




**Piotr Mosak**

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0002-5076-1081>

## **Eksperymenty nad tożsamością płciową mężczyzn w twórczości Marka Hłaski**

### **Experiments on Male Gender Identity in the Oeuvre of Marek Hłasko**

**Abstract:** The present article aims to analyse the depictions of male protagonists in the oeuvre of Marek Hłasko. The post-World War Two crisis of hegemonic masculinity resulted in transformations of male and female gender identities in the 1950s. What seems to reflect the said reconfiguration of masculinity model are the changes occurring between the main protagonists of the particular pieces of Hłasko's prose. In the 1954 short story entitled *Baza Sokółowska*, the men's identities are, in the natural way, embedded in biology. In order to join the male community of drivers and gain their respect, it is enough to go through an initiation ritual. In the prose written by Hłasko after 1955, however, more and more often appear the male characters who humiliate the young and thwart them on their way to join masculine community, yet simultaneously some characters are presented who contest forms of patriarchal culture and refuse to participate in it. Hłasko's Israeli novels, in turn, feature a series of male protagonists for whom gender (or even sexual) identity is merely a social construct. The narrator/protagonist of *Drugie zabicie psa (Killing the Second Dog)* would even consciously "perform" his masculinity to obtain an affluent female tourist's trust and, as a result, to cozen her out of her money, which he needs to pay back his debts.

The analysis of Marek Hłasko's selected prose writings focused on the representation of various masculinity models leads the author of the article to a conclusion that male gender identity is consistently shifting towards constructivist concepts.

**Keywords:** socialist realism literature, masculinity, gender, post-war literature

Doświadczenia drugiej wojny światowej na całym świecie stały się początkiem kryzysu hegemonicznej męskości (ŚMIEJA, 2018, s. 359). Nie inaczej było w Polsce. Katarzyna Stańczak-Wiślicz przeanalizowała wizerunek mężczyzn w powojennej prasie kobiecej, na której łamach widoczne są zmiany, do jakich doszło w polskich rodzinach w latach czterdziestych XX wieku. Zdaniem badaczki: „Mężów i ojców fizycznie nie było – albo zginęli, albo jeszcze nie wrócili z obozów bądź zza granicy. [...] Ci zaś mężczyźni, którzy przebywali w kraju wraz ze swoimi bliskimi, nierzadko utracili przedwojenne zasoby – oszczędności, lokaty finansowe, warsztaty i narzędzia pracy, a co za tym idzie, możliwości zabezpieczenia materialnej

egzystencji rodziny. W dodatku – często schorowani, wyniszczeni wojną – zupełnie nie pasowali do tradycyjnej wizji męskości. Lokowali się po stronie przegranych” (STAŃCZAK-WIŚLICZ, 2010, s. 130).

Jak podaje Wojciech ŚMIEJA (2018, s. 366), w 1946 roku wykazano statystycznie dysproporcję pomiędzy kobietami a mężczyznami – w Polsce kobiet było dwa miliony więcej niż mężczyzn – dlatego też komunistyczny rząd PRL rozpoczął propagandę, której celem była kompensacja strauatyzowanej powojennej męskości. Literackie, kinowe i plakatowe obrazy mężczyzn z lat 1949–1954 miały za zadanie motywować ludność do „bezpośredniego zaangażowania się we wznoszenie domów, fabryk, kładzenie szyn kolejowych, wytapianie stali i wydobywanie węgla” (BURYŁA, 2018, s. 407). Szczególnie w literaturze socrealistycznej promowano ideał mężczyzny, który nie wspomina „partyzanckiej i konspiracyjnej przeszłości”, lecz „mierzy się z teraźniejszością w imię lepszej przyszłości” (BURYŁA, 2018, s. 407). Wspólna praca konsolidowała mężczyzn w silną homospołeczną grupę, więź pomiędzy członkami tej grupy nie była budowana „na zwyczajowym braterstwie przelanej krwi na froncie, ale przede wszystkim na więzi zadzierzgniętej przez służbę Idei” (BURYŁA, 2018, s. 306). Jak ukazywano to w powieściach produkcyjnych – co warte podkreślenia – zaangażowanie ideologiczne grupy robotników sprawiało, iż – zdaniem Anny Nadrowskiej – mężczyźni wiedli życie niczym w zakonie: „w męskim gronie, w celibacie, pełne wyrzeczeń” (NADROWSKA, 2019, s. 288).

Zaangażowanie przedstawicieli pokolenia „Współczesności” oraz innych twórców debiutujących w połowie lat pięćdziesiątych w rozpowszechnianie wzoru męskości zgodnego z oficjalną propagandą nie stało się jeszcze przedmiotem szczegółowych opracowań. Jedynie ŚMIEJA (2016, s. 288), analizując rekonfigurację polskiej odmiany męskości hegemonicznej w XX wieku, stwierdza, iż „należy postawić pytanie” o charakter twórczości młodych pisarzy w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Śląski badacz dostrzega, iż w utworach Ireneusza Iredyńskiego, Marka Hłaski, Andrzeja Brychta czy Marka Nowakowskiego uwydatnia się model męskości, który odrzuca „oficjalną kulturę i tradycję, zarówno tę niepodległościową, jak i tę, którą forsuje ówczesna władza” (ŚMIEJA, 2016, s. 288). Zdaniem Śmiei, w twórczości tej generacji można zauważyć próbę nostalgicznego przywrócenia „twardej” męskości hegemonicznej, odznaczającej się kultem przemocy i brutalności, gloryfikacją silnych więzi homospołecznych, ale też mizoginicznym poniżeniem kobiety oraz odrzuceniem wszystkiego, co wiąże się z kobiecością. Niniejszy artykuł stanowi próbę analizy reprezentacji męskich bohaterów w twórczości Hłaski, wpisuje się tym samym w rozpoczęte przez autora *Hegemonii i traumy* badania dotyczące rozwoju męskości w powojennej literaturze polskiej.

\* \* \*

W twórczości Marka Hłaski znajdziemy wiele przedstawień powojennych doświadczeń mężczyzn w Polsce. Najwyraźniej promowany w literaturze socrealistycznej wzór męskości został ukazany w opowiadaniu *Baza Sokołowska*. Badacze twórczości Hłaski zgodnie uznają *Bazę...* za utwór, który w bezpośredni sposób przedstawia proces przyłączania się młodego mężczyzny do kolektywu, czemu towarzyszy stopniowe nabywanie przez bohatera świadomości politycznej, tj. przekonania o słuszności programu partyjnego. Główny bohater opowiadania Michał Kosewski stara się zasłużyć na szacunek starszych od siebie mężczyzn, pomagają mu w tym sekretarz partii Broniek Szymaniak oraz dowódca brygady kierowców Stefan Kamiński. Michał zyskuje respekt w oczach kolegów z pracy po doświadczeniu rytuału inicjacji – w utworze Hłaski ta przemiana chłopca w mężczyznę wiąże się z doświadczeniem trudów codziennej pracy kierowcy, koniecznością samodzielnego radzenia sobie z zadaniami oraz mierzenia się z własnymi ograniczeniami i słabościami.

W środowisku bazy wysoko ceni się etos pracy fizycznej<sup>1</sup>, w którym kładzie się szczególnie nacisk na zaradność i niezależność, ale też na wytrwałość w realizowaniu zadań. Można powiedzieć, iż słowa: „aby tylko o własnych siłach dojechać” (HŁASKO, 2007a, s. 49), stanowią motto mężczyzn otaczających Michała. Główny bohater utworu początkowo nie jest akceptowany przez innych kierowców, określają go oni jako „złęknionego i niezaradniutkiego Studenta” lub „Ciapciaka” (HŁASKO, 2007a, s. 49). Kosewski wyróżnia się spośród nich, gdyż łatwo poddaje się w momentach kryzysowych. Bardzo często przydarzają mu się awarie samochodu, z którymi nie potrafi sobie poradzić, przez co jest zmuszony do korzystania z warsztatu. Mechanicy kpią i szydzą z niego, gdyż awaria, uważana przez Michała za niemożliwą do naprawienia, okazuje się drobną usterką, którą można usunąć w kilka minut. W oczach starszych mężczyzn, jeżdżących na „trupach”, zaznajomionych z ciężkimi warunkami pracy, Kosewski jest przedstawicielem inteligencji, przyzwyczajonym do luksusowego i komfortowego życia (stąd „przyłgnęło do niego przewisko Student” – HŁASKO, 2007a, s. 49).

Jerzy SMULSKI (2002, s. 85) w swojej szczegółowej analizie utworów socrealistycznych wskazał, iż cechą charakterystyczną wroga klasowego w powieściach produkcyjnych było szlacheckie lub inteligenckie pochodzenie. Wyjątek od tej reguły stanowiła postać „inteligenta, który się waha” lub „inteligenta resocjalizowanego” (GŁOWIŃSKI, 1992, s. 65), który mógł w trakcie powie-

1 „Trud fizyczny jest wyrazem aktywności bohatera, zastępuje on mężczyznom wojenny heroizm, jest substytutem okupacyjnej przygody” (NADROWSKA, 2019, s. 229).

ści nabrać odpowiedniej świadomości ideologicznej, dołączyć do budowy socjalizmu i zyskać w ten sposób uznanie kolektywu robotniczego. Takiego bohatera inteligenta (nauczyciel Morawiecki) znajdziemy w *Obywatelach* Kazimierza Brandysa, o których Michał Głowiński pisze: „W powieści etykietką wroga nie obdarza pisarz inteligenta, który wprowadzie błądzi i niewiele rozumie, ale w końcu ewoluuje we właściwym kierunku, dana jest mu więc szansa reedukacji” (GŁOWIŃSKI, 1992, s. 69). Podobnie w *Bazie Sokołowskiej*: Kosewski, mimo iż nie deklaruje komunistycznych poglądów (HŁASKO, 2007a, s. 75) i nie udziela się na zebraniach partyjnych<sup>2</sup>, dostaje kolejne szanse od kolegów z brygady, aby udowodnić swoją wartość (HŁASKO, 2007a, s. 91).

Relacje Michała ze starszymi mężczyznami zmieniły się, gdy daleko od bazy zaskoczyła go poważna awaria pojazdu, uniemożliwiająca dalszą podróż. Młody mężczyzna, zdając sobie sprawę, że załoga nie jest mu w stanie pomóc, postanowił samodzielnie dokonać niezbędnej naprawy, by zdążyć na czas dostarczyć ładunek. Okazało się, że bohater, aby naprawić samochód, był zmuszony przez wiele godzin leżeć pod nim na śniegu. Dla Michała naprawienie samochodu w tak ekstremalnych warunkach było nie tylko wyzwaniem intelektualnym czy sprawdzianem cierpliwości, lecz także doświadczeniem cielesnej transgresji, zmierzeniem się ze swoimi ograniczeniami, a następnie ich pokonaniem. Wyzwanie, przed jakim stanął bohater, stanowiło przełomowy moment w jego relacjach z innymi mężczyznami. Gdy Kosewski wrócił do bazy, wyglądał jak po ciężkiej bitwie:

Twarz Michała była brudna, wyostrzona zmęczeniem, oczy miał czerwone, w sinych okrażkach, wargi zapiekłe, spalane gorączką (HŁASKO, 2007a, s. 103).

Inni kierowcy, gdy zobaczyli, na jakie poświęcenie stać Studenta, uznali, iż ten pogodził się z ciężkimi warunkami pracy oraz nauczył się stawiać im czoło. Wygląd zewnętrzny bohatera był dla mężczyzn z bazy dowodem przemiany psychicznej Kosewskiego, która pozwoliła mu dołączyć do wspólnoty kierowców.

Ważnym elementem inicjacyjnego doświadczenia Michała jest zbudowanie przez niego silnych więzów przyjaźni z innymi mężczyznami. W historii kultury europejskiej konsolidacjom podobnych męskich wspólnot homospołecznych towarzyszyły często różne akty rytualne, najczęściej jednak dochodziło pomiędzy

<sup>2</sup> „Szymaniak, idąc nocą do domu, przypomniał sobie Michała Kosewskiego siedzącego samotnie w ciemnym kącie. Wszyscy, nawet najmłodszy, szarpnęli się na coś, tylko on jeden nic” (HŁASKO, 2007a, s. 66). Michał jako jedyny kierowca z bazy nie podjął się żadnych dodatkowych zobowiązań z okazji zjednoczenia PPR i PPS, z których w grudniu 1948 roku powstała PZPR.

mężczyznami do symbolicznej wymiany krwi (KALIŚCIAK, 2018). Wojciech Tomasiak przekonuje, iż w komunistycznej wizji społeczeństwa prezentowanej w literaturze socrealistycznej restytuowano tego typu więzy społeczne „ustanawiane bądź przez zmieszanie krwi (na polach bitew), bądź zespolenie potu (na placu budów). Symboliczne zjednanie może dokonywać się przez smar lub rdzę” (TOMASIAK, 2016, s. 159). Dodaje, iż „pobrudzony smarem kombinezon czy ślady rdzy na rękach są znakiem przynależności do wspólnoty” (TOMASIAK, 2016, s. 159). Podobnie w *Bazie Sokołowskiej* – brud na twarzy Michała Kosewskiego symbolicznie podkreśla, iż główny bohater stał się pełnoprawnym członkiem męskiej społeczności.

W *Bazie...* wspólnota kierowców składa się z samych mężczyzn, toteż główny bohater dojrzeva do pełni swojej tożsamości bez udziału jakiegokolwiek kobiety. W swojej późniejszej twórczości Hłasko nie będzie już jednak przedstawiał tak jednoznacznie homospołecznej męskiej wspólnoty. Utwór zdaje się sugerować, iż *habitus* mężczyzny konstytuowany jest przez innych mężczyzn, poszczególnych kierowców bazy, którzy swoją męskość osiągają przez kolektywną pracę i umiejętne kierowanie ciężkimi pojazdami. Sekretarz partii Szymaniak stara się przekonać wszystkich, a w szczególności technicznego bazy Rusteckiego, że Michał ma w sobie to „coś”, ten „dryg”, to „podejście”, „żyłkę”, lecz jedynie „zupełnie inne wychowanie” (HŁASKO, 2007a, s. 85–86) dzieli go od stania się takim kierowcą i mężczyzną jak Stefan Kamiński. Dowodzi to, iż w *Bazie...* męskość bohaterów jest przyrodzona i wystarczy jedynie przejście rytuału inicjacyjnego, by dwudzieoletni Student mógł dołączyć do męskiej wspólnoty.

W późniejszych utworach Hłaski głównym bohaterom brak patrona lub opiekuna, który pomógłby im przejść rytuał inicjacji; coraz częściej pojawiają się postacie dojrzałych mężczyzn reprezentujących klasę robotniczą w odmienny sposób niż ci z *Bazy...*, poniżających młodych i uniemożliwiających im dołączenie do męskiej wspólnoty. Należy w tym miejscu wspomnieć o bohaterze opowiadania *Pierwszy krok w chmurach*, który został zaatakowany przez agresywnych i pijanych mężczyzn podczas swojego pierwszego stosunku płciowego z dziewczyną. Napastnicy wierzą, iż wyrządzając krzywdę bohaterowi, pomagają mu osiągnąć dojrzałość. Jeden z nich podsumuje nawet całe zajście stwierdzeniem, iż „każdego z nich spotkało kiedyś coś takiego” (HŁASKO, 2007c, s. 152). Scena ta zostanie powtórzona w powieści *Ósmy dzień tygodnia*. Tam również główni bohaterowie Agnieszka i Piotrek w drodze powrotnej do domu zostaną zaatakowani przez agresywnych mężczyzn (HŁASKO, 1985b, s. 7).

W późniejszych utworach Hłaski starsi mężczyźni przestaną być dla młodych również autorytetem i wzorem męskości. Taką sytuację ilustruje opowiadanie *Okno*, w którym nieznanymi z imie-

nia rudy chłopiec stara się zajrzeć do wnętrza mieszkania narratora, by zobaczyć wiszący na ścianie obraz („nędzny bohomaz, przedstawiający bitwę morską” – HŁASKO, 2007b, s. 17). Z podwórka chłopiec ma widok tylko na namalowane niebo i czubki masztów, co sprawia, iż idealizuje podglądane mieszkanie. Jednak gdy widzi, w jakich warunkach w rzeczywistości żyje mężczyzna, przeżywa rozczarowanie:

posmutniał: był teraz poważny i skupiony, jakby w ciągu tych chwil, kiedy siedział na parapecie, przybyło mu wiele lat i troski (HŁASKO, 1985b, s. 17).

Rudy chłopiec dowiaduje się, jak ponure i smutne oblicze ma codzienna egzystencja ludzi w powojennej Polsce. W dodatku pierwszoosobowy narrator dopowiada:

Na całym świecie są takie pokoje. Świat to jest właśnie kilka takich pokoi (HŁASKO, 1985b, s. 17).

Młody podglądacz nie potrafi zaakceptować pesymistycznej wizji świata starszego mężczyzny, toteż porzuca „potężny pałasz”, który zawsze nosił u boku, i odchodzi, by nigdy już nie odwiedzić narratora. Ten metaforyczny gest kastracji, ukazujący odrzucenie fallicznej symboliki, zapowiada pojawiający się w późniejszej twórczości Hłaski gest świadomego sprzeciwu wobec patriarchalnej kultury.

Kolejnym utworem, w którym Hłasko podjął tematykę buntu wobec dominacji mężczyzn, jest *Krzyż*. Bohaterem opowiadania jest Janek, mężczyzna skazany na wyrok śmierci za zamordowanie ciężarnej dziewczyny. Akcja utworu dzieje się w ostatni dzień życia bohatera, gdy strażnik zabiera go na spotkanie z rodzicami, podczas którego Janek rozmawia jedynie ze swoim ojcem, co uwypukla patriarchalną władzę w domu rodzinnym młodego mężczyzny. Wpływ ojca na bohatera okazuje się tak potężny, że podczas rozmowy lęka się on, iż ojciec mógłby oskarżyć go o brak szacunku. Synowi nie udaje się jednak zapobiec konfliktowi z ojcem, gdyż finalnie i tak zbuntuje się przeciwko niemu, odmawiając przyjęcia błogosławieństwa.

- No tak - rzekł ojciec. - Nie pora teraz rozmawiać. Teraz musisz z Bogiem, synu, porozmawiać. Ty już jego jesteś. Tak. No, to módl się.

Uniósł dłoń do góry: strażnik odwrócił się. - Żegnam cię krzyżem Pańskim - powiedział ojciec głośno. - Uklęknij.

Więzień milczał.

- Nie - rzekł po chwili; powiedział, że kosztowałyby go to wiele bólu i na samą myśl o tym świeczki stanęły mu w oczach (HŁASKO, 1985a, s. 342-343).

Wydaje się, iż to właśnie jakaś przedrefleksyjna forma świadomości, której objawem jest fizyczny ból, zmusza głównego bohatera do sprzeciwienia się ojcu. Rodzi się jednak pytanie: dlaczego młody mężczyzna odmawia błogosławieństwa? Odpowiedź przynosi nam ostatni fragment opowiadania, w którym ojciec rozmawia z małżonką, wyjawiając przy tym, za co tak naprawdę Janek został skazany. Wychodzi na jaw, iż między synem a młodą dziewczyną mógł zaistnieć mezalians, któremu ojciec kategorycznie się sprzeciwiał.

Ja na stare lata wstydem świecić nie będę. Zgrzeszyli – ich sprawa. Miał się ożenić z dziadówką? Co ona miała? Co wart człowiek bez ziemi? Nic, tyle co śmierć, może nawet tego nie. [...] Chciałem dla niego dobrze. [...] Ja miałem dla niego żonę w Zawadowie. Miałby i dom, i ziemi kawał (HŁASKO, 1985a, s. 344).

Życie erotyczne Janka, jego związek z niżej sytuowaną wiejską dziewczyną mógł pokrzyżować ekonomiczne plany ojca, toteż gdy syn wyznał mu, iż jego kochanka zaszła w ciążę, ten poradził mu w następujący sposób:

Ja bachora w domu nie potrzebuję. [...] Ja mu powiedziałem, żeby ją położył koło konia; niech będzie, że koń ją kopnął (HŁASKO, 1985a, s. 344).

Janek posłuchał rady ojca i postanowił uśmiercić swoją kochankę, co ojciec relacjonuje matce chłopaka słowami:

A on się po tym wszystkim przestraszył; uciekł i zostawił siekierę (HŁASKO, 1985a, s. 344).

Podczas morderstwa młody mężczyzna stracił nad sobą panowanie i uciekł w panice z miejsca zdarzenia, porzuciwszy przy tym narzędzie zbrodni.

Tuż po egzekucji ojciec głównego bohatera jest bardzo zadowolony ze swojego syna. Stwierdza:

Dziecko było z niego dobre. Nic nie powiedział, że ja mu kazałem. Nic – aż do końca (HŁASKO, 1985a, s. 344).

Starszemu mężczyźnie udało się rozwiązać problem niebezpiecznego romansu, na skutek którego mogło urodzić się niechciane przez ojca bohatera dziecko; ponadto syn nie wyznał nikomu, iż został zmuszony do zbrodni.

Szczególną uwagę należy zwrócić na sposób przedstawienia postaci kobiecych w *Krzyżu*. Bohaterki są tu ukazane na trzy spo-

soby. Po pierwsze, występują w roli matek, których istnienie jest oczywiste, naturalne i neutralne, toteż mężczyźni nie dokonują ich oceny (matka głównego bohatera). Po drugie, przyjmują rolę przyszytych żon (dziewic), czyli przedmiotów spekulacji i wymiany, które mają ogromne znaczenie dla statusu ekonomicznego mężczyzn; przywłaszczenie takich kobiet wiąże się z przywłaszczeniem ich posagu (dziewczyna z Zawadowa, z którą ojciec planował ożenić Janka). Po trzecie, kobiety występują w roli kochanek ( prostytutek), których wartość jest tak niska, że odbiera im się nawet prawo do życia (zamordowana dziewczyna). Tak ukazana antropologia kobiet bliska jest temu, co w *Rynku kobiet* pisała Luce IRIGARAY (2010), która wyróżniła trzy kobiece role na rynku wymiany: matki, dziewicy i prostytutki. Skategoryzowanie poszczególnych kobiecych jednostek do takich „typów kobiety” pozwala w kulturze patriarchalnej zyskać pełną kontrolę nad ich cielesnością, a tym samym nad ich zdolnościami reprodukcyjnymi. Irigaray podkreśla również, iż to mężczyznom nadano prawo do określenia wartości kobiet, a tym samym do ustalenia ich seksualności – seksualność może zostać w pełni sfunkcjonalizowana w obrębie komórki rodzinnej (matki), może zostać stłumiona, dopóki nie zostanie sfinalizowana transakcja wymiany (dziewice), może też pełnić funkcję użytkową, publiczną, kobieta staje się wówczas własnością wszystkich mężczyzn ( prostytutki).

W Krzyżu to ojciec jest przedstawicielem prawa mającego na celu kontrolę seksualności kobiet, a czyni to przez nauczanie syna, z którą dziewczyną ten może prowadzić aktywne życie seksualne. Ojciec jednak zaniechał pełnienia przypisanej mu funkcji; myślał: „Zgrzeszyli – ich sprawa” (HŁASKO, 1985a, s. 344), gdy doszło do romansu pomiędzy Jankiem a ubogą wiejską dziewczyną. Nie mógł dopuścić do tego, by jego syn „ożenił się z dziadówką”, a tym samym by młoda dziewczyna mogła choćby przyczynić się do określenia swojej wartości lub przyznania sobie większego statusu społecznego. Będąc przyporządkowaną przez ojca (ale też Janka) do roli prostytutki, nie mogła pełnić funkcji matki. Irigaray podkreśla, iż zmiana pełnionej przez kobietę roli społecznej (w obrębie rynku wymiany) może odbywać się tylko z dziewicy na żonę i tylko poprzez akt małżeński, który musi zostać zalegalizowany przez męską wspólnotę. Stwierdza: „Wymiana kobiet, wzorem towarów, nie może odbyć się bez pośrednictwa pewnego oznakowującego, ocechowującego podmiotu. Odróżniania ich, dzielenia, oddzielania ich, ustalania między nimi podobieństw i różnic wedle oceny ich przydatności do wymiany” (IRIGARAY, 2010, s. 157).

Gest sprzeciwu – Janka odmowa przyjęcia błogosławieństwa ojca – jest nie tylko odmową wzięcia udziału w rytuale religijnym, lecz także aktem odrzucenia idei męskiego Boga-Ojca-Fallusa. To w jego imieniu dochodzi do dyskryminacji kobiet, która w opo-



wiadaniu Krzyż zyskuje swoją tragiczną wymowę w śmierci ubogiej dziewczyny z rąk kochanka.

Janek nie potrafił dopasować się do wzorca hegemonicznej męskości, z którą niewątpliwie utożsamiał własnego ojca. Narrator stwierdzał:

Syn nie był do niego [ojca – P.M.] podobny; ani z wyglądu, ani z zachowania (HŁASKO, 1985a, s. 341).

Zatem czy młody mężczyzna szukał dla siebie nowej formy upodmiotowienia? I czy odkrycie jej w cielesności wpłynęło na wyrażenie sprzeciwu wobec dominacji ojca? Janek na początku opowiadania siedział spokojnie na pryczy i patrzył na swoje dłonie: analizował w ten sposób skutki swoich czynów, być może próbował nawet ocenić ich wartość i konsekwencje. Narrator dawał nam do zrozumienia, iż Janek jest prostym, niewykształconym człowiekiem, a jego opis skupia się głównie na jego dłoniach: z pozoru są grube i niezgrabne, ale wystarczy zobaczyć je przy pracy, „aby przekonać się, ile potrafią dokonać” (HŁASKO, 1985a, s. 339). Kontemplacja własnej cielesności i analiza konsekwencji popełnionych czynów sprawiają, iż Janek staje się swoistym Podmiotem, zamkniętym w granicach swojego ciała. Dzięki temu jest w stanie usłyszeć własny, głęboko ukryty przedświadomy „głos”, poczuć ból, który skłoni go do odrzucenia idei Boga-Ojca-Fallusa.

W twórczości Hłaski z podobną do tej z *Krzyża* analizą patriarchalnej kultury mamy do czynienia we wspomnianej już powieści *Ósmy dzień tygodnia*, której główni bohaterowie – Piotr i Agnieszka – przedstawieni są jako stający przed decyzją o rozpoczęciu życia seksualnego. Inicjacja seksualna dla obojga bohaterów jest niezmiernie istotna, gdyż stanowi ważny etap w procesie ich dojrzewania. Podczas lektury powieści można jednak odnieść wrażenie, że seks dla Piotra, mężczyzny, stanowi tylko pewną formę potwierdzenia władzy nad kobietami, dla Agnieszki zaś główną sferę emancypacji i walki z dyskryminacją. Powieść rozpoczyna się sceną, w której Piotrek stara się nakłonić do współżycia Agnieszkę, mimo iż bohaterowie przebywają w dalece nieodpowiednim do tego miejscu.

– Nie – powiedziała Agnieszka. Odsunęła stanowczo jego rękę i obciągnęła sukienkę. – Nie teraz.

– Jak chcesz – mruknął mężczyzna. Położył się obok niej na trawie i patrzył na drugi brzeg Wisły (HŁASKO, 1985b, s. 7).

To właśnie wybór miejsca, w którym Agnieszka miała by odbyć swój pierwszy stosunek płciowy, jest kluczowym elementem

jej strategii emancypacyjnej, prowadzącej do upodmiotowienia dziewczyny w świecie mężczyzn.

W *Ósmym dniu tygodnia* można wskazać też inne sposoby, poprzez które Agnieszka chce umocnić swoją pozycję społeczną. Oprócz sfery seksualnej ważna jest sprawczość w przestrzeni domowej, która szczególnie uwidacznia się, gdy młoda dziewczyna, zastępując ojca, wyrusza nocą na poszukiwanie brata (HŁASKO, 1985b, s. 19).

Bohaterka również mimetyzuje agresywne zachowania mężczyzn. Zauważył to już Artur Sandauer, który podkreślał, że „nawet dziewica Agnieszka wyraża się jak stary dorożkarz” (SANDAUER, 1959, s. 35). Ponadto dziewczyna rozkazuje Piotrowi zaatakować innego mężczyznę (HŁASKO, 1985b, s. 63), a nawet udowadnia, iż potrafi siłą zmusić brata do uległości.

– Grzegorz – powiedziała. – Napij się za moje zdrowie. Za moją miłość. Za niedzielę.

Nalała mu pełną szklanekę. I kiedy chciał podnieść ją do ust, chwyciła jego rękę dwiema dłońmi i zacisnęła je z całej siły. Szkło chrupnęło; Agnieszka zaciskała swoje palce coraz silniej i czuła, jak odłamki wbijają się w jego ciało. Nie krzyknął; zbladł tylko i na czoło momentalnie wystąpił mu gruby pot. Oboje patrzyli, jak krew jego ścieka na poplamiony obrus. Ścisnęła ręce tak mocno, że aż chrupało jej w obojczykach.

– Wychodź – powiedziała (HŁASKO, 1985b, s. 68).

Hłasko w wywiadzie dla Polskiego Radia przyznał, iż napisał utwór „o ludziach, którzy się kochają naprawdę i szczerze, a ich największą tragedią jest właśnie to, że nie mogą być razem, że nie są razem” (cyt. za: WASILEWSKI, 1991, s. 187). Pisarz podkreślał w ten sposób tragiczny finał projektu egzystencjalnego głównej bohaterki *Ósmego dnia tygodnia*, gdyż ostatecznie nie doprowadził do jej wyzwolenia spod opresyjnej patriarchalnej kultury, narzucającej kobiecie wyobrażenia o własnej płci. W kulminacyjnej scenie utworu Agnieszka, rozgoryczona kolejnymi nieudanymi próbami znalezienia dla siebie i swojego kochanka intymnego miejsca, postanowiła jak najszybciej oddać się Piotrkowi, gdziekolwiek miałyby to być. Propozycja seksualna Agnieszki spotkała się jednak z agresywną odmową; Piotrek odpowiedział swojej kochance:

Odejdź, bo cię zabiję! (HŁASKO, 1985b, s. 73-74)

Autor *Pierwszego kroku w chmurach* objawił w ten sposób absurdalność patriarchalnej kultury: mężczyźni szaleńczo pożądają ciał kobiet, ale tylko wówczas, jeśli poprzez stosunek seksualny

uprawomocniają nad nimi swoją władzę. Główna bohaterka zrobiła coś przeciwnego, sama objawiła przed kochankiem własne pożądanie, co go przeraziło. Gdyby Piotrek zgodził się na propozycję Agnieszki, dałby się jej zdominować, a tym samym utraciłby swoją męskość.

Irigaray stwierdza: „Ani jako matka, ani jako dziewczica, ani jako prostytutka kobieta nie ma prawa do własnej rozkoszy” (IRIGARAY, 2010, s. 156). Agnieszka, objawiając swoje pożądanie, zrobiła to samo co uboga dziewczyna z opowiadania *Krzyż*, a mianowicie naruszyła fundamentalne prawa patriarchy. Obie bohaterki próbowały bez udziału mężczyzn „wpisać” w swoje ciała wartości (takie jak pożądanie czy macierzyństwo), co w obu przypadkach wywołało agresywną reakcję otoczenia.

Ważnym fragmentem *Ósmego dnia tygodnia*, ukazującym doświadczenia kobiece związane z dyskryminacją, jest pierwszy stosunek seksualny Agnieszki. Odbył się on z dopiero co poznanym przez dziewczynę dziennikarzem, który zaprosił ją do swojego mieszkania. Podczas stosunku mężczyzna nieświadomie zdeflorował bohaterkę. Doszło do obfitego krwawienia, co wywołało w dziennikarzu olbrzymie obrzydzenie:

- Idiotka - powiedział mężczyzna; był purpurowy z pasji. Uniósł jej głowę za włosy i dwa razy uderzył ją w twarz; momentalnie uczuła smak soli. - Nie mogłaś sobie znaleźć kogoś innego, kto by cię rozprawczył? Za te pieniądze, które z tobą przepiłem, miałbym przyzwoitą dziwkę. Bydłęta. Nawet w tych sprawach nie można wam zaufać.

[...]

- Ładnie to wszystko wygląda - powiedział. - Zupełnie, jakbym zamordował człowieka. [...] Jak myślisz, da się to sprać?

- Bez trudu - rzekła. - Nie takie rzeczy można sprać. Zgaś światło, ubiorę się.

- Nie chcę wcale na to patrzeć - powiedział z wściekłością. Zapalił papierosa i odwrócił się (HŁASKO, 1985b, s. 78).

W omawianych przeze mnie utworach Marka Hłaski uwidacznia się jego tendencja do głębszej refleksji nad procesem konstytuowania się męskiej i żeńskiej tożsamości płciowej. Autor *Pętli* odchodzi od prezentowania pozytywnie nacechowanego rytuału inicjacji, który miał na celu wydobycie na powierzchnię istoty męskości, a następnie „zapisanie” jej na ciele. Hłasko od około 1955 roku przedstawia wizję męskiej wspólnoty jako niebezpiecznego środowiska, do którego młody mężczyzna włącza się poprzez agresywną walkę o zajęcie jak najwyższej pozycji w hierarchicznej strukturze (relacje *Warszawiaka z Zabawą w Następnym do rajy*) lub poprzez wykluczenie ze swojego życia kobiet

oraz wszystkiego, co nacechowane jest kobiecością. W twórczości autora *Pięknych dwudziestoletnich* po 1955 roku można też zaobserwować wątki problematyzujące sytuację kobiet w ówczesnej Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem zawłaszczenia ciał kobiet przez patriarchalną kulturę. Wprowadzeniu dyskryminacyjnych doświadczeń kobiet towarzyszy coraz częściej pokazanie męskiego bohatera, który wyraża sprzeciw wobec starszych od siebie mężczyzn. Autor *Pierwszego kroku w chmurach* nie wyzbywa się jednak esencjalizowania kategorii płci. Mimo iż zdaje się dostrzegać wpływ społeczeństwa i kultury na tożsamość płciową bohaterów, trudno odnieść wrażenie, że przyjmuje perspektywę jednoznacznie konstruktywistyczną<sup>3</sup>. Zarówno w *Krzyżu*, jak i w *Ósmym dniu tygodnia* przedstawiono *habitus* męskiej i żeńskiej płci (*gender*) jako zależny od czynników społeczno-kulturowych, lecz równocześnie w utworach tych cielesność ukazana jest jako niezbywalny fundament osobowości człowieka.

W kontekście rozważań o tożsamości płciowej męskich bohaterów szczególnie warta uwagi w twórczości Hłaski jest powieść *Drugie zabicie psa* – o dwóch przyjaciółach – Robercie i Hłaskowerze – utrzymujących się z okradania bogatych i samotnych turystek. Zadaniem Roberta (niespełnionego reżysera) jest zaplanowanie dialogów i zaaranżowanie scen, w których – w przewrotny sposób – Hłaskower ma odgrywać rolę losera, aby po zauroczeniu i zdobyciu zaufania bogatej turystki wyłudzić od niej pieniądze na spłatę długów.

Jerzy Jarzębski zauważa, iż w *Drugim zabicie psa* Hłasko celowo uwypukla konwencjonalność i nieautentyczność literackich wzorów reprezentacji rzeczywistości, co sprawia, iż bohaterowie omawianej powieści „nie mają »psychologii«, »wnętrza«, lecz cali są powierzchwni” (JARZĘBSKI, 1984, s. 305), pewnym schematem opartym na porozumieniu z czytelnikiem; charakterystyczną cechą tego schematu jest powtarzanie „gestów” będących próbą wpisania się „w jakiś wyższy, mityczny porządek” (JARZĘBSKI, 1984, s. 315).

Na powtarzaniu wzorców kulturowych oparte są w opowiadaniu Hłaski oczekiwania Roberta wobec gry aktorskiej Hłaskowera. Niestety „bohater-wykonawca” (jak określa Hłaskowera Jarzębski) nie potrafi zrealizować zaplanowanego przez przyjaciela scenariusza. Próbuje przerwać niekończący się spektakl pełen fałszywych gestów performujących męską tożsamość i wyznaje „prawdę” partnerce:

<sup>3</sup> Konstruktywizm społeczny jest poglądem przeciwstawnym esencjalizmowi i zakłada, że ludzie nie mają żadnej „prawdziwej natury”, niezależnej od warunków społeczno-kulturowych. Na gruncie *gender studies* oznacza to, iż cechy, które zwykło kojarzyć się z osobami płci męskiej lub żeńskiej, w większości nabieramy w trakcie socjalizacji; cechy te nie wynikają więc z przyrodzonej człowiekowi płci biologicznej (CZARNECKA, 2014, s. 248–250).

To właśnie po to przyszedłem do tego hotelu, aby wyłudzić od ciebie trochę pieniędzy, a Robert miał mi w tym pomóc (HŁASKO, 2014, s. 93).

Wypowiedź Hłaskowera – pomimo obaw Roberta – zostaje zupełnie inaczej zinterpretowana przez kobietę, która w słowach mężczyzny dostrzega nietypowe wyznanie miłości: próbę sprowokowania rozstania z ukochaną z powodu lęku przed skrzywdzeniem zarówno jej, jak i samego siebie. W ten sposób Hłasko podkreśla niemożność „bycia sobą” w obowiązującej strukturze płciowej. Jarzębski podsumowuje to słowami: „Tekst jest bardzo dla Hłaski charakterystyczny przez to, że »prawda« stanowi w nim podszewkę »kłamstwa« i na odwrót, a szmira sąsiaduje z tragedią. A przy tym gdybyż tak było, że człowiek, złuszczywszy z siebie warstwę »aktorstwa«, dociera coraz bliżej jakiegoś centrum, gdzie jest autentyczny i słucha stabilnego systemu wartości! Nic podobnego!” (JARZĘBSKI, 1984, s. 303). Badacz sugeruje tym samym, iż Hłaskowera próby odnalezienia własnego, szczerego języka skazane są na porażkę, gdyż nie istnieje żadna nieskalana kulturą esencja tożsamości bohatera, do której mężczyzna mógłby dotrzeć. Autentyczność i nieautentyczność tak ściśle się z sobą splatają, iż kreacja własnej tożsamości bohaterów opiera się jedynie na konwenansach społecznych (i popkulturowych), a wszelkie próby wyłamania się z nich skazane są na porażkę.

Brak przyrodzonych właściwości bohatera (dotyczących seksualności czy płci) sprawia, iż jest on zdolny wyłudzać pieniądze zarówno od kobiet, jak i od homoseksualnych mężczyzn, do czego przyznaje się w zakończeniu utworu:

A potem przechodziłem koło małego hotelu, którego portier był pederastą i kochał mnie, a ja wyciągałem z niego forszę w ten sposób, iż krajałem sobie twarz maszynką do golenia i zmuszałem go do patrzenia na to (HŁASKO, 2014, s. 120).

Hłaskower, świadomy swoich zdolności aktorskich, odgrywa najróżniejsze role w relacjach z otaczającymi go ludźmi. Dla narratora-bohatera bariery nie stanowi nawet orientacja seksualna, co zdaje się sugerować, iż nawet ona nie wynika z czynników biologicznych. Główny bohater jest w stanie kreować swój wizerunek bez ograniczeń, bez odwoływania się do takich kategorii jak prawda, natura czy autentyczność.

W kontekście omawianych utworów Hłaski wizja performowanej, odgrywanej z ciągle powtarzanych „gestów”, tożsamości Hłaskowera bliska jest koncepcji Judith BUTLER (2008). Autorka *Uwikłanych w płęć* stwierdza, iż utożsamienie z fantazmatem płciowym, seksualnym, klasowym lub rasowym ma charakter

performatywny: „w takim sensie, że istota lub tożsamość, które mają być skądinąd przez nie wyrażane, są fabrykantami wytwarzanymi i utrzymywanymi dzięki znakom cielesnym i innym środkom dyskursywnym” (BUTLER, 2007, s. 523). W ujęciu Butler ukonstytuowanie tożsamości opiera się na cytowaniu kulturowo ustalonej normy. Hłasko stosuje podobny mechanizm w dekonstruowaniu męskiej tożsamości<sup>4</sup>. U autora *Pętli* również w przestrzeni cytatów, zaczerpniętych z kinowych ról Humphreya Bogarta, tworzy się kanoniczny wzorzec męczyzny. Ponadto bohaterowie emigracyjnych utworów Marka Hłaski zdają się świadomi odgrywanych ról płciowych. Widać to w szczególności w ostatniej powieści pisarza wydanej za jego życia, czyli *Sowie, córce piekarza*, której główny bohater Grzegorz, niespełniony artysta, kreuje swoje życie na wzór hollywoodzkich filmów. Celem męczyzny jest zachowanie odpowiedniej kompozycji i dramatyizmu w swoim życiu.

Moja chora mała zamilkła nagle. Zamilkł był, gdyż musiał; i nawet w ciągu tych siedmiu lat spędzonych w więzieniu nie zapomniał, że ludzie występujący w filmach milkną, kiedy zadaje im się decydujące pytanie, i wpatrują się ponuro w złotą szczękę reżysera. Myślałem, że moja chora mała była teraz gościem, który nazywał się Humphrey Bogart; tak myślałem, ponieważ ja sam często bywałem Bogartem. Bogie zawsze milczał, trzymając owłosioną łapę w szklance pełnej whisky, a uśmiechał się tylko wtedy, kiedy widział wycelowany w siebie rewolwer.

- Strzelaj - powiedziałem. - Oddasz mi tylko przysługę.

- Proszę?

- Bogie tak zawsze mówił - powiedziałem. - I wtedy podnosił szklankę do ust, a *nigger* siedzący przy fortepianie mówił: „Dosyć pan już pił tej nocy, szefie.” Chodzi tylko o to, by życie toczyło się naprzód przy pozorach dramatyizmu. I tylko o to (HŁASKO, 1989, s. 18).

<sup>4</sup> Twórczość autora *Pierwszego kroku w chmurach* stanowi swoistą encyklopedię praktyk męskościowych, które bohaterowie wykorzystują do performowania swojej tożsamości płciowej. Do najbardziej „męskich” zajęć należy prowadzenie ciężkich pojazdów lub sterowanie samolotami, toteż często u Hłaski to kierowca lub pilot jest głównym bohaterem utworu. Należy też wspomnieć o spożywaniu alkoholu, braniu udziału w bójkach z innymi męczyznami lub korzystaniu z usług prostytutek. Wszystkie te zajęcia świadczą również o sile, brawurze i sprawności fizycznej bohatera, podkreślając jego „męskość”. Jednocześnie jednak hegemoniczna pozycja, którą starają się zachować męscy bohaterowie Hłaski, odsłania swoje autodestrukcyjne oblicze, a wymienione praktyki kulturowe są symptomem procesu, który prowadzi do klęski i kryzysu tożsamości płciowej.

Grzegorz dostrzega, iż siedzący przed nim mężczyzna zachowuje się podobnie jak „ludzie występujący w filmach” i tak jak oni milknie, by nadać powagi i dramaturgii swoim słowom. Postanawia zaskoczyć swojego rozmówcę i odegrać rolę Ricka z filmu *Casablanca*, aby doprowadzić do absurdu prowadzony przez mężczyzn dialog. W ten sposób Grzegorz dekonstruuje i obśmiewa przybierane przez drugiego bohatera poważne i męskie pozy.

\* \* \*

W omawianych przeze mnie utworach Marka Hłaski pragnę szczególnie podkreślić pewną zmieniającą się perspektywę postrzegania tożsamości płciowej bohaterów. Z początku, jak w *Bazie Sokółowskiej*, płęć jest wyraźnie esencjalizowana, stanowi wewnętrzną istotę człowieka, która poprzez rytuał może zostać ujawniona, a następnie wykorzystana do włączenia jednostki w obręb wspólnoty. Michał, bohater *Bazy...*, dopiero po udowodnieniu swojego podobieństwa do innych mężczyzn może zostać przez nich zaakceptowany. W kolejnych utworach uwaga skupiona jest na znaczeniu aspektów społeczno-kulturowych przy tworzeniu się tożsamości płciowej. W *Krzyżu* i *Ósmym dniu tygodnia* można już dopatrzeć się pewnej krytyki mechanizmów podmiototwórczych. Zostaje ukazana sytuacja jednostek niezdolnych do bezkrytycznego podporządkowania się normom kulturowym. Za pomocą uwypuklenia procesów wykluczających i dyskryminujących kobiety w różnych sferach życia Hłasko problematyzuje ontologiczny status męskiej tożsamości płciowej, która zaczyna być przedstawiana jako puste znaczące, skoro wymaga ciągłego potwierdzania swojej „natury” poprzez uprzedmiotawianie innego. W późniejszych utworach, na przykład w *Drugim zabiciu psa* czy *Sowie, córce piekarza*, ciała bohaterów stają się przestrzenią inskrypcji – postacie konstruują swoją fantazmatyczną tożsamość zmyśleniem własnej biografii lub świadomym odgrywaniem kinowych ról. Hłasko w swojej twórczości nie przedstawia jednego modelu mężczyzny, konsekwentnie powielanego w kolejnych utworach. Zarysowana przeze mnie linia rozwoju bohaterów tej prozy sugeruje, iż wymienione utwory można potraktować jako zapiski pisarza z przeprowadzonych eksperymentów nad tożsamością płciową mężczyzn.

### **Bibliografia**

BURYŁA Sławomir, 2018: „Prawdziwi” mężczyźni. O prozie socrealizmu i jej kontynuatorach. W: *Formy męskości*. 1. Red. Adam DZIADEK, Filip MAZURKIEWICZ. [Warszawa]: IBL.

- BUTLER Judith, 2007: *Zapisy na ciele, wywrotowe odgrywanie*. Przeł. Krzysztof KŁOSIŃSKI, Krystyna KŁOSIŃSKA. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. Anna BURZYŃSKA, Michał Paweł MARKOWSKI. Wyd. 1, dodr. Kraków: Wydawnictwo „Znak”.
- BUTLER Judith, 2008: *Uwikłani w płęć*. Przeł. Karolina KRASUSKA. Wstęp Olga TOKARCZUK. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- CZARNECKA Agata, 2014: *Konstruktywizm społeczny*. W: *Encyklopedia gender. Płęć w kulturze*. Red. Monika RUDAŚ-GRODZKA et al. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- GŁOWIŃSKI Michał, 1992: *Rytuał i demagogia. Trzydzieśc szkieów o sztuce zdegradowanej*. Warszawa: OPEN.
- HŁASKO Marek, 1985a: *Krzyż*. W: IDEM: *Opowiadania*. Wybór Michał KOMAR. Wstęp Lech KURPIEWSKI. Warszawa: Czytelnik.
- HŁASKO Marek, 1985b: *Ósmy dzień tygodnia; Cmentarze; Następny do raj*. Wyd. 2. Warszawa: Czytelnik.
- HŁASKO Marek, 1989: *Sowa, córka piekarza*. W: IDEM: *Sowa, córka piekarza; Nawrócony w Jaffie*. Warszawa: Wydawnictwa Alfa.
- HŁASKO Marek, 2007a: *Baza Sokołowska*. W: IDEM: *Pierwszy krok w chmurach. Następny do raj*. Wstęp Joanna PYSZNY. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- HŁASKO Marek, 2007b: *Okno*. W: IDEM: *Pierwszy krok w chmurach. Następny do raj*. Wstęp Joanna PYSZNY. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- HŁASKO Marek, 2007c: *Pierwszy krok w chmurach*. W: IDEM: *Pierwszy krok w chmurach. Następny do raj*. Wstęp Joanna PYSZNY. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- HŁASKO Marek, 2014: *Drugie zabicie psa*. W: IDEM: *Drugie zabicie psa; Nawrócony w Jaffie*. Warszawa: Agora.
- IRIGARAY Luce, 2010: *Rynek kobiet*. W: EADEM: *Ta płęć (jedną) płcią niebędqca*. Przekł. Sławomir KRÓLAK. Kraków: Eidos.
- JARZĘBSKI Jerzy, 1984: *Hłasko – retoryka grzechu i nawrócenia*. W: IDEM: *Powieść jako autokreacja*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- KALIŚCIAK Tomasz, 2018: *Małżeństwa jednoduszne. O dawnych formach męskich więzi homospołecznych*. W: *Formy męskości*. 2. Red. Adam DZIADEK. [Warszawa]: IBL.
- NADROWSKA Anna, 2019: *Męskosc w służbie ideologii. Obraz przodownika pracy w polskiej prozie socrealistycznej*. W: *(Nie)męskosc w tekstach kultury XIX–XXI wieku*. Red. Barbara ZWOLIŃSKA, Krystian Maciej TOMALA. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- SANDAUER Artur, 1959: *O pewnej nagrodzie*. W: IDEM: *Bez taryfy ulgowej*. Warszawa: Czytelnik.
- SMULSKI Jerzy, 2002: *Wróg klasowy jako „obcy” w polskiej literaturze socrealistycznej*. W: IDEM: *Od Szczecina do... Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.



- STAŃCZAK-WIŚLICZ Katarzyna, 2010: *Ojcowie nieobecni, ojcowie słabi i przegrani, czyli polska prasa kobieca drugiej połowy lat 40-tych XX w. na temat funkcjonowania mężczyzn w rodzinie*. W: *Męskość jako kategoria kulturowa. Praktyki męskości*. Red. Magdalena DĄBROWSKA, Andrzej RADOMSKI. Lublin: Wydawnictwo Portalu Wiedza i Edukacja.
- ŚMIEJA Wojciech, 2016: *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*. Warszawa: IBL.
- ŚMIEJA Wojciech, 2018: *Hegemonia i trauma. Literatura po 1945 roku wobec przemian męskości*. W: *Formy męskości. 1*. Red. Adam DZIADEK, Filip MAZURKIEWICZ. [Warszawa]: IBL.
- TOMASIK Wojciech, 2016: *Harmonia ludzi i maszyn. O socrealistycznych obrazach „nowego” człowieka*. W: IDEM: *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- WASILEWSKI Piotr, 1991: *Hłasko nieznanym*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.