

This is not a love song

Agata Araszkiewicz

Obiecująca. Młoda. Kobieta (2020) to film nie tylko bulwersujący oglądających, ale także łamiący filmowe kody. Utrzymany nie tyle w formie reprezentacji, ile raczej filmu rozumianego jako rodzaj społecznej ingerencji, obraz Esmerald Fennell (mam nadzieję, że będzie o niej jeszcze głośno) to kobiece kino rewanzu. Fabuła ma zaskakujące zwroty, ale też reżyserka szafuje tonami gry aktorskiej ocierając się miejscami o kicz. Widz albo widzka pozostają wysadzeni z siodła – moral historii nie przynosi konsolacji, katharsis polega tutaj na śmierci niewinnej kobiety (i to niejednej). Bohaterka filmu, który pokazuje przemoc seksualną jako problem systemowy oraz nade wszystko przemoc symboliczną, ocala swą integralność, gdy mści samobójstwo przyjaciółki. Dokonała ona tego ostatecznego gestu po zbiorowym, sfilmowanym gwałcie, do którego doszło podczas studiów. Scenariusz zdarzenia jest banalny – studencka impreza, która zaszła za daleko, a potem wydarzenia układają się we właściwy dla tego typu historii sposób, tak doskonale opisany choćby przez Johna Krakauera w książce *Missoula. Gwałty w amerykańskim miasteczku uniwersyteckim* (2018). Angielski podtytuł książki jeszcze lepiej oddaje sprawę: *Rape and the Justice System in a College Town*. Społeczne przyzwolenie na seksualną przemoc rówieśniczą wzmocnione jest przez całkowitą niechęć szukania mechanizmów jej obnażania i zwalczania. Wszystko zawodzi – społeczne więzi,

system uniwersyteckiej kontroli, tradycyjne sposoby śledztwa policyjnego.

Bohaterem filmu Fennell jest również system. Nie tylko system sprawiedliwości czy genderowy system społecznych wyobrażeń, który z zasady bierze stronę mężczyzny, ale także system budowania pogardy i obojętności wobec odczuć, przeżyć i cierpień kobiet związany z seksualną przemocą. Żyjemy w świecie, w którym nienawiść wobec kobiet dyktuje wzory postępowania, zasady dobrego tonu i dobrych manier, zasady prawa i system społecznej oceny. Dla młodych kobiet, które padają ofiarami drapieżców seksualnych, gwałtów i nadużyć, ciągle brak systemowych rozwiązań i społecznej przychylności. Bohaterka filmu musi wykonywać „reperujące” tę sytuację próby sama. Ta fikcyjna historia wyzwała efekt piorunujący – rodzaj cielesnej niewygody i poczucie absolutnego buntu. I choć film pokazuje przemocowość kondycji kobiet, przez cały czas trwania akcji nie ma ani jednej sceny przemocy, gdy pokazywane są działania kobiety. Przemoc wraca w scenie ostatniej, kulminacyjnej, w której bohaterka sama ginie tragicznie. I choć ostatecznie sprawiedliwości staje się zadość, musimy zmierzyć się z przekazem filmowym, że mogło się to wydarzyć „tylko po trupie kobiety”. Ten charakterystyczny zwrot, którym feministki drugiej fali obśmiewały męskie narracje opiewające walczących o honor buntowników, nadal świetnie ujmuje symbolicznie pozycję kobiet wobec

męskiej przemocy. I powszechną rzekomą bezradność wobec tego, że często stanowi ona dla kobiet zagrożenie śmiertelne.

Te trzy słowa – „obietująca”, „młoda”, „kobieta” – brzmią jak wyrok. Jeśli wybitna studentka zapadnie na depresję po przegranej sprawie sądowej o gwałt wskutek społecznej zмовy, społeczeństwo nadal ocenia w masie, że „złamanie kariery” młodym mężczyznom, którzy raz „lekkko przesadzili”, to większy atak na ogólny potencjał społeczny niż wymierzenie sprawiedliwości wobec chwiejnych społecznych norm nakazujących zawsze podejrzewać i oceniać kobiety („studentka była pijana”).

Niedawno w Polsce populistyczne władze, które często podają w wątpliwość zasadność międzynarodowych konwencji walczących z przemocą wobec kobiet, zaproponowały nowy program kształtowania polskiej narodowej tożsamości kobiet, określony jako kształtowanie „cnót niewieścich”. W programach szkolnych premiowane będą postawy wytwarzające u kobiet takie cechy, jak pracowitość, skromność, usłużność i pobłażliwość. W ten sposób ujawniony został przemocowy aspekt całego polskiego „nowego ładu”, zwłaszcza w wymiarze społecznym. Władza nad kobietami ma być w całości zwrócona mężczyznom, tym właśnie, którzy są najczęściej sprawcami przemocy, których wyobrażenie o tym, kim jest kobieta, sprowadza się do zestawu cech niskoprestiżowych posług, którymi mogliby ją obarczyć. Wzmocniona i nieprzepracowana pozostaje tu zresztą kultura patriarchalna, która staje się silną sojuszniczką podporządkowywania kobiet. A także patriarchalny reżim seksualności, propagowany silnie przez kościół.

Jednak gdy przyjrzymy się kulturze masowej czy muzyce popularnej, sprawy nie mają się lepiej. Niedawne afery #MeToo, sprawy Harveya Weinstaina, Jeffreya Epsteina, Marilyną Mansona, Romana Polańskiego czy Woody’ego Allena pokazują, że bagaż patriarchalnej toksycznej męskości, którym przeladowana jest kultura popularna, ciągle pozostaje niedoszacowany. Kiedy słyszę o powszechnych nadużyciach wobec aktorek podczas kręcenia kultowych filmów, coraz bardziej staje się dla mnie jasne, że wyrosłam w czasach, kiedy popkultura była polem minowym dla kobiet, śmiertelnie i zagrażającym, zarządzanym przez kulturę gwałtu i zмовę patriarchalną. To tłumaczy tak wiele rzeczy – niezrozumiałe uprzedmiotowienie kobiet w filmach (dziś

wiemy, że wyczuwalny w wielu kultowych scenach gwałt był dosłowny) i sztuce. Ta wojna antykobieca dopiero dzisiaj zostaje nazwana; najwyższy czas strząsnąć ten koszmar – seksizm, mizoginia, nienawiść do kobiet nie są atrakcyjne ani pożądane.

O ile ta antykobieca wojna jest dzisiaj coraz częściej nazywana, obnażana, dekonstruowana i przewartościowywana w kulturze masowej, o tyle ciągle nie widać tego w jednym z najważniejszych jej obszarów, czyli w muzyce, a zwłaszcza w piosenkach o miłości. Słyszymy je codziennie w radiu, w środkach masowego przekazu, na przyjęciach i u znajomych. Niezależnie, czy płyną one z mainstreamu, czy z undergroundu, z miejsc niezależnych czy powszechnie znanych, gatunek piosenki o miłości ewoluuje bardzo słabo. Temat ten jest dzisiaj przedmiotem sztuki (wspomnijmy choćby pracę Małgorzaty Markiewicz nad piosenkami o miłości z lat 80.) czy coraz częstszych refleksji, jednak niewiele wskazuje, że przewartościowanie dosięgnie na stałe ten aspekt muzyki popularnej. W panującej konwencji męski podmiot ma prawo nazywać swoje miłosne wzruszenie i zranienie, zarówno afirmując, jak i degradując bohaterkę swoich uczuć. Wszystkie chwytły dozwolone – piosenki o miłości mają więc z definicji ukryty przemocowy charakter. Ta konwencja jest trwale zanurzona w zastygłych wzorach miłości w matrycach zachodniej kultury już od czasów kultury dworskiej i twórczości trubadurów.

Kobieta będąca adresatką opiewanego uczucia, najczęściej tragicznego, przedstawiana jest zwykle jako istotna niedostępna, niejednokrotnie okrutna lub lekkomyślna, ale przede wszystkim kontrolująca uczucia. Ta artystyczna fikcja ukrywa fakt, że kobiety na odwrót – nie kontrolują społecznych narracji związanych z ich seksualnością czy intymnością. Seksualny aspekt, obecny w kulturze popularnej, wyzwała jeszcze stopień przemocy. Piosenki o miłości powinniśmy widzieć dziś jako zastygłą przemocową konwencję społeczną, którą należy traktować podejrzliwie i nade wszystko zawsze przewartościowywać. Utrwalają one społeczne stereotypy, gdyż kobieta śpiewająca z wyższością o niedostępnym obiekcie męskim nie zdarza się nigdy. Narracja miłosna i libidinalna w przypadku kobiet podlega daleko większej kontroli – ekspresja pożądania, namiętności czy pragnienia rządzi się zupełnie inną dynamiką niż w przypadku mężczyzn. Największe hity, jakie znamy, najbardziej kultowe piosenki, jakie

przywołały, powielają swą skazę pierworodną – w piosenkach o miłości dopuszczone są celebrowanie hierarchii płci i akceptacja swoistej miłosnej niemoty i niemoty kobiet.

Zdywersyfikowana dzisiaj zachodnia scena muzyczna proponuje też utwory wykonawczyń czy wykonawców niebinarnych – jednak w przypadku piosenek o miłości klisza pokazywania kobiecych obiektów miłości nie podlega negocjacji. Są to upostaciowane na pozycji okrutnej muzyki nieme obiekty, zastępczo w swej „wiecznej kobiecości”, czasami jeszcze mocniej utrwalonej. Niedawno na swoim profilu na FB zainicjowałam dyskusję na temat tego, co możemy ocalić ze sceny rocka lat 80. dla naszych córek. Bilans wypadł bardzo mizernie. Jeszcze gorzej przedstawia się dziedzictwo piosenek ludowych, które w większości jawnie przedstawiają przemoc wobec kobiet bez żadnej alternatywy.

A jednak piosenki o miłości kontrybuują utrwalanie antykobiecych przekonań kultury patriarchalnej, a nade wszystko utrwalają wyobrażenia o intymności jako polu całkowicie podległym męskiej wrażliwości i wyobraźni. Tworzą continuum symbolicznego podtrzymywania i dopuszczania przemocy wobec kobiet. Z jednej strony podmiotowa miłość, zwłaszcza ta niespełniona, przedstawiana relacyjnie i bez uprzedmiotawiania, to ciągle futurologiczny projekt, który ruszyły z posad kulturę masową. Z drugiej strony dzisiaj możemy powiedzieć, że świadomość zbiorowa

zmieniła się już na tyle, iż nie przyjmie za dziwny fakt, że prawdziwe „cnoty niewieście”, jakie powinniśmy wzbudzać w dziewczynkach, to krytyczne myślenie i aktywizm. Czy w związku z tym nie należy nakładać rodzaju challenge’u na muzykę popularną w postaci zakazania piosenek o miłości w utrwalającym patriarchalne wzory stylu? Czy pole piosenki o miłości nie powinno zostać zaktywizowane?

Tytuł tego tekstu zawdzięczam kultowej dla mej młodości piosence *This is not a love song* Public Image Limited. Eksperymentalna poezja Johnny’ego Rottena, który opuścił Sex Pistols, testuje tutaj granice konwencji, atakując komercyjne piosenki o miłości pisane dla pieniędzy. Jednak w jego tekście nie ma genderowej analizy – anulowanie tematu miłości owocuje krytyką kapitalizmu, ale nie podważeniem patriarchalnych wyobrażeń intymności. Dziś bez tego jednak atak na patriariat wydaje się bezsilny.