

WEINSTEIN, MIŁOŚĆ I EDUKACJA RÓWNOŚCIOWA

Agata Araszkiewicz

Ten tekst, poświęcony edukacji, powstaje właściwie jako zapiski na marginesie wieczoru w operze. Najpierw zaznaczę, że temat szkoły wzbudza we mnie nieodłączne myślenie o postulatcie edukacji równościowej: jej celach, zadaniach, sprzecznościach. Nigdy dość ciąglego podkreślania dzisiaj, że wszelkie „urojenia płciowe”, które funduje nam patriarchat, powinny być rozbrajane i przekształcane na poziomie tego, czego uczy się w szkołach. Chodzi nie tylko o treść, ale też o sposób nauki, o metody konstruowania sposobów wiedzy, jej dystrybucji i przyswajania. A także o wzmożony proces socjalizacji: do ról płciowych najbardziej jesteśmy trenowani w okresie szkolnym i poprzez szkołę. Właśnie uczy chłopców „męskich zabaw” – bez dziewczynek, a dziewczynom zamyka usta na matematyce. Według badań socjologicznych w okresie nastoletnim chłopcy upewniają się, że są w świecie społecznym u siebie, a przyszłość na nich czeka. Dziewczynki zaś stopniowo tracą wiarę we własne możliwości i gubią się w próbach wypełnienia sprzecznych wymagań związanych z ich wyglądem (za mało lub za bardzo sexy) i intelektem (za mało „wiedzą” lub za bardzo „się mądrzą”). Wiele wskazuje na to, że nacisk na edukację równościową w szkole przyniósłby najszybciej kolosalną zmianę cywilizacyjną. I mimo uwikłań politycznych tematu równości w różnych europejskich krajach warto pamiętać, że Rada Europy już od dawna ma umieszczone na swoich stronach we wszystkich językach europejskich zalecenia, jak wprowadzać elementy myślenia równościowego do elementów nauczania (chodzi o słynny *Kompas. Edukacja o prawach człowieka w pracy z młodzieżą* oraz przeznaczony dla młodszych dzieci *Kompasik. Edukacja na rzecz praw człowieka w pracy z dziećmi*). W sieci dostępny jest również znakomity tekst autorstwa Anny Dzierzgowskiej, Joanny Piotrowskiej i Ewy Rutkowskiej, przeznaczony do wykorzystania w nauczaniu początkowym, *Równościowe przedszkole. Jak uczynić wychowanie przedszkolne wrażliwym na płęć?*. Jest on cenny dlatego, że ogniskuje swoją uwagę na temacie stereotypów dyskryminacyjnych ze względu na płęć. *Niegodne historii?* – ten tytuł książki, napisanej przez Iwonę Chmurę-Rutkowską, Edytę Głowacką-Sobiech i Izabelę Skórzyńską, analizującej nieobecność kobiet

albo ich stereotypowe wizerunki w podręcznikach gimnazjalnych, pokazuje skalę problemu. Potrzebujemy kobiet w historii i historii kobiet, gdyż historia jako taka ma płęć (męską, wymazującą kobiety), a dotyczące jej narracje kształtują rozumienie podmiotu, jego relacji z ciałem, kulturą, naturą, cywilizacją. Im bardziej są one ograniczające, tym bardziej konserwują dyskryminację i wszelkie przemocowe matryce.

Okres szkolny to czas pierwszego doznawania miłości i seksualności, a nie ma tematów bardziej „równościowo” zachwianych niż oba te obszary. Choć koncept miłości romantycznej miałby być owym najbardziej równościowym fenomenem, wymyślonym jako wyjątkowe przekroczenie tradycyjnej patriarchalnej koncepcji różnicy płci, tak naprawdę jedynie ją utrwała. Denis de Rougemont w swej klasycznej analizie *Miłość a świat kultury zachodniej* wskazywał na zachodnie ograniczenie mitu miłości do romansu. Romans zaburza trwale hierarchizowanie płci, ale tylko pozornie. Repertuar możliwych gestów do wykonania w obrębie paktu romansowego jest bardzo ograniczony. Wiąże się on z silnie zaznaczonym, skodyfikowanym systemem ról do odegrania i gestów do wykonania. Miłość i seksualność to dwa fenomeny ciągle odległe pod względem równościowej wrażliwości i ciągle konserwujące krzywdzące „podwójne standardy”: mit czystości, zepsucia, aktywności i pasywności.

Myślałam o tym niedawno w operze podczas brukselskiego wystawienia spektaklu muzycznego w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego *Opowieści Hoffmana*. Dzieło operetkowego twórcy Jacques’a Offenbacha, który pod koniec życia zdecydował się skomponować poważną operę, przenosi na scenę trzy opowiadania o miłości pisarza niemieckiego romantyzmu E.T.A. Hoffmana. Bohater utworu to młody poeta, który w piwiarni opowiada swoją historię. Ma ona trzy bohaterki: Olimpię – kobietę automat, obdarzoną pięknym głosem, Antonię, którą śpiewanie zabija ze względu na śmiertelną chorobę, oraz Giuliettę, zdradziecką kurtyzanę. Na końcu spektaklu okazuje się, że opowieść dotyczy tak naprawdę jednej kobiety – Stelli, która jest naraz młodą dziewczyną, artystką i kurtyzaną. Nie decyduje się jednak na relację z Hoffmanem, któremu za to pada do stóp symboliczna Muza (ukryta dotąd w postaci jego towarzysza) i wzywa go do wierności. XIX-wieczna opera to dla nas nieustające źródło analiz zasobów symbolicznych, w których żyjemy. Adaptacja Warlikowskiego nie podważa jednak ani zastanych wzorów kultury, ani schematów miłosnych, tradycyjnie przez operę podsuwanych.

Opera jako gatunek, ze wszystkich sztuk najbardziej poświęcona tematowi miłości, tak naprawdę obnaża charakter kontraktu płci. Ujawnia strukturę porządku społecznego, która zarządzana jest przez zasadę męskiej dominacji w sensie symbolicznym, ekonomicznym i seksualnym. Operowe libretta dostarczają wiele materiałów do refleksji na temat miłości rozumianej jako męska projekcja „poddaństwa kobiet”. W klasycznym bowiem wydaniu miłość musi posiłkować się stereotypami, do których wszyscy świadomie i nieświadomie się odnosimy. Kobiety długo nie miały dostępu do sfery publicznej. W zachodniej tradycji bohaterki kobiece zyskują symboliczną podmiotowość najsilniej, gdy mowa jest o skrojonej na „męską” miarę miłości. Ale w zależności od naszej lektury, poruszając się w świecie znanych toposów, opera nie tyle je wzmacnia, ile poprzez skondensowanie i ujawnienie – dekonstruuje.

W tym znaczeniu katalog znanych zachodnich operowych librett to właściwie spis rozmaitych realizacji płciowej represji związanej z seksualnością. Wielkie operowe bohaterki, które karmią naszą wyobraźnię, często z powodu swojej seksualności nie mogą się pozytywnie odnaleźć w porządku społecznym, gdyż symbolizują jego zagrożenie i generują tragiczne napięcia. Operowy konflikt i bliskość kobiecego pożądania czy wszelkiego pragnienia wraz ze śmiercią pokazują, że nasza kultura opiera się w dużym stopniu na wykluczeniu integralności kobiecego przeżycia. Miłość operowa jest bowiem konstruktem odzwierciedlającym społeczny, niesymetryczny porządek. Z reguły bywa on bardziej okrutny i wykluczający wobec kobiet albo innych grup i mniejszości, zajmujących kulturowo słabszą pozycję w sensie symbolicznym. Skupiona na miłosnych relacjach zachodnia tradycja operowa wykazała się wielką kreatywnością w tworzeniu wzorów zachodniej intymistyki, czyli sposobu rozumienia bliskości. Ale równocześnie przy uważnej lekturze stanowi tej intymności największą krytykę. Nie ma ciągle wielkiej kobiecej bohaterki operowej, która śpiewałaby integralną afirmację swego pozytywnego doświadczenia. A kobieca podmiotowość w operze pozostaje ciągle rewolucyjnym projektem do zrealizowania.

Ale można ją wygrać niuansami reżyserii. Warlikowski, zawsze doskonały w warstwie wizualnej i spektaklowej, tym razem w tworzeniu przekazu optował za upozowaniem głównego bohatera na jednego z najsłynniejszych hollywoodzkich predatorów – Harveya Weinsteina. Ten zabieg wzmacnia hollywoodzka stylizacja scenerii, po której śpiewak rozbija się z rozmytym, lekko diabolicznym makijażem, w nonszalanckim podkoszulku, na który założył czarny garnitur. Sceniczny Weinstein osacza kobiety, które go interesują, oraz zostawia w nich i po nich spustoszenie – to jego „miłosna” ręka decyduje o ich zniszczeniu. Jest wszędobyłski w swym działaniu, wcina się nawet w mowę oscarową Giulietty. A jednak czuje się on ofiarą kobiet (ofiarą „miłości”), pozując na wykorzystanego przez los luzera (można tu dopatrywać się profetyczności wobec publicznych deklaracji moralnie przegranego Weinsteina, że „zapomniano” jego dokonania sprzed 30 lat w promowaniu kobiet – aktorek i reżyserek). Jednak, jeśli iść tropem aranżacji Warlikowskiego, konstruującego postać Hoffmana w aluzji do postaci Weinsteina, to aluzja owa ujawnia silną ambiwalencję. Nie tyle ujawnia mechanizmy przemocy, co je tuszuje. Wystudiowaną stylizacją Warlikowski wtórnie uniwersalizuje operowy przekaz, który dzisiaj, podany sam z siebie *à la lettre*, ujawniałby swą stronniczość. Reżyser sięga po mizoginiczne klisze i nie potrafi stworzyć integralnej kobiecej bohaterki, która nie ocierałaby się o wyrachowanie, próżność, głupotę czy słabość. Klisza operowej miłości to w zasadzie ciąg hymnu seksualnego męskiego podboju. W sensie wizualnych kodów reżyser rozbija monotony topos męskiej heteroseksualności. Męscy bohaterowie na scenie performują niebinarną męskość, subwersja kodów męskiej seksualności podmywa zasady dominacji. Brakuje tu jednak niestety niebinarnych kobiet – wszystkie bohaterki pozostają po stronie binarnych, heteroseksualnych klisz.

Nazwijmy rzeczy po imieniu: w operowym kodzie określenia dotyczące kobiet trzeba czytać, dokonując odwrotnej operacji znaczeniowej. „Próżna” znaczy „dbająca o siebie”, a „słaba” – „wystawiona na męską

przemoc”. „Głupia” to ta, która nie chce się poddać męskim oznaczeniom świata, a „wyrachowana” to ta, która kwestionuje męski interes. W miłości jak na wojnie, a więc dosłowne oraz uproszczone operowe narracje dostarczają dzisiaj możliwości otwartej, wielorakiej lektury. Wszystko, co tam jest, można przeczytać, przekraczając XIX wiek. I jakoś łączy się to z tematem edukacji równościowej. Jeśli chcemy nauczyć dziewczynki, by były w pozytywny sposób aktywne, chroniły własne granice i realizowały pragnienie rozwoju, to nie możemy kultywować bezkrytycznie tradycyjnych przekazów operowych, w których symboliczna przemoc wobec kobiet jest zasadą bazową konstrukcji świata.

Hoffman jako Weinstein był uderzający tego wieczora również dlatego, że w ciągu dnia ogłoszono wynik śledztwa wobec hollywoodzkiego potentata – nie będzie procesu dla większości ofiar, a w ramach ugody kilkadziesiąt kobiet dostanie odszkodowanie pieniężne. Ze względu na liczbę ofiar nie będzie ono zbyt wysokie – o wiele niższe niż koszty procesu. Pomimo zgłoszonych ponad 90 przypadków kobiet proces, ze względu na rozmaite prawne zabiegi, odbędzie się tylko w sprawie dwóch z nich. Nawet jeśli słynny seksualny przestępca, seryjny gwałciec i producent filmowy (od demaskacji nadużyć którego światowy ruch #Me Too nabrał rozpędu) zostanie ukarany, system znowu nie przysłużył się kobietom. Bohaterki procesu mówiły w wywiadach, że są tego świadome – ale oprócz znikomego zadoścuczynienia chodziło o coś więcej, o symboliczny protest, o nową wrażliwość na mikroprzemoc i przemoc wobec kobiet, na uwidocznienie trudnych schematów tych nadużyć. Seksualne przestępstwa jest bardzo trudno ścigać, system prawny ciągle nie wykształcił odpowiednich narzędzi, by je wyłaniać i atakować. Ogłoszeniu wyniku sprawy przeciw Weinsteinowi towarzyszy francuskie wydanie książki amerykańskiego dziennikarza śledczego Ronana Farrowa *Les faire taire. Mensonges, espions et conspiration: comment les prédateurs sont protégés* (Zamknąć im usta. Kłamstwa, szpiegostwo, konspiracja: jak predatorzy są chronieni). Syn Mii Farrow i Woody'ego Allena, po rodzinnych przejściach związanych z oskarżeniami siostry wobec ojca o nadużycia seksualne, był dobrze przygotowany do opisanie sprawy Weinsteina i zdumiony oporem środowiskowym wobec demaskacji stosowanej przez niego jawnej przemocy w stosunku do kobiet.

Jeśli nie chcemy dłużej u chłopców kultywować bezkarności w odruchowej pogardzie dla świata dziewczynek, w tym również, jeśli nie bardziej, w tradycyjnym przebiegu schematu miłosnej pieśni, musimy zdobyć się na wyraźny gest. Gest dostrzeżenia niezbywalnego podobieństwa między tradycyjnym męskim bohaterem operowym a predatorem w stylu Weinsteina. I jeden, i drugi w gruncie rzeczy gonią bezkarnie za swym pożądaniem, realizowanym na prawie uzurpacji, eksploatacji i przemocowych wyobrażeń. I obaj pilnie potrzebują równościowej edukacji.