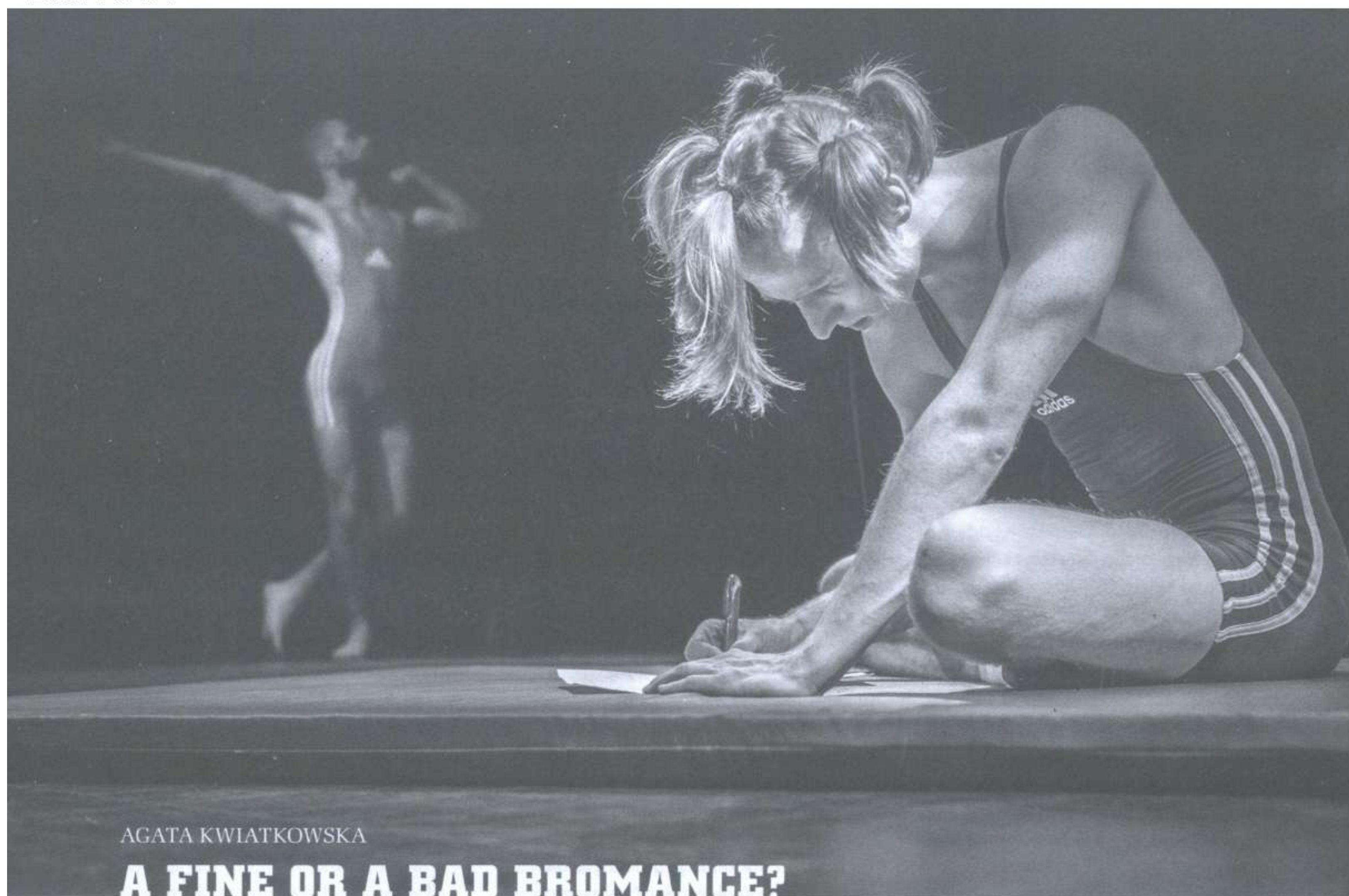




AGATA KWIATKOWSKA

A FINE OR A BAD BROMANCE?

Agata Kwiatkowska – studentka wiedzy o teatrze UJ.

Centrum Rezydencji Teatralnej
Scena Robocza w Poznaniu
BROMANCE

koncepcja, reżyseria, choreografia
i wykonanie: Michał Przybyła, Dominik
Więcek, muzyka: Przemek Degórski,
opieka dramaturgiczna: Anna Królica,
premiera: 5 października 2018

Stopniowo przyspieszające, w końcu z trudem łapane oddechy, pełne wysiłku stęknienia, zdyszane, urywane śmiechy, odgłosy przeplatających się ciał, klaśnięcia jednego o drugie, tarcia skóry o skórę – pogrążeni w ciemności słuchający dźwięków tego bliskiego cielesnego spotkania wydają się coraz bardziej skonsternowani. Dlatego z chwilą zapalenia światła widzowie (przyłapani?) uśmiechają się. Zamiast ciał splecionych w erotycznym uniesieniu, widzimy splot zapaśniczy. Ubrani

w obowiązujące w tym sporcie kostiumy – opinające wyrzeźbione sylwetki trykoty: jeden zawodnik w niebieskim, drugi w czerwonym – zabezpieczeni kaskami Michał Przybyła i Dominik Więcek raz po raz, całkiem serio powalają przeciwnika na gimnastyczny materac.

Na co dzień pracują w zespole Polskiego Teatru Tańca, do którego dołączyli w tym samym czasie, to tam zaczęła się ich przyjaźń. *Bromance* narodził się z pragnienia stworzenia czegoś razem – jest ich pierwszym wspólnym autorskim projektem, który zrealizowali w poznańskiej Scenie Roboczej jako zwycięzcy konkursu na rezydencję teatralną „Nowa Generacja”.

Termin, którym zatytułowali swój spektakl, może powodować dezorientację – jego konstrukcja łączy związek z definicji platoniczny (angielskie *brother* lub *brotherhood*) z relacją uczuciową, seksualną (*romance*). Jednak

słowniki (Collins, Oxford, Cambridge) rozwiewają wątpliwości: owszem, mowa o zażyłej, emocjonalnej męsko-męskiej relacji, ale jej charakter nie jest seksualny. Czym zatem *bromance* różni się od męskiej przyjaźni? Kulturowa konstrukcja tej drugiej wyklucza sentymentalność, czułość, wrażliwość czy słabość.

Więcek i Przybyła opowiadają o swojej nieprzystawalności do wykreowanych wzorców męskości; przywołują – słownie i ruchowo – indywidualne doświadczenia, wspomnienia, niepokoje, kompleksy. Przyjęcie konwencji wyznania i mówienie we własnym imieniu nie ma służyć oczyszczeniu czy autoterapii, a w każdym razie nie to jest najistotniejsze. Opowieść o wstydzie i niedopasowaniu odsłania systemowe mechanizmy, które je warunkują – a ich konsekwencje są tyleż osobiste, ile społeczne.

Tej demaskacji służy również – prowadzona na przemian z prywatną narracją – inscenizacja funkcjonujących w społeczeństwie stereotypów dotyczących męskości. Balansując nastrojami i napięciami, z humorem rozładowującym potencjalnie patetyczne i cikliwe sceny, cytują wyimki z (pop)kultury, trafnie ilustrujące uwewnętrznione dyskursy. I tak, między innymi, pojawia się mężczyzna predestynowany do rządzenia, dominacji, ale także głowa rodziny, zatem mężczyzna odpowiedzialny, na którego wskazuje palec Przeznaczenia (tu pod postacią *Stworzenia Adama*). Natomiast „tata Marcina” – zapożyczony z popularnego niegdyś serialu opartego na rozmowach ojca z synem – nieobecny ekspert od wszystkiego (w tym wypadku szczególnie od włosów łonowych, masturbacji tudzież liczby erekcji w ciągu doby), odsyła do niezidentyfikowanego źródła wiedzy na temat męskości, które wszak gdzieś istnieje i sprawia, że się wie. Jeszcze inną – komplementarną wobec pozostałych – opcję reprezentuje specjalizująca się w biologicznym determinizmie Kayah („testosterooooon”).

Przewrotność opisanej wyżej pierwszej sceny prowokuje z kolei refleksję nad męsko-męskim dotykiem i kontekstami, w jakich jest publicznie akceptowany. Takie społeczne przyzwolenie występuje w zasadzie jedynie w scenach rywalizacji. Ramy widowiska sportowego wymazują homoerotyczny wymiar fizycznego kontaktu zawodników, legalizując tym samym nasze spojrzenie. Sparing Więcka i Przybyły działa odwrotnie: momentalnie ujawnia tę taktykę wymazywania. Jednak przede wszystkim naświetla powszechne przeświadczenie, że potrzeba męskiego kontaktu cielesnego ma seksualny podtekst. Hamuje to jej nieskrępowane wyrażanie oraz pociąga deklaracje o braku wymiaru homoerotycznego – umacniając heteroseksualną normę. Przechwyceniu uległo samo zjawisko bromansu, który wytracił swój potencjał emancypacyjny. Termin ten zaczął być używany, by odrzucić możliwość (za)istnienia uczuciowej czy seksualnej relacji między dwoma mężczyznami,

przy jednoczesnej pozornej akceptacji dla homoseksualizmu¹.

Poznański *Bromance* dostrzega tę wewnętrzną sprzeczność. W pewnym momencie Dominik mówi: „wstydzę się tego, że mógłbym pomyśleć o jakimś mężczyźnie, że jest atrakcyjny; mam poczucie, że nie wolno mi zapędzać się w te rejony”. Performerzy grają z dwuznacznością tytułowego pojęcia, nie próbują zlikwidować wpisanego w nie „romansu”, nie pozwalają na łatwe rozpoznanie; równocześnie znoszą dyskursową dwubiegunowość ludzkiej seksualności. Strategia niedopowiedzenia, niuansowania dotyczy zarówno struktury przedstawienia, jak i wyłaniającego się obrazu – czy raczej nie-obrazu – męskości, który pozostaje migotliwy, niedookreślony.

Tym, co proponują zamiast nowych definicji, jest rozbiórka dotychczasowych i skontrapunktowanie ich własnym przykładem. Odwracają relację: to nie oni nie przystają do konceptu „prawdziwego mężczyzny”, ale to koncept nie przystaje do rzeczywistości. W trakcie walki słyszymy dobiegające z offu zasady męskiej przyjaźni. Zapaśnicy zaczynają swoimi zmaganiem – to bardzo dosłownie, to przewrotnie – obrazować absurdalny kodeks rodem z „Men’s Health” („nie trzymaj się go kurczowo, daj mu przestrzeń na oddech, jeśli tego potrzebuje”, „nie dąsaj się, jeśli masz bóle o coś, powiedz to prosto, a nie strugaj urażonej dziewczynki”, „zawsze kryj go przed szefem”). Scena stopniowo przechodzi w sprzeczkę, zaczepki, „dziecinne” docinki na temat odstających uszu czy określeń penisa – przy wciąż powracającym refrenie walki. Płynność bądź równoczesność chłopięcości i dojrzałości przejawia się w całym spektaklu. Jeżeli dawne rytuały inicjacyjne przestały pełnić swoją funkcję, to jak i kiedy następuje przejście chłopca w mężczyznę?

W pewnej chwili Michał czesze Dominikowi włosy, wiąże je w kilka sterczących kitek – raczej infantylnych i śmiesznych niż dodających „męskiej powagi” (choć sama scena nie bawi, ze względu na towarzyszącą jej słowną narrację); ponadto wzajemne czesanie

należy do gestów „kobiecej” bliskości. To kolejna gra z odbiorczymi skojarzeniami i założeniami. *Bromance* pokazuje, jak zmienia się kanon tego, co postrzegamy jako „typowo męskie i typowo kobiece”, stara się zdjąć płęć z pewnych praktyk i zachowań. Doskonałym przykładem takiej strategii jest też scena tanga – tańca wykonywanego początkowo wyłącznie przez mężczyzn, którzy przybywając (w większości pod przymusem) do Ameryki Południowej zostawiali swoje dotychczasowe życie; można więc zaryzykować stwierdzenie, że to taniec zrodzony z potrzeby bliskości – poza płcią i orientacją seksualną.

Tango poprzedza gra w łapki; mimo że performerzy nie markują zbijania i naprawdę dają sobie po łapach, to nie chodzi tu o zawziętą rywalizację czy dominację, ale o frajdę czerpaną z zabawy, swobody bycia razem. Gra wkrada się co jakiś czas do ich tańca, staje się zaczepna, kokieteryjna. Performerzy tworzą uwodzicielską i zmysłową parę – i tego już nie starają się zbijać.

Przybyła i Więcek wracają wspomnieniami do pierwszej męsko-męskiej relacji w ich życiu – do pierwowzoru męskości, jakim jest ojciec; ma on przysposobić syna do męskiego świata, pokierować go w stawianiu się mężczyzną. Ich doświadczenia się różnią: te Michała są przeważnie gorzkie i trudne, te Dominika rysują obraz ojcowsko-synowskiego ideału („tata, który uczy jeździć mnie na nartach, który mówi mi, że dam radę, który prosi, żebym draapał go po plecach”). Błądząc po omacku dłońmi, które przeważnie znajdują kogoś z publiczności, przypominają sobie wspólne chwile z ojcem i odtwarza je, w ruchu czy geście, ponownie przy pomocy widzów i widzek. Nie spotyka się z oporem, może chwilami z nieśmiałością. Wzajemna bliskość performerów i publiczności, intymność i szczerość wyznań, ale też lekkość dowcipu, wytworzyły rodzaj szczególnego połączenia z widownią.

Dowcipy Więcka i ogólna wesołość równoważą też ciężar adresowanego do ojca listu, coming outu, odczytowanego w tym samym czasie przez

jednego z widzów, a napisanego przez przyjaciela na prośbę i w imieniu Michała. Podczas gdy Dominik pisze list, jego prawdziwy nadawca tańczy solo, w którym jednostkowe doświadczenie mierzenia się z męskością przeplata się z dotyczącymi jej kulturowymi kodami. Choreografię budują zamknięte w walecznych, bokerskich sekwencjach próby sprostania wzorcowi, manifestacje siły, zwierzęcość, przełamywane chwilami upadku i bezsilności, po których należy się podnieść, to znowu poprzecinane pozami z antycznych rzeźb prezentujących cielesne ideały i heroiczne postawy. Ich kanoniczność jest podwójna – wciąż otacza je nimb nieśmiertelnej „sztuki wysokiej”, a jednocześnie zostały wchłonięte przez wizualną popkulturę.

Wytrenowane ciała tancerzy spełniają wymagania tych obrazów – zarówno Michała, kategoryzowanego przez heteronormę jako „nie w pełni mężczyzna”, bo gej, jak i Dominika, któremu śmieszne wydaje się, że mógłby o sobie pomyśleć „atrakcyjny”.

Po skończeniu listu, Więcek dołącza do Przybyły; obserwując go, stara się, powoli i ze spokojem, powtarzać za nim pozy i ruchy; w jego ciele nie ma takiego napięcia, determinacji i koncentracji jak w ciele Michała – zajmuje pozycję wspierającego towarzysza. Bliski temu wymiarowi ich relacji jest też ostatni taniec – na przemian zbliżająca i oddalająca się od siebie cielesna fala, a po niej sekwencja płynnie balansujących pozycji, wymagających partnerowania, wzajemnego wspierania swoich ciał, tworzenia figur za sprawą ich ciężaru, ustanawiania wspólnego ośrodka ciężkości – jeżeli któryś się ruszy, drugi runie.

Poza wszelkimi trafnymi obserwacjami, przekutymi w dowcipny sposób na przemysłaną i atrakcyjną sceniczną formę (opiekę dramaturgiczną sprawuje Anna Królicza), Dominik i Michał przede wszystkim pozwalają nam spojrzeć na łączącą ich relację – nie poprzez opowieść, gdzie i jak się poznali, co o sobie wiedzą czy kto komu zabiera skarpetki – ale poprzez

te momenty, kiedy są razem na scenie: kiedy się do siebie śmieją, kiedy tańczą, a ich ciała świetnie ze sobą współpracują, i nie jest to wyłącznie kwestia profesjonalizmu doskonałych tancerzy, kiedy Michała naprawdę bawią wyglupy Dominika, kiedy Dominik mówi, że w spojrzeniach mężczyzn widzi siebie jako zaprzeczenie męskości i dlatego nie umie utrzymywać kontaktu wzrokowego, po czym w jednej z kolejnych scen bardzo długo patrzą sobie w oczy – i obaj czują się w tym spojrzeniu bezpiecznie. Widząc ich, miałam poczucie obserwowania rzeczywistej więzi, a nie scenicznie skrojonej historii o przyjaźni. Ta autentyczność i szczerość, którą udaje się powołać na scenie (samo mówienie w pierwszej osobie i pod własnym imieniem nie załatwiłoby sprawy), stanowi największą siłę *Bromance*. Udowadnia, że głos prywatnego, indywidualnego doświadczenia może być wypowiedzią polityczną – rewidującą krzywdzące kulturowe klisze. I ośmielać inne głosy, by nienacechowany negatywnie bromans był w naszym społeczeństwie możliwy². ■

¹ Problem nierozpoznany w naszym kręgu kulturowym, bo pojęcie bromansu nie zyskało tu większej popularności i znane jest głównie osobom zajmującym się kinem. Jego homofobiczność trafnie uchwycił w swojej piosence amerykański YouTuber i komik, nigahiga: „Bromance, nothing really gay about it / Not that there's anything wrong with being gay / Bromance, shouldn't be ashamed or hide it / I love you in the most heterosexual way”. Ryan Higa (nigahiga), *Bromance*, YouTube 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=EJvt8kUAm9Q> [dostęp: 13 III 2019].

² Twórcy i twórczyni stawiają pytanie o tę możliwość w opisie spektaklu, por. <http://www.scenarobocza.pl/rezydencja/bromance/> [dostęp: 13 III 2019].

Bibliografia:

Reading the Bromance: Homosocial Relationships in Film and Television, red. M. DeAngelis, Wayne State University Press, Detroit 2014.