

Chłopaki (nie) płaczą. O (de)konstruowaniu stereotypu męskości w polskiej twórczości operowej dla dzieci

<https://doi.org/10.34739/clit.2025.19.07>

Boys (Don't) Cry. On (De)Constructing the Stereotype of Masculinity in Polish Opera for Children

Abstract: This article examines the representation of boys in Polish opera for children, with particular attention to their emotionality. Such a perspective situates the study within broader reflections on the construction of male identity in art, film, theatre, literature, the press, and advertising, as outlined in typologies of Polish academic discourse on masculinity. The analysis seeks to address the following questions: Which models of masculinity operate in Polish children's opera? Does this genre reinforce established stereotypes in its portrayals of male protagonists, or does it subvert them by articulating alternative images of boyhood and young masculinity? Furthermore, in line with Krzysztof Arcimowicz's conceptual framework, to what extent does Polish opera for children adhere to a traditional paradigm of masculinity, or participate in the emergence of a new one?

Keywords: stereotype, Polish opera for children, men's studies, new model of masculinity, traditional model of masculinity

I

„Ale nie bój nic – minie jakiś czas // Poczuj chłodny świt, wszystko minie Ci // [...] chłopaki // [...] nie płaczą // [...] Nie, nie, nie”¹, napisał Muniak Staszczuk i zaśpiewał wraz z zespołem T.Love w 1997, tworząc ogólnopolski przebój końca lat 90. XX wieku². Nawet jeśli utwór nie pretendował do miana głoszącego obiektywną prawdę – w założeniu pastisz ówczesnych boysbandów – to przyjął i utrwalał społeczny stereotyp męskości. Istnieje bowiem pewien utrwalaony w świadomości społecznej zespół cech, którymi opisuje się mężczyznę w większości kultur. Stereotyp mężczyzny w kręgu kultury judeochrześcijańskiej, podobnie jak stereotyp kobiety, pomimo zmian zachodzących w sferze polityczno-gospodarczo-społecznej

¹ <http://www.t-love.pl/teksty/chlopaki-nie-placza.html> [data dostępu: 11.05.2025].

² *Chłopaki nie płaczą* nosi tytuł książka Krzysztofa Vargi z 1996 roku oraz polska komedia kryminalna z roku 2000 w reżyserii Olafa Lubaszenki, która burzy mit stereotypowego macho.

oraz „redefiniowania kategorii męskości”³ i zaistnienia w ponowoczesnym świecie nowego (obok tradycyjnego) paradygmatu męskości, ukształtowanego przede wszystkim pod wpływem feminizmu postmodernistycznego i *gender studies*⁴, pozostaje w istocie niezmienny. Jak zauważa Stefan Florek, „[stereotypy – M.K.] stanowią mniej lub bardziej precyzyjne odzwierciedlenie jakiegoś stanu rzeczy, nawet jeśli należy on już do zamierzchłej, wyprzedzającej kulturową różnorodność przeszłości”⁵. Opierając się na wielu wynikach studiów nad stereotypami mężczyzny i kobiety⁶, Florek podaje cechy charakteryzujące mężczyznę w odniesieniu do: a) zdolności intelektualnych, b) aktywności zawodowej i zdolności przywódczych, c) skłonności do podejmowania ryzyka, d) stabilności emocjonalnej, e) agresywności i f) pobudliwości seksualnej⁷. Z uwagi na przedmiot niniejszej pracy zostaną przytoczone jedynie te cechy, które dotyczą sfery emocji. Co się tyczy stabilności emocjonalnej, to mężczyzna jest postrzegany jako „zrównoważony, mało emocjonalny, niewrażliwy, opanowany, »nigdy nie płaczący«, a jeśli chodzi o czynnik agresywności, bezpośrednio powiązany z emocjonalnością, – »rywalizujący, agresywny, gwałtowny«”⁸.

Przedmiotem zainteresowania w niniejszym artykule są wizerunki chłopców w polskiej twórczości operowej dla dzieci, ze szczególnym uwzględnieniem ich emocjonalności, co sytuuje studium w kategorii rozważań na temat konstruowania męskiej tożsamości w sztuce, filmie, teatrze, literaturze, prasie i reklamie zgodnie z typologią polskich publikacji w dyskursie akademickim dotyczącym męskości, zaproponowaną przez Barbarę Kwaśny⁹. Temat pracy nie był dotychczas analizowany w oparciu o wybrany materiał źródłowy, jednak tekst nie rości sobie prawa

³ K. Arcimowicz, *Przemiany wzorów ojca w kulturze zachodniej*, w: *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach świata*, (red.) B. Płonka-Syroka, Warszawa 2008, s. 56.

⁴ Por. *ibidem*.

⁵ S. Florek, *Psychika mężczyzny – ewolucyjne uwarunkowania i społeczny stereotyp*, w: *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach świata*, (red.) B. Płonka-Syroka, Warszawa 2008, s. 23.

⁶ Por. *ibidem*, s. 24, przypisy 21 i 23.

⁷ *Ibidem*, s. 25.

⁸ *Ibidem*, s. 24.

⁹ Pozostałe trzy kategorie według typologii Kwaśny tworzą: prace o charakterze ogólnym, teoretycznym, przedstawiające różne koncepcje w sprawie męskości; prace o współczesnych polskich mężczyznach, czyli o wybranych grupach polskich mężczyzn; publikacje na temat męskości „dawnej” (prace o charakterze historycznym) oraz męskości „dalekiej” (prace spoza polskiego kontekstu). Por. B. Kwaśny, *Polskie studia nad męskością*, „Zeszyty Etnologii” 2009, nr 1 (11), s. 7-28.

do wyczerpującego opracowania zagadnienia chłopięcej emocjonalności z uwagi na pojemność badanego pojęcia oraz mnogość tropów i ścieżek interpretacyjnych, a sygnalizuje nowy, nieeksplorowany dotychczas obszar badawczy. Celem analizy jest próba odpowiedzi na pytanie, jakie wzory męskości funkcjonują w polskiej operze dziecięcej: Czy polska twórczość operowa skierowana do młodego odbiorcy ulega stereotypom w przedstawianiu męskiego bohatera, czy im przeczy, konstruuje nowy wizerunek młodego mężczyzny? Czy – zgodnie z koncepcją i narracją Krzysztofa Arcimowicza – polska twórczość operowa dla dzieci bazuje na tradycyjnym paradygmacie męskości, czy na nowym?

Tradycyjny paradygmat ujmuje męskość jako dominację i specjalizację w określonych dziedzinach. Opiera się na dualizmie ról płciowych, asymetryczności cech męskich i kobiecych. Wymaga od mężczyzny podporządkowania sobie innych mężczyzn, kobiet i dzieci. Oznacza przymus tłumienia uczuć i emocji, broni mężczyźnie wstępu do pełni ludzkich doświadczeń. [...] Nowy paradygmat męskości akcentuje równość oraz partnerstwo mężczyzn i kobiet [...] Zawiera koncepcje androgyniczności i samorealizacji rozumiane jako dążenie do pełni człowieczeństwa¹⁰.

Materiał empiryczny stanowi rodzima twórczość operowa dla dzieci, powstała w latach 1956-2022, tj. od premiery pierwszej w historii muzyki polskiej opery dziecięcej w 1956 roku, i wystawiona na deskach polskich teatrów operowych: Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie (TW ON), Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, Teatru Wielkiego w Łodzi, Opery Bałtyckiej w Gdańsku, Opery Wrocławskiej, Opery Śląskiej w Bytomiu, Opery Krakowskiej, Opery na Zamku w Szczecinie, Opery Nova w Bydgoszczy, Opery i Filharmonii Podlaskiej – Europejskiego Centrum Sztuki w Białymstoku¹¹. Na korpus złożyło się 41 oper dziecięcych.

Gwoli naukowej ścisłości: polską twórczość operową dla dzieci obejmują opery dziecięce rodzimej proveniencji w szerokim ujęciu pojęcia, tj. jako rodzaju teatru muzycznego dla dzieci i młodzieży, obejmującego operę i formy hybrydyczne, uwzględniającego tak tematyczne, jak i muzyczno-odbiorcze potrzeby młodego odbiorcy. Obok tej

¹⁰ K. Arcimowicz, *op. cit.*, s. 56.

¹¹ Kwerenda nie miała miejsca w Operze Lubelskiej z uwagi na uzyskanie statutu i nazwy opery w dniu 10 sierpnia 2023 roku i z założenia nie obejmowała repertuarów operowych scen kameralnych (Warszawskiej Opery Kameralnej, Krakowskiej Opery Kameralnej, Polskiej Opery Królewskiej).

formalno-estetycznej za drugą cechę konstytutywną gatunku przyjęto instytucjonalne wykonawstwo¹². Włączenie opery jako zjawiska kultury w obszar dociekań literaturoznawczych jest uwarunkowane możliwościami współczesnej teorii literatury: po pierwsze, „dyseminacją teorii, to znaczy z procesem równoczesnego rozprzestrzenienia zakresu i rozproszenia form stosowności teoretycznego dyskursu”; po drugie, „kulturow[ą] inkluzywności[ą] dyskursu teoretycznego”, powodującymi w przypadku pierwszym estetyzację (tekstualizację) rzeczywistości kulturowej, w drugim – „rekultywację” (kontekstualizację) literatury, czyniącej z niej jedną z praktyk dyskursywnej rzeczywistości kulturowej¹³.

Procedura badawcza przebiega dwuetapowo: pierwszy ma na celu zestawienie głównych postaci chłopięcych (podejście dedukcyjne), drugi – analizę sfery emocjonalnej tych postaci (podejście interpretacyjne). Obydwa podejścia pozostają względem siebie w relacji komplementarnej. Wykorzystywanie triangulacji metod i danych zapewnia zwiększenie wiarygodności zebranego materiału empirycznego oraz jego interpretacji, wpływając na trafność i obiektywność badań¹⁴.

II

Postacie płci męskiej w rolach pierwszoplanowych, wokół których rozwija się sceniczna fabuła, występują w czternastu polskich operach dla dzieci, przy czym w sześciu wspólnie z postaciami płci żeńskiej¹⁵. Są to: Mały Książę z opery *Mały Książę* Andrzeja Hundziaka z 1966 roku oraz opowiadania muzycznego *Mały Książę* Zbigniewa Bargielskiego z 1970 roku, Jaś z bajki muzycznej *Jaś i Małgosia* Tadeusza Kierskiego z 1980 roku oraz Stefana Kisielewskiego z 2012 roku, królewicz Lulejko z opery dziecięcej *Pierścień i róża* Witolda Rudzińskiego z 1984 roku, trzej bracia

¹² Pytanie o potrzebę eksplikacji pojęcia „opera dziecięca” stawiam w tekście *Od literatury do opery na podstawie polskiej twórczości operowej dla dzieci. Case study: Magiczny Doremik Marty Ptaszyńskiej*. Por. M. Kosacka, *Od literatury do opery na podstawie polskiej twórczości operowej dla dzieci. Case study: Magiczny Doremik Marty Ptaszyńskiej*, w: *Parantele w sztuce*, (red.) J. Cieślak-Klauza, Białystok 2026 (w druku).

¹³ Por. R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm: kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, w: M. Markowski, R. Nycz, *Kulturowa teoria literatury: główne pojęcia i problemy*. Kraków 2006, s. 29-31.

¹⁴ Por. S.K. Shah, K.G. Corley, *Building Better Theories by Bridging the Qualitative-Quantitative Divide*, „Journal of Management Studies” 2006, nr 43 (8), s. 1821-1835; J.W. Creswell, *Research design – Qualitative, Quantitative and Mixed Methods Approaches*, Los Angeles / London / New Delhi / Singapore / Washington DC 2014.

¹⁵ W piętnastu operach główne postaci to postaci żeńskie, w tym w sześciu wspólnie z męskimi, w 18 bohaterami są zwierzęta, rośliny, zabawki lub postaci ze znanych oper (w spektaklach edukacyjnych).

z opery *Klonowi bracia* Krzysztofa Meyera z 1990 roku, ogrodnik z bajki Alojzego Klucznioka *Księżniczka i ogrodnik* z 1990 roku, chłopak Marek z opery dziecięcej *Pan Marimba* Marty Ptaszyńskiej z 1998 roku, chłopiec Filip z baśni operowej *Latający wiatrak* Eugeniusza Głowskiego z 1998 roku, chłopiec Doremik z opery dla dzieci *Magiczny Doremik* Marty Ptaszyńskiej z 2008 roku, Mikołajek z kameralnej opery dla dzieci Radosława Matei *Mikołajek i inne chłopaki* z 2015 roku, rycerz Nieśmiałek oraz złodzieje Zenek i Genek z baśni muzycznej *Bajko, gdzie jesteś?* Pauliny Zajkowskiej z 2016 roku, chłopiec Omar ze spektaklu familijnego *Yemaya – królowa mórz* Zygmunta Krauzego z 2019 roku i chłopak Antek z opery naukowej *Wehikuł czasu* Francesca Bottigliera z 2020 roku.

Zestawienie nie uwzględnia postaci drugoplanowych i epizodycznych, zgodnie bowiem z tezą Christophera Bookera, bez względu na to, ile postaci pojawia się w danej historii, chodzi tylko o jedną: bohatera lub bohaterkę. To z ich losem utożsamiamy się, wszystkie inne postacie w opowieści odnoszą się do tej centralnej postaci. To, co reprezentują inne postacie, jest w rzeczywistości tylko częścią wewnętrznego stanu samego bohatera lub samej bohaterki¹⁶.

***Mały Książę*¹⁷**

Mały Książę opuszcza swoją planetę B 612 i różę, którą opiekował się na tej planecie i wyrusza w podróż, tak przybywa na planetę Ziemię. Jest wrażliwy na piękno otaczającego go świata i ludzi, skłonny do wzruszeń, ufny, otwarty na nowe znajomości, empatyczny, miły i przyjacielski. Łatwo nawiązuje kontakt z ludźmi napotkanymi podczas swojej podróży. Uduje mu się oswoić lisa i pozyskać w nim nowego przyjaciela. Opuszcza w końcu Ziemię w poczuciu odpowiedzialności za swoją różę¹⁸.

***Jaś*¹⁹**

W polskim opracowaniu baśni *Jaś i Malgosia* dzieci nie są porzucane przez rodziców w lesie, jak ma to miejsce w baśni braci Grimm, czy wysłane tam za karę wzorem słynnej wersji operowej Engelberta Hum-

¹⁶ Por. Ch. Booker, *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*, New York / London 2004, s. 282.

¹⁷ W odniesieniu do opery Andrzeja Hundziaka *Mały Książę* oraz opowiadania muzycznego o tym samym tytule Zbigniewa Bargielskiego.

¹⁸ Por. Z. Bargielski, *Mały Książę*. Opowiadanie muzyczne, Teatr Wielki – Opera Narodowa 1970; A. Hundziak, *Mały Książę*. Opera dla dzieci i młodzieży, Teatr Wielki w Łodzi 1966.

¹⁹ W odniesieniu do dwóch oper o tym samym tytule *Jaś i Malgosia* – Tadeusza Kierskiego oraz Stefana Kisielewskiego.

perdincka do libretta siostry kompozytora Adelheid Wette, a idą do lasu z prowiantem dla taty-drwala i w drodze powrotnej zbaczają z drogi, skuszone widokiem słodczy. W konsekwencji trafiają do domu czarownicy. Jaś jest grzecznym, posłusznym i empatycznym chłopcem, wrażliwym na przyrodę. Jest początkowo uprzejmy wobec czarownicy, a w chwili zagrożenia wykazuje się opiekuńczością wobec siostry i zaradnością²⁰.

Królewicz Lulejko

Podstępnie pozbawiony władzy przez swojego stryja Walorozo, królewicz Lulejko dorasta na jego dworze, nie przejmując się brakiem korony. Wiedzie beztroskie życie lekkoducha. Jest leniwy, lekkomyślny, łatwowierny i niestały w uczuciach. Nie potrafi okazać wdzięczności. Jednak chcąc zdobyć serce Rózi, potrafi zwalczyć w sobie złe cechy, a nabyć dobre, takie jak odpowiedzialność, roztropność i honor²¹.

Bracia: Teoś, Jerzyk i Jaś

Teoś, Jerzyk i Jaś to trzej synowie Marcinowej. Dwaj starsi po ukończeniu 13 lat opuszczają matkę i wyruszają w świat w poszukiwaniu przygód. Obydwu spotyka ten sam los – zła czarownica zamienia ich w nieme klony. Matka za sprawą czarownicy słyszy jednak głos płaczących synów. Ich lzy to rosa, która pokrywa drzewa. Teoś i Jerzyk okazują się zatem emocjonalnymi chłopakami, sentymentalnymi, skłonniymi do wzruszeń. Najmłodszy z braci natomiast, zostawiony przez matkę na gospodarstwie, podczas gdy ta wyrusza na poszukiwanie starszych synów i przystaje na służbę u czarownicy w zamian za obietnicę uratowania dzieci, kierowany współczuciem i troską, spieszy matce z pomocą. Zaprzyjaźnia się z leśnymi zwierzętami, które pomagają mu odnaleźć matkę, aby wspomóc ją z ukrycia. Jest dobry, skromny, empatyczny i opiekuńczy. Próbuje nawet stawić czoła czarownicy, co jednak kończy się niepowodzeniem²².

Ogrodnik

Ogrodnikiem jest przebrany książę, który pragnie zdobyć serce dumnej i rozpieszczonej księżniczki. Jest odważny, zaradny, ale i skromny

²⁰ Por. T. Kierski, *Jaś i Małgosia*. Bajka, Opera Krakowska 1980; S. Kisielewski, *Jaś i Małgosia*. Bajka muzyczna, Opera i Filharmonia Podlaska – Europejskie Centrum Sztuki w Białymstoku 2012.

²¹ Por. W. Rudziński, *Pierścień i róża*. Opera dziecięca, Opera Wrocław 1984.

²² Por. K. Meyer, *Klonowi bracia*. Opera, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu 1990.

oraz wrażliwy na piękno i sztukę. Muzyka i kwiaty są narzędziami, dzięki którym udaje mu się zdobyć zaufanie księżniczki²³.

Marek

Marek i jego siostra Kasia, to posłuszne, odpowiedzialne i odważne dzieci. Pod nieobecność rodziców opiekują się z chęcią i wrażliwością zwierzętami. Nie udaje im się jednak zapobiec porwaniu schowanej w pudełku Zaczarowanej Piosenki. Targani poczuciem odpowiedzialności i obowiązku udają się w daleką podróż w jej poszukiwaniu i nie ustają w wysiłku mimo kolejnych niepowodzeń²⁴.

Filip

Czternastoletni bohater opery *Latający wiatrak* szuka ucieczki od samotności po śmierci opiekunki – babci. Wraz z siostrą dają się przyciągnąć Młynarzowi, nie znając początkowo jego planów. Dzieci mają służyć Młynarzowi ciężką pracą. Wrażliwość na zwierzęta pozwala Filipowi zdobyć ich zaufanie i w efekcie pomóc na drodze do pokonania Młynarza i przywrócenia dobroci i radości w mieście Smętowie²⁵.

Doremik

Doremik zdaje się być „bardzo zwyczajnym chłopcem”²⁶, który chodzi do szkoły, czyta książki i gra w piłkę. Jest obdarzony nadprzyrodzoną siłą głosu o pięknej barwie. Na dźwięk jego głosu spadają gruszki z drzew, pękają szyby w oknach, co budzi nie tyle zdziwienie sąsiadów, co strach, w związku z czym jest zmuszony opuścić swój kraj. Doremik robi to ze smutkiem, choć snuje też marzenia o karierze śpiewaka. Zanim te się ziszczą, trafia do Krainy Kłamczuchów, w której rządy sprawuje obłudny tyran. Dzięki swojej wrażliwości, życzliwości i empatii, Doremik zdobywa przyjaciół i przy ich pomocy oraz za sprawą swojego głosu pozbawia rządów złego monarchy, i mieszkańcy mogą żyć w prawdzie²⁷.

²³ Por. A. Kluczniok, *Księżniczka i ogrodnik*. Bajka, Opera Krakowska 1990.

²⁴ Por. M. Ptaszyńska, *Pan Marimba*. Opera dziecięca, Teatr Wielki – Opera Narodowa 1998.

²⁵ Por. E. Głowski, *Latający wiatrak*. Baśń operowa, Opera Bałtycka 1998.

²⁶ M. Ptaszyńska, *Magiczny Doremik* [libretto], [b.m.r.], s. 1.

²⁷ Por. *ibidem*.

Mikołajek

Mikołajek to chłopak o typowym dla swojego wieku temperamencie – żywy, wesoły, roztargniony. Jest jednak baczny i bystry obserwator rzeczywistości, potrafiącym wyciągnąć wnioski tak ze swojego zachowania, jak i z zachowania swoich kolegów. To też chłopiec wrażliwy, który nie wstydzi się płakać, jeśli doświadcza niesprawiedliwości. Nie jest też obojętny wobec krzywdy innych, przede wszystkim swoich kolegów²⁸.

Rycerz Nieśmiałek

Rycerz Nieśmiałek opuszcza królewski zamek, w którym służy, nie chcąc już wypełniać swoich rycerskich obowiązków. Jest słaby i nieśmiały i w związku z tym przekonany, że nie pasuje do swojej roli.

[J]a się czasem i muchy wystraszę,
i na kolację zjadam na słodko kaszę.
Prawdziwy rycerz [...]
Śmieje się, kiedy miecz ma w ręce,
a ja na jego widok cały się trzęsę!
Ja jestem mały oraz nieśmiały!²⁹

Porzuca w lesie broń i oddala się z zamku. Kiedy trafia do ogrodu Smoka, zaprzyjaźnia się z nim i pragnie zostać, tak jak Smok, ogrodnikiem. Jest empatyczny i wrażliwy. Boi się powrotu do zamku, aby wyznać królowej prawdę o swoim powołaniu, ostatecznie robi to za namową przyjaciół i w ich towarzystwie³⁰.

Złodzieje Zenek i Genek

Zenek i Genek to dwaj uczynni złodzieje, ponieważ zamiast kraść, odnajdują skradzione przedmioty i zwracają je ich właścicielom. Okazują się wrażliwymi na los i potrzeby innych, są skorzy do pomocy i sentymentalni, czuli i uczuciowi – zakochują się w księżniczkach i nie tłumią przed sobą swoich uczuć. Łączy ich braterska miłość³¹.

²⁸ Por. R. Mateja, *Mikołajek i inne chłopaki*. Kameralna opera dla dzieci, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu 2015.

²⁹ P. Zajkowska, *Bajko, gdzie jesteś?* [libretto], [b.m.r.], s. 7-8.

³⁰ Por. *ibidem*.

³¹ Por. *ibidem*.

Omar

Omar to sześćioletni chłopiec, który stracił matkę i którego wychowuje ojciec. Ten nie akceptuje w synu jego delikatności, wrażliwości na piękno świata i duchowości, jego rozmów ze zwierzętami, roślinami, przedmiotami, a nawet morzem i niebem:

Omar
Ten chłopiec jest nieznośny
Gdzie się znowu podział?
Gdzie podział?
Pewnie stoi na balkonie
I mówi do mrówki, do ptaka, do chmury
Sąsiedzi się śmieją [...]
Gdy odkręca kurek, rozmawia z kranem,
Gdy poleje się woda, to rozmawia
z wodą [...] ³²

Ojciec uważa, że w okrutnych czasach, w których przyszło im żyć – w czasach wojny, takie cechy są niemęskie. Omar, czując się niezrozumiałym i nieszczęśliwym, ukrywa się przed jedyną osobą, którą ma w życiu i jest gotowy przyjąć zaproszenie morza, i tam pozostać, by móc rozmawiać z rybami. Ostatecznie, dowiadując się o tęsknocie ojca za dzieckiem, zaginięcie którego doprowadziło go do łez i do uprzednio negowanych u syna rozmów z roślinami, Omar powraca z ukrycia z postanowieniem, że jako dorosły zrobi wszystko, aby ludzie nie byli źli. Empatia, altruizm i uczuciowość to cechy bohatera ³³.

Antek

Bohater opery *Wehikuł czasu* – piętnastoletni chłopak Antek – siłą wyobraźni i zamiłowaniem do piękna przewycięża ograniczenia. Jest odpowiedzialny i opiekuńczy. Maszyna przenosząca w czasie, którą udało mu się skonstruować wspólnie z nauczycielem fizyki, nie dostarcza mu wyszukanej rozrywki, a staje się narzędziem umożliwiającym zdobycie pomocy. Dla ratowania zdrowia swojego nauczyciela przenosi się w czasie, okazując tym empatię, troskę i współczucie wobec przyjaciela ³⁴.

³² Z. Krauze, M. Sikorska-Miszczuk, *Yemaya – Królowa Mórz* [libretto], w: *Yemaya – Królowa Mórz*. Program, (red.) J. Marczyński, Opera Wrocławska 2019, s. 49.

³³ Por. *ibidem*, s. 48–61.

³⁴ Por. F. Bottigliero, *Wehikuł czasu*. Opera naukowa, Opera Bałtycka 2020.

III

Na podstawie zwięzłych charakterystyk szesnastu bohaterów płci męskiej czternastu oper dziecięcych można stwierdzić, że do najczęściej występujących cech należą:

- wrażliwość na otoczenie, właściwa dwunastu postaciom (Mały Książę, Jaś, najmłodszy z braci w operze *Klonowi bracia*, ogrodnik, Marek, Filip, Doremik, Mikołajek, rycerz Nieśmiałek, Zenek i Genek, Omar);
- empatia, która wyróżnia dziesięciu bohaterów (Mały Książę, Jaś, najmłodszy z braci w operze *Klonowi bracia*, Doremik, Mikołajek, rycerz Nieśmiałek, złodzieje Zenek i Genek, Omar, Antek);
- uprzejmość, znamienna dla ośmiu bohaterów (Mały Książę, Jaś, Marek, Filip, Doremik, Zenek i Genek, Antek);
- emocjonalność / skłonność do wzruszeń, charakteryzująca ośmiu bohaterów (Mały Książę, Teoś, Jerzyk, Mikołajek, rycerz Nieśmiałek, Zenek i Genek, Omar);
- uczynność, występująca u sześciu bohaterów (Jaś, najmłodszy z braci w operze *Klonowi bracia*, Doremik, Zenek i Genek, Antek);
- opiekuńczość/troskliwość, zaobserwowana u pięciu postaci (Mały Książę, Jaś, najmłodszy z braci w operze *Klonowi bracia*, Marek, Antek);
- odpowiedzialność, stanowiąca cechę pięciu bohaterów (Mały Książę, Jaś, królewicz Lulejko, Marek, Antek);
- czułość, okazywana przez pięć postaci (Mały Książę, najmłodszy z braci w operze *Klonowi bracia*, Zenek i Genek, Omar).

Ponadto trzech bohaterowie oper dziecięcych kierują się w swoim zachowaniu altruizmem: Filip, któremu wraz z siostrą udaje się przywrócić w mieście Smętowie radość, Doremik, który bezinteresownie pomaga obalić kłamliwego monarchę i jego przewrotne rządy oraz Antek, podróżujący w czasie w celu znalezienia lekarstwa dla swojego chorego na nieuleczalną chorobę przyjaciela-nauczyciela. Skromność i wrażliwość na muzykę cechują królewicza przebranego za ogrodnika z opery *Księżniczka i ogrodnik*, strachliwość i nieśmiałość – rycerza Nieśmiałka z bajki muzycznej *Bajko, gdzie jesteś?*, a postępowanie najmłodszego z braci z opery *Klonowi bracia* jest przejawem współczucia i solidarności. Żaden z bohaterów nie jest agresywny, nawet jeśli wymagałaby tego ich profesja (rycerz Nieśmiałek, złodzieje Zenek i Genek) czy sytuacja zagrożenia,

w jakiej znaleźli się ci bohaterowie i/lub ich bliscy (Jaś, najmłodszy z braci w operze *Klonowi bracia*, Marek, Filip, Doremik). Rywalizujący i gwałtowny jest jedynie królewicz Lulejko i, zgodnie z dość powszechnym stereotypem³⁵ – przy doborze partnerki kieruje się przede wszystkim jej wyglądem.

Reasumując, chłopak w polskiej oprze dziecięcej jest przedstawiany jako wrażliwy na otoczenie, empatyczny, uprzejmy, skłonny do wzruszeń, uczynny, troskliwy, czuły, odpowiedzialny i pojednawczy.

IV

Analiza ilościowa i jakościowa polskich oper dziecięcych pozwala stwierdzić, że rodzima twórczość operowa dla dzieci promuje jeden spójny wizerunek męskości, stanowiący zaprzeczenie powszechnego stereotypu mężczyzny. Jest to nowy model męskości, „który – jak proponuje Katarzyna Piątek – byłby adekwatnym i realnym drogowskazem dla młodych mężczyzn, a który obecnie jeszcze się nie wykształcił. Jego zapowiedzią mają być pojawiające się coraz częściej głosy o konieczności zakwestionowania tradycyjnej męskości”³⁶. Lucjan Kocik ujmuje to następująco:

przez ostatnie kilkadziesiąt lat mężczyzn uznano, że zamiast okazywać uczucia powinni tłumić je i przekształcać w twarde zachowania. Teraz zaczyna się kwestionować celowość tego poświęcenia, twierdząc, że by osiągnąć pełnię rozwoju osobowości i spokój wewnętrzny, mężczyźni muszą nauczyć się płakać³⁷.

Na wskroś aktualnie wybrzmia w tym kontekście słowa Szekspira, że „przeznaczeniem [teatru, w tym teatru muzycznego – M.K.], jak dawniej tak i teraz, było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze”³⁸. Zaistnienie nowego modelu męskości w polskiej operze dziecięcej zbiegło się z początkami dyskursu o mężczyznach i męskości, sięgającymi lat 60. XX wieku jako reakcje mężczyzn na ruch kobiet i feminizm, a dokładnie na

³⁵ Por. W.G. Graziano, L.A. Jensen-Campbell, L.J. Shebilske, S.R. Lundgren, *Social Influence, Sex Differences, and Judgments of Beauty: Putting the Interpersonal Back in Interpersonal Attraction*, „Journal of Personality and Social Psychology” 1993, vol. 65, nr 3, s. 522-531.

³⁶ K. Piątek, *Zakończenie*, w: *Męskość (nie)męska. Współczesny mężczyzna w zmieniającej się rzeczywistości społecznej*, (red.) K. Piątek, Bielsko-Biała 2007, s. 202.

³⁷ L. Kocik, *Kryzys męskości w ponowoczesnym świecie*, w: *Równi i równiejsi. Zwycięzcy i przegrani. Dynamika zróżnicowań społecznych w Polsce na przełomie XX i XXI wieku*, (red.) E. Jurczyńska-McCluskey, M.S. Szczepański, Z. Zagala, Tychy-Bielsko-Biała 2006, s. 241.

³⁸ W. Shakespeare, *Hamlet*, tłum. J. Paszkowski, Warszawa 1973, s. 67.

debaty inspirowane osiągnięciami „drugiej fali” feminizmu, który spowodował destabilizację dominujących konstruktów męskości³⁹. Wprawdzie ani powyższe zestawienie męskich wizerunków w operach dziecięcych, ani wysunięte na podstawie analizy materiału wnioski nie dowodzą dekonstrukcji stereotypu, lecz można się o taką konstatację pokusić, przeglądając pierwsze polskie opery dziecięce (częściowo nieuwzględnione w badaniu z uwagi na przyjęte kryterium doboru materiału, podyktowane kompleksowością zagadnienia – pierwszoplanowego bohatera płci męskiej). W operze *Krakatuk. Historia Dziadka do Orzechów* Tadeusza Szeligowskiego do libretta Krystyny Niżyńskiej na podstawie opowiadania E.T.A. Hoffmanna pt. *Nussknacker und Mausekönig*, powstałej w 1954, a wystawionej w 1956 roku na deskach Opery Bałtyckiej, ukazano dwójkę dzieci – Hanię i Janka – w stereotypowym ujęciu: zatroskaną Hanię przyglądającą się zabawie brata z kolegami na lodowisku, radosnego Janka uczestniczącego w bitwie na śnieżki; Hanię bawiącą się lalkami, Janka – ołowianymi żołnierzami; agresywnego Janka i troskliwą Hanię w obejściu z podarunkiem bożonarodzeniowym – dziadkiem do orzechów. Można to odczytać jako wyraz specyficznego dla płci wychowania i socjalizacji, przygotowujących młodych ludzi do późniejszych ról społecznych. W jednej z pierwszych rodzimych oper dziecięcych występuje królewicz Lulejko, którego wizerunek również jest bliższy tradycyjnemu modelowi męskości, a drugoplanowy wrażliwy, uczuciowy, stroniący od walki i wojny książę Bulbo jawi się jako „niemęski”.

W tym miejscu warto przywołać zdanie Krzysztofa Arcimowicza, który sądzi, że:

pojawienie się nowych wzorów męskości stwarza szansę uwolnienia się spod presji tradycyjnego paradygmatu łączącego męskość z dominacją i przemocą. Nie chodzi o wytworzenie presji kulturowej nakazującej mężczyznom realizowanie nowych wzorów, lecz o wskazywanie niedostatków dotychczasowego modelu socjalizacji płciowej i stworzenie możliwości równoprawnego funkcjonowania różnych wzorców męskości⁴⁰.

W myśl tego stanowiska, wizerunku męskości i mężczyzny promowanego przez rodzimą twórczość operową skierowaną do młodego

³⁹ Por. B. Kwaśny, *Polskie studia...*, op. cit., s. 8.

⁴⁰ K. Arcimowicz, *Kryzys męskości czy szansa mężczyzn? Przegląd problematyki badań*, „Ars Educandi” 2014, t. 11, s. 22.

odbiorcy nie należy postrzegać jako bezwarunkowego dyktatu, a przyjąć za pewną (nie jedyną) alternatywę dla postrzeganego ciągle jeszcze za tradycyjny, stereotypowego wzorca.

Literatura / References

Arcimowicz K., *Kryzys męskości czy szansa mężczyzn? Przegląd problematyki badań*, „Ars Educandi” 2014, t. 11, s. 13-25.

Arcimowicz K., *Przemiany wzorów ojca w kulturze zachodniej*, w: *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach świata*, (red.) B. Płonka-Syroka, Warszawa 2008, s. 55-74.

Bargielski Z., *Mały Książę*. Opowiadanie muzyczne, Teatr Wielki – Opera Narodowa 1970.

Booker Ch., *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*, New York – London 2004.

Bottigliero F., *Wehikul czasu*. Opera naukowa, Opera Bałtycka 2020.

Creswell J.W., *Research design – Qualitative, Quantitative and Mixed Methods Approaches*, Los Angeles–London–New Delhi–Singapore–Washington DC 2014.

Florek S., *Psychika mężczyzny – ewolucyjne uwarunkowania i społeczny stereotyp*, w: *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach świata*, (red.) B. Płonka-Syroka, Warszawa 2008, s. 17-41.

Głowski E., *Latający wiatrak*. Baśń operowa, Opera Bałtycka 1998.

Graziano W.G., Jensen-Campbell L.A., Shebilske L.J., Lundgren S.R., *Social Influence, Sex Differences, and Judgments of Beauty: Putting the Interpersonal Back in Interpersonal Attraction*, „Journal of Personality and Social Psychology” 1993, vol. 65, nr 3, s. 522-531.

Hundziak A., *Mały Książę*. Opera dla dzieci i młodzieży, Teatr Wielki w Łodzi 1966.

Kierski T., *Jaś i Małgosia*. Bajka, Opera Krakowska 1980.

Kisielewski S., *Jaś i Małgosia*. Bajka muzyczna, Opera i Filharmonia Podlaska – Europejskie Centrum Sztuki w Białymstoku 2012.

Kluczniok A., *Księżniczka i ogrodnik*. Bajka, Opera Krakowska 1990.

Kocik L., *Kryzys męskości w ponowoczesnym świecie*, w: *Równi i równiejsi. Zwycięzcy i przegrani. Dynamika różnicowań społecznych w Polsce na przełomie XX i XXI wieku*, (red.) E. Jurczyńska-McCluskey, M.S. Szczepański, Z. Zagala, Tychy–Bielsko-Biała 2006, s. 241-251.

Krauze Z., Sikorska-Miszczuk M., *Yemaya – Królowa Mórz* [libretto], w: *Yemaya – Królowa Mórz*. Program, (red.) J. Marczyński, Opera Wrocławska 2019, s. 48-61.

Kwaśny B., *Polskie studia nad męskością*, „Zeszyty Etnologii” 2009, nr 1 (11), s. 7-28.

Mateja R., *Mikołajek i inne chłopaki*. Kameralna opera dla dzieci, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu 2015.

Meyer K., *Klonowi bracia*. Opera, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu 1990.

Nycz R., *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm: kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, w: M. Markowski, R. Nycz, *Kulturowa teoria literatury: główne pojęcia i problemy*, Kraków 2006, s. 5-38.

Piątek K., *Zakończenie*, w: *Męskość (nie)męska. Współczesny mężczyzna w zmieniającej się rzeczywistości społecznej*, (red.) Piątek K., Bielsko-Biała 2007, s. 196-206.

Ptaszyńska M., *Magiczny Doremik* [libretto], [b.m.r.].

Ptaszyńska M., *Pan Marimba*. Opera dziecięca, Teatr Wielki – Opera Narodowa 1998.

Rudziński W., *Pierścień i róża*. Opera dziecięca, Opera Wrocław 1984.

Shah S.K., Corley K.G, *Building Better Theories by Bridging the Qualitative-Quantitative Divide*, „Journal of Management Studies” 2006, nr 43 (8), s. 1821-1835;

Shakespeare W., *Hamlet*, tłum. J. Paszkowski, Warszawa 1973.

Zajkowska P., *Bajko, gdzie jesteś?* [libretto], [b.m.r.].