

Julia Gierczak

(Uniwersytet Gdański)

Męskie ciała, męskie kultury, czyli wokół strategii możliwych i nieobecnych

Stanley Kowalski pręży mięśnie. Opięty podkoszulek prawie pęka w szwach. Na ciele odznaczają się kropelki potu. Spojrzenie jest namiętne i tajemnicze. W kąciu ust majaczy wykałaczka, czyniąc postawę bohatera jeszcze bardziej zapraszającą do erotycznej gry pełnej niepewności i napięcia. Jest stanowczy. Jest agresywny. Widać to w każdym geście. Zdawkowy opis postawy ikony maczyzmu, czyli Marlona Brando w roli bohatera kultowego *Tramwaju zwanego pożądaniem* (1951, reż. Elia Kazan), mógłby składać się równie dobrze na teaser lekkiej pornografii gejowskiej. Właśnie na tym opiera się fenomen i aktora, i postaci Tennessee Williamsa: obu rozsadza hiper-męskość, która jednocześnie mieści w sobie tony zaprzeczające jej mainstreamowym kanonom. Czy Kowalski w ujęciu Marlona Brando to swoiste hetero-męskie cliché, czy raczej ucieleśnienie sekretnej gejowskiej kody sprzed okresu rozkwitu kultury queerowej? Jak zauważa Sebastian Jagielski, wszystkie postaci uniwersum Williamsa – zwłaszcza w przełożeniu na ekran – ucieleśniają fantazmaty pisarza, należy je więc odczytywać w sposób mniej bezpośredni i dosłowny. Dotyczy to w równym stopniu postaci „kobietych” i „męskich”:

„W filmach opartych na dramatach Tennessee Williamsa nie mamy do czynienia z kobietami, ale z transwestytami. Kobiety są projekcją barokowo transwestyckich fantazji homoseksualnych. (...) Założenie przez Williamsa kobiecej maski pozwala mu masochistycznie zbliżyć się do seksownych brutalni, żigolaków i roznegliżowanych chłopców z plaży: Stanleya Kowalskiego/Brando [czy – JG] Paola/Warrena Beatty”¹.

Gdyby stworzyć amatorskie found footage w oparciu o fragmenty ról Marlona Brando, bez trudu wyłoniłby się z niego złożony performance męskości: zmysłowej, chłopięcej, maczystowskiej i homoerotycznej (Kowalski, *Dziki Johnny*), niemal laboratoryjnie patriarchalnej (Don Vito Corleone), ale również pogrążonej

¹ S. Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim filmie fabularnym*, Kraków 2013, s. 107-109.

w kryzysie i pustce, na antypodach dawnej, zorganizowanej i mocnej tożsamości (Paul w *Ostatnim tangu w Paryżu*, ale również Maximillian Beard w finałowej *Rozgrywce* aktora)². Dyspozycja kluczowych postaci Brando wyraża się w spojrzeniu jego bohaterów, ale również w otwartości na bycie oglądanym, bycie przedmiotem spojrzenia w ramach voyeurystycznego spektaklu rozgrywanego z udziałem aktywnego widza, niejako na przekór klasycznej koncepcji Laury Mulvey oskarżającej męskiego widza o przyjęcie roli władcy spojrzenia przy założeniu wyraźnych rygorów:

„Aktywno-pasywny heteroseksualny podział pracy obowiązuje też w strukturze narracyjnej. Zgodnie z zasadami panującej ideologii i ukrytych za nią struktur psychicznych postać męska nie może unieść ciężaru uprzedmiotowienia seksualnego. Mężczyzna nie chce patrzeć na swego ekshibicjonistycznego sobowtóra”³.

Brando w swoich najbardziej wyrazistych wcieleniach wyłamuje się z tego konwencjonalnego porządku, a właściwie podlega przekroczeniu, którego dokonuje widz w swojej strategii odbioru, tak naprawdę kluczowej dla odnalezienia i zdefiniowania queerowych tropów omawianych produkcji⁴.

Męskość ekranowych postaci obejmuje zapakowanych szczelnie w lateksowy kostium komiksowych superbohaterów i przechodzącego kryzysy Jamesa Bonda⁵, zwiewnych, ale wciąż dostojnych czarodziejów – od Merlina po Harry’ego Pottera – i przegięte osoby w typie Vampire Fairy. Twórcy filmowi opowiadający o mężczyznach, a zarazem zwracający uwagę na płeć postaci, często portretują także głowy rodziny, przy czym mieszczą się tutaj i autorytarny Vito Corleone, i zagubiony Tony Soprano, i niezdarny Peter – kreskówkowy *Family Guy*, czy też wreszcie wymownie nieobecny na ekranie (choć w całym filmie aż nadmiernie „obecny”) ojciec, mąż, brat, pracodawca i kochanek *Ośmiu kobiet* (2002, reż. F. Ozon). Figura ojca okazuje się zresztą jedną z najciekawszych we współczesnym transgresyjnym kinie autorskim, badacze i badaczki zauważają na ekranie ojców nieobecnych i traumatyzujących, rzadziej tych budujących zdrowe, trwałe i głębokie relacje z dziećmi.⁶

² Takich fanowskich montaży można zresztą znaleźć dziesiątki na YouTube, choćby to Tribute Video: <https://www.youtube.com/watch?v=BLjOoPp4nFo>, 1.12.2015.

³ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. K. Klimek, s. 41, [w:] eadem, *Do utraty wzroku*. Wybór tekstów, red. K. Kuc, L. Thompson, Warszawa 2010.

⁴ Na szczególne znaczenie queerowego odbioru i potrzebę ukierunkowania praktyki badawczej na doświadczenie widza zwraca uwagę Alexander Doty w swoim tekście zamieszczonym także w jednym z numerów „Panoptikum”. Por. A. Doty, *Teoria queer i kultura popularna*, tłum. R. Kulpa, „Panoptikum”, nr 3(10)/2004, s. 12-15.

⁵ Na takie rozumienie postaci Bonda otworzyli się zwłaszcza reżyser *Skyfall* i *Spectre*, Sam Mendes oraz odtwórca roli Bonda w tej części cyklu, Daniel Craig.

⁶ Obraz zaburzonego ojcostwa wyłania się np. z pracy doktorskiej Eun-Jee Park: *From Paternal Hegemony to the Ethics of Fraternity: the Place of Absent Fathers in Le Jeune Cinema Français*, którą badaczka obroniła w 2011 roku na Newcastle University. Sama poświęcam sporo miejsca figurze ojca w swoim doktoracie.

Obszar badawczy men's studies wydaje się nieprzebrany, zwłaszcza że mężczyźni i męskość jako przedmiot zainteresowania badaczy wyodrębnił się z gender studies i studiów interdyscyplinarnych dopiero na przestrzeni ostatnich trzech dekad. Dokonania feministycznych badaczy spotykały się z krytyczną kontrnarracją mówiącą o tym, że rewolucja seksualna i ruchy feministyczne poszły w złą stronę, co owocuje kryzysem męskości i zatarciem lub całkowitą utratą dotychczasowych mocnych paradygmatów męskości – figury dziadka, ojca, mężczyzn potrafiących umierać za ojczyznę⁷. Jednak równoległe do pseudonauki generującej liczne popularnonaukowe „czytadła” w rodzaju *Żelaznego Jana. Rzeczy o mężczyźnie* Roberta Bly czy *Boskiego przyrodzenia. Historii penis* Toma Hickmana oraz potocznej międzyplanetarnej teorii płciowej⁸, rozwijały się od końca lat 80. pogłębione, wielowymiarowe studia nad męskością. Dopiero w późnych latach 80. badacze i badaczki zaczęli stopniowo dostrzegać problem społecznej konstrukcji męskości związany z socjalizacją do ról płciowych. Michael Kimmel postulował:

„Należy włączyć mężczyzn do naszego programu, ponieważ to oni – czy raczej męskość – są niewidocznymi!”⁹.

Bartek Lis zwraca uwagę na kwestię strategii tożsamościowych, czyli realizowanie się w męskości jako świadome, celowe, aktywne działanie, osadzenie w męskości lub wyjście poza nią¹⁰. Studia nad męskością to w dużej mierze domena socjologów i antropologów, w jednej z najgłośniejszych publikacji – fundamentalnej *Męskiej dominacji* Pierre Bourdieu zwraca uwagę, że mężczyźni to ofiary i więźniowie dominujących wyobrażeń kulturowych. Sebastian Jagielski tak rozwija ten trop:

„Męskie przywileje to pułapka, bo wciąż towarzyszy im napięcie i słumienie, zmuszając mężczyzn do nieustannego, bolesnego potwierdzania własnej męskości”¹¹.

Warto odnotować również, że w takim porządku mężczyźni pozostają wciąż ofiarami esencjalizmu biologicznego i kostycznego podziału na role przypisane ludziom w zależności od posiadanych narządów płciowych. Jak zauważają badacze, jest on coraz bardziej anachroniczny przynajmniej w kręgach klasy średniej za-

⁷ Virginie Despentes – twórczyni filmowa, pisarka i teoretyczka feminizmu zwraca uwagę na tego rodzaju backlash obecny zwłaszcza we francuskim dyskursie końca XX wieku. Por. V. Despentes, *Teoria King Konga*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2015, s. 19-31.

⁸ Autorem pojęcia jest jeden z najważniejszych badaczy obszaru men's studies, Michael Kimmel. Zwraca on uwagę na niezwykłą popularność pseudonaukowych teorii, jakoby mężczyźni i kobiety różnili się od siebie tak bardzo, jakby pochodzili z dwóch różnych planet. Kimmel odnotowuje niezwykłą nośność takich szkodliwych społecznie koncepcji popularyzowanych przez książki w rodzaju *Mężczyźni są z Marsa, kobiety z Wenus* Johna Greya oraz *Płeć mózgu. O prawdziwej różnicy między mężczyzną a kobietą* Anne Moir i Davida Jessela. Obie, pomimo wyraźnej pseudonaukowego charakteru, doczekały się licznych wznowień i tłumaczeń także na język polski. Szerzej o tym: M. Kimmel, *Spółczesność genderowe*, tłum. A. Czerniak, A.M. Kłonkowska, Gdańsk 2015.

⁹ Ibidem, s. 24.

¹⁰ B. Lis, *Gejowskie (nie)męskości. Normy płciowe a strategię tożsamościowe gejów*, Gdańsk 2015, s. 58-59.

¹¹ S. Jagielski, op. cit., s. 416.

chodnich społeczeństw¹², czyli w grupie wciąż w sposób ekspansywny wyznaczającej standardy zachowań i postaw. Franco La Cecla zwraca uwagę, że u podstaw badań nad męskością leży bezustanne poczucie winy, przywołuje studium Daniela Welzera-Langa mówiące o „profeministycznych i niehomofobicznych badaniach nad mężczyzną i męskością”. Według La Cecli inna postawa badawcza wydaje się we współczesnym dyskursie akademickim wręcz wykluczona, ponieważ ciąży nad nią wysoce prawdopodobny zarzut seksizmu, refleksja nad męskością winna być wobec tego pełna zastrzeżeń i ostentacyjnie wyrażanej autocenzury badaczy, podczas gdy rzeczywistym problemem, z którym powinni się w pierwszej kolejności zmierzyć, wydaje się niewidzialna płeć mężczyzny¹³. Mężczyzna samookreśla się poprzez negację, nie jest bowiem kobietą, dzieckiem ani homoseksualistą, i to właśnie brak przynależności do którejkolwiek z tych grup świadczy o jego statusie. Stwarza to sytuację pozostawania w ciągłym napięciu¹⁴. Według Lisa mężczyzna zmuszany jest sprostać wyzwaniu „no sissy stuff” (w luźnym rozumieniu: „nic ciotowatego”), musi więc bezustannie uciekać przed zniewieściałością (ku szorstkości, jakby to określił La Cecla) w kierunku wyznaczanym przez władzę, sukces, rywalizację i bezwzględną nienaruszalność cielesną¹⁵. Współczesna narracja zrywa z immanentnym doświadczeniem kultury homospołecznej, specyficznym nie tylko dla średniowiecza, ale również epok późniejszych (aż po wiek XX) i odwzorowanym w większości znanych ludzkości kultur, a szczególnie specyficznym dla kultury Zachodu¹⁶. Przemoc waloryzująca jedynie właściwe modele męskości i męskich wspólnot usankcjonowała jednak rozwój kodów kulturowych opartych na grze i spektaklu płci, ale szczególnie inspirującej dla rozwoju kultury audiowizualnej androgynii, według rozpoznania Karoliny Kosińskiej sięgającej do rejestrów teatru elżbietańskiego, pantomimy, musicalu czy wzorów dandyzmu – pozornie hiper-męskich, choć w rzeczywistości „mężczyzna-dandys przekracza męskość, wdzierając się na teren tradycyjnie przyporządkowany kobiecości”¹⁷. Studia nad męskością wzmocniły i wciąż wzmacniają przekonanie o niedoreprezentowaniu w kulturze i w dyskursie postaci, które wymykają się binarnym podziałom płciowym. Transgenderowe doświadczenie do dziś często bywa utożsamiane z homoseksualnością, a przekraczanie ram płci biologicznej, w szczególności przez trans-kobiety, bywa redukowane w powszechnej świadomości społecznej do rytuałów drag lub do działania na poziomie cross-dressingu stanowiącego spektakl, nie realność. Stwarza to szansę do negocjacji kulturowych praktyk, ale wciąż pozostają one objęte dyktanem trudnych do przyjęcia, przedemacypacyjnych reguł. Małgorzata Radkiewicz,

¹² A.M. Kłonkowska, K. Bojarska, K. Witek, *O płci od nowa. Własna tożsamość oczami osób transpłciowych*, Gdańsk 2015, s. 51.

¹³ Szerzej o tym [w:] F. La Cecla, *Szorstkim być. Antropologia mężczyzny*, tłum. H. Serkowska, Warszawa 2014.

¹⁴ Na tym wyzwaniu stawianym u podstaw konstruowania męskości koncentruje się E. Badinter, *XY – tożsamość mężczyzny*, tłum. G. Przewłocki, Warszawa 1993.

¹⁵ Szerzej o tym [w:] B. Lis, op. cit., s. 58-60.

¹⁶ Por. L.G. Tin, *Początki kultury heteroseksualnej w cywilizacji Zachodu*, tłum. O. Hedemann, Kraków 2013.

¹⁷ K. Kosińska, *Androgyn: tożsamość, tęsknota, pragnienie. Postać androgyniczna w brytyjskiej kulturze popularnej i filmie lat 70*, Warszawa 2014, s. 15.

analizując zarówno kino komercyjne głównego nurtu, jak i niszowe produkcje, konstatuje:

„Motyw pozornej i tymczasowej zmiany płci za pomocą kostiumu jest jednym z najpopularniejszych kinowych rozwiązań przybierających najczęściej formę cross-dressingu. (...) [równocześnie, jak zauważa badaczka – JG] w zamkniętym cyklu przebieranki zaznacza się potencjał krytyczny, pozwalający podważyć binarne kategorie: męskość i kobiecość, ale również „ja” i Inny”¹⁸.

Perspektywa queerowa pozwala również badaczom punktować słabości filmowych opowieści o postaciach nieheteronormatywnych. Choć *Tajemnica Brokeback Mountain* wpłynęła w sposób ekstremalny na kino głównego nurtu i choć Ang Lee zmierzył się z najbardziej – z pozoru – heterocentrycznym połączeniem gatunków filmowych: melodramatem i westernem, a do dziś film szybuje w rankingach produkcji LGBTQIA+, to badacze zwracają uwagę na jego, poniekąd homofobiczne, nadużycia, choćby przekonanie, że opór społeczny wobec homoseksualności w Stanach Zjednoczonych jednak słabł na przestrzeni dekad, co zupełnie nie znajduje odzwierciedlenia w filmie¹⁹.

Teksty zgromadzone w niniejszym numerze „Panoptikum” są bardzo różnorodne, ale łączy je nietradycyjne podejście do ekranowej męskości wyrażane poprzez dobór przedmiotu badań lub metodologię, a często oba aspekty równocześnie. W pierwszym rozdziale zatytułowanym *Nadwyżka męskości w kinie głównego nurtu. Nadpisywanie nowych reguł* autorki sięgają po mainstreamowe produkcje filmowe, odnajdując w nich perspektywy dotąd marginalizowane. Patrycja Włodek, odwołując się do tradycji kina klasycznego Hollywood, w tym także noir, rejestruje równocześnie w swoim artykule *Kobiece spojrzenia, chłopięce ciała – męskość w klasycznym kinie Hollywood* zmiany w obrazowaniu męskości w amerykańskiej produkcji. W obowiązującym paradygmacie dostrzega pęknięcia i praktyki emancypacyjne wyrażane m.in. poprzez przypisanie męskim bohaterom roli obiektów spojrzenia. Marta Usiekniewicz w artykule *No Genre for Old Men: Age and Masculinity in Michael Winner’s 1978 The Big Sleep* zwraca uwagę na płycizny patriarchalnego modelu białej heteroseksualnej męskości wyrażane w postawie leciwego bohatera, odnotowując zarazem interesujące implikacje konwencji neo-noir, ich konsekwencję dla konstruowania męskości w powiązaniu z wiekiem bohatera.

Rozdział *Męskie role od nowa – wokół zmiany paradygmatu* rozwija kwestię przełamывania najbardziej przerysowanych szablonów męskości – figur macho i wikinga. Iga Łomanowska w tekście *Wokół kategorii macho. O kryzysie*

¹⁸ M. Radkiewicz, *Oblicza kina queer*, Kraków 2014, s. 199-200.

¹⁹ Taki zarzut rozwija Kylo-Patrick R. Hart [w:] *Queer Males In Contemporary Cinema. Becoming Visible*, Toronto 2013, s. 136. Wydawca nie omieszkał umieścić kadru z filmu *Tajemnica Brokeback Mountain* na okładce książki. Homoseksualni kowboje stali się zresztą bohaterami okładek zasadniczej części anglosaskich publikacji poświęconych queer cinema i twórczości LGBT, nawet tych nastawionych krytycznie do filmu Anga Lee.

mężczyzny i kryzysie męskości w *Bitwie w niebie* Carlosa Reygadasa przygląda się drobnym gestom przekraczania dyscyplinującego wzoru w kulturze zdominowanej przez maczystowską optykę. W kinie islandzkim dostrzega podobny „kryzys” tradycyjnie rozumianej męskości Sebastian Jakub Konefał, zarysowując w artykule *Wizerunki mężczyzn w kinowych adaptacjach prozy Hallgrímura Helgasona* przede wszystkim portrety nieudolnych wiecznych chłopców lub oderwanych od rzeczywistości idealistów. Michał Piepiórka opowiada w ostatnim tekście działu pt. *Rozpad i trwanie wspólnoty. Cztery filmy o męskiej przyjaźni w czasach rodzenia się w Polsce kapitalizmu* o transformacji destruktywnej dla patriarchalnych wzorów męskości zakorzenionych w polskiej tradycji. Jak zauważył Bartek Lis, właśnie zmiany społeczne podyktowane transformacją przyczyniły się do kryzysu tradycyjnie rozumianych męskich ról w polskiej kulturze po roku 1989²⁰.

Inne rejestry męskości to rozdział dopuszczający do głosu postaci, twórców i metodologię oscylujących poza granicami heteronormatywnej hiper-męskości wyrażanej w głównym nurcie kultury audiowizualnej. Aleksandra Idczak przybliżyła mało znane na polskim gruncie *Awangardowe wizje męskości*. Jamesa Broughtona *przygody z ciałem*, analizując jego twórcze eksperymenty z dużym naciskiem na świadomość, że „miał silny wpływ na budowanie homospołecznych wspólnot widzów i tworzenie w USA kina emancypacyjnego”. Monika Rawska *Między opresją a subwersją* sytuuje figury i wizerunki wykraczające poza normatywne ramy współczesnych przedstawień męskości.

Ostatni segment tomu przybliży, rozumianą dość przewrotnie, *Heteromęską codzienność*, proponując studium porównawcze męskich wizerunków w reklamie, jakiego dokonały Ewelina Kamasz i Rita Frieske w tekście *Representations of Masculinity in Advertising in Poland and China*. Ostatni artykuł korespondujący z tematem przewodnim numeru, to znakomita analiza Małgorzaty Major, która opowiadając o *Dużych ciałach na małym ekranie*, po raz kolejny zwraca uwagę na ogromne znaczenie neoseriale w perspektywie współczesnych praktyk kulturowych. Teksty zgromadzone w numerze sygnalizują potencjał tkwiący we współczesnych badaniach nad męskością i wyraźnie postulują potrzebę większego ich powiązania z namysłem nad kulturą audiowizualną, która wymaga pogłębionej, wielopłaszczyznowej rewizji. Mniej nadzieję, że stworzy on szansę do dalszych poszukiwań badawczych na tym polu.

²⁰ Por. B. Lis, op. cit.