didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
DOI: 10.34762/f0sp-nr57
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/rekonfiguracje-meskosci-w-najnowszym-polskim-teatrze

/ MĘSKOŚCI

Rekonfiguracje męskości w najnowszym polskim teatrze

Wiktoria Tabak | Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

Reconfigurations of masculinity in recent Polish theatre

Based on selected performances (including *Autobiografia na wszelki wypadek [Autobiography just in case]* by Michał Buszewicz, *Woyzeck* by Grzegorz Jaremko, *Chcieliśmy porozmawiać o męskości, ale zostaliśmy przyjaciółmi [We wanted to talk about masculinity, but we became friends]* by the Grupa Performatywna Chłopaki, *Bromance* by Michał Przybyła and Dominik Więcek, *Halka* by Anna Smolar and *Ojcowie [Fathers]* by Błażej Biegasiewicz), the author analyses transformations in the ways of representing masculinities in recent Polish theatre. In her opinion, it has been possible for the past few years to notice both a marked increase in interest in thematising male emotionality, fragility, caring, tenderness or intimacy in Polish theatre and a radicalisation of angry patriarchal masculinity, especially among those who reject the perspectives of institutional criticism or the #metoo movement. In this article, however, the author focuses solely on outlining the historical conditions that constituted patriarchal masculinity with all its qualities and on analysing feminist-formed masculinities in Polish theatre using methodologies developed by feminist theorists (bell hooks and Karla Elliott) and by researchers associated with the field of critical studies of men and masculinities (Michael Kimmel, Raewyn Connell, Jason Wilson, Erik Anderson and Paco Abril).

Keywords: masculinities in Polish theatre; feminism; representation; toxic masculinity; patriarchy; care politics

1.

Od kilku lat dostrzegam w polskim teatrze dwie oddziałujące na siebie trajektorie. Z jednej strony twórczynie i twórcy coraz chętniej opowiadają ze sceny o męskiej czułości i intymności, podejmują dialog z fantazmatycznymi wizerunkami hegemonicznej męskości[1] (w tym także ze stereotypowymi modelami ojcostwa) oraz problematyzują erotyczne i nieerotyczne formy męskiej bliskości czy nowe typy emocjonalnych wspólnot. Mamy przez to do czynienia z wyraźnym wzrostem zainteresowania przełamywaniem obrazów toksycznej męskości, którą rozumiem za Michaelem Kimmelem jako zbiór szkodliwych – zarówno dla mężczyzn, jak i dla całego społeczeństwa – norm kulturowych wspierających i legitymizujących negatywne zachowania związane z dominacją, agresją, przemocą i seksualnością (1995). Z drugiej natomiast obserwujemy gwałtowną (często publiczną) radykalizację wściekłej patriarchalnej męskości[2] zwłaszcza wśród osób negujących krytykę instytucjonalną i ruch #MeToo, a także pośród reżyserów i dyrektorów niemogących się pogodzić z faktem, że nie mają już przyzwolenia na uznawanie molestowania seksualnego i przemocy psychiczno-fizycznej za dozwolone metody pracy podporządkowane produkcji rzekomych arcydzieł.

Piszę o rzutowaniu jednej ścieżki na drugą, bo bliskie są mi spostrzeżenia Raewyn Connell, która przekonująco ukazywała, że męskości nie są (i nie mogą być) esencjalne czy wypreparowane z kontekstów, w jakich są konstruowane, lecz pozostają porozrywane, splątane i współzależne. Różne typy męskości wytwarzają, przekształcają i definiują siebie nawzajem pod wpływem rozmaitych czynników geopolitycznych, kulturowych, społecznych, symbolicznych, ekonomicznych, ale także na skutek interakcji lub konfrontacji z innymi modelami męskości (2005).

Radykalizację wściekłej patriarchalnej męskości w polskim teatrze łączę z działaniem mechanizmów nazwanych przez Michaela Kimmela „urządzeniami rozżalonych”[3] (*aggrieved entitlement*), które to mechanizmy polegają na świadomym albo nieświadomym pielęgnowaniu przez wściekłych białych mężczyzn poczucia skrzywdzenia pojawiającego się na skutek odebrania im statusu ekonomicznego, władzy, przywileju, uwagi czy symbolicznej pozycji i przekazania tego kobietom, osobom niebinarnym, queerowym, migrantom, uchodźczyniom, mniejszościom rasowym bądź etnicznym, ale także innym mężczyznom wyłamującym się ze standardu hegemonicznej męskości (2013, s. 32). Strażników patriarchatu i *status quo* napędzanych „urządzeniami rozżalonych” charakteryzuje złość, przemoc, resentyment, odmowa przystosowania się do nowych porządków społecznych oraz afektywny i radykalny sprzeciw wobec polityk antydyskryminacyjnych[4].

Przykładów z rodzimego podwórka nie trzeba nawet specjalnie szukać. Szerokim echem odbiła się w mediach reakcja Andrzeja Chyry, który na pytanie uczestniczki Campus Polska dotyczące tego, czy młodzi artyści powinni być uczeni w szkołach odpowiedzialności społecznej, nie tylko odpowiedział przecząco, ale także poderwał się z fotela, by z nieskrywaną złością wykrzyczeć: „czy wyście poszaleli, że będziecie teraz robić ogólnopolską akcję przemoc w teatrze, przepraszam, o co chodzi, komu chcecie dopieprzyć, jak gdyby robiąc ogólnopolskie kampanie na ten temat, przecież to jest jakieś kompletnie chore” i dalej: „chcecie uczyć artystów, jak mają się zachowywać?”[5].

Wspominam o tym po to, aby naszkicować określone tendencje i zobrazować swoje spostrzeżenia, chociaż w dalszej części tekstu nie będę się skupiać na badaniu przejawów wściekłej patriarchalnej męskości we współczesnym teatrze, lecz na zarysowaniu historycznych procesów konstruowania

męskości, które niejako zinstytucjonalizowały patriarchalne sposoby myślenia o mężczyznach i męskościach, z czego bezpośrednimi konsekwencjami mierzymy się do dziś; oraz na analizie najnowszych sposobów reprezentacji męskości na polskich scenach, które, jak sądzę, są w dużej mierze feministyczne[6]. Pojęcie męskości traktuję w tym artykule jako termin spinający konkretne praktyki kulturowe i społeczne, dlatego pisząc tutaj o mężczyznach, mam na myśli wszystkie osoby utożsamiające się z tą kategorią płciową. Esej ten w żaden sposób nie wyczerpuje tego rozległego tematu, stanowi raczej wstęp do dalszych rozważań i zarys potencjalnych kierunków refleksji.

2.

W klasycznej już dzisiaj rozprawie, zatytułowanej *Masculinities*, Raewyn Connell umieszcza męskości w kilkuwiekowym procesie krystalizowania się nowoczesnych porządków płci i twierdzi, że w dużej mierze uformowały je takie czynniki jak: powstanie globalnych imperiów i globalnej gospodarki kapitalistycznej, wzrost dominacji Europy Zachodniej, a później Ameryki Północnej oraz niesymetryczna konfrontacja różnych modeli płciowych na skolonizowanych obszarach (s. 185). Szczególny wpływ na konfigurację praktyk społecznych określanych zbiorowo mianem męskości miały, jej zdaniem, cztery rzeczy.

Po pierwsze: kulturowa zmiana opierająca się na renesansowej transformacji średniowiecznego katolicyzmu, reformacji protestanckiej i na upadku systemu monastycznego, w wyniku której pojawiło się nowe rozumienie seksualności (heteroseksualność stała się najbardziej honorowaną formą seksualności) i inne podejście do jednostki – nacisk na niezapośredniczoną relację człowieka z Bogiem prowadził w stronę indywidualizmu i koncepcji

autonomicznego „ja” (s. 186). Przemiany te wpłynęły zresztą na późniejsze refleksje takich myślicieli jak Kartezjusz czy Kant, którzy zdefiniowali racjonalność i naukę poprzez opozycję do natury i emocji, doprowadzając tym samym do bezpośredniego utożsamienia namiętności, emocjonalności i niestabilności z fantazmatyczną kobiecością oraz rozumu i siły z fantazmatyczną męskością, którą to męskość połączono w dalszej kolejności z cywilizacją zachodnią, wytwarzając przy okazji kulturowy związek między legitymizacją patriarchatu a legitymizacją silnie zgenderyzowanego przedsięwzięcia, jakim był imperializm (s. 187).

Po drugie: tworzenie zamorskich imperiów najpierw przez Portugalię i Hiszpanię, potem przez Holandię, Francję i Anglię, a w późniejszych latach także przez Niemcy, Włochy i Japonię oraz imperiów lądowych przez Rosję i Stany Zjednoczone. Państwa imperialne były niemal w całości zarządzane i dowodzone przez mężczyzn. Zresztą pisząc w drugim tomie *Historii męskości* o wojnie zdobywczej na przykładzie francuskiego podboju Algierii, Christelle Tarraud genderowy wymiar imperializmu kolonialnego nazywa wprost:

> Chodzi tutaj – nie miejmy co do tego złudzeń – by poprzez upodlenie i okaleczenia ciał „tubylców” wziąć ich w posiadanie, które świadczy o męskiej sile zdobywców. Kolonizowanych bowiem nie tylko się bestializuje, lecz także często ich feminizuje […] Rozbrojeni Algierczycy są zmuszani do aktów wiernopoddańczych w ramach procedur kapitulacyjnych, często przypominających związki małżeńskie, w których Europejczyk jest mężczyzną – potężnym, męskim i zdobywczym – a kolonizowany kobietą – słabą, bierną i pokonaną” (2020, s. 295).

Po trzecie: rozwój ośrodków miejskich pełniących funkcję centrów kapitalizmu handlowego, czego konsekwencje były najbardziej widoczne na przełomie XVII i XVIII wieku, gdy za sprawą pierwszej rewolucji przemysłowej i gromadzenia bogactwa z handlu, niewolnictwa i kolonii do kultury miejskiej zaczęła przenikać racjonalność kalkulacyjna: „kultura przedsiębiorczości i miejsca pracy komercyjnego kapitalizmu zinstytucjonalizowały formę męskości, tworząc i legitymizując nowe formy płciowej pracy i władzy w domu rachunkowym, magazynie i na giełdzie" (Connell, s. 188). Oprócz przemian kulturowych zachodzących w miastach wpływ na kształtowanie się męskości w obszarze północnoatlantyckim w tym okresie miała także szlachta ziemiańska, która była ściśle zintegrowana z państwem, a zarazem silnie zaangażowana w kapitalistyczne stosunki gospodarcze. To ona zasilała lokalną administrację czy aparat wojskowy, dostarczała oficerów armii i marynarki, a także rekrutowała szeregowych żołnierzy (s. 190). Męskość szlachecką definiowano zazwyczaj poprzez brutalną relację z rolniczą siłą roboczą i władzę nad pozostającymi w domach kobietami, co sprawiło, że porządek męskości oparty na agresji i brutalności został jeszcze silniej zinstytucjonalizowany w gospodarce i w państwie. Jednak, jak argumentuje Connell, wraz z rozprzestrzenianiem się gospodarki przemysłowej i rozwojem państw biurokratycznych zmniejszyła się siła ekonomiczna i polityczna szlachty ziemiańskiej. W późniejszych okresach stopniowemu wypieraniu szlachty przez biznesmenów i biurokratów w krajach metropolitalnych towarzyszyła transformacja populacji chłopskich w miejską klasę robotniczą, a na skutek rozwoju produkcji przemysłowej pojawiły się także nowe formy męskości zorganizowane wokół zdolności do zarabiania pieniędzy oraz utrzymywania domu i rodziny (s. 196).

Po czwarte: europejskie wojny domowe, w wyniku których silnie scentralizowane zachodnie państwa ostatecznie utrwaliły patriarchalny i

hierarchiczny porządek płciowy: „w epoce monarchii absolutnej państwo zapewniło instytucjonalizację władzy mężczyzn na większą skalę, niż było to możliwe kiedykolwiek wcześniej, a zawodowe armie żołnierzy powstałe w wyniku wojen religijnych i dynastycznych, a także podbojów imperialnych, stały się kluczową częścią nowoczesnego państwa” (s. 189).

Rzecz jasna Connell odnosi się do porządków męskości konstruowanych na terytoriach Europy Zachodniej i Ameryki Północnej oraz tych pozostających pod ich wpływami. Jej rozpoznania próbował kilka lat temu przeszczepić na rodzimy grunt Tomasz Tomasik[7], który zwracał uwagę na to, że choć Rzeczpospolita Obojga Narodów nie posiadała zamorskich kolonii, to jednak „polskim królom, magnaterii czy szlachcie nie były przecież obce aspiracje imperialne” (2016, s. 11). Przyjmuję jednak, za Karlą Elliott, że margines (peryferie, półperyferie) i centrum zawsze pozostają ze sobą w ścisłej relacji, przenikają się i wzajemnie na siebie oddziałują (2020). Dlatego nawet jeśli na polskim gruncie opisane wyżej przemiany zachodziły w różnym i nie zawsze porównywalnym stopniu, to wzorce konstytuowania się patriarchalnych męskości na obszarach zachodnich i tak wpływały na formatowanie lokalnych kulturowo-społecznych modeli i obrazów męskości.

3.

Wydaje się, że jeszcze kilkanaście lat temu to głównie aktorskie kreacje, chociażby Andrzeja Chyry i Jacka Poniedziałka w spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego (by wspomnieć tu tylko o *Hamlecie*, *Bachantkach* i *Oczyszczonych*) czy Piotra Skiby w przedstawieniach Krystiana Lupy (zwłaszcza w *Lunatykach*[8] i *Factory 2*) wyznaczały horyzont myślenia o alternatywnych obrazach męskości w polskim teatrze. Wówczas wprowadzenie na scenę męskich postaci, których seksualna tożsamość nie

była do końca sprecyzowana, stanowiło czytelne przesunięcie w stosunku do obecnego w teatrze i w sferze publicznej przezroczystego porządku heteroseksualnej męskości, który – jak podkreślał Pierre Bourdieu w *Męskiej dominacji* – nie wymaga dodatkowego komentarza ani problematyzacji, bo jest automatycznie klasyfikowany jako naturalny, właściwy i oczywisty (1998).

Wychodzę z założenia, że obecnie przejawem transgresji w tym polu nie jest już sama obecność na scenach queerowych bohaterów, lecz obnażanie męskiej emocjonalności, słabości, kruchości i nieprzystawalności do konstruowanych przez patriarchat esencjonalnych reżimów płciowych oraz poszukiwanie nowych, bardziej inkluzywnych, relacyjnych i otwartych modeli – a dalej: obrazów – męskości[9]. Powiązałabym te przemiany po części także ze wzrostem zainteresowania wśród twórców i twórczyń strategiami autobiograficznymi oraz charakterystycznymi dla tego gatunku formami wyznania czy szczerych – choć też, oczywiście, balansujących na granicy pomiędzy fikcją a niefikcją – opowieści o osobistych przeżyciach, porażkach i traumach. Ale nie tylko.

Feministyczny model męskości, jak przedstawia go bell hooks w książce *Gotowi na zmianę. O mężczyznach, męskości i miłości*, opiera się na założeniach, „że wartość mężczyzn wynika z samego faktu ich egzystencji, że nie muszą oni «działać» ani «odgrywać roli», żeby ich doceniono i kochano. Feministyczna męskość nie definiuje siły w kategoriach «władzy nad», ale ujmuje ją jako zdolność jednostki do wzięcia odpowiedzialności za siebie i innych” (2022, s. 135). Tego rodzaju męskość jest więc zorientowana na budowanie relacji, podkreśla współzależność mężczyzn, ich emocjonalną wrażliwość i stanowi kontrast do patriarchalnej męskości charakteryzującej się oziębłością, cynicznością, alienacją, a nierzadko też stosowaniem

psychicznej lub fizycznej przemocy wobec innych lub wobec siebie.

Autorka *Teorii feministycznej: od marginesu do centrum* wiele uwagi poświęca w swoich rozważaniach kwestiom emocji i temu, w jaki sposób patriarchat produkuje pokaleczonych emocjonalnie mężczyzn, przekonanych, że „są bardziej męscy, kiedy nie czują" (s. 23). Ewentualnie, gdy przepełnia ich złość: „Prawdziwi mężczyźni bywają wściekli. Ich wściekłość, niezależnie od tego, jak agresywna i destrukcyjna, uznawana jest za naturalną – traktowana jako pozytywna forma ekspresji patriarchalnej męskości" (s. 25). Okazywanie innych emocji wiąże się jednak z silnie zinternalizowanym wstydem oraz z wystawieniem się na potencjalny atak ze strony „prawdziwych mężczyzn", a więc – na możliwe zranienie genderowe, symboliczne, ekonomiczne i każde inne. Dlatego też hooks przekonuje, że:

> Pierwszy akt przemocy, którego patriarchat domaga się od mężczyzn, nie dotyczy kobiet. Mężczyźni są zmuszeni do zaangażowania się w akty psychicznego samookaleczania i uśmiercenia tych części własnego *ja*, które składają się na emocjonalność (s. 84).

i dalej:

> Patriarchat nagradza mężczyzn za brak kontaktu z własnymi uczuciami. Niezależnie od tego, czy dopuszczają się aktów przemocy wobec kobiet i dzieci lub słabszych mężczyzn, czy też angażują w społecznie sankcjonowaną przemoc militarną, mężczyźni lepiej spełniają wymagania patriarchatu, kiedy nie czują (s. 88-89).

4.

W takiej ramie umieszczam *Autobiografię na wszelki wypadek* Michała Buszewicza (2020). Głównego bohatera spektaklu, Michała Buszewicza, poznajemy już po jego śmierci dzięki opowieściom trzech mężczyzn (Tomasza Cymermana, Daniela Dobosza i Konrada Wosika) zatrudnionych do posprzątania mieszkania zmarłego. Dwie osie tego przedstawienia wyznaczają: relacja między kapitalistycznie pojmowanym sukcesem – który jest lub może być jednym z wyznaczników patriarchalnej męskości – a porażką w dążeniu do tak zdefiniowanego celu oraz proces powolnego i stopniowego rozbrajania męskiej emocjonalności obudowanej rozmaitymi mechanizmami obronnymi. O Michale dowiadujemy się, że nie potrafił się rozpłakać, gdy zmarła jego ukochana babcia, a potem mama; że większość dorosłego życia spędził w oczekiwaniu na uznanie i zewnętrzną walidację swojej pracy w postaci branżowej nagrody, którą otrzymał dopiero za całokształt twórczości; że w jego związkach z kobietami zawsze w pewnym momencie pojawiał się inny mężczyzna, odbierany przez niego jako ten lepszy, który doprowadzał do zakończenia tych relacji. I wreszcie – że nikt go nigdy nie nauczył, jak stawiać granice i jak obchodzić się z emocjami: „bo moje emocje to nie jest coś, co ma jakiekolwiek znaczenie. Przecież żadnego faceta się nie przyzwyczaja do tego, że ma emocje, a co dopiero, że jego emocje mają jakiekolwiek znaczenie. No chyba że wkurw, ale ja nie umiem we wkurw. No to co mi pozostaje?”[10].

Autobiografia na wszelki wypadek jest opowieścią o męskiej samotności, zażenowaniu, klęskach, lękach, traumach i drodze do odkrywania i nazywania własnych stanów emocjonalnych. Wątki te – choć w nieco innym ujęciu – zostały silnie zaakcentowane również w *Woyzecku* (2019) Grzegorza Jaremki i Marcina Cecki. Główną osią spektaklu staje się tam konfrontacja

różnych (ale zasadniczo patriarchalnych) modeli męskości reprezentowanych przez kolegów tytułowego bohatera (Mateusz Górski) z garażowego zespołu: Tamburmajor (Paweł Smagała) nie wstydzi się swojego ciała, lubi starsze kobiety, chętnie zajmuje pozycje dominujące i przewodzi grupie, Kapitan (Jan Dravnel) w przyszłości chce zostać dyrektorem korporacji, bo, jego zdaniem, pomaganie ludziom polega na mówieniu im, co mają robić, a z kolei Doktor (Rafał Maćkowiak) jest bardziej skupiony na anatomii i chłodnych analizach niż na relacjach międzyludzkich. Dramat Woyzecka polega tu na podwójnym zagubieniu: w próbach zdefiniowania swojej męskości oraz w pozbawionej granic relacji z nadopiekuńczą matką (Maria Maj), karmiącą go hummusem z groszku. Jaremko i Cecko niemal całkowicie przepisują tekst Büchnera i w przedstawieniu skupiają się na procesach konstruowania męskich tożsamości – zwłaszcza podczas dorastania, nastoletniości – zachodzących niejako wobec wzorców męskości z najbliższego otoczenia. Dlatego też *Woyzeck* w ich interpretacji opowiada o tym, ile zniszczeń w ostatecznych rozrachunku powoduje – silnie afirmowane w patriarchalnym społeczeństwie – tłamszenie i wypieranie przez mężczyzn słabości, nieporadności czy emocjonalnej tożsamości oraz o braku narzędzi (i edukacji), by temu przeciwdziałać.

5.

Zdaniem bell hooks zinternalizowana koncepcja patriarchalnej męskości niejako zmusza mężczyzn do kultywowania ideałów samotności i nie pozwala im na budowanie emocjonalnych więzi z innymi mężczyznami. Schemat ten odwraca jednak feministyczna męskość, podkreślając, jak ważne dla zdrowego funkcjonowania mężczyzn w społeczeństwie jest wspieranie emocjonalnych porozumień pomiędzy nimi (s. 139). Za przykład potwierdzający i zarazem obrazujący te rozpoznania można uznać działania Grupy Performatywnej Chłopaki, których celem jest poszukiwanie

nietoksycznych form emocjonalnego braterstwa opartych nie na rywalizacji, lecz na wsparciu.

Ich spektakl *Chcieliśmy porozmawiać o męskości, a zostaliśmy przyjaciółmi* (2021) rozpoczyna się od prologu, podczas którego stojący na jednej nodze mężczyzna wygina ciało w różne strony, próbując utrzymać równowagę. Na ustach ma naklejoną taśmę z napisem „mam dość", a z offu dobiegają różne wyznania: „Przez całe życie byłem przygotowany, nie mogłem popełnić błędu", „Całe życie robiłem to, czego ode mnie oczekiwano", „Oczekiwano, że będę pracował, a jednocześnie zajmował się dziećmi. Robiłem jedno i drugie", „Oczekiwano, że wszystko załatwię. Załatwiałem", „Oczekiwano, że nigdy nie zawiodę, nie dam dupy. Nie zawiodłem, nie dałem dupy".

Przedstawienie czerpie z formuły męskich kręgów, dlatego w kolejnych sekwencjach mężczyźni zbliżają się do siebie zarówno na poziomie fizycznym, jak i psychicznym. Tomek opowiada o tym, że przez wiele lat identyfikował się jako osoba niebinarna, ale w trakcie terapii odkrył, że obawia się męskości, bo utożsamia ją z czymś złym i agresywnym. Kamil także odczuwał lęk przed mężczyznami i dopiero dzięki męskim kręgom zintegrował w sobie dwie tożsamości: mężczyzny i osoby nieheteronormatywnej. Wojtek deklaruje, że chciałby się uwolnić od sztywnych granic rozróżniających to, co kobiece od tego, co męskie i przekierować uwagę na indywidualne doświadczenia wszystkich osób, z kolei Paweł wspomina o tym, że mężczyznom brakuje przestrzeni społecznych, w których mogliby oni wyrażać swoje emocje.

Chcieliśmy porozmawiać o męskości, a zostaliśmy przyjaciółmi to także zbiór opowieści z różnych etapów życia mężczyzn, traktujących o rytuałach dyscyplinujących w szkole wojskowej, o konfrontacji (lub jej braku) z nieobecnym ojcem, o toksycznym ojcostwie i próbach jego przełamania przy

okazji opieki nad własnymi dziećmi, o męskim płaczu, o niedyspozycji seksualnej, o erekcji w niespodziewanych momentach, o przedwczesnych wytryskach czy o relacjach z matkami. Historiom tym towarzyszy zazwyczaj choreografia, w której te sztywne, wytresowane, zdyscyplinowane męskie ciała wchodzą ze sobą w różne interakcje: splatają się, dotykają, głaszczą, przytulają, dzięki czemu ukazany zostaje ścisły związek pomiędzy tożsamością emocjonalną a cielesnością oraz relacyjny charakter męskości wymagający wzajemnej uważności.

Sporo uwagi męsko-męskiej przyjaźni poświęcają także Michał Przybyła i Dominik Więcek w *Bromance* (2019). Już na początku spektaklu, gdy ubrani w kaski twórcy uprawiają na materacu zapasy, słyszymy z nagrania zasady dobrej relacji: „nie obśmiewaj przyjaciela w towarzystwie", „jeśli wymaga tego sytuacja, obejmij go", „nie udawaj przed nim kogoś, kim nie jesteś", „ciesz się jego sukcesem, nawet gdy to oznacza twoją porażkę", „bądź partnerem, a nie przeciwnikiem, podaj mu pomocną dłoń".

Tancerze raz za razem obnażają tu swoje lęki i kompleksy: niechęć wobec własnego ciała, wstyd odczuwany w towarzystwie innych mężczyzn, którzy komfortową czują się ze swoją nagością czy poczucie niedopasowania do klasycznych kanonów urody. Kontrastem do reprezentowanych przez nich męskości staje się powracająca figura patriarchalnego rodzica. „Podejmował za nas wszystkie decyzje i nie można było mu się sprzeciwiać" – wspomina Przybyła, który przez większość dorosłego życia bał się porozmawiać z tatą o tym, że jest gejem. W pewnym momencie prosi on nawet jednego z widzów, by ten odczytał list, jaki kiedyś napisał do ojca:

> Pamiętam cię jako wyrzut sumienia, wobec mnie, wobec świata, wobec losu. Ciężko mi przypomnieć sobie dobre wspomnienia,

> przysłaniają mi je wszystkie chwile twoich pretensji. Nie potrafię powiedzieć, czy cię kocham, czy jesteś mi bliski, kim dla mnie jesteś, nie przygotowałeś mnie do życia, na to co mnie czeka. Sam musiałem stać się mężczyzna.

Zarówno w przypadku *Bromance'u*, jak i *Chcieliśmy porozmawiać o męskości, a zostaliśmy przyjaciółmi* dostrzegalna jest konieczność poszukiwania nowych, bardziej inkluzywnych, form czy wspólnot bliskości pomiędzy mężczyznami, które łączyłyby ze sobą, a nie hierarchizowały względem siebie osoby cispłciowe, niebinarne, heteroseksualne, homoseksualne czy szerzej: queerowe. Erik Anderson w opozycji do ortodoksyjnych męskości charakteryzujących się w jego ujęciu homofobią, kompulsywną heteroseksualnością, seksizmem i stoicyzmem zaproponował termin inkluzywnych męskości (*inclusive masculinities*) odznaczający się, między innymi, płynnością społeczną (mężczyźni zachowują się w taki sposób, jaki w ortodoksyjnym modelu byłby zakwalifikowany jako kobiecy lub homoseksualny; starają się rozwiązywać problemy poprzez rozmowę, a nie walkę; nie budują swojego autorytetu na przemocy) czy zwiększoną erotyczną lub nieerotyczną bliskością między mężczyznami: przytulaniem, głaskaniem, całowaniem. Anderson nie pisał jednak o jednym wzorze czy modelu, ale raczej o procesach, różnych formach męskości skatalogowanych pod szyldem inkluzywnych, które albo współistnieją w społeczeństwach z tymi ortodoksyjnymi, albo je na swój sposób destabilizują (2009).

6.

I chociaż figura rodzica pojawia się niemal w każdym z przywoływanych tutaj spektakli, to samo pojęcie ojcostwa jest najwyraźniej problematyzowane w

Ojcach Błażeja Biegasiewicza oraz w drugiej części *Halki* Anny Smolar i Natalii Fiedorczuk. W pierwszym przypadku powraca temat dyscyplinującego obrazu ojca, na którego uznanie zawsze trzeba było czymś zasłużyć: dobrymi wynikami, dyscypliną, poprawnym wykonywaniem powierzonych zadań. W kontrze do tych wspomnień czwórka aktorów (Maciek Karczewski, Filip Lipiecki, Marcin Piotrowiak i Mateusz Grodecki) podejmuje próbę odnalezienia i ustanowienia innej relacji pomiędzy tatą a synem – takiej, którą mogliby stworzyć, gdy sami zostaną ojcami. Deklarują, że chcieliby wówczas spędzać jak najwięcej czasu z bobasem, bo, zgodnie z przytaczanymi w przedstawieniu danymi, w 2016 roku w Polsce ojcowie przebywali ze swoimi pociechami średnio czterdzieści minut dziennie. Ich zaangażowanie w zmianę modelu tacierzyństwa widać zwłaszcza w scenie testu wiedzy na temat noworodków, w której Karczewski, Lipiecki, Piotrowiak i Grodecki pytają siebie o następujące kwestie: do którego miesiąca życia dziecko żywi się tylko mlekiem matki, jaki wpływ na jego odżywanie ma cukier, kiedy rozwija się żuchwa i język, do którego roku życia dziecko może spożywać mleko matki, jak wprowadzać nowe pokarmy dziecku, jak rozszerzać dietę, kontrolować reakcje alergiczne, jak krok po kroku przewinąć dziecko oraz – co szczególnie istotne – jak nawiązywać więź emocjonalną z dzieckiem.

Zdaniem Karli Elliott integracja wartości wywodzących się ze sfery opieki, takich właśnie jak współzależność czy relacyjność może neutralizować męską dominację i pozytywnie wpływać na rozwój mężczyzn, oferując im poczucia bycia kochanymi i szanowanymi bez konieczności konkurowania z innymi mężczyznami (2016, s. 252). W zaproponowanym przez nią pojęciu opiekuńczych męskości (*caring masculinities*), wywodzącym się w dużej mierze z feministycznych teorii opieki, męskie kompetencje nie wiążą się jedynie z panowaniem nad rodziną i zapewnianiem jej finansowego

bezpieczeństwa, ale ze zdolnością do opieki; szacunek natomiast łączy się z miłością, a nie z wytwarzaniem autorytetu patriarchy.

Niall Hanlon, na którego powołuje się również Elliott, wskazuje kilka powodów, przez które funkcje opiekuńcze nie były dotychczas dostatecznie obecne w tradycyjnych modelach męskości. Po pierwsze, opiekę utożsamiano automatycznie z kobietami, a pozycja męskiego opiekuna postrzegana była jako podporządkowana; po drugie, sprawowanie opieki oznacza ujawnienie sfeminizowanej części męskiej tożsamości; po trzecie, opieka oznacza (przynajmniej częściową) rezygnację z władzy związanej z patriarchalną męskością, co wzbudza lęk i niechęć w obrońcach *status quo* (2012).

Z kolei w *Halce* zestawiono ze sobą dwa modele ojcostwa (i zarazem dwa modele męskości) reprezentowane przez Jontka (Łukasz Stawarczyk) i Janusza (Radosław Krzyżowski). W wersji zaproponowanej przez Smolar i Fiedorczuk Halina (Aleksandra Nowosadko) nie tylko nie umiera z powodu nieszczęśliwej miłości, ale ucieka, pozostawiając nowo narodzone dziecko pod opieką Jontka, który nie jest jego biologicznym ojcem. Zdaniem Janusza obowiązek alimentacyjny, z którego nie zawsze się wywiązuje, przyznaje mu prawo do nazywania się ojcem i zarazem do decydowania o przyszłości dziecka: „Po co ty chcesz ode mnie te alimenty, skoro chcesz to dziecko uformować po swojemu. Chcesz mieć kurwa, małą jontkową? To nie jest mała jontkowa. To jest mała januszowa” – wykrzykuje podczas kłótni z Jontkiem.

Janusz reprezentuje model ojcostwa ściśle powiązany z męskością, którą utożsamia się ze zdolnością do finansowego zabezpieczenia i utrzymania rodziny, z kolei Jontek, jak sądzę, realizuje model opiekuńczy opisany przez Elliott. W tekście *Men and caring masculinities* Paco Abril, odwołując się do rozpoznań australijskiej badaczki, wyraźnie podkreślał jednak, że

„pielęgnowanie opiekuńczych męskości musi koncentrować się na kwestionowaniu systemów dominacji – patriarchatu i kapitalizmu – i przecinać każdą sferę życia: rodzinę, edukację, świat pracy, politykę, media i relacje między ludźmi i nie-ludźmi" (2021). A gruntowna reorganizacja społeczna, która pozwoliłaby definitywnie zakwestionować szkodliwe dla wielu grup społecznych urządzenia patriarchatu, powinna opierać się na opiece oraz chęci wspólnego działania na rzecz zmiany (tamże).

7.

Jak słusznie zauważył Jason Wilson w książce *Cry Like a Man* (2019), toksyczny wizerunek mężczyzny umacniany bywa często dzięki afirmowaniu w sferze publicznej takich sloganów jak „prawdziwi mężczyźni nie płaczą" czy „przestań jęczeć, bądź mężczyzną", które zachęcają mężczyzn do tłumienia emocji po to, by zaimponować innym mężczyznom i podkreślić swoją męskość pozbawioną miękkości, zmęczenia, zagubienia, niepewności i przygnębienia. W związku z tym mówienie przez mężczyzn o słabościach, porażkach i uczuciach w teatrze chciałabym uznać za gest kulturowego oporu, przyjmując w tym miejscu założenia niskiej teorii. Jack Halberstam, pisząc o związkach feminizmu z porażkowością stwierdził, że „tam, gdzie sukces mierzy się zawsze w odniesieniu do męskich standardów, a niespełnianie wymogów płci często oznacza zwolnienie z presji, by sprostać patriarchalnym ideałom, niepowodzenie w byciu kobietą może nieść ze sobą nieoczekiwane przyjemności" (2018, s. 17).

Rozszerzyłabym jednak jego tezy tak, by objęły również mężczyzn niemieszczących się w tychże hegemonicznych męskich standardach i wówczas potraktowałabym obnażanie na scenach swojej nieprzystawalności do patriarchalnych reżimów genderowych, przez przedstawicieli wszystkich

płci, właśnie w kategoriach przyjemności i kontestacji – jako zakłócenie i interwencje w opresyjny system konwencjonalnych konstruktów oraz norm płciowych, które mogą po prostu przynosić ulgę.

Szkicowo przedstawione tutaj przeze mnie tendencje dotyczące zmiany sposobów reprezentacji męskości w najnowszym polskim teatrze uznaję za pierwszy krok w stronę szerszej reorganizacji myślenia o wpływie patriarchatu na mężczyzn oraz w kierunku poszukiwania i wypracowywania innych, nietoksycznych, form ekspresji płciowej. Nie tylko na scenach, ale również w instytucjach kultury.

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:

Tabak, Wiktoria, Rekonfiguracje męskości w najnowszym polskim teatrze, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 173, DOI: 10.34762/f0sp-nr57.

Autor/ka

Wiktoria Tabak

Wiktoria Tabak (wiktoria.tabak@doctoral.uj.edu.pl) – doktorantka nauk o sztuce w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Uczestniczka programu mentoringowego „Top Minds" organizowanego przez Polsko-Amerykańską Komisję Fulbrighta i Stowarzyszenie Top 500 Innovators. Laureatka nagrody głównej im. Ewy Guderian-Czaplińskiej w konkursie na najlepszą pracę magisterską z zakresu wiedzy o

teatrze, widowisku i performansie organizowanym przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie oraz nagrody Marszałka Województwa Pomorskiego w Ogólnopolskim Konkursie im. Andrzeja Żurowskiego na recenzje teatralne dla młodych krytyków teatralnych. Jako recenzentka stale współpracuje z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną", „Dialogiem" i „Czasem Kultury". Publikowała także na łamach „Pamiętnika Teatralnego" oraz „Widoku". Była członkinią Komisji Artystycznej w 28. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, a obecnie jest konsultantką programową Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Kontakt" w Toruniu. ORCID: 0000-0002-2435-8985.

Przypisy

1. Rozumienie „hegemonicznej męskości" – tutaj i w dalszych fragmentach artykułu – przyjmuję natomiast za Raewyn Connell (2005). Hegemoniczną męskość, jej zdaniem, można zdefiniować jako „konfigurację praktyk płciowych, które ucieleśniają aktualnie akceptowaną odpowiedź na problem zasadności patriarchatu, a także gwarantują dominującą pozycję mężczyzn i podporządkowanie kobiet w danym społeczeństwie". Nie oznacza to, że najbardziej widoczni nosiciele hegemonicznej męskości – jak przekonuje badaczka – to zawsze ludzie w pierwszej kolejności utożsamiani z władzą, mogą to być także aktorzy lub bohaterowie filmowi. Connell przekonuje jednak, że hegemonia może zostać ustanowiona tylko wtedy, gdy istnieje zgodność między ideałem kulturowym a władzą instytucjonalną i zbiorową. To właśnie skuteczne powoływanie się na autorytet, bardziej nawet niż bezpośrednia przemoc, jest znakiem hegemonii (choć przemoc często stanowi podstawę lub wsparcie dla autorytetu). Hegemoniczna męskość, jak twierdzi Connell, ucieleśnia „aktualnie akceptowaną" strategię, co oznacza, że w każdej chwili zmieniające się warunki patriarchatu mogą wpływać na dominację określonego typu męskości, a nowe grupy mogą zakwestionować stare rozwiązania i skonstruować swoją hegemonię. Hegemonia jest relacją historycznie mobilną, a jej zmienność jest kluczowym elementem proponowanego przez Connell obrazu męskości.
2. Męskość traktuję tutaj w oderwaniu od męskiego ciała, a więc jako praktykę kulturową, i z tego powodu pisząc o „wściekłej patriarchalnej męskości", odnoszę się również do kobiet. Jak zresztą zauważyła bell hooks: „Odkąd kobiety zdobyły prawo do odgrywania roli patriarchalnych mężczyzn w spódnicy, dopuszczają się one aktów przemocy podobnych do tych, których dokonują mężczyźni. Ten fakt uświadamia nam, że gotowość do używania przemocy jest tak naprawdę związana nie z biologią, ale raczej z zestawem oczekiwań dotyczących roli władzy w kulturze dominacji" (2022, s. 73).
3. Zdecydowałam się to sformułowanie przetłumaczyć jako „urządzenia rozżalonych", a nie np. „uprawnienia rozżalonych", bo wydaje mi się, że Kimmelowi chodzi tutaj o rozumienie słowa *entitlement* nie tyle w kontekście legitymizacji prawa do walki o utracone przywileje, ile o przekonanie, że przez sam fakt bycia białym mężczyzną zasługują oni na ochronę przywilejów i zachowanie specjalnego traktowania.
4. Rzecz jasna Kimmel odnosił się w swojej książce do specyficznego amerykańskiego kontekstu, niemniej zaproponowana przez niego rama wydaje mi się interesującą i inspirującą konceptualizacją do zastosowania także na rodzimym gruncie.
5. Oryginalne wypowiedzi spisałam z nagrania dostępnego w serwisie YouTube. Zob.

Andrzej Chyra WKURZYŁ się na scenie! Wstał i zaczął krzyczeć do dziewczyny z widowni, 31 sierpnia 2022, https://www.youtube.com/watch?v=2Tze2aGT_vc [dostęp: 17.11.2022].
6. Początkowo w akademickiej refleksji wokół męskości dominowały cztery charakterystyczne strategie jej definiowania: esencjalna (istnieje wybrana cecha określająca rdzeń męskości), pozytywistyczna (funkcjonuje pewna ugruntowana typologia płci, na podstawie której tworzy się konserwatywne skale męskości i kobiecości, całkowicie pomijając przy tym spektrum płciowości), normatywna (wytwarzająca zbiór norm społecznych przypisywanych mężczyznom i za ich pomocą ich identyfikujących) oraz semiotyczna (określająca męskość poprzez system różnicy symbolicznej, w której męskość i kobiecość są sobie przeciwstawne, męskość jest definiowana jako nie-kobiecość) (Connell, 2005).
7. Tomasik w swoim tekście zwracał też uwagę na to, że gruntowna historia polskiej męskości wciąż nie jest jeszcze napisana i wymaga wielu badań (2016).
8. Z perspektywy queerowej ciekawie analizował to przedstawienie Stanisław Godlewski w tekście *Dewocjonalia z Jednorożcem. Krystian Lupa i queer* (2019).
9. Słabość po części charakteryzowała również męskich bohaterów ze spektakli Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego, lecz tam była ona głównie definiowana poprzez niedopasowanie postaci do pożądanego zachodniego czy neoliberalnego wzorca męskości i raczej nie problematyzowała szerzej sfery emocjonalnej.
10. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z przedstawienia (dotyczy to również spektakli, które analizuje w dalszej części tekstu) pochodzą ze scenariusza udostępnionego mi najczęściej przez twórców bądź twórczynie.

Bibliografia

Abril, Paco, *Men and caring masculinities*, „Idees" 25.11.2021, https://revistaidees.cat/en/men-and-caring-masculinities/ [dostęp: 17.11.2022].

Anderson, Eric, *Inclusive Masculinity: The Changing Nature of Masculinities*, Routledge, London 2011.

Andrzej Chyra WKURZYŁ się na scenie! Wstał i zaczął krzyczeć do dziewczyny z widowni, 31 sierpnia 2022, https://www.youtube.com/watch?v=2Tze2aGT_vc [dostęp: 17.11.2022].

Bourdieu, Pierre, *Męska dominacja*, przeł. L. Kopciewicz, Wydawnictwo Oficyna Naukowa, Warszawa 2004.

Connell, Raewyn, *Masculinities* (second edition), Polity Press, Cambridge 2005.

Elliott, Karla, *Caring Masculinities: Theorizing an Emerging Concept*, „Sage Journals" 2016 nr 3, s. 240-259.

Elliott, Karla, *Bringing in margin and centre: 'open' and 'closed' as concepts for considering men and masculinities*, „Gender, Place and Culture. A Journal of Feminist Geography 2022, nr 12, s. 1723-1744.

Godlewski, Stanisław, *Dewocjonalia z Jednorożcem. Krystian Lupa i queer*, „Polish Theatre Journal" 2019 nr 1-2, https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/download/189/890 [dostęp: 17.11.2022].

Halberstam, Jack, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020.

Hanlon, Niall, *Masculinities, Care and Equality. Identity and Nurture in Men's Lives*, Palgrave Macmillan, London 2012.

hooks, bell, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, przeł. E. Majewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

hooks, bell, *Zrozumieć patriarchat*, przeł. K. Płecha, „Codziennik Feministyczny" 15.06.2013, http://codziennikfeministyczny.pl/zrozumiec-patriarchat/ [dostęp: 17.11.2022].

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

Inna Scena: Koniec męskości? Konstrukcje męskiej tożsamości w polskim dramacie i teatrze, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Wydawnictwo Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2011.

Kimmel, Michael, *The Politics of Manhood: Profeminist Men Respond to the Mythopoetic Men's Movement (And the Mythopoetic Leaders Answer)*, Temple University Press, Philadelphia 1995.

Kimmel, Michael, *Angry White Men: American Masculinity at the End of an Era*, Nation Books, New York 2013.

Tarraud, Christelle, *Męskość w warunkach kolonialnych, od końca XVIII wieku do Wielkiej Wojny*, [w:] *Historia męskości. Tom drugi*, red. A. Corbin, przeł. T. Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020, s. 293-309.

Tomasik, Tomasz, *Uwagi do wciąż nienapisanej historii męskości w Polsce*, „Pamiętnik Literacki" 2016 nr 2, s. 5-17.

Wilson, Jason, *Cry Like a Man. Fighting for Freedom from Emotional Incarceration*, David C. Cook, Colorado 2019.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/rekonfiguracje-meskosci-w-najnowszym-polskim-teatrze*