była to debiutancka książka pisarza, bo od jego debiutu minęło trzynaście lat. Warto zauważyć, że choć we wcześniejszych powieściach pisarz również posługiwał się wulgaryzmami i obscenicznymi określeniami w kreowaniu języka postaci, o czym będzie mowa później, to po latach nadal wybiera tę formę zaszokowania i zwrócenia uwagi odbiorcy na problematykę ukazanych historii. Stylizacji językowej

⁶⁰ J. Kornhauser, *Barbarzyńcy i wypełniacze*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 5.

⁶¹ M. Witkowski, *Recycling. (Notatki na marginesie twórczości własnej i innych roczników siedemdziesiątych)*, [w:] *Literatura polska 1989-2009. Przewodnik*, pod red. P. Mareckiego, Kraków 2010, s. 18.

⁶² J. Chłosta-Zielonka, *Skąd się wzięły wulgaryzmy w literaturze po 1989 roku? Obraz kultury literackiej urodzonych w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, „Prace Językoznawcze”, z. XIV/2012, s. 43-53.

poddany jest język głównego bohatera a zarazem narratora. Jest on przesiąknięty wulgaryzmami, kolokwializmami, prymitywnymi porównaniami, obscenicznymi określeniami. Taki styl może stanowić przeszkodę dla czytelnika o dużej wrażliwości. Wyjaśnieniem jego użycia jest dążenie autora do spójności postaci. Gruz to mężczyzna, którym targają prymitywne żądze, a jego myślenie zdominowała nienawiść do wszystkiego, co obce i inne. Taki też jest jego język.

W ostatnim trzydziestoleciu, po przełomie roku 1989 w literaturze zauważa się przesuwanie granicy tabu językowego, nie tylko w podejmowanych przez pisarzy tematach, ale również w sposobie wypowiedzania się postaci literackich. Potwierdza to najmocniej wspomniana powieść Jakuba Żulczyka. Pisarz stworzył obraz przyszłej Polski, który zdaje się dla czytelnika dystopią i pesymistyczną, wręcz czarną wizją przyszłości państwa. Język bohaterów utworu staje się głównym elementem mającym wpływ na kreację świata przedstawionego. Kategoria wyolbrzymienia, będzie jednym z konstytutywnych elementów języka powieści.

Pod koniec XX wieku żywo dyskutowano o przełamywaniu tabu językowego w literaturze. Jak słusznie zauważyła Bożena Witosz, pisząc dzisiaj o języku literatury, trudno jest zająć wobec niego tak rygorystyczne stanowisko, jak jeszcze pół wieku temu. Nie dziwi już fakt poruszania we współczesnej prozie tematów dotyczących sfer intymnych, kobiecej fizjologii czy nadużywanie przez autorów zwrotów wulgarnych i potocznych. Teksty najnowszej literatury skłaniają do myślenia o tabu językowym w kontekście kultury. Tabu kulturowe obejmuje w literaturze tabu tematyczne i tabu językowe⁶³. W powieści *Czarne słońce* mamy do czynienia z przełamaniem tabu zarówno na płaszczyźnie języka jak i podejmowanych tematów. Tematem utworu jest wewnętrzna przemiana głównego bohatera, członka bojówki neonazistowskiej, człowieka bezwzględnego i gardzącego ludzkim życiem. Dokonuje się ona dzięki podróży, którą odbywa z parą uchodźców z Bliskiego Wschodu – matką i dzieckiem, którzy okazują się współczesnymi inkarnacjami Maryi i Jezusa. Umieszczenie w powieści najważniejszych dla chrześcijan postaci i splecenie ich losów z mordercą nie tylko przełamuje tabu językowe na poziomie treści, ale może wydawać się profanacją sfery sacrum. Przedstawienie środowiska neonazistów, brutalnych aktów przemocy czy rasistowskich zachowań łamie tabu językowe w planie treści. W planie wyrażania tabu językowe jest naruszane niemal na każdej stronie powieści. Antyestetyzm utworu wydaje się być wręcz

⁶³ B. Witosz, *Artystyczne manifestacje przekraczania tabu w literaturze polskiej końca XX wieku* [w:] *Język a kultura*, t. 21, red. A. Dąbrowska, Wrocław 2009, s. 115–124.

provokacyjny. W *Czarnym słońcu* przełamywane są tabu językowe związane z przedstawianiem: cielesności, erotyki⁶⁴, homoseksualności⁶⁵, neonazizmu⁶⁶, rasizmu⁶⁷, religii⁶⁸, skatologii⁶⁹. Z biegiem akcji i zachodzącą przemianą, Gruz łagodnieje, co odzwierciedlają jego wypowiedzi. Pojawiające się w utworze opisy pomimo brutalności i kolokwialności języka są plastyczne i oddziałują na zmysły. Przykładem może być prezentacja obozu uchodźców:

Obóz najpierw jest światłem, wielką srebrną kulą, pociętą na paski przez kontury drzew, potem jest smrodem, tak silnym, że zaraz oderwę i zeżrę sobie nos, a na końcu hałasem, tysiącem głosów tak nabitych i skompresowanych, że te na dole robią się zupełnie rozproszone, jak ciała w masowym grobie i zupełnie nic nie można już z nich zrozumieć (CS, 100).

Pisarz zwracał również uwagę na to, że nawet najkunsztowniejszy język nie jest w stanie wpłynąć na przemianę złego człowieka. Dokonuje się ona przede wszystkim poprzez wyobrażenie sobie, jak mogą się czuć inni ludzie w danej sytuacji:

Kiedy nasze funkcjonowanie między sobą jest zakłócone i nie ma porozumienia, elementarnego szacunku, wyciągnięcia ręki, to żadne słowa nam nie pomogą. Kultura sama w sobie nas nie uratuje, nie ocali, nie wysublimuje. Nieważne, jak byłaby szlachetna, wzniosła, zawsze jest tylko fasadą. Zły człowiek nie naprawi się od słuchania chorałów gregoriańskich, od wpatrywania się w obrazy Rembrandta. Zły człowiek naprawi się, kiedy w końcu postara się wyobrazić sobie, co czują inni ludzie⁷⁰.

Potwierdzeniem tych słów może być rozdział powieści zatytułowany *Jankiel*. Gruz budzi się w ciele innego mężczyzny – jest Żydem, nazywa się Jankiel i był przed wojną dyrektorem cechu. Znajduje się w zatłoczonym wagonie towarowym, który zmierza do obozu zagłady w Treblince, gdzie później pracuje przy selekcji ciał i kopaniu masowych grobów. Pewnego razu niemiecki strażnik strzela do uciekającej kobiety z

⁶⁴ Przytoczę charakterystyczne cytaty: „one wszystkie chciały, żebyśmy je wyruchał, zapłodnił i zgniółt...” (CS, 10), „tak czy siak, szarpałem kielbasę non stop” (CS, 62).

⁶⁵ Kolejne cytaty z pierwszych siedemdziesięciu stron powieści: „dziabac sobie lachy” (CS, 24), „szarpałem sobie dziadygę i wyobrażałem, jak całuję jego klatę i brzuch, a potem pluję mu na pęto, otwieram szeroko gębę i zaczynam je ssać...” (CS, 63).

⁶⁶ Np.: „to nasza operacja Tannenberg” (CS, 12), „Po prostu wszyscy byliby biali, silni, szczęśliwi, dzielni i bezustannie, ranki i wieczory, grzecznie tyraliby w Wielkiej Polsce rządzonej przez kogoś, kto naprawdę zrozumiał ideę Hitlera” (CS, 79).

⁶⁷ „A ja jestem tym asfalem, w sensie nie czarnuchem, kurwa, tylko jezdnią...” (CS, 61), „Pełno tam tego ścierwa. Czarnych. Ciapaków. Ćpunów. Cyganów. Pedaków” (CS, 69).

⁶⁸ „[...] cały ten kościół to jebane pedały” (CS, 29).

⁶⁹ „[...] słuchaj, ja po prostu chcę ich wszystkich powiesić. Spalić, rozszarpać. Zjeść i wysrać” (CS, 27), „a oni siedzą pod tym płaszczem i srają w pory” (CS, 33).

⁷⁰ „Czarne słońce” i *brunatny smok*, dz. cyt., [dostęp 29.09.2021].

dzieckiem w ramionach. Ich ciała lądują w dole z setkami innych. Jankiel-Gruz jest przerażony tym, co dzieje się dookoła. Nagle głos w głowie bohatera pyta, czy już wystarczy, czy ma dość tego, co zobaczył. Po chwili mężczyzna budzi się w swoim ciele, przy Matce i Alfie. To doświadczenie miało mu pokazać ogrom krzywd wyrządzonych niewinnym ludziom, Żydom, których bohater nienawidzi. Chłopiec powiedział, że chce mu pokazać jego własną nienawiść. Zdarzenia, w których uczestniczył, wstrząsają nim. Pokazują potworność jego dotychczasowych przekonań o wyższości jednej nacji nad innymi.

Istotną kategorią w opisie języka utworu, ale także budowy świata przedstawionego jest kategoria hiperboli. Zwraca uwagę jej nadobecność. W wywiadzie pisarz podkreślił, że postać Gruza została celowo przerysowana. Charakteryzuje się nadludzką siłą. Jego wygląd również zostaje karykaturalnie przerysowany. Hiperbolizacja zastosowana w kreacji głównego bohatera, podobnie jak jego brutalny język, czyni go mniej realnym i typowym, a tym samym podważa jego wiarygodność. Wyolbrzymiony został również świat przedstawiony. Ludzie przestali wyznawać takie wartości, jak tolerancja dla drugiego człowieka bez względu na religię, przekonania czy kolor skóry. Państwem rządzą ludzie bezwzględni i obłudni, którzy odizolowali je od reszty Europy, fałszywie interpretują Biblię i za pomocą religii uzasadniają akty terroru. Bohaterowie przemierzają Polskę – posępne, policyjne państwo, w którym trudno wyobrazić sobie szczęśliwe życie. Zachowania i decyzje rządzących, relacje międzyludzkie czy codzienność przybrały karykaturalne formy. Żulczyk w jednej z rozmów na temat utworu zwrócił uwagę na zastosowane w niej hiperbole: „To nie jest moja prognoza przyszłości, bo nie sądzę, aby przyszłość przybrała aż tak karykaturalny wymiar. Ale żeby na pewne rzeczy zwrócić uwagę, trzeba je bardzo wyolbrzymić”⁷¹.

W powieści można zauważyć wiele krwawych scen. Ciało ludzkie jest przedstawiane w sposób naturalistyczny i opisywane za pomocą wulgarnych, potocznych określeń, co przywodzi na myśl obrazy z filmów Quentina Tarantino⁷². Na potwierdzenie tych sądów przytoczę jeden z fragmentów książki:

Łapię go za rękę i przysięgam, nie mogłem tego zrobić, ale jednak to zrobiłem, najpierw słyszę taki przedziwny dźwięk, taki gulgot ciała, i ciach, z barku zamiast ręki wyrasta mu czerwona

⁷¹ *To książka przeciwko Kościołowi – instytucji od której czuję zło*, rozm. przepr. N. Szostak, <https://wyborcza.pl/7,75410,25363926,jakub-zulczyk-czy-jesli-rozsadna-kobieta-slucha-korwin-mikkego.html>, [dostęp 26.06.2024].

⁷² O twórczości Jakuba Żulczyka mówi się, że jest filmowa. Dorota Kulczycka opublikowała monografię zatytułowaną *Film w prozie Jakuba Żulczyka* (2020). Pisarz zajmuje się również scenariopisarstwem.

fontanna, i znowu to ich zdziwienie, a ja biorę tę urwaną rękę i z całej siły walę tego następnego w łeb, ten cicho jęczy, zrywam mu kask, odgryzam mu ryj, miotam się jak tornado, jestem jak wybuchająca bomba. Zostanie po mnie wielki lej (CS, 283).

Żulczyk niejednokrotnie powtarzał w wywiadach, że wychował się na popkulturze: „Jestem popowym pisarzem, wyrastam z gier, komiksów, seriali tak samo jak z literatury. Zawsze tak było i tak też jest tym razem. I ta książka jest popowa, przegięta, campowa, szalona, momentami jak komiks, gra, film klasy B”⁷³. W pełni uzasadniony wydaje się dostosowany do kreacji postaci język – pełen przemocy, wulgaryzmów i ordynarnych porównań. Pisarz stwierdził, że nie chciał stworzyć postaci pełnej psychologicznie, ale „napisać demona”⁷⁴. Silna brutalizacja języka bohatera nie czyni go realistycznie prawdopodobnym, a przerysowanym, karykaturalnym. Jest postacią tak złą, że aż trudną do wyobrażenia, co uzasadnia potencjalność zła i nieludzkie, demoniczne zachowania głównego bohatera.

Język powieści *Czarne słońce* nasycony jest wyrażeniami wulgarnymi i obscenicznymi. Główny bohater, zarazem narrator pierwszoosobowej powieści, nie respektuje żadnych zasad etykiety językowej. Jest wulgarny i grubiański, takie też są jego wypowiedzi oraz sposób widzenia świata. Wulgarny i łamiący tabu język powieści może wynikać z zamiaru uczynienia wizji przyszłego świata jeszcze bardziej mroczną oraz pogłębienia jej katastroficznego wymiaru. Kraj został odizolowany od reszty Europy, państwem rządzi jedna osoba – Ojciec Premier, zaś karykaturalnie ukazany kościół katolicki ingeruje we wszystkie sfery życia społecznego. Chrystusa ogłoszono królem Polski. Brak tolerancji i rasizm rządzących opierają się na stronniczych interpretacjach Biblii. W kraju nie ma miejsca dla innowierców, lewicowych artystów, uciekinierów z Bliskiego Wschodu. Rząd potajemnie współpracuje ze środowiskami neonazistowskimi, by ich rękoma pozbywać się osób sprzeciwiających się władzy i oficjalnej religii. Gruzi i jego towarzysze stają się wykonawcami zleconych im przez rządzących zbrodni, ukrywanych przed światem. Przykładami są podpalenie punktu pomocy uchodźcom i wymordowanie przez bojówkarzy „Prawdziwego Faszyzmu” kilkudziesięciu syryjskich rodzin oraz atak bandy Gruza na reżysera i jego przyjaciół, który zakończył się masakrą. Wizja Polski przedstawiona w książce Żulczyka staje się dystopijna przez układ zdarzeń, kreację bohaterów i narratora, a przede wszystkim przez język dostosowany do prezentacji potwornej rzeczywistości. Język postaci, w szczególności Gruza służy

⁷³ „Czarne słońce” i brunatny smok..., dz. cyt.

⁷⁴ Tamże.

ukazaniu brutalizacji świata przedstawionego. Źródłosłów pojęcia dystopia, które pochodzi z greki, łączy w sobie słowa „zły” i „miejsce”. Utwory reprezentujące ten gatunek ukazują światy represyjne, przerażające i takie, w których nikt nie chciałby żyć⁷⁵. O tym, że *Czarne słońce* jest przykładem dystopii, może świadczyć osadzenie akcji tej powieści w niedalekiej przyszłości, wyolbrzymienie sytuacji polityczno-społecznej współczesnej pisarzowi i nadanie bohaterom karykaturalnego charakteru. Powieść dystopijna należy do literatury fantastycznonaukowej, ukazującej wizję świata przyszłości. Mieści się ona zatem w nurcie literatury popularnej, która często operuje uproszczeniami, schematami fabularnymi oraz zawiera przerysowaną charakterystykę bohaterów. Żulczyk o swoim utworze powiedział, że jest: „mrocznym ostrzeżeniem. Próbą pokazania, że wcale nie jesteśmy tak daleko od świata, który próbuję opisać. Pomimo jego przerysowania wciąż jest do niego tylko parę kroków”⁷⁶. Również narrator odautorski zwraca się bezpośrednio do czytelników, komentując własny utwór. Stwierdza np., że czytelnicy mogą odbierać tę powieść „jako dystopijne [...], mroczne ostrzeżenie” (CS, 175). Dlatego słuszne wydaje się odczytanie *Czarnego słońca* jako dystopii. Warto w kontekście wymowy powieści i ukazanej w niej pesymistycznej wizji przyszłości zwrócić uwagę na jej tytuł. Czarne słońce jest jednym z symboli neonazistowskich, obok swastyki czy celtyckiego krzyża. Banda Gruza używała tych symboli, nosiła je na ubraniach, jej członkowie tatuowali je na swoich ciałach i malowali w pomieszczeniach. Określenie czarne słońce jest oksymoronem, gdyż słońce jako zjawisko fizyczne jest centralną gwiazdą Układu Słonecznego i daje światło. Jednakże raz na jakiś czas dochodzi do jego zaćmienia, przysłonięte przez księżyc, sprawia wrażenie czarnego. Wizja przyszłości ukazana w książce to wizja świata, w którym brakuje światła rozumianego jako prawość. Bohaterowie wydają się żyć w mroku, który ogarnął ich myśli. To również obraz fałszywej, złej wizji świata.

Czy autor *Czarnego słońca* mógł ukazać losy bohaterów i płynące z nich przesłanie językiem „łagodniejszym”, niełamającym tabu w tak drastyczny sposób? Z pewnością styl utworu wzbudza kontrowersje, bowiem ilustruje skrajne okrucieństwo.

⁷⁵ M. Marecka, *Złe miejsca, czyli o dystopiiach w literaturze*, online: <https://popbookownik.pl/zle-miejsca-czyli-o-dystopiiach-w-literaturze/>, [dostęp 27.06.2024].

⁷⁶ *Watykan to pomnik wszystkiego, czym Kościół dziś jest. Autokratyczną, zaborczą, bogatą, tuszującą zło instytucją*, rozm. z J. Żulczykiem przepr. M. Rigamonti, online: <https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/1446827,zulczyk-kosciol-nacjonalisci-faszyzm-ksiazka-polityka.html>, [dostęp 27.06.2024].

Wywołuje jednak także wielkie emocje, dzięki którym ma szansę zostać zapamiętany na dłużej. I na takim efekcie estetycznym zależało jej autorowi, o czym mówił w wywiadzie:

Miałem ogromną frajdę z jej pisania. To było dla mnie bardzo oczyszczające doświadczenie. Przy pisaniu *Czarnego słońca* udało mi się bardzo ograniczyć wewnętrznego cenzora. I to nawet nie takiego, który mówi: nie pisz brzydkich słów, nie pisz brzydkich scen, tylko raczej tego, który blokuje odjechane pomysły i powtarza: tego nie wypada napisać. Bo cała ta książka, widzę to już po pierwszych reakcjach, sklecona jest z tego, czego nie wypada napisać⁷⁷.

Świadoma prowokacja, strategia skandalu może być pomocna w kreowaniu wyrazistego, moralistycznego przesłania dzieła. Pisarz podkreślał, że chodziło mu o sprawy najistotniejsze: „*Czarne słońce* zadaje pytania – o wolność i manipulację, o chrześcijaństwo, a w konsekwencji o wybaczenie i zemstę. O nacjonalizm i faszyzm, a w konsekwencji o poczucie przynależności, o kult siły”⁷⁸. Taka też jest rola sztuki, która może odbiorcę zachwycić, głęboko poruszyć, skłonić do przemyśleń, ale też wzbudzić niesmak, przerazić i wstrząsnąć.

Język utworu współorganizuje jego świat przedstawiony. Czyni wizję przyszłego państwa dystopijną, przerażającą, a przez to zmusza odbiorcę do zastanowienia się nad kondycją człowieka naszych czasów. Wyolbrzymienie i łamanie tabu najmocniej wyrażają się w warstwie językowej utworu. Zbrutalizowane środki przekazu kontrastują z humanistycznym przesłaniem powieści. Zmiana stylistyki, złagodzenie dosadnego języka nie spowodowałyby jednak, moim zdaniem, że jej przesłanie byłoby mniej wymowne. Forma narracji zastosowana przez pisarza może odtrącać, a nadużywanie hiperboli w opisie wydarzeń i postaci sprawia, że odbiorca czuje się przebodźcowany. Być może część współczesnych czytelników, zahartowanych brutalnością popkultury, jest gotowa na odbiór tak skonstruowanej książki. Granica tabu językowego w literaturze i sztuce została bowiem już dawno mocno przesunięta.

Warto w tym miejscu cofnąć się do dwóch wcześniejszych powieści Żulczyka takich jak *Ślepnąc od światła* oraz *Wzgórze psów*, w których nie tak brutalny, ale nadal wulgarny i obsceniczny język jakim posługują się bohaterowie kreuje ukazaną rzeczywistość i wpływa na jej odbiór. Zagadnienie brutalizacji języka bohaterów wspomnianych powieści będzie się łączyć z omówionym we wcześniejszych podrozdziałach wizerunkiem miasta w prozie pisarza. Ciemny koloryt zdegenerowanego środowiska w *Ślepnąc od światła*; warszawskich gangsterów, zarabiających na

⁷⁷ „*Czarne słońce*” i *brunatny smok*, dz. cyt.

⁷⁸ Tamże.

skandalach celebrytów, skorumpowanych polityków tworzy także ich język przepełniony niewybrednymi określeniami. Z kolei we *Wzgórzu psów*, jak zauważa w swoim artykule Joanna Chłosta-Zielonka:

(...) zobrazowana została współczesna polska prowincja. (...) Dominuje tu bezrobocie i będąca jego wynikiem bieda. Większość mężczyzn spędza czas wolny na picie alkoholu. Oprócz tego zajmują się nielegalnym handlem samochodami, narkotykami itp. W przedstawionej rzeczywistości powoli przestają obowiązywać zasady moralne, górę bierze zepsucie obyczajów i deprawacja, widać wszechobecny bezsens codzienności. (...) Bohaterami powieści są osoby należące do tzw. marginesu społecznego - życiowi wykołajeńcy, narkomani i alkoholicy oraz należący do świata przestępczego nielegalni handlarze, złodzieje, dilerzy, mafiosi, prostytutki, a także ci, którzy prawo przekraczają w sposób nieprzewidywalny dla siebie i dość często stosują przemoc⁷⁹.

Taką rzeczywistość zastają główni bohaterowie Mikołaj i Justyna, którzy przyjeżdżają do mazurskiego miasteczka, ale również oni posługują się nieprzyzwoitymi określeniami. Społeczność Zyborka nie jest w stanie wypowiedzieć się bez używania prymitywnych określeń i to stanowi cechę ich idiolektu⁸⁰. Wulgarny język postaci ułatwia i przyspiesza wzajemnie porozumiewanie się. Słowa nacechowane emocjonalnie wskazują na ich ekspresję i silne emocje. Ponadto używają wulgarnych słów jako przerywników, co świadczy o ich mowie potocznej i niskiej kulturze języka. Brutalny język bohaterów jest wyrazem negatywnych emocji, takich jak gniew, nienawiść, złość, bezsilność, które zdominowały życie postaci. Alternatywna rzeczywistość, w której brak tak silnych emocji i brutalnych wyrażań według bohaterów nie istnieje.

Wulgaryzmy są stałą cechą języka reprezentowanego przez postaci Żulczyka. Bez nich komunikacja nie może odbyć się w pełni. Dlatego z wypowiedzi jego bohaterów wyłania się obraz współczesnej zdegenerowanej polszczyzny. Taki język może istnieć w równie zdegenerowanej rzeczywistości. W świecie powieści Żulczyka można dostrzec zależność pomiędzy brutalnym językiem a równie antynomiczną rzeczywistością. Zarówno język fikcyjnych postaci stwarza rzeczywistość, jak i rzeczywistość jest obrazowana za pomocą języka. Jak zauważa główny bohater *Ślepnąc od światła*: „Nie ma nic naturalniejszego niż przemoc. Przemoc jest wszystkim, jest silnikiem świata. (...)Wszystko jest przemocą. Każdy jest w stanie permanentnej, wiecznej wojny ze

⁷⁹ J. Chłosta-Zielonka, *Wulgaryzmy jako cecha idolektu Jakuba Żulczyka na przykładzie powieści >>Wzgórze psów<<*, „Prace Językoznawcze”, z. XX/4/2018, s. 8-9.

⁸⁰ Autorka powyższego artykułu analizuje wulgaryzmy użyte w powieści z perspektywy językoznawczej. Dokonuje ich podziału i wskazuje na funkcje jakie pełnią w komunikacji między bohaterami.

wszystkimi innymi ludźmi. Naszymi sojusznikami są tylko ci, których mamy pod swoją opieką. Wszystko, co robimy, jest zagarnianiem i przywłaszczaniem albo rozpaczliwą obroną tego, co już zostało zagarnięte i przywłaszczone” (ŚoŚ, 352). Warto podkreślić, że silna brutalizacja języka postaci w powieści *Czarne słońce* i wyeksponowana rola hiperbolizacji sprawia, że postaci i wydarzenia stają się wręcz przerysowane, a przez to mniej realne. Zatem fantasmagorię, jako jedną z cech znamienych dla prozy pisarza, można także dostrzec w języku jakim posługują się wykreowani przez niego bohaterowie. Rzeczywistość stworzona w jego powieściach, również dzięki językowi bohaterów jawi się jako wroga i nieprzychylna. Jak zauważa Dorota Kulczycka: „Gdy dokładniej przyjrzeć się powieściom Żulczyka, można zauważyć, że wszędzie czai się lęk przed końcem świata, przed apokalipsą, przed śmiercią. Utwory tego autora odsłaniają zmierzch i upadek cywilizacji, kultury, ale to nieco inna kwestia, jakby zresztą zaakceptowana przez bohaterów. Obecny jest w tych tekstach lęk przed upadkiem, rozkładem uniwersum, w sensie fizycznym bardziej niż duchowym, gdyż rozkład duchowy już się dokonał”⁸¹. Język prozy Jakuba Żulczyka cechuje przede wszystkim wulgaryzacja i brutalizacja. O jego aksjologicznym wpływie na odbiorcę pisała wspomniana wcześniej badaczka, która starała się potwierdzić tezę, że twórczość Żulczyka, między innymi poprzez język jego bohaterów: „kształtuje, a raczej deformuje osobowość czytelników”⁸². Niezależnie od tego, jak duży wpływ ma ona na odbiorców, zawsze w większym lub mniejszym stopniu ukazuje język współczesnego społeczeństwa.

4.6 Wnioski końcowe

Proza Jakuba Żulczyka choć realistyczna, wzbogacona jest takimi kategoriami literackimi, które znajdują się na pograniczu realizmu i fantastyki. Pisarz wzbogaca swoje powieści kategoriami: oniryzmu, groteski, fantastyki, brutalizacji (problemowej i językowej), które dopełniają odbiór dzieła literackiego. Autor zręcznie posługuje się omówionymi w powyższych podrozdziałach estetyczno-stylistycznymi kategoriami, wplatając je w fabułę utworów i sprawiając, że nadają one dodatkowych sensów. Drogi jakimi elementy na pograniczu świata realistycznego i fantastycznego dostają się do ukazanych przez autora historii są różne. Najczęściej jednak dopełniają one interpretacji

⁸¹ D. Kulczycka, >>Męskie kino<< w >>męskiej prozie<< Jakuba Żulczyka, „Media-Kultura-Komunikacja Społeczna” 1(16), s. 65.

⁸² D. Kulczycka, *Aksjologiczne problemy związane z najnowszą literaturą polską. Casus prozy Jakuba Żulczyka*, „Zeszyty Naukowe KUL” 61 (2018), nr 3 (243), s. 301.

działa literackiego, nadając mu nowych lub dodatkowych sensów. Tym bardziej, że prawie wszystkie, poza fantastyczną dylogią dla młodzieży prowadzone są w narracji pierwszoosobowej, gdzie punkt widzenia narratora-bohatera kształtuje odbiór w jaki czytelnik interpretuje opowieść.

Kategoria oniryzmu mocno wpływa na losy bohaterów i została wyraźnie zastosowana w powieści *Ślepnąc od świateł*. Wizje senne głównej postaci są dopełnieniem jego losów. Ukazują jego lęki i pragnienia oraz odzwierciedlają skrywane dylematy moralne i rozterki uczuciowe z jakimi Jacek nie potrafi sobie poradzić w świecie realnym. Całość narracji prowadzona jest z sennej, nocnej i narkotycznej perspektywy. Również w *Informacji zwrotnej* na losy głównego bohatera odbiorca spogląda przez zamazany pryzmat alkoholowych urojeń oraz sennych i nie do końca jednoznacznych poczynań. Oniryczna przesłona, jaką stosuje pisarz, stwarza nastrój niepewności i niepokoju w jego powieściach. Przez co odbiorca nie może być jednoznaczny w swoich osądach, co do poczynań bohaterów, których poznaje. Ponadto świat ukazany jest w ciemnych barwach, a służy temu kolejna kategoria jaką da się wyraźnie dostrzec w prozie Żulczyka i jest nią motyw miasta potwora. Niezależnie czy jest to stołeczna metropolia czy prowincjonalne miasteczko ukazane jest jako siła niszcząca bohaterów. Postaci są tego świadome, same demonizują i nienawidzą miejsca w jakim przyszło im żyć. Biernie jednak tkwią w otaczającej ich rzeczywistości, gdyż są przekonani o tym, że od upersonifikowanego miasta potwora nie ma ucieczki.

Już te dwie ze wskazanych powyżej kategorii bliskich twórczości pisarza ukazują współczesny świat w perspektywie antynomii i rozpadu. W tak nieprzyjnym i mrocznym otoczeniu współcześni ludzie nie są zdolni do budowania trwałych i prawdziwych więzi. Żądza posiadania władzy, pieniędzy, chwilowej przyjemności przysłania moralne wartości. I choć podejmują oni próby walki z tak destrukcyjnym światem, to często kończą się one całkowitą klęską lub tylko połowicznym zwycięstwem. Brutalność współczesnego świata zostaje ukazana w prozie pisarza również poprzez takie kategorie jak groteska, konwencja horroru i wulgaryzacja języka. To one pozwalają mu na stworzenie nieludzkich postaci takich jak Gruz czy wręcz fantastycznych upiórów ze świata powieści grozy.

Jakub Żulczyk wplata w swoje powieściowe historie konteksty społeczne, polityczne czy kulturowe, których odzwierciedlenie można odnaleźć w realnej rzeczywistości, na przykład, afera reprivatyzacyjna czy wypadek spowodowany przez znanego celebrytę. Z równą swobodą przytacza w swoich utworach przykłady ze

współczesnych tekstów kultury takich jak filmy, książki, tytuły utworów, nazwy zespołów muzycznych. Sprawia to, że mimo posługiwania się kategoriami fantastycznymi, losy ukazanych postaci i one same są mocno osadzone we współczesnej rzeczywistości. Jerzy Jarzębski stwierdził, że „w większości wypadków fantastyka i cudowność we współczesnej prozie nie przemienia całkowicie przedstawionego świata, ale ingeruje weń niejako punktowo, choć zawsze w takim jego miejscu, które jest szczególnie unerwione problemowo, najczęściej żądając dla siebie decyzji natury etycznej”⁸³. Tak też jest u bohaterów prozy Żulczyka: Jacek, mimo tego że próbował wszystko naprawić, sam musi zdecydować czy nacisnąć spust wymierzony w stronę Stryja. Mikołaj ma w rękach zapalniczkę, którą wrzucając do piwnicy zadecyduje, czy dokona zemsty. Marcin po wysłuchaniu nagrania od syna i poznaniu bolesnej prawdy musi zdecydować, czy otrząśnie się z dotychczasowego upadku dla żyjącej córki i żony. Ponadto fantastyka we współczesnej prozie polskiej istnieje: „coraz częściej jako znak bezradności wobec procesów zachodzących w rzeczywistości, którą autorzy próbują opisać i osądzić. Ta bezradność może mieć charakter poznawczy – kiedy świat jawi się jako w całości niemożliwy do opisanego i zrozumienia za pomocą racjonalnych procedur doświadczenia, a fantastyka wypełnia jego >>białe plamy<< czyli dostarcza jakichś protez poznawczych, pozwalających zrozumieć jego mechanizmy⁸⁴. Badacz pisze ponadto, że fantastyka jest przeciwieństwem realnego świata, który jawi się jako miejsce groźne i nieprzyjazne dla człowieka. Tak bywa to ostatnie ukazane w prozie Żulczyka, jako świat w moralnym chaosie i rozpadzie. Jednak świat z fantastycznych snów i wizji wcale nie jest przeciwieństwem tego realnego. Pełni raczej rolę jego dopełnienia. Proza Żulczyka jest oryginalnym połączeniem różnych jakości i kategorii. Jej punktem wyjścia jest realistyczna obserwacja rzeczywistości, ale ostatecznie wskutek użycia groteski czy hiperbolizacji przekształca się w fantasmagoryczną wizję świata antynomii i rozpadu.

⁸³ J. Jarzębski, dz. cyt., s. 49.

⁸⁴ Tamże, s. 52.

Zakończenie

Zasadniczym celem niniejszej pracy było ukazanie głównych motywów problemowych i sposobów prezentacji świata przedstawionego w prozie współczesnego, wciąż tworzącego pisarza Jakuba Żulczyka. Ujęta w tytule teza pracy, zakłada udowodnienie oryginalności artystycznej pisarza polegającej na połączeniu konwencji realistycznej z kategoriami deformującymi obraz rzeczywistości, co mam nadzieję, udało się potwierdzić licznie omówionymi przykładami. Przedmiotami rozważań w pracy były również: charakterystyka męskich bohaterów jego prozy w kontekście kategorii antybohatera, opis obrazu męskości wyłaniający się z wykreowanych przez pisarza postaci oraz przegląd gatunków wykorzystywanych i modyfikowanych przez autora.

Pierwszy rozdział pracy, który skupia się wokół gatunków literackich, jakimi w swojej prozie posługuje się Jakub Żulczyk, udowadnia, że jego proza jest bardzo różnorodna pod kątem wykorzystywanych odmian gatunkowych powieści i jednocześnie stara się te gatunki modyfikować oraz przekształcać tak popularne wzorce fabularne, by stworzyć oryginalne i charakterystyczne dla siebie ujęcia. Po przypomnieniu podstawowych informacji dotyczących zagadnienia powieści jako gatunku literackiego oraz cech charakterystycznych pisarstwa postmodernistycznego poddanych analizie zostało dziewięć powieści, które zakwalifikowano według ich właściwości gatunkowych. Można stwierdzić, że pisarz sięga po schematy powieściowe i wzbogaca je w charakterystyczny dla siebie sposób. Tworzy takie utwory jak: powieść kryminalna, powieść drogi, powieść dystopijna, fantastyczno-naukowa, horror czy powieść „emo”. Każdy z wymienionych gatunków czy odmian wzbogaca o motywy i treści oscylujące wokół zagadnień psychologicznych, egzystencjalnych, ale przede wszystkim tym, co łączy wszystkie jego powieści jest motyw starcia dobra ze złem. Przyjmuje on różnorakie wcielenia, od walki fantastycznych i realistycznych postaci reprezentujących siły dobra i siły zła, poprzez rozumienie i definiowanie moralności przez bohaterów, aż do głęboko osobistych i psychologicznych rozterek postaci, które mierzą się z własnymi słabościami. Żulczyk nie opisuje jednoznacznie czarno-białego podziału świata. Niejednokrotnie jego postaci funkcjonują w moralnych szarościach, które są wynikiem ich złożonej i zawilej biografii. Walka dobra ze złem to często wewnętrzne starcie bohaterów powieści pisarza.

Kategoria antybohatera, który jest postacią niejednoznaczną i relatywną w ocenie, wpisuje się w czasy ponowoczesności, równie płynne i niepewne. Dlatego polska literatura po 1989 roku kreuje postaci antybohaterów o niejasnej i wyalienowanej

tożsamości. W drugim rozdziale niniejszej pracy można przyjrzeć się analizie typów bohaterów z powieści Jakuba Żulczyka, które przystają do kategoryzacji dokonanej przez Annę Zagórską. Licznie omówione przykłady dowodzą, że postaci stworzone przez współczesnego pisarza wpasowują się lub też posiadają niektóre z cech typów antybohaterów literackich opisanych przez wspomnianą badaczkę, ale mają również swoiste cechy i charakterystyczne rysy. Żulczyk kreuje antybohaterów: antyherosów z kompleksami, którzy żyją w zawieszeniu (Dawid z powieści *Zrób mi jakąś krzywdę* z kompleksem Piotrusia Pana i Mikołaj Głowacki ze *Wzgórza psów* z tym samym kompleksem, dodatkowo przejawiający syndrom dorosłego dziecka alkoholika), uzależnionych outsiderów, których otoczenie wpływa na reprezentowane postawy (Marcin Kania z powieści *Informacja zwrotna*, Cyprian i jego przyjaciele z powieści *Radio Armageddon*), *Nikt*, który staje się dresiarzem (Gruz z *Czarnego słońca*) oraz upadający outsider z ambicjami (Jacek z powieści *Ślepnąc od świateł*). Przeprowadzona w omawianym rozdziale analiza postaci dowiodła, że wszyscy oni przejawiają też pojedyncze cechy innych podtypów antybohaterów, ale te wyżej wymienione są u nich dominujące. Co istotne, żyją oni w strefie liminalnej, w zawieszeniu, o czym pisał Michał Cierzniać i na co zwracała uwagę również Zagórska. Główni bohaterowie powieści Żulczyka są niejednoznaczni, o szarej moralności, często bierni i wyalienowani. Niejednokrotnie tło głównych wydarzeń, które stanowią bohaterowie drugoplanowi i epizodyczni jest również płynne i ambiwalentne. Powierzchnowe odczytanie losów bohaterów prozy Żulczyka może dawać złudne wrażenie kreacji bohaterów negatywnych, jednak co udowodniły powyższe rozważania, są to postaci o skomplikowanej i niejednoznacznej motywacji wewnętrznej, którym bliżej jest do antybohaterów. Często w swoim życiu mierzą się z licznymi nałogami i posiadają specyficzne kompleksy, co rzutuje na ich wybory i decyduje o losach. Pojawiający się wciąż w powieściach pisarza antybohater jest ważnym ogniwem umożliwiającym lepsze poznanie literatury ponowoczesnej. Jego pojęcie wciąż ewoluuje i przyjmuje nowe wcielenia. Również omówione w pracy przykłady z prozy Żulczyka nie są jednorodne, posiadają dodatkowe cechy względem opisanych przez wspomnianych wcześniej badaczy typów. W rozdziale zaprezentowane zostały główne męskie postaci z prozy pisarza w kontekście antybohaterów oraz potwierdzona została teza mówiąca o tym, że figury te w twórczości autora są znakiem dzisiejszych czasów. Zapewne badania literatury współczesnej, w której można doszukać się innych przykładów antybohaterskich postaw, mogą wskazać na szerszy zasięg tego zagadnienia również u innych twórców.

Niejednoznaczny i niepewny antybohater przystaje do swoich czasów, które mogą być tak samo określone. Również kategoria męskości w czasach ponowoczesności ulega redefinicji, a nawet kryzysowi. Postaci wykreowane przez Jakuba Żulczyka to w przeważającej liczbie mężczyźni. Ich stosunek do rzeczywistości i relacje z innymi tworzą wizerunek współczesnego mężczyzny i męskości. Dodatkowo, co charakterystyczne dla pisarza, często postrzegają oni swoją męskość przez pryzmat własnych wyobrażeń i fantasmagorii. Dlatego w dalszej części pracy przed analizą różnych ujęć męskości ukazanych w powieściach dokonano krótkiego przeglądu dotyczącego zagadnienia męskości w zachodnich i polskich badaniach. Nakreślony kontekst socjologiczny i kulturowy pozwala rozpatrywać kreacje stworzone przez pisarza pod kątem zagadnienia współczesnej męskości i jej kryzysu. Analiza męskiej galerii bohaterów autora dała asumpt do opisania charakterystycznych postaw męskości. Żulczyk tworzy bohaterów, którzy pomimo swojej dorosłości są niedojrzali emocjonalnie, często zmagają się z uzależnieniami. Wpływa to na ich postawę partnera, męża i ojca. Reprezentują męskości zdominowane i nieporadne, podporządkowane i z syndromami, które potwierdzają współczesny kryzys męskości. Również męskości bliskie wzorcowi hegemonicznemu, jednak naznaczone homoerotyzmem lub z różnego rodzaju dysfunkcjami. Z zagadnieniem męskości łączy się pojęcie męskiego ciała i cielesności, co również zostało zaprezentowane w niniejszej pracy, w odniesieniu do bohaterów prozy pisarza. Ich cielesność często stanowi odzwierciedlenie charakteru i reprezentowanego stosunku do rzeczywistości. Przechodzą metamorfozę wewnętrzną lub dojrzewają, co zostaje podkreślone w opisie fizjonomii. Ich zewnętrzna budowa wpływa na ocenę i stosunek odbiorcy względem postaci. Żulczyk nie tworzy jednego dominującego wzorca męskiej cielesności bohaterów, ale omówione przykłady pokazują pewne analogie. Równie istotne zagadnienie, które łączy się z rzeczywistym i fantazmatycznym postrzeganiem męskości przez bohaterów Jakuba Żulczyka stanowi wizerunek ojca i ojcostwa, jaki wyłania się z przeanalizowanych powieści. Zestawiono ze sobą hegemonicznego i władczego Tomasza Głowackiego z powieści *Wzgórze psów* wraz z despotycznym destruktorom Marcinem Kanią z *Informacji zwrotnej*. Obaj mają negatywny, a nawet tragiczny wpływ na dorastanie i przyszłość własnych dzieci, mierzą lub mierzyli się z uzależnieniem od alkoholu, przejawiali przemoc wobec własnej rodziny. To wszystko tworzy obraz ich ojcostwa jako kalekiego, destrukcyjnego i dalekiego od współczesnych postaw rodzicielstwa opiekuńczego i współuczestniczącego. Zaprezentowane w pracy postaci z prozy pisarza można analizować pod kątem studiów

nad męskosciami. To męskości przede wszystkim hegemoniczne, jednak ich niejednoznaczna historia i życie wewnętrzne odbiega od zupełnie hegemonicznej teorii męskości. Odzwierciedlają oni współczesną rzeczywistość – płynną i relatywną. Wszystkie omówione postaci cechuje odmienność. Nie spełniają oni tradycyjnych ról męża, partnera czy ojca. Ich skomplikowana męska tożsamość, dodatkowo różniąca się pomiędzy tym, jak wygląda w świetle innych bohaterów czy odbiorców utworów, a jak oni sami ją postrzegają, sprawia, że stają się charakterystyczni dla prozy Żulczyka. Reprezentują wyobrażenie o stereotypowej hegemonicznej męskości. W rzeczywistości są ułomni, niepewni i nieradzący sobie z narzuconymi im rolami społecznymi. Odzwierciedlają kryzys męskości XXI wieku, co wierzę, że udało się udowodnić poprzez podane w pracy przykłady analiz.

W ostatnim rozdziale pracy zostały omówione realizm i fantasmagoria jako dominanty stylistyczne i narracyjne w powieściach Jakuba Żulczyka. Tworzący w konwencji realistycznej pisarz często wzbogaca swoje utwory o takie kategorie jak oniryzm, fantastyka, groteska czy wulgaryzacja i brutalizacja języka bohaterów. Żulczyk wykorzystuje sen i senną atmosferę najmocniej w swojej najpopularniejszej powieści *Ślepnąc od świateł*, w nieco mniejszym stopniu również w powieści *Informacja zwrotna*. Konwencja oniryzmu przyjmuje różnorakie postaci; może stanowić prorocze wizje dotyczące przyszłości bohaterów, odzwierciedla ich skrywane lęki i traumy, jest również obrazem chwilowego poczucia szczęścia w alternatywnej rzeczywistości. Oniryczne zabarwienie mają również alkoholowe i narkotyczne refleksje głównych postaci, dla których świat mieni się w ciemnych barwach antynomii i rozkładu. Nocna sceneria nadaje poszczególnym fabułom nastrój rozmycia rzeczywistości i ciągłego poczucia niepokoju. Tym samym odbiorca powieści ma wrażenia poruszania się pomiędzy światem realnym a fantasmagorią. Motyw snu w prozie pisarza staje się sposobem budowania świata przedstawionego i tym samym nadaje mu swoisty charakter i kształt. Inną kategorią, która jest równie charakterystyczna dla prozy Żulczyka, jest kreowanie wizerunku miasta jako potwora. To najczęściej Warszawa, ale także małe prowincjonalne miasteczko. Miasto staje się symbolem kondycji ponowoczesnego człowieka i relacji międzyludzkich. Stolica jawi się jako bezduszne, pochłaniające swoich mieszkańców monstrum, które potęguje w nich poczucie pustki i entropii, gdzie nie ma miejsca na uczucia. Mazurskie miasteczko w relacji z Warszawą jest równie bezdusznym i złym miejscem, które choć przez chwilę mogło być dla bohaterów ucieczką, jednak w konsekwencji okazuje się okrutną i wyniszczającą psychikę bohaterów przestrzenią. Miasto w powieściach pisarza to siła

niszcząca bohaterów. Żulczyk, tworząc swoje utwory, posługuje się również kategorią groteski, którą łączy ze scenami onirycznymi, podkreśla charakterystyczną dla niej hiperbolizację oraz spaja z estetyką horroru. Sięga również po fantasmagorię w rozumieniu literackiej kreacji fantastycznych przygód i postaci. W swojej dylogii skierowanej w głównej mierze do młodego odbiorcy kreuje nierealne światy, by wzbogacić je o gorzką ocenę współczesnej rzeczywistości i panujących w niej relacji międzyludzkich. Temu ostatniemu służy także zabieg brutalizacji i wulgaryzacji języka bohaterów, najmocniej wybrzmiewający w powieści *Czarne słońce*, w której złamane zostało wszelkie tabu językowe. Wulgarny i obrazoburczy język postaci skłania odbiorcę do refleksji nad kondycją współczesnego człowieka. Wnioski z podjętych rozważań potwierdzają, że Żulczyk zręcznie posługuje się omówionymi estetyczno-stylistycznymi kategoriami, które wplecione w fabułę utworów nadają mu dodatkowych sensów. Fantasmagoria stworzona przez autora jest dopełnieniem realnej rzeczywistości jawiącej się jako świat antynomii i rozpadu.

W niniejszej pracy przeanalizowano dziewięć powieści Jakuba Żulczyka. Wierzę, że udało mi się osiągnąć założone cele pracy i poprzez podane przykłady udowodnić, że jego proza stanowi przykład literatury z pogranicza realności i fantazmatu. Ostatnia wydana powieść pisarza, która jest kontynuacją *Ślepnąc od światła*, nie została włączona w tok rozważań naukowych ze względu na późniejszy czas jej wydania. *Dawno temu w Warszawie* z pewnością może poszerzyć lub nieco zmienić perspektywę dociekań badawczych dotyczących opisanych w pracy zagadnień. Otwiera to drzwi do dalszych badań nad twórczością pisarza.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Żulczyk J., *Czarne słońce*, Warszawa 2019.
- Żulczyk J., *Informacja zwrotna*, Warszawa 2021.
- Żulczyk J., *Instytut*, wyd. II zmienione przez autora, Warszawa 2016.
- Żulczyk J., *Radio Armageddon*, wyd. II zmienione przez autora, Warszawa 2015.
- Żulczyk J., *Ślepnąc od świateł*, Warszawa 2014.
- Żulczyk J., *Świątynia*, Warszawa 2019.
- Żulczyk J., *Wzgórze psów*, Warszawa 2017.
- Żulczyk J., *Zmorojewo*, Warszawa 2019.
- Żulczyk J., *Zrób mi jakąś krzywdę*, Warszawa 2018.

Literatura przedmiotu

- (*Nie*)męskość w tekstach kultury XIX-XXI wieku, pod red. B. Zwolińskiej, K. M. Tomali, Gdańsk 2019.
- Achtelik A., *Miasto w >>Zeszytach Literackich<<*, [w:] *Prace ofiarowane Profesor Marii Pawłowiczowej*, pod red. K. Heski-Kwaśniewicz, K. Tałuc, Katowice 2005.
- Anderson E., *Teoria męskości inkluzywnej*, „Teksty Drugie”, nr 2 (152) 2015.
- Antonik D., *Relacyjna koncepcja kultury literackiej i pisarze-celebryci*, „Kultura i Społeczeństwo” 2019, nr 3.
- Arcimowicz K., *Oblicza męskości w neoserialach. Hegemonia-Kontaminacja-Inkluzja*, Białystok 2020.
- Arcimowicz K., *Współczesny ideał męskiego ciała – wybrane aspekty problematyki*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Sociologica” 55, 2015.
- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. Roman Chymkowski, Warszawa 2010.
- Badyńska P., Nobis A., *Efekt motyla a koncepcja samoorganizacji w badaniach nad procesami kulturowymi: zmiany w XVIII-wiecznej polskiej literaturze parenetycznej*, [w:] *Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu*, red. K. Bakula, D. Heck, Wrocław 2006.
- Balbus S., „Zagłada gatunków”, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.

- Barańczak S., *Poetyka polskiej powieści kryminalnej*, „Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 6 (12), 1973.
- Barańczak S., *Poetyka polskiej powieści kryminalnej*, „Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 6 (12), 1973.
- Barszcz T., *Obraz miasta-nierządnicy w „Ślepnąc od świateł” Jakuba Żulczyka* [w:] *Filozoficzne aspekty literatury. Między aksjologią a estetyką*, pod. red. A. Skały, Lublin 2021.
- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.
- Bełza M., *Faszyzm z ciała, czyli krótka historia pięknej hiperboli. O „Czarnym słońcu” Jakuba Żulczyka*, „Kultura Liberalna” 2020, nr 1(574).
- Bieńkowski D., *Wściekle młode listki*, „Polityka” 2009, nr 23.
- Bluher H., *Teoria męskiej społeczności*, [w:] *Rewolucja konserwatywna w Niemczech 1918-1933*, wyb. i oprac. W. Kunicki, Poznań 1999.
- Błoński J., *Odmarsz*, Kraków 1978.
- Bogucka T., *Triumfujące profanum. Telewizja po przełomie 1989*, Warszawa 2002.
- Bokuniewicz S., *Funkcjonowanie społeczne osób z Syndromem Dorosłego Dziecka Alkoholika*, [w:] *Choroby XXI wieku – najnowsze doniesienia*, T. 1, pod red. M. Maciąg, K. Maciąga, Lublin 2019.
- Bolecki W., *Od potworów do znaków pustych: z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, „Pamiętnik Literacki” 1989, 80/1.
- Bolecki W., *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1(19).
- Brodzka A., *O pojęciu realizmu w powieści XIX i XX wieku*, „Pamiętnik Literacki”, nr 55/2, 1964.
- Chaciński B., *Plac wybawiony*, „Polityka” 2015, nr 35.
- Chłosta-Zielonka J., *Skąd się wzięły wulgaryzmy w literaturze po 1989 roku? Obraz kultury literackiej urodzonych w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, „Prace Językoznawcze”, z. XIV/2012.
- Chłosta-Zielonka J., *Wulgaryzmy jako cecha idiolektu Jakuba Żulczyka na przykładzie powieści >>Wzgórze psów<<*, „Prace Językoznawcze”, z. XX/4/2018.
- Chutnik S., Plebanek G., *Na cztery ręce*, „Polityka” 2016, nr 50.
- Co dalej literaturo: jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury*, pod red. Aliny Brodzkiej-Wald, Hanny Gosk, Andrzeja Wernera, Warszawa 2008.

- Czapliński P., *Polska do wymiany: późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.
- Czapliński P., *Polska poróżniona. Dylematy realizmu w prozie lat dziewięćdziesiątych*, [w:] tegoż, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003.
- Czapliński P., *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90*, Kraków 2002.
- Dąbrowski M., *Tekst postmodernistyczny: konstrukcja i lektura*, [w:] *Literacki homo loquens*, pod red. M. Wanot-Miśtury, E. Wierzbickiej-Piotrowskiej, Warszawa 2018.
- Dobosz D., *Kobiecość i męskość w popkulturze z perspektywy młodych dorosłych. Studium jakościowe*, Katowice 2021.
- Domagalska P., „Zrób mi jakąś krzywdę” Jakuba Żulczyka i pytanie o realizm w powieści, „*Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica* 5” 2017 nr 5.
- Dubisz S., *O stylizacji językowej*, „*Język Artystyczny*” 1996, nr 10.
- Dunaj B., [hasło:] *Antybohater*, [w:] Tenże, *Słownik współczesnego języka polskiego*, Warszawa 1996.
- Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, pod red. M. Rudaś-Grodzkiej i in., Warszawa 2014.
- Fajfer Z., *Liberatura, czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, pod red. K. Bazarnik, Kraków 2010.
- Formy męskości 1*, pod red. A. Dziadka, F. Mazurkiewicza, Warszawa 2018.
- Formy męskości 2*, pod. red. A. Dziadka, Warszawa 2018.
- Formy męskości 3. Antologia przekładów*, pod red. A. Dziadka, Warszawa 2018.
- Głowiński M., *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T. i in., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1988.
- Godzic W., *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków 1996.
- Gosk H., *Wizerunek bohatera. O debiutanckiej prozie polskiej przełomu 1956 roku*, Warszawa 1992.
- Grochowski M., *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Warszawa 1995.
- Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003.

- Gutowski W., *Symbolika urbanistyczna w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Miasto, kultura, literatura: wiek XIX: materiały sesji naukowej*, pod red. J. Daty, Gdańsk 1993.
- Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010.
- Inna scena. Koniec męskości? Konstrukcje męskiej tożsamości w polskim dramacie i teatrze w perspektywie gender i queer*, pod red. A. Adamieckiej-Sitek, D. Buchwald, Warszawa 2011.
- Iwasiów I., *Opowieść i milczenie. O prozie Leopolda Tyrmanda*, Szczecin 2000.
- Janiec I., *Kreowanie dystopii. Uwagi o powieści „Czarne słońce” Jakuba Żulczyka*, „Fraza. Poezja Proza Esej” nr 1-4 (115-118) 2022.
- Januszkiewicz M., *Antybohater – człowiek z Rosji (?)*. Wstępne rozpoznania [w:] *Z polskich studiów slawistycznych. Literaturoznawstwo. Kulturoznawstwo. Folklorystyka*, Seria 13, tom 1, red. B. Zieliński, Poznań 2018.
- Januszkiewicz M., *Antybohater: kategoria modernistycznej literatury i antropologii literatury* [w:] *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004.
- Januszkiewicz M., *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie”, nr 3 (123) 2010.
- Januszkiewicz M., *W kręgu antybohatera: acte gratuit – czyn nieumotywowany*, „Polonistyka” 2006, nr 10.
- Jarzębski J., *Realizm podszyty fantastyką*, „Teksty Drugie” 2008, nr 6.
- Kaliściak T., *Pleć Pantofla. Odmienne męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku*, Katowice-Warszawa 2016.
- Karuzela z mężczyznami. Problematyka męskości w polskich badaniach społecznych*, pod red. K. Wojnickiej, E. Ciaputy, Kraków 2011.
- Kiley D., *Syndrom Piotrusia Pana*, przeł. M. Fabianowska, Warszawa 2007.
- Kluczyńska U., *Metamorfozy tożsamości mężczyzn w kulturze współczesnej*, Toruń 2009.
- Kluczyńska U., *Męskości hybrydowe, czyli wilk w owczej skórze. Definiowanie konceptu*, „Przegląd Krytyczny” 2021/3(2).
- Kluczyńska U., *Mężczyźni w pielęgniarstwie. W stronę męskości opiekuńczej*, Poznań 2017.
- Kluczyńska U., *Socjologiczne studia nad mężczyznami i męskociami w Polsce. Obszary, perspektywy, teorie*, „Wielogłos” 3(37) 2018.
- Kłosiński K., *De(re)konstrukcja męskości*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2, s. 11-29.

- Kobus A., *Autorstwo. Urynkowanie literatury i fantazmat podmiotu autorskiego*, Toruń 2019.
- Konwicky T., *W pośpiechu. Rozmawiał Przemysław Kaniecki*, Wołowiec 2011.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, [hasło:] woda, Warszawa 1990, s. 463.
- Kopeć Z., *Niepokorni, brudni, źli. Ludzie marginesu w prozie polskiej XX wieku*, Poznań 2010.
- Kornhauser J., *Barbarzyńcy i wypełniacze*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 5.
- Kornhauser J., *Język we współczesnej literaturze polskiej*, [w:] *Polszczyzna 2000. Orędzie o stanie języka na przełomie tysiącleci*, pod red. W. Pisarka, Kraków 2000.
- Korwin-Piotrowska D., *Poetyka: przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011.
- Kosmalska J., *Twórczość Polaków na Wyspach Brytyjskich. Transnarodowy zwrot w polskiej literaturze*, „Teksty Drugie” 2016, nr 3.
- Kosofsky S., *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*, przeł. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna” nr 9 i 10, 2005.
- Kowalikowa J., *O wulgaryzacji i dewulgaryzacji we współczesnej polszczyźnie*, „Język a Kultura”, t. 20, Wrocław 2008.
- Kowalikowa J., *Wulgaryzmy we współczesnej polszczyźnie*, [w:] *Język trzeciego tysiąclecia*, pod red. G. Szpili, Kraków 2000.
- Kowalski P., *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2004.
- Koziołek R., *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec 2016.
- Kozłowski G., *Zrób mi jakąś krzywdę, czyli kiedy wszystkie książki (i recenzje) będą o grach video. Recenzja powieści „Zrób mi jakąś krzywdę” Jakuba Żulczyka*, „FA-art” 4 (2006).
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997.
- Kulczycka D., *„Lekarzu ulecz samego siebie” – neo-nadnaturalizm prozy Jakuba Żulczyka*, [w:] *Prace aksjologiczne. Zdowie i choroba w kontekście aksjologicznym*, red. J. Gorzelana, A. Seul, Zielona Góra 2024.
- Kulczycka D., *>>Męskie kino<< w >>męskiej prozie<< Jakuba Żulczyka*, „Media-Kultura-Komunikacja Społeczna”, 2021, nr 1(16).
- Kulczycka D., *Aksjologiczne problemy związane z najnowszą literaturą polską. Casus prozy Jakuba Żulczyka*, „Zeszyty Naukowe KUL” 61 (2018), nr 3 (243).
- Kulczycka D., *Film w prozie Jakuba Żulczyka*, Zielona Góra 2020.
- Kyzioł A., *Biały proszek, czarny deszcz*, „Polityka” 2018, nr 43.

- Kyzioł A., *Ślepnąc od obrazów*, „Polityka” 2018, nr 42.
- Kyzioł A., *Wołanie na pustkowiu*, „Polityka” 2016, nr 45.
- Lisowska K., *Retrotopijność – między literaturą a literaturoznawstwem. Kilka słów o polskich studiach męskości i dwóch powieściach Michała Witkowskiego*, „Czas Kultury” 1/2019, s. 61-66.
- Łozowski M., *Figura antybohatera we współczesnej literaturze i kulturze najnowszej*, [w:] *Kultura (nie) na niby. Problemy i wyzwania współczesnej kultury na wybranych przykładach*, pod red. D. Antkowskiej, B. Krzycha, s. 53-66, Poznań 2021.
- Małecki W., *Polska Dzikość serca za pięćdziesiąt złotych. Kultura popularna w „Zrób mi jakąś krzywdę” Jakuba Żulczyka*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka 16 (2009): 205–224.
- Mandal E., *Kobiecość i męskość. Popularne opinie a badania naukowe*, Warszawa 2003.
- Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków-Wrocław 1984.
- Markocki M., *Geralt z Rivii – antybohater w roli bohatera fantasy*, [w:] *Wiedźmin. Polski fenomen popkultury*, red. R. Dudziński, J. Płoszaj, Wrocław 2016.
- Martuszevska A., *Kłopoty z realizmem (nie tylko pozytywistycznym)*, „Pamiętnik Literacki” 2000,2.
- Masłowski J., Harland M., *No, bez jaj. W poszukiwaniu męskości*, Warszawa 2022.
- Mayer H., *Odmieńcy*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2005.
- Mazurkiewicz F., *Męskość, biopolityka i szkopuł, czyli pożegnanie z tematem*, „Teksty Drugie” 2019, nr 5, s. 297-308.
- Mazurkiewicz F., *Siła i słabość. Studium upadku męskiej hegemonii w Polsce*, Warszawa 2020.
- McHale B., *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012.
- Melosik Z., *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Kraków 2006.
- Melosik Z., *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Kraków 2010.
- Melosik Z., *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Poznań-Toruń 1996.
- Męski, supermęski czy nijaki. Kulturowy obraz mężczyzny*, pod red. J. Jagły, Łódź 2011.
- Męskość jako kategoria kulturowa. Praktyki męskości*, pod red. M. Dąbrowskiej, A. Radomskiego, Lublin 2010.

- Mężczyzna w literaturze i kulturze*, pod red. G. Różańskiej, Pruszcz Gdański-Słupsk 2014.
- Mrowczyk-Hearfield E., *Badania literatury kryminalnej – propozycja*, „Teksty Drugie” 1998, nr 6.
- Nadolna-Tłuczykont M., *Horror w literaturze dla dzieci i młodzieży (na wybranych przykładach)*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży, t.5*, pod red. K. Tałuć, Katowice 2017.
- Oblicza antybohatera. Literatura, filozofia, popkultura*, pod red. M. Januszkiewicza, A. Müllera, Kraków 2021.
- Oblicza męskości/Faces of Masculinity*, pod red. E. Bogdanowskiej-Jakubowskiej, Katowice 2017.
- Orbitowski R., *Jak wygląda pisarz*, „Polityka” 2016, nr 28.
- Ożóg K., *Polszczyzna przełomu XX i XXI wieku: wybrane zagadnienia*, Rzeszów 2001.
- Pawłowska A., *Męskość wobec syndromu Kopciuszka. Wybrane aspekty kreacji męskiego bohatera w cyklu powieściowym Anny Ficner-Ogonowskiej*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, 10/2021, Łódź 2021.
- Piechota D., *Narkotyczna odyseja z rozkładem społecznym w tle – „Ślepnąc od światła” Jakuba Żulczyka*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2018 nr 13.
- Pietrasik Z., *Młodzi zdolni*, „Polityka” 2014, nr 50.
- Plank L., *Samiec alfa musi odejść. Dlaczego patriarchyat szkodzi wszystkim*, Wołowiec 2022.
- Potkański J., *Mężczyzna między matriarchatem i sadyzmem*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2020, nr 1 (15).
- Prejs B., *Subkultury młodzieżowe*, Katowice 2010.
- Pułka L., Kosińska-Pułka M., Ziółek A., *Książki i ekrany. Eseje o kulturze popularnej*, Wrocław 2005.
- Rawski J., *Seksowny faszyzm jako egzemplifikacja relacji płci i władzy*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2.
- Rewolucja konserwatywna w Niemczech 1918-1933*, wybór i oprac. W. Kunicki, Poznań 1999.
- Sierotwiński S., *Słownik terminów literackich*, Kraków 1994.
- Skucha M., *Męskość fabrykowana. Rzecz o homospołeczności*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2016, nr 1–2.

- Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze, A. Kowalczykowej, Warszawa 1991.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1992.
- Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 2006.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006.
- Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988.
- Sobolewska J., *Dom zły*, „Polityka” 2017, nr 20.
- Sobolewska J., *Literacka grupa wsparcia*, „Polityka” 2015, nr 19.
- Sobolewska J., *Lokalni na dobre i złe*, „Polityka” 2017, nr 47.
- Sobolewska J., *Miasto stoi potworem*, „Polityka” 2014, nr 46.
- Stroff A., *Poetyka i semantyka literackich zobrazowań przestrzeni miasta*, [w:] *Miasto - Kultura – Literatura. Wiek XX*, pod red. J. Daty, Gdańsk 1993.
- Śmieja W., *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*, Warszawa 2016.
- Śmieja W., *Nie/podległości i transformacje. Szkice o stuleciu męskiego niepokoju 1918-2018*, Katowice 2023.
- Śmieja W., *Od ideologii ciała do cielesności zideologizowanej. Sport i literatura w latach 1918-1939*, „Teksty Drugie”, nr 4 (130), 2011.
- Tomasik T., *Wojna-Męskość-Literatura*, Słupsk 2013.
- Toporow W., *Miasto i mit*, Gdańsk 2000.
- Urbaniak M., *Gorzki posmak płynnej nowoczesności. Wybrane zagadnienia z filozofii społecznej Zygmunta Baumana*, „Kwartalnik Naukowy Uczelni Vistula”, nr 4(42)/2014.
- Vogler Ch., *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przeł. K. Kosińska, Warszawa 2010.
- Wieczorkiewicz A., *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1996.
- Wiktorska-Zapała J., *Bohater w prozie postmodernistycznej* [w:] *Postać literacka. Teoria i historia*, red. nauk. E. Kasperski, Warszawa 1998.
- Witkowski M., *Recycling. (Notatki na marginesie twórczości własnej i innych roczników siedemdziesiątych)*, [w:] *Literatura polska 1989-2009. Przewodnik*, pod red. P. Mareckiego, Kraków 2010.

Witosz B., *Artystyczne manifestacje przekraczania tabu w literaturze polskiej końca XX wieku* [w:] *Język a kultura*, t. 21, red. A. Dąbrowska, Wrocław 2009.

Wolny-Hamkało A., *Bunt i wrzask*, „Polityka” 2008, nr 13.

Wolny-Hamkało A., *Miasto widmo*, „Polityka” 2011, nr 9.

Wójtowicz-Stefańska A., *Symbol, ironia i groteska w edukacji polonistycznej*, Poznań 2008.

Współczesny i dawny obraz mężczyzny w literaturze i kulturze, pod red. L. Mariak, J. Rychter, Szczecin 2016.

Zagórska A., *Antybohater polskiej prozy (po roku 1989)*, Kraków 2017.

Żulczyk J., *Zabójstwo Andrzeja K. w Zakopanem*, [w:] *Zabójczy pocisk. Polska krew*, pod red. I. Krupińskiej i R. Bielskiego, Warszawa 2018.

Źródła internetowe

„Czarne słońce” i brunatny smok, rozmowę z J. Żulczykiem przeprowadził D.

Buczak, [online] <https://www.vogue.pl/a/jakub-zulczyk-czarne-slonce-i-brunatny-smok>, [dostęp 29.09.2021].

Cyra M., *Wszystko na nie, wszystko złe – Jakub Żulczyk – „Radio Armageddon” [recenzja]*, www.gloskultury.pl/wszystko-na-nie-wszystko-zle-jakub-zulczyk-radio-armageddon-recenzja/, [dostęp 10.10.24].

G. Wysocki, *Nie jestem polskim Kingiem ani Tarantino. Jak to w ogóle brzmi? Wywiad z Jakubem Żulczykiem*, [dostęp: 28.05.2024], <https://magazyn.wp.pl/informacje/artukul/jakub-zulczyk-nie-jestem-polskim-kingiem-ani-tarantino-jak-to-w-ogole-brzmi>

<http://wydawnictwo.wssp.edu.pl/wpcontent/uploads/2016/02/rozdzia%C5%82VII.pdf>, [dostęp 12.01.23].

<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/groteska;3908110.html>, [dostęp 26.04.2024].

<https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/jakub-zulczyk-udalo-mi-sie-napisac-ksiazke-ktora-jest-bliska-temu-co-chcialem/xq26rz6> [dostęp 10.08.24].

<https://kulturaliberalna.pl/2017/06/05/zbigniew-jazienicki-recenzja-wzgorze-psow-jakub-zulczyk/>, [dostęp 05.10.2023].

<https://kulturaliberalna.pl/2020/01/07/marcin-belza-recenzja-jakub-zulczyk-czarne-slonce/>, [dostęp 20.01.2024].

<https://naekranie.pl/aktualnosci/zmorojewo-najdziwniejsza-ksiazka-jakuba-zulczyka-ponownie-w-ksiegarniach-3931572> [dostęp 20.06.2024].

<https://prestiztrojmiasto.pl/magazyn/56/kultura/kompatybilnosc-slow-i-czynow>, [dostęp 12.10.2022].

<https://sjp.pwn.pl/szukaj/antybohater.html>, [dostęp 12.12.2022].

<https://us.edu.pl/studia-nad-meskoscia-rozmowa-z-prof-zw-dr-hab-adamem-dziadkiem-2/>, [dostęp 28.11.23].

<https://www.biblionetka.pl/art.aspx?id=1250676>, [dostęp: 20.05.2024].

<https://wyborcza.pl/7,75410,5097610.html> [dostęp 01.09.2021]

<https://zupelnieinnaopowiesc.com/2021/05/18/chrzest-kostek-rodu-jakub-zulczyk-informacja-zwrotna/>, [dostęp: 05.05.2024].

Jeżeniecki Z., *Psiekło. Recenzja książki „Wzgórze psów”*, [online] <https://kulturaliberalna.pl/2017/06/05/zbigniew-jazienicki-recenzja-wzgorze-psow-jakub-zulczyk/>, [dostęp 04.06.2024].

M. Marecka, *Złe miejsca, czyli o dystopiach w literaturze*, [online] <https://popbookownik.pl/zle-miejsca-czyli-o-dystopiach-w-literaturze/>, [dostęp 29.09.2021].

Majerek R., *Karnawalizacja, groteska, ironia – strategie prezentacji problemów transformacji po 1989 roku w „Rivers of Babylon” Petra Pišťanka i „Barbarze Radziwiłłównie z Jaworzna Szczakowej” Michała Witkowskiego*, [online] <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/969cf926-8987-4f47-bf2c-dc03f5c787af/content> [dostęp 02.04.2024].

Marecka M., *Złe miejsca, czyli o dystopiach w literaturze*, [online] <https://popbookownik.pl/zle-miejsca-czyli-o-dystopiach-w-literaturze/>, [dostęp 29.10.2024].

Pietrzak P., *Polski reportaż a powieść drogi*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, LXVII, z. 2, Polish Reportage and the Novel of the Road | Zagadnienia Rodzajów Literackich / The Problems of Literary Genres, [dostęp 26.11.24].

Sendecki M., *Jakub Żulczyk Wzgórze psów*, [online], <https://instytutksiazki.pl/literatura,8,recenzje,25,klubowiczow,1,wzgorze-psow,25.html>, [dostęp 10.08.2024].

Sobolewska J., *Dom żyły. Recenzja książki: Jakub Żulczyk „Wzgórze psów”*, [online] <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1704658,1,recenzja-ksiazki-jakub-zulczyk-wzgorze-psow.read>, [dostęp 08.06.2024].

To książka przeciwko Kościołowi – instytucji od której czuję zło, rozm. przepr. N. Szostak, [online] <https://wyborcza.pl/7,75410,25363926,jakub-zulczyk-czy-jesli-rozsadna-kobieta-slucha-korwin-mikkego.html>, [dostęp 30.09.2021].

Varga K., *Radio Armageddon*, *Żulczyk, Jakub*, „Gazeta Wyborcza. Kultura”, 08.04.2008, [online] <https://wyborcza.pl/7,75410,5097610.html>, 20.10.24].

Watykan to pomnik wszystkiego, czym Kościół dziś jest. Autokratyczną, zaborczą, bogatą, tuszującą zło instytucją, rozm. z J. Żulczykiem przepr. M. Rigamonti, [online] <https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/1446827,zulczyk-kosciol-nacjonalisci-faszizm-ksiazka-polityka.html>, [dostęp 07.01.2022].

Wolny-Hamkało A., *Bunt i wrzask. Recenzja książki: Jakub Żulczyk, ‘Radio Armageddon’*, „Polityka”, 29 marca 2008, [online] www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/249585,1,recenzja-ksiazki-jakub-zulczyk-radio-armageddon.read, [dostęp: 10.10.24].

Z. Jazienicki, *Psiekło. Recenzja książki „Wzgórze psów”*, „Kultura Liberalna”, nr 439, [online] <https://kulturaliberalna.pl/2017/06/05/zbigniew-jazienicki-recenzja-wzgorze-psow-jakub-zulczyk/>, [dostęp 05.01.2023].

Summary

The thesis is an attempt to describe the fictional prose of the writer Jakub Żulczyk from the perspective of the realism and phantasmagoria that emerge from it. Divided into four chapters, the thesis analyses and describes the categories, motifs and literary tricks characteristic of the writer's novels. The description of the male protagonists created by the author in the context of the category of the anti-hero, the image of masculinity emerging from his work, and the novel genres he draws upon and how the contemporary writer modifies them were also important issues explored.

The dissertation, apart from the introduction and conclusion, consists of the following chapters: 1. 'Everything has already been but us'. In the circle of genre patterns and plot schemes; 2. 'Nobody knows what my real name is'. The figure of the anti-hero in Jakub Żulczyk's prose as an emblem of modernity; 3. Masculinity as reality and phantasm; 4. 'The world becomes even more blurred'. Realism and phantasmagoria as stylistic and narrative dominants.

The first chapter presents a consideration of the novel as a literary genre and its variant, the postmodern novel. Nine novels by Jakub Żulczyk have been analysed from the point of view of their genology in order to indicate the novelistic schemes the writer reaches for and show how he modifies them. He creates various varieties of novels with a predominance of the crime novel. He enriches each of them with characteristic motifs and plots. What they all have in common is the motif of the clash between good and evil, which takes many forms. The world of the characters created by the writer is not black and white. Good permeates evil and vice versa, and the grey morality of the characters is a reflection of their complex psyches and today's ambiguous times.

The second chapter begins with a consideration of the figure of the anti-hero in literature. Anna Zagórska's conclusions and her classification of anti-heroes in Polish prose after 1989, which in this thesis served as a basis for comparing the creation of anti-heroes described by Jakub Żulczyk, are relevant here. The characteristic features of characters from the writer's novels with anti-hero traits were analysed and named. This allowed a thesis to be put forward that the male protagonists of the writer's prose are ambiguous characters with grey morality, often passive and alienated, with complexes, unable to cope with their own emotions and the roles assigned to them.

The next section of the thesis characterises the category of masculinity that emerges from the writer's prose. The theoretical descriptions of masculinity presented in the first subchapter allowed us to place the image of man and masculinity that Jakub Żulczyk creates in his work against the background of these sociological and cultural considerations. The writer creates characters who, despite their adulthood, are emotionally immature and often struggle with various addictions and complexes. They represent masculinity in crisis, which is dominated, awkward and subordinate. In their belief, they strive for hegemony, but they only represent is stereotypical image. In reality, they are flawed, insecure and unable to cope with the social roles imposed on them, as they perceive their masculinity through the prism of their own imaginations and phantasmagorias. This affects their attitude as a father, partner or husband. The image of the former is also analysed in a subsection of the thesis. The presented chapter also includes an analysis of the male body and corporeality depicted in the writer's novels, as this issue is linked to the theme of masculinity. Żulczyk does not create one dominant pattern of male protagonists' corporeality, but the examples discussed show some analogies. The characters depicted in the dissertation from the author's prose can be analysed in terms of studies on masculinities. They are primarily hegemonic masculinities, but their ambiguous stories and inner worlds deviate from a completely hegemonic theory of masculinity. They are a reflection of the contemporary relational world, and see their self-image of masculine identity through the prism of perceptions of it, as evidenced in the paper.

The final chapter of the dissertation was devoted to the stylistic dominants used by the writer, namely realism and phantasmagoria. It has been shown that a writer working in the realist convention often enriches his works with categories such as oneirism, the grotesque, the brutalisation of the characters' language breaking all linguistic taboos, fantastic characters and events, and the depiction of a space of events in which the city becomes a symbolic monster consuming and destroying its inhabitants. These categories give the writer's works the impression of moving between the real world and phantasmagoria, and thus create a specific character and shape. When woven into the plots, they give them additional meanings and complement the real world shown in the light of antinomy and decay.

The prose of Jakub Żulczyk examined included nine of his novels, which were analysed problematically. This is a lively and still developing prose, as it concerns a writer who is still writing. The issues discussed in the dissertation confirm that the

author's novel works are an example of literature on the borderline between reality and phantasm.

The entire work is complemented by a bibliography divided into subject, object and Internet sources.

Key words: Jakub Żulczyk, contemporary Polish novel, literature after 1989, anti-hero, image of masculinity, phantasm.