didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
DOI: 10.34762/229t-ea18
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/tak-tato-daddy-issues-i-toksyczna-meskosc

/ MĘSKOŚCI

„Tak, tato!”. Daddy issues i toksyczna męskość

Grzegorz Stępniak

Yes, daddy! Daddy Issues and Toxic Masculinity

The main objective of the article is to analyse the so-called “daddy issues” and their relations to modern masculinity. Using feminist, queer and gender theories as well as some basic psychoanalytical tools, the author tries to dismantle the toxicity of both daddy issues and masculinity itself. Discussing a mainstream Hollywood film, a festival circuit film and a popular TV show, this article offers an insight into and a thoroughly critical perspective on one of the worst shadows of manhood, that is the father figure.

Keywords: gender; masculinity; sexuality; patriarchy; feminism

W pokazywanym w prestiżowej sekcji Orizzonti ubiegłorocznej, 79. edycji Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji filmie *For My Country* Rachida Hamiego, opartym częściowo na jego własnych doświadczeniach, akcja rozgrywa się na kilku planach czasowych i w kilku miejscach. W 2012 roku, we Francji, główny bohater, Ismaël (Karim Leklou) i jego matka Nadia (Lubna Azabal) opłakują tragicznie zmarłego Aïssę (Shaïn Boumedine),

kadeta, który zginął w wyniku fatalnego wypadku podczas rytualnej fali w szkole wojskowej. Niepotrafiący pogodzić się ze stratą brata Ismaël wspomina podróż, którą odbył kilka lat wcześniej do Tajwanu, gdzie wówczas mieszkał i studiował Aïssa. Widzowie cofają się też aż do roku 1992, kiedy to bracia dorastali w targanej konfliktami Algierii. Ich ojciec był tyranem, funkcjonariuszem prawa, który za nic nie chciał zgodzić się na wyjazd rodziny do Francji. Sceny przedstawiające jego agresję, zwłaszcza w stosunku do małego Ismaëla, sąsiadują z tymi z Tajwanu – kiedy dorośli już bohaterowie nie mogą ustanowić swoich tożsamości, bo rozpościera się nad nimi widmo nieprzepracowanych traum związanych z ojcem i dorastaniem w obcym kraju. Ojciec niespodziewanie jednak zjawia się na planie najbardziej współczesnym i chce pożegnać się z tragicznie zmarłym synem. Powoduje to agresywną z początku reakcję Ismaëla, wynikającą po części z żalu płynącego z tego, że nie widział rodzica przez bez mała dwie dekady. To oczywiście nie przypadek, że najbardziej dramatyczne momenty w filmie wiążą się z ojcem. Od wyrzucenia małego Ismaëla z auta, gdy pod osłoną nocy ojciec próbował uprowadzić chłopców, żeby nie mogli wyjechać z matką do Francji, przez jego pełen rozpaczy krzyk nad zwłokami Aïsy, aż do rozpamiętywania przeszłości i rozmowy przeprowadzonej przez braci w Tajwanie, podczas której zastanawiają się, kogo z nich ojciec bardziej kochał.

For My Country to jeden z wielu filmów powstałych w ciągu ostatniej dekady, które jakby mimochodem, w mniej albo bardziej świadomy sposób, odsłaniają jeden z kluczowych, jak mi się zdaje, problemów związanych ze współczesną męskością. Idzie oczywiście o relację z ojcem, jej brak albo jego nieobecność, o potencjalnie toksyczne konsekwencje, jakie może to mieć dla męskiej tożsamości i o prymarne znaczenie figury Ojca w procesie kształtowania tejże. A więc coś, co w popkulturze i pop-psychologii określa się zgrabnie brzmiącym terminem „daddy issues”. W dodatku film Hamiego,

podobnie jak omawiane przeze mnie w dalszej kolejności przykłady, unaocznia istotne kulturowo i społecznie przesunięcie, jakie dokonuje się na naszych oczach w debacie publicznej, jeśli chodzi o ujęcie i przepracowanie tego tematu. Mam tu na myśli bardziej wnikliwe problematyzowanie przez twórców relacji między ojcami i synami i płynące z tego psychologiczne, obyczajowe i genderowe reperkusje. Wszak w *For My Country* męskość obu braci wydaje się nierozerwalnie związana z ich ojcem i nieprzepracowanymi traumami wynikającymi z jego przemocowej i toksycznej postawy zarówno wobec własnej rodziny, jak i uwikłanej w wojnę ojczyzny.

W tym tekście zamierzam przyjrzeć się zarówno samemu wspomnianemu pojęciu, jak i temu, co może ono oznaczać dla współczesnej męskości. Wykorzystując teorie i eseje z zakresu psychoanalizy feminizmu, *gender* i *queer studies*, zamierzam zastanowić nad modelami reprezentacji „daddy issues" (dosłownie tłumacząc: „problemów z tatusiem") w kulturze oraz nad tym, jak wpływają na męskie tożsamości bohaterów wybranych przeze mnie filmów i seriali.

Katherine Angel, feministyczna krytyczka i pisarka, w obszernym eseju wydanym w książce pod tym właśnie, wymownym tytułem – *Daddy Issues* – postanawia przyjrzeć się kulturowemu znaczeniu ojca w świetle przemian obyczajowo-politycznych ostatnich kilku lat, na czele z ruchem #MeToo. Analizując nienawiść i miłość jako fundamentalne uczucia skierowane do ojców, Angel sięga do pism Virginii Woolf, Valerie Solanas i najnowszej popkultury po to, żeby opisać rozmaite typy tatusiów: domowe, kulturowe, patriarchalne, a nawet prezydenckie. Poddając ostrej krytyce seksistowsko ukształtowane modele władzy i wiedzy (by odwołać się do terminu Foucaulta) – oraz ich sposoby dystrybucji i redystrybucji – autorka pokazuje, że figura Ojca odgrywa pierwszorzędną rolę w podtrzymaniu starych,

tradycyjnych struktur społecznych. Wychodząc od stwierdzenia Solanas, że „ojcostwo jest przede wszystkim przestrzenią umożliwiającą mężczyznom manipulację i kontrolę" (zob. Solanas, 1971), Angel zaznacza:

> Feminizm i ojcowie od dawna byli uwikłani w rodzaj antagonistycznego sporu. Odrzucenie patriarchalnej rodziny szczególnie mocno rezonowało dla białych, pochodzących ze średniej klasy feministek – kobiet historycznie uwięzionych w mieszczańskim domu, pragnących wyemancypować się od rodziny poprzez pracę (2019, s. 17).

Angel koncentruje się przede wszystkim na skomplikowanych, często podszytych wypieranym erotycznym pożądaniem, relacjach między ojcami a córkami, których ci pierwsi przede wszystkim mają strzec i chronić przed wpływami świata zewnętrznego – głównie przed innymi mężczyznami. Co szczególnie istotne dla mojego tekstu, proponuje ona wielowymiarowe ujęcie „problemów z tatusiem", zwracając uwagę na to, jak prywatne nierozerwalnie łączy się z politycznym i w intersekcjonalnym duchu podkreśla znaczenie rasy, klasy, gender i seksualności dla każdego omawianego przykładu relacji z ojcem. Krytyczka omawia amerykańskie komedie obyczajowe, pokroju *Poznaj mojego tatę* Jaya Roacha, zwracając uwagę na powszechnie funkcjonujący w (pop)kulturze motyw problematycznych relacji z toksycznym ojcem, który za nic ma zarówno autonomię swojego potomstwa, jak i zmiany społeczno-obyczajowe ostatnich dekad. W efekcie postępuje autorytarnie, nie licząc się ze zdaniem dzieci, i reprodukuje wzorce opresyjnej, twardej męskości.

„Daddy issues" i ich związki z procesami kształtowania męskich tożsamości

wymagają oczywiście sięgnięcia po podstawowe założenia psychoanalizy, choćby w jej (pop)kulturowym wydaniu. W opisywanym przez Zygmunta Freuda kompleksie Edypa tożsamość jest konstytuowana przez bolesny kryzys. Chłopięca fantazja o seksualnym połączeniu się z matką zostaje zniszczona przez ojca i jego władzę. Co za tym idzie – kolejne marzenie dotyczy zabicia ojca, skoro na tym etapie niemożliwe jest konkurowanie z reprezentowaną przez niego falliczną mocą. Rządzony przez wyobrażony strach przed kastracją chłopiec porzuca erotyczne zaangażowanie w matkę (dziewczynka w tym ujęciu pożąda penisa ojca, a jej pragnienie zostaje skanalizowane w gotowość na urodzenie mu dziecka). W kompleksie Edypa chodzi więc o ojcowską interwencję w układ między matką a dzieckiem, który umożliwia indywidualizację. Jak zaznacza jednak Freud, pisząc o odwróconym wariancie kompleksu Edypa, dziecko płci męskiej może wejść w pozycję matki i rywalizować z nią o ciało drugiego rodzica (zob. Freud, 2022). Ojciec więc to nie tylko rodzaj silnego, choć traumatyzującego wehikułu, poprzez który dziecko odsuwa się od matki w stronę tradycyjnych heteroseksualnych relacji, ale także potencjalne źródło homoerotycznych relacji i fascynacji. Narzucone dziecku przez ojca represje sprawiają, że społeczne i kulturowe życie staje się w pełni możliwe. We freudowskim kompleksie Edypa ojciec jest więc źródłem zarówno odmowy, jak i możliwości. Jest też figurą ograniczenia – brutalne przebudzenie dziecka zostaje przekute w jego rzekomo pełną harmonii unię z matką. W Lacanowskiej reinterpretacji kompleksu Edypa ojciec głównie zakazuje. Stąd pojęcie „Imienia Ojca” – figury, która nieustannie mówi „nie” (por. Lacan, 2017). Lacanowi idzie jednak nie tylko o seksualne zakazy, ale o interwencję ojca w relację dziecka z matką i wejścia dziecka w sferę języka. Ojciec staje się w ten sposób katalizatorem wkroczenia w przyszłość, dojrzały świat i życie społeczne.

Żeby lepiej zrozumieć związki między figurą Ojca w psychoanalitycznym ujęciu a konstytuowaniem się męskich tożsamości, warto, jak sądzę, sięgnąć po koncepcje „genderowej melancholii" Judith Butler. W głośnym eseju z połowy lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku – *Melancholy Gender – Refused Identification* Melancholia gender – odmówiona identyfikacja) badaczka wychodzi od pism Freuda o żałobie, melancholii i stracie i wykorzystuje je do analizy procesów odpowiedzialnych za ustanawianie płciowej identyfikacji. Filozofka przypomina przy tym o istotnym rozróżnieniu między żałobą, która ma prowadzić do pogodzenia się ze stratą, a melancholią, gdy utracony obiekt lub przedmiot pożądania wywołuje permanentny smutek, który nie może zostać do końca przepracowany. Butler zastanawia się, jakie konkretnie genderowe formacje są wynikiem czegoś, co określa „melancholijną identyfikacją". Dodaje przy tym, że przymusowa heteroseksualność jest produkowana nie tylko poprzez kategoryczny zakaz incestu (o czym wspominałem wcześniej, w ślad za Freudem i Lacanem), ale też przez surowy zakaz homoseksualności:

> Konflikt edypalny zakłada, że heteroseksualne pożądanie zostało osiągnięte, oraz że wymuszone zostało rozróżnienie między heteroseksualnością a homoseksualnością (rozróżnienie, które wcale tak naprawdę nie jest niezbędne); w tym sensie – zakaz incestu narzuca z góry i implikuje zakaz homoseksualności, zakłada więc heteroseksualizację pragnienia (Butler, 1995, s. 168).

W związku z tym, jak podpowiada Butler, w mężczyźnie może zrodzić się strach przed homoseksualnym pragnieniem, przed byciem zniewieściałym, niedostatecznie męskim, przed genderową porażką czy staniem się potencjalnym abiektalnym tworem. Kobieta jest w tym ujęciu rodzajem

odrzuconej identyfikacji, podobnie zresztą jak homoseksualność. Filozofka podkreśla: „męskość jest nawiedzana przez miłość, po której nie może ostatecznie odbyć żałoby i jej opłakać” (tamże, s. 170). Repozytorium tak ujętej genderowej melancholii, stojącym na straży porządku społecznego, tradycyjnych podziałów płciowych i męskości jest Ojciec. A jak pokażę, omawiając wybrane kulturowe reprezentacje „daddy issues”, to psychoanalityczne ujęcie, skomplikowane przez Butler, jest bardzo istotne dla procesów ustanawiania męskich tożsamości bohaterów. Tytułem uzupełnienia wypada dodać, że gejowska kultura uczyniła nie bez przyczyny z „daddy issues” i odwróconego wariantu kompleksu Edypa źródło jednego z flagowych fetyszy erotycznych – seksualnej zabawy określanej potocznie jako „ojciec/syn”. Pozwala w ten sposób przepracować niewypowiedziane pragnienia, pożądania i nienormatywne genderowe oraz seksualne identyfikacje. A przede wszystkim utajone żale, pretensje i kompleksy podsycane przez figurę Ojca – wehikuł „prawidłowej” trajektorii męskości, w jakiej nie ma miejsca na odstępstwa od seksualnych norm.

W wydanym niedawno po polsku zbiorze esejów bell hooks, afroamerykańska feministyczna krytyczka kultury i badaczka, opisuje systemowe uwikłanie męskości, ostro atakując biały patriarchalny kapitalizm. Dobitnie zaznacza, praktycznie w każdym z rozdziałów, że jednym „ratunkiem” dla mężczyzn i sposobem na szeroko zakrojoną transformację opresyjnego *status quo* jest odrzucenie seksistowsko ukształtowanych norm i otwarcie się na dialog. Analizując przemoc, jaka nierozerwalnie wiąże się z męskością, seksualność, osadzenie mężczyzn w uniwersum patriarchalnych wartości, wyniszczające nie tylko kobiety, ale również ich samych, hooks sporo uwagi poświęca dzieciństwu i chłopięctwu jako formatywnym okresom wykuwania męskich tożsamości. I choć, w przeciwieństwie do Butler, zdecydowanie mniej

zajmują ją przekroczenia podziałów genderowych i ukazywanie performatywności nie tylko płci, ale samej rzeczywistości, w jej esejach męskość z jednej strony poddana jest ostrej i słusznej feministycznej rewizji, z drugiej – ujęta z empatią i zrozumieniem. Pisząc o roli i funkcji ojca w patriarchalnym systemie, hooks podkreśla, że ma on nieustannie rywalizować z synem i nie okazywać mu uczuć – uznawanych przecież za niemęskie. Zauważa:

> Większość patriarchalnych ojców w naszym społeczeństwie nie używa przemocy fizycznej, żeby zapewnić sobie posłuszeństwo synów, sięga raczej po różne techniki terroru psychicznego, z których podstawową jest praktyka zawstydzania. Patriarchalni ojcowie nie mogą kochać swoich synów, ponieważ zgodnie z zasadami patriarchatu, rywalizują z nimi i muszą dowieść, że są prawdziwymi mężczyznami i sprawują niepodzielną władzę (2022, s. 64-65).

W patriarchalnym systemie zwyczajnie nie ma miejsca, jak twierdzi hooks, na zrozumienie i uczucia pomiędzy ojcami i synami. A synowie są rodzajem niemal wojskowych rekrutów, trenowanych do posłuszeństwa oraz wypełniania na wskroś normatywnych wzorców genderowych związanych z męskością. Liczne „daddy issues” w dorosłym życiu mężczyzn biorą się właśnie z mocy oddziaływania tego systemowego i opresyjnego modelu, w którym tkwią zarówno ojcowie, jak i synowie. Hooks podkreśla siłę toksycznego przekonania o istnieniu ideału męskości, na którego symbolicznej straży stoi ojciec, a którego synowie za nic nie mogą osiągnąć. To właśnie ten nieosiągalny ideał, oparty na boleśnie normatywnie ustrukturyzowanej trajektorii męskości, nierozerwalnie łącząc ja z siłą,

agresja, aktywnością, dominacją, odpowiada – jak zresztą pokażę na przykładach – za nieustanne napięcia w relacjach między ojcami a synami oraz ich genderowymi formacjami.

Jedna z najbardziej wyczekiwanych hollywoodzkich premier 2022 roku – monumentalny, nakręcony z epickim rozmachem film Roberta Eggersa *Wiking* (*The Northman*) jest ultymatywną opowieścią o bohaterstwie, historii, sile genów, biologicznym dziedzictwie, a przede wszystkim – mitycznej niemal relacji ojca z synem. Nakreśloną, co więcej, bardzo stereotypowo, a rytm opowieści wyznacza głównie twarda, tradycyjna męskość głównego bohatera, księcia Amletha, w którego wciela się umięśniony, waleczny, żądny zemsty i rozwrzeszczany Alexander Skarsgård. Akcja dzieje się na Islandii w X wieku. Gdy widzowie poznają małego Amletha, pędzi on beztroskie dzieciństwo, przygotowywany przez otoczenie i rodzinę do roli króla. Nauka walki, polowania i rybołówstwa, a więc „typowo męskich" umiejętności, jaką serwuje mu ojciec, król Aurvandil (Ethan Hawke) zostaje jednak szybko i brutalnie przerwana przez groźnego stryja Fjölnira (Claes Bang), który na oczach chłopca morduje brata. Przerażony Amleth biegnie przez las i na łodzi ucieka z królestwa, przed oczami mając obraz ściętej toporem głowy swego ojca. Tymczasem przebiegły Fjölnir obejmuje tron, zmusza matkę Amletha, piękną i delikatną królową Gudrun (Nicole Kidman), żeby została jego żoną i rozpoczyna krwawe rządy. Akcja przeskakuje o dwie dekady – kiedy Amleth jest potężnym tytułowym wikingiem, wraz ze swoją bandą najeżdżającym słowiańskie wioski, siejąc popłoch i pożogę. Jak można podejrzewać, tężyzną, przemocą i niespotykaną siłą fizyczną tłumi w sobie nieprzepracowane problemy z dzieciństwa i stratę ukochanego ojca. Usiłuje być jak najbardziej męski – co w świecie przedstawionym jednoznacznie kojarzy się z agresją i przemocą. Pewnego dnia wyrocznia, do której się udaje, przypomina mu jednak o jego

przeznaczeniu i przysiędze, którą złożył, uciekając z rodzinnej wyspy: „pomścić ojca, ocalić matkę, zabić wuja” (to zdanie wyszeptywane przez Amletha powraca w toku akcji niczym refren, nadaje strukturę całemu filmowi i towarzyszy bohaterowi w kluczowych dla jego losów perypetiach). Niespełniony książę postanawia więc powrócić do ojczyzny po to, żeby dotrzymać obietnicy złożonej samemu sobie i zamordowanemu ojcu. Celowo daje się pojmać, by na statku niewolników przybyć do swego królestwa i upomnieć się o swoje prawa. W tej karkołomnej misji pomaga mu poznana w podróży, odznaczająca się wyjątkowym sprytem i umiejętnością „łamania ludzkich umysłów” Olga z Brzozowego Lasu (Anya Taylor-Joy), w której dość szybko Amleth się zakochuje.

Celowo szkicowo streszczam baśniową, stylizowaną na nordyckie sagi, fabułę filmu Eggersa – bo już na tym poziomie widać jak na dłoni, że jego akcję napędzają „daddy issues” głównego bohatera i toksyczna, przemocowa męskość (konstytutywna wszak dla tej konwencji). Dorosła tożsamość Amletha wydaje się ukształtowana głównie przez nieobecnego, straconego na jego oczach ojca – nieosiągalny ideał męskości, do którego ślepo dąży bohater. Jak wspomina Frank Pittman, autor książki *Man Enough. Fathers, Sons and the Search for Masculinity* (Dostatecznie męscy. Ojcowie, synowie i poszukiwania męskości): „Przepełniony lękiem, że nie jestem dość męski, oddawałem męskości nabożną cześć. Sądziłem, że mój ojciec posiada magiczne zdolności, których mi nie przekazuje, tajemnicę, której mi nie zdradza” (1994, s. 15). Magia jest dosłownie obecna w świecie *Wikinga*. I to w mrocznym wydaniu – wszak o przysiędze zemsty przypomina Amlethowi czarownica. A jego nieżyjący ojciec, niczym szekspirowski duch unosi się nie tyle nawet nad kolejnymi baśniowymi perypetiami (z których zdecydowana większość to sceny brutalnej walki albo te ukazujące ryczących bojowo mężczyzn i syczące przez zęby wyrocznie), ile nad dorosłym księciem.

Amleth, zagubiony w dorosłości, kurczowo trzyma się obietnicy złożonej w dzieciństwie i za wszelką cenę stara się wypełnić ideały walecznej męskości, wpojone mu przez ojca. Siła rażenia toksycznej męskości, w której okowach tkwią ojciec i syn, jest większa nawet niż śmierć jednego z nich. A nauki męskości z początku filmu, jakich małemu Amlethowi udziela Aurvandil, rezonują ze zdwojoną siłą w dorosłym życiu księcia, podsycane przez pragnienie zemsty. Tytułowy wiking chce udowodnić sobie, otoczeniu, a głównie ojcu, że jest w stanie wypełnić swą misję, jaką jest pomszczenie ojca i – co nawet bardziej istotne – sprostanie rzekomym obowiązkom dorosłego mężczyzny: sięgnięcie po należną mu władzę.

Nietrudno też zauważyć, że fabuła *Wikinga* do złudzenia przypomina schemat znany z *Hamleta*. Islandzki książę, niczym niegdyś duński, jest przecież uwikłany w podobny schemat władzy, męskości i mrocznej przeszłości. Składają się nań również problemy z okrutnym stryjem, zdrada stanu, chęć pomszczenia ojca, a przede wszystkim – nieprzepracowane traumy i kwestie wokół własnej męskości, wynikające wprost z „daddy issues". W filmie Eggersa areną, na której rozgrywa się ten dramat, jest ciało granego przez Skarsgårda Amletha. Muskularne, atletyczne, górujące nad innymi wzrostem i siłą. Reżyser już w warstwie wizualnej zatem ustanawia twardą, tradycyjną męskość bohatera, wpisując ją w obowiązujące dlań normy cielesne. Wyposaża Amletha w tężyznę fizyczną, jednoznacznie kojarzoną z siłą, nieugiętością, twardością – stereotypowo męskimi przymiotami. Jak się zdaje, częściowo po to, żeby zbudować tym większy rozdźwięk między fizycznością a kruchym wnętrzem bohatera, pokiereszowanym zarówno przez jego mroczną przeszłość, jak i „daddy issues", wynikające choćby z udzielanych przez ojca we wczesnym dzieciństwie wspomnianych „lekcji i treningów" tradycyjnej męskości. Reżyser tym samym wskazuje na opisywaną przez hooks toksyczność relacji

ojcowsko-synowskich, napędzaną przez stanie na straży sztywnych norm genderowych. A te wyrzeźbione na ciele Amletha nijak nie przystają do jego problemów ze sobą i światem, obnażając jego słabości, które wszak nie przystoją mężczyznom. W dodatku tak imponująco zbudowanym.

Równie istotna jak zabicie stryja i pomszczenie ojca, w powracającej niczym magiczna mantra frazie wypowiadanej przez Amletha, jest obietnica uratowania matki. W jednej z najważniejszych scen filmu, odsłaniającej jakby mimochodem toksyczną trajektorię męskości bohatera i stereotypowe wyobrażenia na jej temat, książę, dzięki kolejnym knowaniom i wypełnianemu krok po kroku planowi zemsty, znajduje się nagle w alkowie matki. Ta nie wie, z kim ma do czynienia i rozpoczyna teatr uwodzenia, chcąc ocalić życie swoje i męża – okrutnego Fjölnira. Amleth nie wytrzymuje wygenerowanego iście freudowsko erotycznego napięcia i wyjawia jej, kim jest, deklarując chęć ocalenia i wyzwolenia, o czym mówią słowa jego obietnicy. W tym momencie jednak reżyser serwuje widzom i swemu bohaterowi mroczne zaskoczenie – okazuje się, że to nie stryj stoi za spiskiem i morderstwem, ale na pozór niewinna jak biała lilia królowa Gudrun. Nie mogąc znieść życia u boku agresywnego, tyranicznego i traktującego ją jak powietrze męża, namówiła jego brata, z którym nawiązała romans, do zabicia go. Gudrun odsłania przed Amlethem całą prawdę z sadystyczną satysfakcją, odsłaniając przy okazji seksizm świata przedstawionego (wszystkiemu winna jest podstępna kobieta!). A przede wszystkim – dosłownie i symbolicznie miażdżąc jego idealistyczne wyobrażenia o własnym ojcu, który okazuje się tak samo, jeśli nie bardziej okrutny niż znienawidzony Fjölnir.

Trudno nie popatrzeć na tę scenę przez pryzmat freudowskiego kompleksu Edypa – matka przecież jest tu z początku dosłownie obiektem pożądania, a

chłopiec chce zgładzić co prawda nie biologicznego ojca, ale jego substytut – znienawidzonego stryja. I być może połączyć się na zawsze z matką – wypełniając swą misję, ale też odrabiając raz na zawsze powszechną lekcję toksycznej męskości. Pozornie nieskomplikowane „daddy issues" Amletha okazują się zatem dużo bardziej złożone. W *Wikingu* chodzi przecież nie tylko o to, by stać się „prawdziwym, dojrzałym mężczyzną", dotrzymując słowa i spełniając oczekiwania nieobecnego, nieżyjącego „taty" – jak mogłoby się zdawać przez większą część filmu. Ale bardziej o złamanie wyobrażeń o „idealnym ojcu", leżących u podstaw przemocowej męskości, którą uosabiają ojciec, stryj i syn. Każdy z nich okazuje się uwikłany z jednej strony w szereg stereotypów męskości, z drugiej – w system władzy i wiedzy nierozerwalnie z nią związanych. „Daddy issues" Amletha – emblematyczne dla filmu Eggersa – jest wobec tego jego największym przekleństwem: na zawsze więzi go poprzez przysięgę, która musi się wypełnić, a nawet bardziej poprzez siłę oddziaływania fałszywych wyobrażeń o idealnej, walecznej męskości, jaką uosabia nieżyjący Aurvandil. Potężny i silny wiking, którego fetyszyzowane konsekwentnie w toku akcji ciało jest areną, na której rozgrywają się wydarzenia nie tylko już wokół „problemów z tatą", nie chce w dorosłym życiu zawieść ojca tak samo, jeśli nie bardziej, niż ten przestraszony chłopiec uciekający przez las w pierwszej części filmu. Muskulatura i tężyzna fizyczna są tu rodzajem zbroi i „opakowania męskości", skrywającymi strach, słabość i przerażenie, których nie można pokazać światu. Należy je przykryć przemocą, agresją i chęcią zemsty – wyznacznikami męskości – napędzanej przez „daddy issues". I zaklętymi w nierozerwalny splot i błędne koło mordowania przedstawione w tej nordyckiej filmowej baśni.

O ile „daddy issues" w *Wikingu* odsyłają do archetypicznego, baśniowego porządku i mają spory potencjał symboliczno-figuratywny, równocześnie

przepisując strukturę tragedii Szekspira, o tyle te sportretowane w bijącym rekordy popularności serialu HBO *Euforia* (jego twórcą jest Sam Levinson) są konstytutywnym elementem świata przedstawionego na zdecydowanie innych zasadach. Nie tylko służą zbudowaniu skomplikowanego psychologicznego portretu naczelnego „czarnego charakteru" serii o amerykańskich nastolatkach z fikcyjnego kalifornijskiego miasteczka, Nate'a Jacobsa (w tej roli Jacob Elordi). Są też jednym z narzędzi, które wykorzystuje Levinson, żeby przedstawić zagmatwaną trajektorię tożsamości seksualnej i genderowej nastoletniego bohatera. Główną postacią w dwóch sezonach serii jest Rue Bennett (Zendaya). Dziewczyna po śmierci ojca wpadła w uzależnienie od narkotyków, z którym bezskutecznie usiłuje walczyć. Jej życie zmienia się nagle wraz z pojawieniem się w szkole nowej uczennicy – enigmatycznej dziewczyny trans Jules (Hunter Schafer). Jak się wkrótce okazuje, Jules znacząco wpływa na losy pozostałych uczniów z najbliższego otoczenia Rue: przebojowej, niedającej sobie w kaszę dmuchać Maddie (Alexa Demi); najlepszej przyjaciółki głównej bohaterki, nieco wycofanej, skrywającej wielki talent pisarski Lexi (Maude Apatow), jej emocjonalnej, ponętnej siostry Cassie (Sydney Sweeney) i nieśmiałej Kat (Barbie Ferreira), która emancypuje się, zaczynając pracę na seks kamerkach. A przede wszystkim wspomnianego już Nate'a – obiektu westchnień wielu dziewczyn w szkole, w pierwszych odcinkach związanego z Maddie – wysokiego, przystojnego bruneta o mrocznej, przemocowej naturze, którą będzie dane poznać każdej z wymienionych bohaterek. Levinson wykorzystuje konwencje opowieści inicjacyjnych i filmów licealnych (*high school movies*), a estetykę serii wyznaczają narkotykowe tripy Rue, wizualnie atrakcyjne kadry, stylizowane na zdjęcia przepuszczone przez instagramowe filtry, teledyskowy montaż i eklektyczna ścieżka muzyczna, na której hiphopowe niszowe piosenki sąsiadują z popowymi młodzieżowymi

hitami i szlagierami zespołów z poprzedniej epoki, na czele z INXS. Przewodnim tematem serialu jest ukazanie nieustannie zmieniających się w czasie tożsamości nastoletnich postaci, które nie tyle nawet stopniowo odkrywają siebie (jak w tradycyjnych filmach i serialach o dojrzewaniu), ile poprzez eksperymenty z używkami, seksem, przemocą i nowymi mediami z odcinka na odcinek są coraz bardziej i bardziej zagubione. *Euforię*, jak się zdaje niesłusznie, oskarżano o gloryfikowanie narkotyków czy przygodnego seksu – w szerszej perspektywie przecież portretuje samotnych, wrażliwych nastolatków, a jej wydźwięk jest pokrętnie moralizatorski.

Sposób przedstawienia „daddy issues" Nate'a wpisuje się w tę poetykę – służy bowiem nie tylko zbudowaniu złożonej psychologii postaci, ale częściowo „uczłowiecza" brutalnego młodego mężczyznę z problemami i podpowiada, co może leżeć u ich podłoża. Już w pierwszych odcinkach serialu poznajemy mroczny sekret ojca bohatera, Cala (Eric Dane) – zdystansowanego, surowego dla swoich dwóch synów przystojnego mężczyzny w średnim wieku. Cal umawia się na potajemną schadzkę z Jules w motelu, a całe zdarzenie rejestruje na wideo. Nie zdaje sobie sprawy z tego, że dziewczyna jest nową szkolną koleżanką syna. Już wkrótce wychodzi na jaw, że Nate dawno temu odkrył sporą kolekcję nagrań swego ojca uprawiającego agresywny seks, głównie z młodymi mężczyznami. W kolejnych odcinkach bohater desperacko stara się utrzymać *status quo* swojej dysfunkcyjnej rodziny z wyższej klasy społecznej, od lat ukrywając wiedzę na temat seksualności ojca. Szantażuje też Jules, zobowiązując ją do milczenia. Równocześnie jest nią wyraźnie zafascynowany. Wkrótce potem jego dziewczyna Maddie zauważa w telefonie Nate'a kilka zdjęć penisów i naciska na niego, żeby wyznał, czy ma homoseksualne tendencje, wypowiadając kultową już kwestię „sexuality is a spectrum" (seksualność to spektrum).

W drugim sezonie serii Nate, po zerwaniu z Maddie, rozpoczyna toksyczną relację z jej najlepszą przyjaciółką Cassie, wciąż tęsknie i pożądliwie spoglądając na Jules. Tymczasem jego ojciec, niespodziewanie dla całej rodziny, dokonuje coming outu i porzuca dotychczasowe życie. A Nate, pełen żalu, agresji, frustracji i lęków, zachowuje się coraz bardziej agresywnie w stosunku do najbliższego otoczenia i rówieśników. Levinson sugestywnie daje do zrozumienia, że Nate jest „cieniem własnego ojca" – po pierwsze, być może wcale nie jest heteroseksualnym samcem alfa, jak mogłoby się zdawać. Po drugie, frustracje spowodowane ukrywaniem sekretów rodzica znajdują ujście w agresji i w tradycyjnej, bo rzekomo twardej, nieprzyznającej się do własnych emocji i słabości męskości performowanej na co dzień przez chłopaka (i do pewnego momentu – Cala). Jak podpowiada hooks:

> Kultura patriarchalna podtrzymywana jest między innymi dzięki temu, że mężczyznom i kobietom nie pozwala się szczerze mówić o tym, czego doświadczają we własnych rodzinach. Przeważająca większość jednostek egzekwuje niepisaną zasadą obowiązującą w naszej kulturze, zgodnie z którą zobligowani jesteśmy dotrzymać tajemnicy patriarchatu, chroniąc w ten sposób rządy ojca (2022, s. 42).

Taką „tajemnicą patriarchatu", chroniącą stary, tradycyjny porządek są rozpaczliwe usiłowania Nate'a, żeby zatuszować seksualne ekscesy ojca, przede wszystkim schadzkę z nieletnią Jules. Nic dziwnego, że silne kobiece postacie serialu, na czele z byłą dziewczyną Nate'a, wprost oskarżają go o kultywowanie toksycznej męskości. Kilka odcinków później jednak Nate brutalnie pokazuje Maddie, „gdzie jej miejsce", zakradając się nocą do jej sypialni i strasząc przyłożonym do jej skroni pistoletem. A wszystko po to,

żeby wydobyć od niej sekstaśmę ojca i Jules.

Pierwszorzędne znaczenie dla reprezentacji „daddy issues" bohatera *Euforii* ma kwestia seksualności jego samego i jego ojca. Nie tylko dlatego, że Cal Jacobs skrywa swoje homoseksualne skłonności. Jeden z odcinków drugiego sezonu ukazuje zresztą jego niespełniony romans z najlepszym kolegą z liceum, nakręcony w estetyce gejowskiego romansu z lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku i przywodzi na myśl wczesne filmy kultowego reżysera nurtu *New Queer Cinema* – Gregga Arakiego. Levinson wielokrotnie sugeruje, że Nate jest zafascynowany Jules, z którą stosunek odbył jego ojciec. Podpowiadając być może w ten sposób, że Jules jest rodzajem katalizatora niewypowiedzianego pożądania i pragnienia Nate'a skierowanego do Cala. Ta „genderowa melancholia", by posłużyć się terminem Butler, w kluczu psychoanalitycznym wyraża zapewne tęsknotę za męskim wzorcem, którego potrzebuje bohater, ignorowany i traktowany surowo i oschle przez Cala całe swoje życie. Jak podpowiada James Saslow: „Każde dziecko doświadcza tego bolesnego poczucia niedowartościowania, kiedy tata odwraca twarz; to ukłucie jest podwójnie ostre, kiedy tata stanowi przedmiot pożądania, a jednocześnie jest mentorem i wzorcem" (2009, s. 240). W przypadku Nate'a ojciec jest pokrętnym obiektem pożądania, fascynującym i odpychającym. Świadczy o tym dobitnie jedna z najbardziej semantycznie skomplikowanych scen drugiego sezonu, rozpisana po freudowsku i przypominająca zawiłą trajektorię wspomnianego przeze mnie wcześniej odwróconego kompleksu Edypa.

Rzeczona sekwencja przedstawia sen Nate'a i oferuje widzom pogłębiony wgląd w psychikę bohatera i jego podświadomość. Koszmar rozpoczyna się w momencie, gdy bohater patrzy w lustro, jednak zamiast twarzy widzi tył swojej głowy. Następnie odwraca się i zauważa swoją byłą dziewczynę

Maddie, która ostentacyjnie gapi się na niego, a gdy zaczyna iść w stronę chłopaka – zamienia się w Jules. Bohater brutalnie – co przypomina spotkanie jego ojca z Jules – rzuca ją na łóżko i zdziera z niej ubranie. Po chwili Jules zamienia się w jego obecną partnerkę – Cassie. Nagle do łóżka podchodzi Cal, przekłada przerażonego Nate'a w miejsce Cassie i wchodzi w niego od tyłu. W tym momencie Nate budzi się gwałtownie z tego wysoce symbolicznego koszmaru. Sen z jednej strony świadczy o głębokim zagubieniu Nate'a (zamiast twarzy w lustrze – tył głowy) i być może o utajonym żalu za krzywdy wyrządzone obecnym i byłym partnerkom. Z drugiej zaś odkrywa głęboką traumę psychiczną wynikającą ze skrywania przez laty sekretu Cala – seksualnego drapieżnika. Nate jest w nim pokazany wymownie w roli ofiary i dosłownie penetrowany przez ojca. Levinson wskazuje być może na największy lęk Nate'a – wynikający ze strachu przed skonfrontowaniem się z demonami przeszłości i „daddy issues" po to, żeby choć spróbować ustanowić swoją tożsamość w nieagresywny i nietoksyczny sposób. Ale przede wszystkim z głęboko utajonej obawy Nate'a, że jest pod wieloma względami gorszy niż jego ojciec. Tożsamość bohatera byłaby w tym ujęciu, jak zresztą wynika z opisanej powyżej sekwencji snu, wyznaczana przez niespełnioną miłość do ojca, po której, jak sugeruje Butler – nie może odbyć żałoby i jej opłakać. Co na płaszczyźnie codziennej i psychologicznej staje się źródłem frustracji i agresji, a na planie znaczeniowym i symbolicznym – ogniskiem genderowej melancholii, którą przepełnione są rozmarzone, tęskne i mroczne spojrzenia bohatera. Wybór tego samego obiektu pożądania, który wybrał ojciec – Jules, dziewczyny trans – z kolei kanalizuje nieprzepracowaną zarówno przez Nate'a, jak i Cala (homo)seksualność. W tym ujęciu ojciec staje się rodzajem fetyszyzowanej figury zakazanego erotycznego pożądania. Rezonującej z podwójną siłą ze względu na nieprzepracowane kwestie osobowościowe bohatera, który wciąż

wszak jest na nastoletnim etapie ustanawiania własnej tożsamości. Potencjalny odwrócony kompleks Edypa Nate'a ma w tym przypadku realne konsekwencje – polegające nie tyle na uczynieniu z ojca wprost przedmiotu pragnienia, ile na skupieniu na Jules niewypowiedzianych uczuć, emocji, pretensji i żalów, związanych z trudną, toksyczną i podszytą homoerotyzmem relację serialowego taty i jego syna.

W finałowym odcinku drugiego sezonu *Euforii* Levinson sugeruje, że odkupieniem dla Nate'a i remedium na rządzące nim „daddy issues" jest odcięcie się raz na zawsze od sekretów Cala i zadośćuczynienie Jules. Chłopak przekazuje policji wydobyte od Maddie nagranie, a widzowie oglądają scenę aresztowania Cala – który, paradoksalnie, wreszcie wydawał się spełniony i szczęśliwy, spędzając czas ze społecznością LGBTQIA. I być może w przyszłości ten czyn okaże się choć częściowym wyzwoleniem z opresyjnego, patriarchalnego systemu, w jakim tkwią zarówno Nate, jak i jego ojciec, uwięzieni w sztywno przypisanych im rolach – ofiary i kata, umacnianych przez bezlitosne normy płciowe i stereotypy męskości, jakie sami reprodukują. Co nieprzypadkowe – pozostałe ze wspomnianych postaci *Euforii* ostro walczą z nimi i nie pozwalają, żeby to one wyznaczały ich rzeczywistość. Jedynie Nate wydaje się osadzony w przemijającym w świecie przedstawionym uniwersum starych, tradycyjnych wartości, w ramach którego mężczyźni nie wypowiadają swoich traum, nie okazują emocji, a sieją strach i agresję. (Cal wyzwolił się częściowo w scenie tragikomicznego coming outu, dosłownie sikając przed członkami rodziny w korytarzu ich domu na ściany, a zarazem na swe dotychczasowe zakłamane życie). Wymowne jest to, że toksyczność nieprzepracowanych „daddy issues" bohatera promieniuje na pozostałe postaci i jest rodzajem ostatniego bastionu patriarchalnych zasad. A te, mimo wszystko, zdecydowanie wykraczają poza ramy złego snu Nate'a i bezlitośnie wikłają chłopaka i

bliskie mu osoby w błędny krąg frustracji, żali i agresji.

Trzy omówione przeze mnie przykłady, choć tak skrajnie różne estetycznie i pochodzące z odmiennych mediów – mainstreamowego i festiwalowego kina oraz telewizji – nieprzypadkowo ściśle łączą „daddy issues" ich bohaterów z toksyczną męskością. Ukazując agresywne, sfrustrowane męskie postacie, ich twórcy zdają się upatrywać części winy za funkcjonowanie patriarchalnego systemu w nieprzepracowanych traumach i problemach z ojcami. Stojącymi na straży albo uosabiającymi świat tradycyjnych wartości genderowych i kulturowych, w ramach których cierpią kobiety, mężczyźni i wszyscy pomiędzy Jak podpowiada Jack Halberstam, ekspert *queer studies* – przestarzałe podziały na to, co rzekomo męskie i co kobiece oraz wysiłek włożony w ich codzienne podtrzymywanie i egzekwowanie jest wykańczający dla wszystkich (zob. Halberstam, 2012). A taka w dużej mierze jest funkcja omawianej przeze mnie tutaj figury Ojca i tego, co może oznaczać dla mężczyzn, którzy nie chcą odpuścić albo przynajmniej przepracować swoich traum. O ile jednak bohaterowie *For My Country* dosłownie i metaforycznie uciekają przed opresyjnym i agresywnym ojcem, opuszczając targaną konfliktami wojennymi Algierię, o tyle Amleth nie umie wyzwolić się z relacji z zamordowanym na jego oczach Aurvandilem. Nate z *Euforii* natomiast jest ściśle związany z Calem nie tylko przez mieszkanie w nim pod jednym dachem, ale niewypowiedzianą erotyczną fascynację. Bez względu jednak na status, relacje z ojcem wszystkich wspomnianych postaci okazują się kluczowe dla ich tożsamości i (toksycznej) męskości wprost promieniującej z ekranu.

I choć oczywiście w tym tekście mowa o fikcyjnych bohaterach wziętych z (pop)kultury, to płynące z analizy ich reprezentacji wnioski należałoby rozciągnąć na wszystkie sfery życia. Odpuszczenie i oswojenie „daddy

issues” zdaje się kluczowe dla współczesnej męskości i jej transformacji. Po to, żeby przystosować się do zmieniającej się na naszych oczach społecznej i kulturowej rzeczywistości, w której sztywne role genderowe, normy seksualne i obyczajowe wartości ulegają stopniowemu rozluźnieniu i otwierają nas na nowe typy relacji, struktur społecznych i potencjalne społeczności. Lub może jednak szybciej i bardziej efektywnie jest, jak sugerowała ostro i bezkompromisowo Valerie Solanas już ponad pół wieku temu, zabić (przynajmniej symbolicznie) wszystkich mężczyzn, a przede wszystkim – ich ojców.

Blok „Męskości” jest kontynuacją tematu podjętego w 171 numerze „Didaskaliów. Gazety Teatralnej” (https://didaskalia.pl/pl/numer/didaskalia-171) i powstał w odpowiedzi na call for papers „Męskości: mapowanie pola / Masculinities: Mapping the Field” sformułowanego przez Wiktorię Tabak (wstęp do bloku: https://didaskalia.pl/pl/artykul/meskosci-w-teatrze-mapowanie-pola).

Wzór cytowania:

Stępniak, Grzegorz, *„Tak, tato!”. Daddy issues i toksyczna męskość*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, DOI: 10.34762/229t-ea18.

Autor/ka

Grzegorz Stępniak

Grzegorz Stępniak (grzegorz.stepniak@independent.pl) – doktor nauk humanistycznych, autor książki *Sztuka życia inaczej*, poświęconej queerowym implikacjom dzieciństwa, dorosłości i starości w amerykańskim performansie i kinie niezależnym. Ukończył Wiedzę o

Teatrze i Dramatologię UJ oraz dramaturgię w Instytucie Teatralnym. Studiował na Uniwersytecie w Pittsburghu, w School of Theatre, Film and Television na UCLA w Los Angeles oraz na American and Ethnicity Studies Department na University of Southern California, pod kierunkiem Judith „Jacka" Halberstam. Trzykrotny stypendysta japońskiej Fundacji SYLFF i Ministra Szkolnictwa Wyższego. Publikował m.in. w „Notatniku Teatralnym", „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej", „Opcjach", „Fragile", „Dwutygodniku", „Ha!Arcie". Dyrektor artystyczny festiwalu Mastercard OFF CAMERA, współpracował z festiwalem Boska Komedia, tłumaczy filmy i teksty naukowe. Bywa także dramatopisarzem, dramaturgiem i aktorem. Jego zainteresowania naukowe obejmują gender i queer studies, studią nad rasą oraz amerykański performans, film, teatr i telewizję. ORCID: 0000-0002-5765-3657.

Bibliografia

Angel, Katherine, *Daddy Issues*, Peninsula Press, London 2019, tłumaczenie własne.

Butler, Judith, *Melancholy Gender – Refused Identification*, „Psychoanalitical Dialogues" 1995, nr 5 (2), tłumaczenie własne.

Freud, Zygmunt, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2022.

Halberstam, Jack, *Gaga Feminism. Sex, Gender and the End of Normal*, Beacon Press, Boston 2012.

hooks, bell, *Gotowi na zmianę. O męskości, mężczyznach i miłości*, przeł. M. Kunz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2022.

Lacan, Jacques, *Seminarium I. Pisma techniczne Freuda*, przeł. J. Waga, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017.

Pittman, Frank, *Man Enough. Fathers, Son and the Search for Masculinity*, Tarcher Perigree 1994, tłumaczenie własne.

Saslow, James, *Daddy Was a Hot Number*, [w]: *The Man I Might Become. Gay Men Write About Their Fathers*, red. B. Shenitz, Da Capo Press, Boston 2009.

Solanas, Valerie, *SCUM Manifesto*, Olympia Press, Olympia 1971.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/tak-tato-daddy-issues-i-toksyczna-meskosc*