didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 157/158**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2020
DOI: 10.34762/p3wh-p605
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/opera-miedzy-opresja-emancypacja-kobiet

/ opera

Opera – między opresją a emancypacją kobiet

Marcin Bogucki | Uniwersytet Warszawski

Opera: Between the Oppression and Emancipation of Women

The article analyses opera as a place which generates unhealthy excitement in men while being dangerous for women. This is the central theme of *Opera*, a horror directed by the Italian master of the genre, Dario Argento. The film, which tells the story of a young singer stalked by a madman, may be interpreted as a metaphor for the conservative sexual politics of the opera house. Argento's work is an excellent introduction to the discussion that swept across American musicology in the early 1990s, about the gender analysis of European musical culture; a discussion that can be summarised in the question: is the opera house a place where women are oppressed or, on the contrary, is it a space for their emancipation?

Keywords: opera; madness; gender; feminism; new musicology

1.

Każdy, kto słyszał legendarne nagrania oper na żywo, wie, jakie emocje im towarzyszą. Zanim orkiestra zdąży zagrać ostatnie takty po arii lub scenie, rozlegają się głośne okrzyki. Rzadko można usłyszeć kobiece głosy, z reguły to chór przekrzykujących się mężczyzn. Czy opera jest bezpiecznym

miejscem dla kobiet? Światło na to zagadnienie może rzucić horror Daria Argenta oraz teoretyczne dyskusje na temat genderowego wymiaru opery, które przetoczyły się na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku w muzykologii amerykańskiej. Zacznijmy jednak od filmu. Młoda śpiewaczka operowa jest w niebezpieczeństwie. Zagraża jej szaleniec, który morduje po kolei bliskie jej osoby i każe patrzyć na popełniane przez siebie zbrodnie. Skąd bierze się jego obsesja i czego właściwie chce on od śpiewaczki?

Opera to dzieło włoskiego mistrza horroru Daria Argenta, nakręcone w 1987 roku, po szczytowym okresie popularności gatunku *giallo*, którego Argento był najważniejszym przedstawicielem (por.: Fortuna jr., 2016). W filmach tego nurtu można znaleźć wiele powtarzających się motywów. Ich głównym bohaterem jest osoba przyjezdna, często młoda kobieta, która przypadkowo staje się świadkiem zbrodni. Nie potrafi jednak ich wytłumaczyć, zaczyna kwestionować widziane wydarzenia i własną przytomność umysłu. Także morderca to osoba o niestabilnej psychice. Zbrodnie w filmach *giallo* są seksualizowane – ich ofiarami padają nierzadko urodziwe, roznegliżowane dziewczyny. Czasem fabuła jest dość wątła, akcent pada przede wszystkim na okrutne sceny zabójstw. Akcja rozgrywa się niekiedy w pobliżu atrakcji turystycznych, by podkreślić specyficzną „włoskość" produkcji. Można także znaleźć powtarzające się wyznaczniki formalne: położenie nacisku na wybujałą stronę wizualną dzieła, użycie nietypowych ujęć, stosowanie perspektywy pierwszoosobowej i narracji z offu. Wszystko to znajdziemy właśnie w *Operze*.

Niespodziewany debiut Betty (Cristina Marsillach) w *Makbecie* Giuseppe Verdiego ma być przełomem w jej karierze. Diwa Mara Cecova zrywa próby do nowoczesnej inscenizacji przygotowywanej przez Marca (Ian Charleson) – reżysera horrorów, pracującego od czasu do czasu w operze. Nie mogąc

znieść latających po scenie kraczących kruków, Mara wybiega z teatru i zostaje potrącona przez samochód. Spektakl w dniu premiery ratuje Betty, która jednak zastanawia się, czy nie jest zbyt młoda do roli Lady Makbet; niepokoi ją też klątwa ciążąca rzekomo na „szkockiej sztuce" Szekspira. Argento wykorzystuje przesąd dotyczący *Makbeta* i nieszczęścia, jakie ma przynosić, dość pretekstowo. Dramat został tu wybrany ze względu atmosferę zła, tak sugestywną, że mogącą oddziaływać na rzeczywistość (Leggatt, 2006). I rzeczywiście, swoim występem Betty ściąga na siebie kłopoty. Prześladuje ją morderca, który w okrutny sposób obchodzi się z bliskimi śpiewaczki. Jego ofiarą padają: Stefano (William McNamara) – narzeczony Betty pracujący jako inspicjent, Giulia (Coralina Cataldi-Tassoni) – krawcowa z opery, koleżanka śpiewaczki, oraz jej agentka Mira (Daria Nicolodi).

Argento myli tropy, mnożąc potencjalnych kandydatów na morderców. Wreszcie prawda wychodzi na jaw – sprawcą jest prowadzący śledztwo inspektor Alan Santini (Urbano Barberini). Okazuje się, że łączyła go niezdrowa relacja z matką Betty, która także była śpiewaczką. Zmuszała ona policjanta do dręczenia niewinnych kobiet, czerpiąc z tego satysfakcję erotyczną. Świadkiem tych zdarzeń była czasem Betty, która jednak to wyparła. Sceny oniryczne użyte w filmie nie są halucynacjami, lecz echem dalekich wspomnień. Santini, nie mogąc znieść toksycznej relacji, udusił w końcu matkę Betty. Odnajduje jednak obraz matki w młodej śpiewaczce i nie może się powstrzymać przed powtórzeniem schematu z poprzedniej relacji. Pragnie obsadzić ją w roli zimnej i okrutnej matki, a przy okazji zakończyć jej i swoje cierpienia. Zabiera Betty do archiwum i podpala je. Śpiewaczka zostaje jednak uratowana z płomieni.

Zakończenie filmu rozgrywa się w górskim domku w Szwajcarii. Mroczne

zakamarki teatru zastępuje słoneczny krajobraz. Reżyser i śpiewaczka wydają się szczęśliwi w nowym związku, snują wspólne plany. Okazuje się jednak, że Santini nie zginął (znalezione w operze rzekome zwłoki to manekin). Morderca znów rusza w pościg za Betty, próbuje mu w tym przeszkodzić Marco, zostaje jednak zaszlachtowany nożem. Przyparta do muru Betty zgadza się kontynuować perwersyjne gry, gdy jednak Santini traci czujność, unieszkodliwia go ciosem kamieniem w głowę. Policja ujmuje szaleńca. W ostatnim ujęciu widzimy Betty w sielskim otoczeniu górskiej przyrody. Jej monolog z offu upewnia nas, że uwolniła się spod wpływu matki, ale niepewność malująca się na jej twarzy każe nam w to powątpiewać…

Argento używa w swoim filmie znanych elementów estetyki *giallo*: główna bohaterką to młoda kobieta stawiająca dopiero pierwsze kroki w teatrze, zdjęcia były kręcone w XIX-wiecznym Teatro Regio w Parmie. Ścieżka dźwiękowa zawiera fragmenty dzieł wyłącznie włoskich kompozytorów (Bellini, Verdi, Puccini). Choć użyty został wątek Szekspirowski, to we włoskim operowym opracowaniu. Zbrodnie przedstawione są w całym okrucieństwie dzięki zastosowaniu efektów specjalnych. Nie tylko są krwawe, ale też perwersyjne (szczególnie we fragmentach „wizyjnych”, wprowadzających wątek erotycznej przyjemności przy popełnianiu zbrodni na młodych kobietach). Również pod względem formalnym mamy tu do czynienia z typowym *giallo*: częstym użyciem perspektywy pierwszoosobowej czy z „obowiązkową” czarną skórzaną rękawiczką, po której rozpoznajemy mordercę.

Argento znany jest z budowania nastroju grozy przy użyciu wyrafinowanych zabiegów formalnych. Znajdziemy zatem grę kolorowych świateł i filtrów, wystawną, przytłaczającą scenografię, mistrzowskie operowanie muzyką.

Reżyser tworzy napięcie, zmieniając co rusz perspektywę z obiektywnej na subiektywną. Już w pierwszym ujęciu widzimy źrenicę kruka, w której odbija się wnętrze teatru oraz niewyraźny zarys sylwetki dyrygenta i orkiestry. W następnych oglądamy świat oczami kapryśnej diwy, perwersyjnego mordercy, niewinnej ofiary, agentki spoglądającej przez dziurkę od klucza, w kulminacyjnym momencie zaś także oczami kruka wymierzającego karę (długa sekwencja kamery krążącej po widowni). Kluczową rolę pełnią chwyty formalne pojawiające się bez uzasadnienia fabularnego, budujące jednak atmosferę strachu: nieoczekiwane najazdy kamery i zbliżenia na nieistotne elementy scenografii. Łączenie kryminału z oniryzmem i makabrą – tak najlepiej chyba można podsumować styl Argenta.

Opera jest tu czymś więcej niż tylko malowniczym tłem dla zagadki kryminalnej. Film jest próbą zdiagnozowania opery jako medium. Argento wykorzystuje klątwę *Makbeta* jako punkt wyjścia. Mroczne dzieło Verdiego i zła sława sztuki Szekspira służą mu, oczywiście, jako ciekawy kontekst dla horroru, warto jednak przyjrzeć się głębszemu, psychoanalitycznemu spojrzeniu na operę. Filmy *giallo* często wprowadzają figurę mordercy z problemami dotyczącymi seksualności. Perwersyjność zabójców polega na nieumiejętności wpisania się w „normalną" heteroseksualną relację, opartą na przezwyciężeniu kompleksu Edypa. Tak jest również w przypadku *Opery*.

Cała wina zostaje tu zrzucona na nieobecną perwersyjną matkę (zob. Feldman, 2000). Widzimy ją jedynie w scenach onirycznych, jak przygląda się z satysfakcją kolejnym zbrodniom. Także inna figura matki – diwa Mara Cecova – nie pojawia się tu ani razu we własnej osobie. Widzimy ujęcie teatru operowego z jej perspektywy, czasem kawałek ciała (zagipsowana noga, gdy z zazdrością ogląda transmisję z występu Betty). Ojca nigdzie się nie wspomina. Policjant – figura prawa – okazuje się ofiarą matki.

Zdystansowany i wycofany Santini jest nie tylko podłym sadystą, lecz także jej niewolnikiem. Aktywizacja jego chorej psychiki odbywa się dzięki operze. Betty, nieświadoma zastawionej na nią pułapki, musi sama radzić sobie z opresyjną sytuacją (jej partner, koleżanka, a także agentka – kobiecy autorytet i pozytywna wersja figury matki – zostają wyeliminowani). Z pomocą przychodzi figura ojca – reżyser. Mężczyźni próbują jednak obsadzać Betty w przygotowanych rolach. W przypadku reżysera jest to przeprowadzane łagodnie: gdy Betty rozmawia z nim o spektaklu, który mają wspólnie przygotować, ten każe jej określić, jaka ma być jej Violetta w *Traviacie* (delikatna? nieśmiała? zmysłowa?). Santini działa wobec niej znacznie brutalniej: scena zabójstwa Giulii rozgrywa się w pracowni krawieckiej, gdzie stoją gabloty z kostiumami, m.in. kimono Butterfly, suknia, która mogłaby zostać użyta do inscenizacji opery Mozarta. Santini przywiązuje Betty w jednej z gablot, zamieniając ją w kolejny nieruchomy manekin.

W fantazji Argenta na temat opery nie podano rozwiązania, w jaki sposób uciec z pułapki zastawionej na śpiewaczkę w operze. Dlatego w zakończeniu filmu Argento wyprowadza widzów poza teatr. Nie wiemy, czy Betty zdecyduje się tam wrócić, a jeśli tak, to czy przyjmie rolę perwersyjnej matki. Taki finał filmu jest nie tylko dość nietypowy jak na horror, ale też niezbyt przekonujący. Argento ucieka się do monologu wewnętrznego, by dopowiedzieć swoje intencje. Nie pomaga w tym także mało przekonująca gra aktorska (może ze względu na braki warsztatowe – Argento zatrudnił do roli Betty aktorkę z niezbyt dużym doświadczeniem i talentem). Wiadomo jednak, że reżyser myślał także o innej wersji zakończenia, w którym bohaterka ucieka wraz ze swoim prześladowcą…

Opera w ujęciu Argenta jest światem pełnym paradoksów – fascynującym,

lecz odrębnym, jakby z innej epoki: jednocześnie czymś staroświeckim i cieszącym się estymą, skupionym na pięknie i skrywającym okrucieństwo, próbującym zapanować nad ciałem, które jednak ciągle daje o sobie znać. Choć niekoniecznie jest miejscem jedynie opresyjnym – Betty mówi, że tylko tam czuje się bezpiecznie. Wyznanie to może budzić zdziwienie, tym bardziej że zostaje wypowiedziane już po zabójstwie Giulii w jednym z pomieszczeń teatru. Być może Betty to nie zwykła masochistka, lecz cicha bohaterka, która próbuje stawić czoła panującej w operze opresji. W pewnym momencie Giulia stwierdza, że opera nie jest miejscem twórczych eksperymentów. W filmie jest się chwalonym za nowatorstwo, w operze – wprost przeciwnie. Ten konserwatywny rys widoczny jest w jej polityce seksualnej. Gdy przyjrzeć się metaforze, jaką podsuwa nam Argento, można się zastanawiać: czy każdy miłośnik opery nie jest po trosze inspektorem Santinim? Czyż nie pozostaje pod urokiem opery, czy jej nie wielbi, zarazem jednak czując się przez nią zniewolony, czy miłości nie łączy z okrucieństwem wobec obiektu uwielbienia?

2.

Argento skupia się na szaleńcu nawiedzającym operę, w rzeczywistości jednak – gdy przyjrzeć się jej historii – w roli obłąkanych dominują kobiety (reżyser najwidoczniej celowo nie wykorzystuje sceny lunatykowania Lady Makbet, by stworzyć kontrast między Santinim a Betty). W swojej książce *Femining Endings: Music, Gender and Sexuality* Susan McClary cały rozdział poświęca scenom szaleństwa kobiet (zob.: McClary, 2002).

Wybierając kilka przykładów, autorka pokazuje, w jaki sposób portretowane są szalone kobiety. Zaczyna od lamentującej nimfy z madrygału Monteverdiego, przechodzi do Łucji z Lamermooru z opery Donizettiego oraz

do Salome z opery Straussa, choć na tym jej wywód się nie kończy – dodaje jeszcze *Erwartung* Schönberga oraz twórczość współczesnej artystki Diamandy Galás. Stara się zrozumieć, dlaczego kompozytorzy byli tak zainteresowani szaleństwem na scenie i czemu widownia chciała je oglądać. Autorka analizuje przykłady muzyczne, umieszczając swoje wywody w kontekście historii kultury. Inspiruje się przede wszystkim myślą Michela Foucaulta (1987), Klausa Dörnera (1981) i Elaine Showalter (1985).

Celem McClary jest pokazanie, w jaki sposób eksces szalonych kobiet jest budowany muzycznie (przez obsesyjne powtórzenia, niezwykle bogate ornamenty, chromatykę) i w jaki sposób kompozytorzy tworzą ochronną ramę dla ich obłędu, by nie rozsadził on racjonalnego dyskursu. Szalone kobiety są wystawione na oglądanie – jest to temat znany z innych rodzajów sztuki. W operze zyskują jednak zmysłowy głos, narażający słuchaczy na niebezpieczeństwo. Zadaniem kompozytora było zatem, z jednej strony, znalezienie odpowiednich środków, by przekonująco zobrazować eksces, z drugiej zaś sprawić, by szaleństwo nie rozlało się na widownię. McClary zwraca uwagę na tkwiącą w operze ambiwalencję: kobieta jest w niej nie tylko ofiarą, lecz także aktywnie działającą jednostką. Wirtuozeria potrzebna do wykonania sprawia, że szaleństwo objawia się w operze w całej swojej potworności i blasku.

Książka McClary została wydana po raz pierwszy w 1991 roku jako zbiór esejów napisanych w latach 1987-1989, z których część była opublikowana w czasopismach, część zaś krążyła w postaci kserokopii wśród zainteresowanych. Publikacja była swego rodzaju wyzwaniem rzuconym muzykologii. O ile w literaturoznawstwie czy socjologii stosunkowo wcześnie zaczęto interesować się kwestią feminizmu, o tyle w muzykologii zainteresowanie nią pojawiło się późno. Książka McClary nie jest jednak

pierwszą publikacją dotyczącą związków muzyki, feminizmu i płci. Początki tego rodzaju badań sięgają lat siedemdziesiątych, dopiero jednak w latach osiemdziesiątych zaczęły przebijać się do świadomości, zaś wraz z pracą McClary dostały się w obręb naukowego mainstreamu. Autorka była początkowo outsiderką w środowisku, jej tekstów nie publikowano w poważnych pismach (zob.: Palser, 1992); dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych sytuacja się zmieniła, zaś od początku lat dziewięćdziesiątych można zaś odnotować *boom* na badania wykorzystujące metodologie feministyczne.

Książka McClary była oskarżeniem pod adresem całej dotychczasowej muzykologii. Autorka zarzucała dyscyplinie mizoginizm i strach przed ciałem. Zwracała uwagę na oddzielenie umysłu od ciała w badaniach muzykologicznych, promowanie mitu muzyki jako sztuki czystej i autonomicznej, a także bezkrytyczność. Jak pisała Ruth A. Solie, muzykologia zawsze była zawieszona między historią a krytyką, nie uświadamiała sobie jednak paradoksów tkwiących u jej źródeł (zob.: Solie, 1993). Mimo postulowanej interdyscyplinarności (badanie nie tylko samych utworów muzycznych, lecz także kontekstu historycznego, źródeł, transmisji repertuaru i percepcji), muzykologia – szczególnie ta historyczna – zamykała się na wszelkie krytyczne tendencje w humanistyce, okopując się na pozycji dziedziny empirycznej, opartej na faktach.

Odzew na głos McClary był ogromny – i to nie tylko w kręgach muzykologicznych – choć nie zawsze przychylny. Atutem autorki jest niewątpliwie łączenie kompetentnej analizy muzykologicznej (doktorat zrobiony na Harvardzie), podanej w zrozumiały sposób, z szerokim horyzontem humanistycznym, pozwalającym skontekstualizować omawiane zagadnienia. Do jej popularności przyczynił się także szeroki zakres

podejmowanych tematów, obejmujących zarówno znane kompozycje (Monteverdi, Donizetti, Bizet, Strauss), jak i współczesną twórczość muzyczną, także popularną (Laurie Anderson, Madonna).

Głównym celem McClary jest pokazanie, w jaki sposób muzyka uczy nas odczuwać emocje i pragnienia. Tę socjalizującą funkcję muzyki analizuje ona m.in. na podstawie scen szaleństwa, które jak w soczewce skupiają tę problematykę – uczą, co jest normą, a co ekscesem, pozwalają poczuć smak zakazanego owocu, przestrzegając jednocześnie przed konsekwencjami. W swoich rozważaniach McClary przywołuje postać Judyty z *Zamku Sinobrodego* Bartóka, która służy jej za patronkę w feministycznych poszukiwaniach (zob.: McClary, 2002). Jest to panna młoda, otwierająca kolejne drzwi komnat w domu swojego męża. Odkrywa w nich jego bogactwo, siłę, umiłowanie piękna – wszystkie atrybuty, za które chciałby być podziwiany. W każdym pokoju Judyta znajduje jednak ślady krwi. Mimo zakazu, otwiera także ostatnie drzwi. Tam schowane zostały wszystkie wstydliwe i niebezpieczne sprawy, które miały pozostać poza zasięgiem jej wzroku – i świadomości. McClary, podobnie jak Judyta, odkrywa muzykę w jej wyjątkowym pięknie, sugestywności i wyrafinowaniu; dostrzega jednak dużo więcej niż to, na co pozwalają autorytety: przemoc, mizoginię, rasizm. Zdaniem autorki, to właśnie feminizm pomaga stawiać niewygodne pytania. McClary skupia się na różnych aspektach dyskursu muzycznego: konstrukcji płci i seksualności (kodów dotyczących przedstawiania płci w muzyce), genderowych aspektach tradycyjnej teorii muzyki (metaforach płci tkwiących w pozornie obiektywnym dyskursie), kwestiach płci i seksualności w narracji muzycznej (zasady rządzące tonalnością, które można odnieść do budowania napięcia seksualnego), muzyce jako kodzie związanym z kobiecością, w końcu zaś na samych kobietach zajmujących się muzyką (ograniczenia, jakie napotykają, i próby ich przezwyciężenia).

McClary sprzeciwia się tezie, że nuty nie mają płci. Traktuje muzykę jak kod kulturowy, którego znaczenie nie jest zawarte wyłącznie w samym zapisie. Podobnie jak w przypadku języka, jego odczytanie jest wspólnym wysiłkiem, zależnym od kontekstu społecznego. Autorka nie optuje jednak za społecznym determinizmem. Nie chodzi jej o odbicie rzeczywistości zewnętrznej w muzyce, lecz o próby negocjowania znaczenia, które może wahać się między reprodukowaniem a przekraczaniem przyjętych norm.

3.

W swoich rozważaniach na temat opery McClary idzie tropem Catherine Clément i jej książki *L'opéra ou la défaite des femmes* (1979). Książka Clément nie jest pracą *stricte* naukową, łączy w sobie różne style: osobiste wspomnienia, rozważania historyczne, zgryźliwe docinki. Wyróżnia ją indywidualny styl i osobista perspektywa oraz mieszanie różnych poziomów: intymnych wyznań, ciętego humoru i chłodnego podejścia analitycznego. Książka jest pisana z pozycji wielbicielki opery – widać to nie tylko w zaangażowaniu emocjonalnym autorki, lecz także w wiedzy z zakresu historii opery oraz wnikliwych uwagach dotyczących muzyki. Zarazem jednak jest mocnym oskarżeniem opery jako sadystycznej formy, w której z lubością maltretuje się kobiety. Autorka uświadamia także, jak głęboko opera zanurzona jest w przeszłości, zwłaszcza w XIX-wiecznym repertuarze, a przez to uwięziona w emocjonalnym gorsecie, z którego ograniczeń często nie zdajemy sobie sprawy.

Preludium do książki Clément opatruje incipitem z lamentu Ariadny – tytułowej bohaterki niezachowanej w całości opery Monteverdiego. *Lasciatemi morire* (Pozwól mi umrzeć) – słowa dręczonej ofiary, która pragnie skrócić swoje cierpienia, czyni mottem książki. Clément trafnie

wskazuje na funkcję kobiety w operze – jest ona jej ozdobą, a jednocześnie ofiarą. Wskazuje też na kontekst bardziej przyziemny: świat opery, mimo pozorów, jest światem męskim, zdominowanym przez producentów, dyrygentów, reżyserów (autorka pyta nawet ironicznie, czy są w ogóle do pomyślenia żeńskie końcówki nazw tych zawodów).

„Nie ma nic głupszego niż oglądanie historii miłosnej śpiewanej na scenie. Opera jest groteskowa, gdy przyjmie się pozycję najmniejszego nawet dystansu, i wzniosła [*sublime*], gdy pójdzie się za identyfikacją" (Clément, 1988, s. 9). Według Clément, opera jest małym laboratorium społecznym, gdyż daje możliwość identyfikacji bez ryzyka. Słowa? Nieważne! Przecież rzadko się je rozumie – są w obcym języku lub zniekształcone przez śpiewaka. Intryga? Nieistotna! Można się wzruszyć, nawet nie znając historii. Z drugiej strony jednak opowieść rezonuje na głębszym poziomie. Muzyka sprawia, że zapominamy o fabule, lecz historia zastawia nieoczekiwane pułapki na wyobraźnię. Opera zostawia w psychice ślad wszystkich morderstw wystawianych dla naszej uciechy, lecz bez ryzyka, że ktoś poniesie za nie odpowiedzialność.

Clément przywołuje figury dwóch znawców opery: muzykologa-pianisty i melomana amatora. Nadaje im biblijne imiona Mojżesza i Aarona (aluzja do utworu Schönberga). Opera w tym układzie jest oczywiście złotym cielcem. Obie postawy są dla Clément negatywnym odniesieniem – dystansuje się ona zarówno od uczonego znawcy, którego brzydzi wulgarność i prostactwo opery, jak i fetyszystycznego wielbiciela, skupionego na niuansach. Dla Clément liczy się osobiste przeżycie. Nie ma tam miejsca na potępienie ani niemy zachwyt. Problemem jest jednak znalezienie języka, który uniknąłby pułapek obu postaw i przeciwstawiłby się inercji opery. To zadanie, jakie stawia sobie Clément.

W czwartym rozdziale książki autorka wymienia specjalny podgatunek maltretowanych kobiet – bohaterki, które rzucają się w przepaść. Tam znajduje się miejsce dla kobiet obłąkanych: Łucji z opery Donizettiego, Elwiry z *Purytanów*, Aminy z *Lunatyczki* Belliniego. Najciekawszy w jej rozważaniach jest jednak finał książki, *Pochwała pogaństwa*. Fragment ten jest opisem skomplikowanego stanu doświadczanego przez autorkę po zakończeniu spektaklu operowego. Gdy kurtyna opada, ból towarzyszący podróży powrotnej ze świata fantazji jest prawie fizyczny. Dla autorki przedstawienie jest czymś więcej niż profesjonalnie wykonanym widowiskiem. Jego ocenę pozostawia krytykom, sama zaś skupia się na innych przyjemnościach, osobistych odkryciach – poszczególnych scenach i obrazach: pożegnania, ostatniego pocałunku, skrytego uśmiechu. Klaszcząca widownia zamienia się w wyobraźni Clément w opłaconych żałobników, składających fałszywy hołd światu, który właśnie odszedł. Reakcja autorki jest inna – zamiast aplauzu i gwaru rozmów wybiera ciszę. Wtedy rozpoczyna się proces żałoby.

Clément porównuje wyjście do opery z podróżą etnograficzną, po której trudno przyzwyczaić się na powrót do norm społecznych. Nie można sobie jednak pozwolić na pozostawanie w stanie delirium, trzeba wrócić do normalnego życia. Poczucie zagubienia może trwać długo, podobnie jak długi jest proces żałoby. Równolegle następuje jednak inny proces – wchłaniania niebezpiecznych obiektów do psychiki: dzielnie walczących na scenie kobiet, czarodziejek, które stają się częścią jej życia. Ich obsesyjna muzyka tkwi w psychice, zaś ich siła manifestuje się w ruchach i słowach. Tak tworzy się, zdaniem Clément, poczucie siostrzeństwa – pisze ona o pochodni przenoszonej z rąk do rąk (od Normy do Carmen, w końcu zaś do słuchaczki).

Autorka używa metafory biologicznej: martwe bohaterki stają się inspirujące dla słuchaczki, następuje dziwny proces, w którym martwi zapładniają żywych. Clément przyrównuje swój stan do symptomów histerii. Pisze o doświadczeniu ciała, które przestaje być jej ciałem, bo bierze je w posiadanie inna osoba. Także śpiewaczki, nawiedzane przez postacie, przyrównuje do histeryczek. Histeria nie jest jednak w tym ujęciu chorobą, lecz wyborem – podstawową ekspresją kobiecą. Terytorium histerii jest właśnie opera – enklawa, gdzie dozwolona jest pewna dzikość. Problem w tym, że ogranicza się ona do zamkniętej przestrzeni teatru. Clément fantazjuje o próbie wcielenia opery w życie. Czy może ona funkcjonować jako zasada życia? Autorka przywołuje obraz krainy szczęśliwości, pogańskiego raju istniejącego przed mściwym Bogiem, który pozwolił na zło i cierpienie. Clément postuluje zatem alternatywną wizję świata poza patriarchalnym porządkiem, która może zostać pomyślana właśnie dzięki operze.

„Jeśli lubię operę, to dlatego, że znam jej urok i siłę, z jaką omamia mnie i kołysze do snu” (s. 180). Świadomość ambiwalencji jest dla Clément kluczowa. Na jej scenie rządzą kobiety, ich eksces zostaje wprawdzie stłumiony, zarazem jednak wszystkie te bohaterki wydają się nieśmiertelne. Odradzają się przy każdym wykonaniu. Są zabijane właśnie dlatego, że męski porządek działa nie tylko na poziomie dominacji fizycznej – potrzebne mu jest także wzmocnienie symboliczne.

4.

Książkę Clément czyta się często bez jej zakończenia, skupiając się na sadystycznej sile rządzącej w operze, zapomina zaś o osobistym doświadczeniu, dzięki któremu można dostrzec jej siłę emancypacyjną. W nieco podobny sposób formułuje swój zarzut Carolyn Abbate. Polemizuje ona

z tezami Clément, zaznaczając swój sprzeciw już w tytule: *Opera; or the Envoicing of Women* (1993). Abbate próbuje dowieść, że opera nie jest miejscem opresji kobiet, lecz miejscem, w którym – dzięki muzyce – otrzymują one głos. Dowartościowuje ona wykonawczynie, czyniąc z nich współtwórczynie dzieła muzycznego ważniejsze czasem niż kompozytorzy. Autorka, by dowieść swojej tezy, analizuje szczegółowo *Salome* Richarda Straussa.

Abbate z podejrzliwością patrzy na identyfikację płciową pasierbicy Heroda. Gdy przyjrzeć się jej dokładniej, uzurpuje sobie ona władzę spojrzenia. W tańcu siedmiu zasłon odkrywa swoją prawdziwą i przerażającą naturę – odrzuca kobiece welony, by ujawnić się jako mężczyzna. Nie biologiczny, lecz symboliczny. Abbate rozbija przy tym stereotypowe przeciwstawienia: kobiecy głos – męska władza, kobieta-przedmiot (do oglądania) – mężczyzna-podmiot. Jej postawa, jeśli chodzi o podejście do płci, jest nieesencjalistyczna. Porównuje ją do maskarady (w swoim tekście odwołuje się do filmu *Mascara* Patricka Conrada z 1978 roku, w którym użyte zostały fragmenty *Orfeusza* Glucka i właśnie *Salome*) – nie liczy się płeć biologiczna, lecz pozycja, z której się mówi. Salome zaś, będąc kobietą, domaga się męskich prerogatyw.

Według Abbate, rama operowa nie musi być androcentryczna. Autorka pokazuje, że możliwe jest odczytanie partytury Straussa, w której muzyka jest audialnym odzwierciedleniem perspektywy Salome. Z reguły interpretuje się muzykę jako przedłużenie fabuły, zakładając przy tym, że staje ona po stronie męskiego obserwatora, który uprzedmiotawia kobiety. Abbate twierdzi zaś, że Strauss próbuje odwrócić ten porządek – muzyka w jego operze nie stoi po stronie Heroda. Kompozytor zachęca do tego, by postawić się w sytuacji kobiety. Służą mu do tego m.in. dwa motywy:

welonów, które odsłaniają płeć jako maskaradę, oraz złudzenia dźwiękowego – jak pokazuje Abbate, muzyka Straussa odzwierciedla percepcję Salome, która nie w pełni zgadza się z porządkiem wydarzeń zapisanych w libretcie.

Autorka ciekawie interpretuje książkę Clément jako operowy odpowiednik feministycznej krytyki kina autorstwa Laury Mulvey (1992). Abbate wskazuje podobieństwa obu teorii – koncentrację na procesie uprzedmiotawiania kobiet oraz na opowieściach, które pokazują męską siłę i utwierdzają *status quo* polityki seksualnej. Wytyka im jednak uniwersalizację tego wzorca – czy istnieje w operze coś więcej niż zabijanie kobiet? Oczywiście, że tak, Clément jednak starannie omija takie przypadki (m.in. opery komiczne lub równie częste zabójstwa mężczyzn).

Podstawowa różnica między Abbate a Clément i McClary widoczna jest w ich podejściu do partytury – według Abbate, tekst muzyczny jest czymś neutralnym, Clément i McClary stoją na stanowisku, że jest już obciążony przez genderowe stereotypy. Abbate twierdzi, że opera nie tkwi w patriarchalnej ramie, możliwe są inne odczytania partytury (jak w przypadku Salome, z perspektywy której opowiadana jest historia), podczas gdy Clément i McClary zawsze umieszczają muzykę w kontekście męskiej dominacji.

Zarysowują się tu jeszcze inne linie podziałów: Abbate postrzega płeć jako maskaradę, podczas gdy u Clément jest ona esencjalistyczna. Choć nazwisko Judith Butler się nie pojawia, wspomniany zostaje jedynie klasyczny tekst Joan Riviere o kobiecości jako maskaradzie (1929) oraz artykuł Margaret Homans (1987), wydaje się, że podejście Abbate bliskie jest performatywnej interpretacji płci w ujęciu Butler (2008). Clément, jako przedstawicielka feminizmu drugiej fali, optuje za bardziej statycznym podejściem do płci i związanym z nim specyficznie kobiecym doświadczeniem. Jak sytuuje się w

tym sporze McClary? Wydaje się, że jej także bliżej jest do konstruktywistycznej teorii płci. Mimo że śledzi ona uniwersalny wymiar niesymetryczności różnic genderowych, zwraca uwagę na to, że sposoby rozumienia płci zmieniały się w czasie.

Można powiedzieć, że przywołany film Argenta streszcza muzykologiczne dyskusje na temat feministycznego potencjału opery. Historia Betty jest fascynująca ze względu na swoją nieoczywistość: z jednej strony opresja, o której piszą McClary i Clément, zyskuje ukonkretnienie w postaci prześladowcy śpiewaczki, z drugiej zaś teatr traktowany jest przez Betty jako bezpieczne miejsce. Nie jest podporządkowany męskim fantazjom, lecz otwarty także na realizację kobiecych potrzeb, jak zarysowuje to Abbate. Ten drugi wątek podkreśla muzyka użyta w filmie. Nie tylko dopowiada i kształtuje nastrój scen, jest także katalizatorem emocji i wspomnień.

Muzyka ma także siłę uzdrawiania – po pierwszym zabójstwie Betty odtwarza w mieszkaniu *Un bel dì vedremo* z *Madamy Butterfly* Pucciniego. Aria stanowi tło dla wyznania, jakie czyni przed reżyserem, opowiadając mu o zbrodni. Muzyka nie tylko koi jej nerwy, lecz także uruchamia wewnętrzny proces: Betty uświadamia sobie, że napastnik, który ją związał, to mężczyzna w czarnym kapturze powracający do niej w snach.

Gdy bohaterka zostaje sama, Puccini przechodzi w Verdiego – tym razem nie jest to *Makbet*, lecz *Traviata* (*Amami, Alfredo*) – zmiana jest płynna ze względu na wykonanie (w obu przypadkach Marii Callas). Bezradność Violetty koresponduje ze stanem emocjonalnym Betty, potęgowanym jeszcze przez głuche telefony i niezidentyfikowane odgłosy.

W końcu zaś opera może być także bronią – *Casta diva* z *Normy* Belliniego i *Sempre libera* z *Traviaty* pozwalają Betty rozproszyć uwagę mordercy i

zyskać cenne minuty, gdy próbuje ukryć się w swoim mieszkaniu.

Argento rozbija sadystyczny schemat horroru. Do ekstremum doprowadza grę różnymi punktami widzenia – szczególnie zaś grę między identyfikacją z sadystycznym mordercą (czasem nawet słyszymy uderzenia jego serca, obraz także pulsuje w rytmie przepływającej szybko krwi) a masochistyczną przyjemnością płynącą z oglądania zbrodni. *Opera* to, z jednej strony, gwałt na widzu – scena, w której oglądamy świat przez rząd szpilek przyklejonych przez mordercę do oka śpiewaczki, ze względu na swoje okrucieństwo, jak i niezwykłą sugestywność, należy do kultowych scen w historii horroru. Z drugiej strony jednak estetyzacja przemocy sprawia, że jest ona także źródłem przyjemności.

Historia Betty pokazuje, że operę można traktować jak teatr anatomiczny duszy – dzięki kryminalnej zagadce docieramy do ukrytych schematów tkwiących u podstaw zarówno instytucji, jak i ludzkich zachowań. Nasuwa się tu porównanie z psychoanalizą, o której emancypacyjnym potencjale także obszernie dyskutowano (zob.: Appignanesi, Forrester, 1999).

5.

Na temat bliskości opery i psychoanalizy może rzucić światło poboczny wątek ze *Studiów nad histerią* Freuda i Breuera. Freud, tłumacząc przypadek panienki Elisabeth von R., wspomina inną pacjentkę – Rosalię H., dwudziestotrzyletnią studentkę śpiewu, która skarżyła się na utratę panowania nad własnym głosem (Freud, 2008). Zdarzały się momenty, że niespodziewanie jej krtań się zaciskała, produkując nieprzyjemny dźwięk. Z tego powodu jej nauczycielka nie pozwalała Rosalii występować publicznie. Przypadłość ta dotyczyła dźwięków w średnicy i występowała okazjonalnie.

Poza tym jej nauczyciele byli zadowoleni z postępów. Czasem jednak zdarzały się dni, gdy Rosalia wydawała się bardziej zdenerwowana (często bez powodu), w tych momentach jej głos się zaciskał. Freud chwali się, że od razu wpadł na trop choroby – to histeria. Zastosował hipnozę, aby wybadać, jaka jest przyczyna urazu. Dziewczyna została wcześnie sierotą i posłano ją na wychowanie do ciotki, do wielodzietnej rodziny. Problemem był wuj – brutalnie znęcał się nad żoną i dziećmi, romansował też ze służącymi. Z wiekiem jego zachowanie się pogarszało. Ciotka Rosalii zmarła, ona zaś stała się opiekunką dzieci. Dobrze radziła sobie w tej roli, tłumiąc w sobie niechęć do wuja. To wtedy pojawiły się problemy z głosem. Za każdym razem, gdy musiała przełknąć gorzką pigułkę, by nie reagować na zachowanie wuja, czuła lekkie drapanie w gardle. Lekcje śpiewu miały posłużyć dziewczynie do wybicia się na niezależność. Na naukę chodziła potajemnie, często zdenerwowana, ze ściśniętym gardłem. W psychice nastąpiło połączenie konfrontacji z wujem i śpiewania. Nie pomogło nawet odcięcie się od niego i wyjazd do innego miasta. Poza drapaniem w gardle nie było żadnych innych objawów histerii.

Freud zaczął terapię. Niestety, w nowym domu Rosalię także spotkały problemy. Wuj, u którego się zatrzymała, traktował ją dobrze, ale przez to z niechęcią patrzyła na nią ciotka. Zazdrość, także o karierę artystyczną, której ciotce nie udało się zrobić, sprawiła, że dziewczyna bała się grać i śpiewać, gdy ciotka była w pobliżu. Skutki terapii zostały zniweczone, choć tym razem objaw był inny (ból koniuszków palców). Podczas kolejnej hipnozy dziewczyna opowiadała o swoim dzieciństwie, ale doktor nie mógł trafić na wydarzenie, które mogło być przyczyną objawów. Było jednak wspomnienie, do którego nie chciała wracać. Pewnego dnia masowała plecy „złego” wuja, który cierpiał na reumatyzm. Leżał na łóżku, nagle podniósł się i chciał ją złapać. Dziewczyna jednak uciekła i zamknęła się w swoim pokoju. Doktor

odkrył zaś przyczynę bólu palców – był to stłumiony impuls, by zemścić się na wuju, lub po prostu symptom skojarzony z tamtym szczególnym masażem, który powstał w momencie, gdy „dobry” wujek poprosił ją, żeby coś dla niego zagrała i zaśpiewała. Rosalia myślała, że ciotki nie ma w domu, ona jednak stanęła w drzwiach. Dziewczyna odskoczyła od pianina, zatrzasnęła wieko i zrzuciła nuty. Dawna trauma się reaktualizowała.

Catherine Clément (1988, s. 33) zwraca tu uwagę, że obnażenie się związane było z erekcją, choć Freud jedynie ją sugeruje. Lekarz nie pisze także, czy terapia się udała (została przerwana). Stąd pochodzi siła głosu, także operowego – tłumaczy Clément – z nieobecności matki i działania silnej, zaborczej figury ojcowskiej. Autorka jednak opiera się na spekulacji. Niewiele wiadomo o pacjentce i jej losach (zob.: Díaz de Chumaceiro, 1992), Ian Parker sugeruje jednak, że terapia ta miała kluczowe znaczenie dla wstępnej fazy wykształcenia się psychoanalizy (nie chodzi tylko o skupienie się na symptomie i próbie pozbycia się go, lecz również na terapii śledzącej, w którym momencie pojawił się symptom. Autor sugeruje, że być może „złym” wujem był ojciec Rosalii, Freud nie chciał jednak zdradzać tego szczegółu, 2007). Clément nie zwraca uwagi na subtelności przedstawionej przez Freuda historii – śpiewu jako możliwości usamodzielnienia się dziewczyny, nie pisze o tym, że – jeśli terapia się powiodła – to właśnie uświadomienie sobie traumatycznego wydarzenia sprawiło, że kobieta odzyskała głos. Dla Clément to ciągle głos podporządkowania. Trzeba przyznać, że w relacji Freuda można znaleźć drobne aluzje – wspomina on, na przykład, że pacjentka jest ładna i bystra. Szczegół raczej nieprzydatny, ale znaczący. Czy to dowód protekcjonalizmu, czy może raczej bliskości, jaka łączyła lekarza i pacjentkę? Pozostaje to w sferze spekulacji, ważne jednak, że śpiewaczka Rosalia bezpośrednio wpłynęła na rozwój myśli Freuda.

Analizując operę z perspektywy motywu szaleństwa, można stwierdzić, że przez całą epokę nowoczesną towarzyszyła jej ambiwalencja. Omijając niedostatki ujęć zarówno McClary, jak i Abbate, należałoby przyjrzeć się ponownie jej historii i zastanowić się, w jaki sposób stawała się ona wehikułem emancypacji kobiet, z drugiej strony jednak – jak mocno ograniczała swobodę ich wypowiedzi.

Autor/ka

Marcin Bogucki (mbogucki@uw.edu.pl) – absolwent kulturoznawstwa, historii sztuki i muzykologii. Pracuje w Instytucie Kultury Polskiej UW. Autor książki *Teatr operowy Petera Sellarsa* (2012). Numer ORCID: 0000-0002-5349-1208.

Bibliografia

Abbate, Carolyn, *Opera; or the Envoicing of Women*, [w:] *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, red. R.A. Solie, University of California Press, Berkeley 1993.

Appignanesi, Lisa, John Forrester, *Kobiety Freuda*, tłum. E. Abłamowicz, J. Santorski & Co, Warszawa 1999.

Butler, Judith, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, wstęp O. Tokarczuk, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Clément, Catherine, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Éditions Grasset, Paris 1979; tłumaczenie angielskie: *Opera, or the Undoing of Women*, tłum. B. Wing, wstęp S. McClary, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988.

Díaz de Chumaceiro, Cora L., *On the Identity of Sigmund Freud's „prima donna"*, „The American Journal of Psychoanalysis" 1992, t. 52 nr 4.

Dörner, Klaus, *Madmen and the Bourgeoisie: A Social History of Insanity and Psychiatry*, tłum. J. Neugroschel, J. Steinberg, B. Blackwell, Oxford 1981.

Feldman, Martha, *The Absent Mother in Opera Seria*, [w:] *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*, ed. M.A. Smart, Princeton University Press, Princeton – Oxford 2000.

Fortuna jr., Grzegorz, *Horror „all'italiana". Krótka historia włoskiego kina grozy*, [w:] *Europejskie kino gatunków*, red. P. Kletowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.

Foucault, Michel, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, wstęp M. Czerwiński, PIW, Warszawa 1987.

Freud, Sigmund, *Przypadek V: Panienka Elisabeth von R.*, [w:] Sigmund Freud, Joseph Breuer, *Studia nad histerią*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008.

Homans, Margaret, *Feminist Criticism and Theory: The Ghost of Creusa*, „Yale Journal of Criticism" 1987 nr 1.

Huggett, Richard, *Supernatural on Stage: Ghosts and Superstitions of the Theatre*, Taplinger, New York 1975.

Leggatt, Alexander, *Introduction*, [w:] *William Shakespeare's „Macbeth": A Sourcebook*, red. A. Leggatt, Routledge, London–New York 2006.

McClary, Susan, *Excess and Frame: The Musical Representation of Madwomen*, [w:] tejże, *Femining Endings: Music, Gender and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002.

Taż, *Introduction: A Material Girl in Blubeard's Castle*, [w:] tejże, *Femining Endings: Music, Gender and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002.

Mulvey, Laura, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:]. *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992.

Parker, Ian, *Rosalia H.: With Freud in a Prelude to Psychoanalysis*, „Psychodynamic Practice" 2007, t. 13 nr 4.

Pasler, Jann, *Some Thoughts on Susan McClary's „Feminine Endings"*, „Perspectives of New Music" 1992, t. 30 nr 2.

Riviere, Joan, *Womanliness as a Masquerade*, „The International Journal of Psychoanalysis" 1929 nr 10.

Showalter, Elaine *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*, Pantheon Books, New York 1985.

Solie, Ruth A., *[Review]*, „The Journal of Modern History" September 1993, t. 65 nr 3.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/opera-miedzy-opresja-emancypacja-kobiet*