

Miłość lesbijska w operze¹

Agata Araszkiewicz

Opera Hanjo, skomponowana przez Toshio Hosokawę (w latach 2003–2004) według libretta napisanego na podstawie jednej ze sztuk teatru no autorstwa Yukio Mishimy, wypowieda się w sposób właściwy dla oper na temat miłości. Jednak tradycyjny heteroseksualny scenariusz uzupełniony tu jest przez wątek miłości między dwoma kobietami. Mishima, jeden z najważniejszych twórców literatury japońskiej XX wieku i kandydat do Nagrody Nobla, jest autorem autobiograficznej powieści Wyznania maski (1949) na temat losów młodego homoseksualisty ukrywającego swe preferencje wobec opresywnego społeczeństwa powojennego. Jego barwne życie – mimo skłonności homoseksualnych i jawnych kochanków miał dwie żony, a także odznaczał się uwielbieniem dla militarystyki – spowodowało, że po śmierci stał się jedną z najważniejszych ikon ruchów

¹ Tekst napisany do programu opery **Turandot** w reżyserii Marusza Trelińskiego, której premiera przewidziana jest 17 kwietnia 2011 roku w Operze Narodowej w Warszawie.

gejowskich. Zapewne więc nie ma w tym przypadku, że to właśnie jemu zawdzięczamy pierwszą prawdopodobnie w historii operę, która opiewa miłość lesbijską.

Młoda Hanako spędza całe dnie, siedząc na ławce na dworcu kolejowym i trzymając w ręku wachlarz. Należał on do legendarnej kurtyzany Hanjo i dał jej go w prezencie młody człowiek Yoshio wiele lat temu, żądając w zamian miłości. Hanako także podarowała mu swój wachlarz na dowód, że spotkają się w przyszłości jako kochankowie, których cudowne uczucie wygrywa z czasem. Jednak teraz całe dnie wpatruje się w twarze przewijających się podróżnych, nie mogąc odnaleźć upragnionego wizerunku... Po latach daremnego czekania, jako ofiara szalonej miłości Hanako sama staje się szalona. Jest jednak ktoś, kto także przychodzi na dworzec i wpatruje się w twarz Hanako, widząc w dworcowej wariatce ślady wzniosłości i doskonałości. Ta postać to artystka malarka Jutsiko Honda, która w końcu decyduje się zaofiarować zagubionej swoje mieszkanie, wikt i opiekę. Hanako pozostaje wierna swojej miłości i swemu szaleństwu, lecz akceptuje propozycję i coraz bardziej przywiązuje się do nowej, tak bardzo jej oddanej protektorki. Wszystko mogłoby skończyć się happy endem, jednak pojawia się małe „ale”...

Inscenizację Hanjo oglądałam po raz pierwszy w brukselskim teatrze La Monnaie w 2004 roku. Doskonałość dramatyczna utworu (sztuka jest bardzo gęsta, gdyż trwa zaledwie 55 minut), subtelność ścieżek uczuciowych głównych bohaterów, bezmiar napięcia i zawieszenia podsytytego tragizmem wypuklały także piękne i surowe, ascetyczne kostiumy Yoshi Yamamoto. Nie pamiętam wachlarzy, ale pamiętam długie, rozkładające się jak origami suknie bohaterek żyjących blisko siebie, ale zamkniętych w niekończących się ariach samotności +

i odrzuconych uczuć. Obie żyją w zawieszaniu, skazane na płomień niespełnienia – Hanako, rezerwując swą osobę dla jedyne nieobecne-go wybranka, oscyluje między być a nie być, między życiem a śmiercią, Jutsiko zaś potrafi tylko trwać w pragnieniu z pozoru niemożliwym. Obie są ofiarami tragicznej miłości, choć to właśnie miłość tragiczna w pewnym sensie je połączy. Gdyż wszystko zaczyna się jako układać – obie kobiety coraz bardziej się zbliżają do siebie, jednak w końcu pojawia się Yoshio. Napięcie zostaje odwrócone – nie tyle niespełnione oczekiwanie przyciąga naszą uwagę, ile zagadka, jak się potoczy sytuacja w obliczu „spełnienia”. Yoshio pojawia się ze słowami przysięgi miłosnej na ustach, jednak szybko się okazuje, że zwabiła go sława malarzki, o której się dowiedział z prasy, że żyje z Hanako. Ona sama nareszcie może dokonać prawdziwego i jedyne słusznego wyboru swego serca – wybiera miłość swej przyjaciółki.

W Hanjo uwagę zwraca nie tyle struktura intrygi miłosnej, ile płec wypełniających ją postaci. Tę kobieco-kobiecą wymowę wzmacnia także fakt, że wachlarz należał do słynnej gejszy. Imiona kobiet zderzają się ze sobą w czasie i przestrzeni, tworząc niewidzialną strukturę, która czyni widzialnymi pozytywne relacje między nimi. W Hanjo nie tylko się nie spełnia, ale wręcz zostaje odwrócony jeden z podstawowych operowych toposów – nie tylko nie ginie główna bohaterka, ale także nie musi dla niej umrzeć żadna inna kobieta.

Kobieca śmierć (kobieta jako śmierć) jest stałym motywem klasycznych kanw operowych. Ich tradycyjna bohaterka często osiąga heroizm i wzniosłość poprzez umieranie i samouniwersytowanie. Dzieje się tak ze względu na swoiste modernistyczne utożsamienie Erosa i Thanatosa, kobiecej atrakcyjności z zagrożeniem destrukcji. Powodu zapewne należy upatrywać

w tym, że dynamiczny rozwój nowożytnej opery przypada na wiek XIX, który w erze ekspansji mieszczaństwa i postępującej industrializacji uparcie dążył do marginalizacji kobiet. Na scenie nowoczesnych przemian stała (w swej własnej wizji) męska jednostka, zamknięta zaś w oswojonej przestrzeni domu i ogrodu kobiety mogły być jedynie owych przemian widziami. Wiek XIX jednak to nie tylko umocnienie (męskiej) jednostki, to także wzrastanie pierwszych w historii polityki kobiecych masowych ruchów emancypacyjnych. Reakcja wobec nich nie była jednak otwarta. Spotykały się one z kulturowym odrzuceniem, ambiwalencją i wzrostem fali mizoginii. Tym tłumaczy się dzisiaj karierę, jaką w fin de siècle’u robiła myśl takich filozofów, pisarzy i zdeklarowanych wrogów kobiet, jak Otto Wieninger czy August Strindberg. Mizoginia jest dzisiaj oficjalnie uznanym i nauczonym na lekcjach historii literatury myślowym trendem, który ogromnie wpłynął na literaturę i sztukę. Wiele zawdzięcza jej sam twórca psychoanalizy, Zygmunt Freud. Wpłynęła ona także na karierę wizerunku femme fatale – upadłej, sprzymierzonej ze śmiercią kusicielki, która znakomicie zadomowiła się także w operze.

A imię ich legion. Salome, Elektra, Judyta, Carmen, Lukrecja, Meduza, Turandot – do takich fascynacji z młodości przyznaje się francuski pisarz Michel Leiris (1901–1990) komentowany przez polskiego badacza Dariusza Czaję: „Kobiety o wyraziście zarysowanym profilu. Często obdarzone nadzwyczajną mocą. Piękne, tragiczne, uwodzicielskie, lubieżne, okrutne, sadystyczne. Z jakąś tajemnicą w środku. Z wewnętrzną rysą, pęknięciem, stygmatem, który wynosił je ponad przeciętność, który podnosił je do poziomu rzeczywistości mitycznej. Marzył o nich, zachwycał się nimi, wielbił je, bał się ich, nawiedzały go w snach, widział je na jawie. Nigdy nie myślał o nich jako posta-

ciach z papieru, nawet jeśli były tylko kreacjami literackimi. Przeciwnie: tworzyły istotną część jego pisania i życia”. To świadectwo nie jest odosobnione. Koniec XIX i początek XX wieku to prawdziwa obsesja na tle „kobiet upadłych”. Michel Leiris przez całe swe pisarskie życie zachował szczególnie jedną fascynację: wobec starotestamentowej Judyty, która ścina głowę Helofernesowi. Zestawiał ją z Turandot, Helofernesa zaś z protagonistą Turandot – Kalafem. Francuski pisarz planował nawet pod koniec życia napisać książkę Turandot albo triumf Helofernesa, jednak nie udało mu się tego zamiaru zrealizować.

Dlaczego historia Turandot miałyby być triumfem Helofernesa? Chińska księżniczka panuje śmiertelną ręką w Pekinie, decydując się wyjść za śmiałka, który odgadnie jej trzy zagadki. Do wyzwania stają zastępy kandydatów, jednak ich los jest marny – karą za nieodgadnięcie jest ścięcie głowy. W mieście trup męski ściele się gęsto, nikt nie jest w stanie przeniknąć geniuszu księżniczki. Książę Kalaf, asystując przy ścięciu jednego ze śmiałków, perskiego księcia, porwany lodowatą urodą Turandot decyduje się jednak podjąć próbę. Stara się go od tego odwieść jego ojciec, wygnany władca imperium, który przebywa na włóczędztwie ze swą niewolnicą Liù. Kalaf, pewny swego, pozostaje jednak nieugięty i... odpowiada na wszystkie trzy pytania. Wyprowadzona z równowagi Turandot próbuje jednak wywinąć się od ślubu. Ugodzony do żywego Kalaf proponuje, że jeśli do świtu odgadnie ona jego imię, sam podda się karze śmierci. Turandot, nie przebierając w środkach, decyduje się zadać tortury niewolnicy Liù, która jednak woli popełnić samobójstwo, przebijając się sztyletem, niż wydać imię syna swego pana, którego potajemnie ogromnie kocha... Turandot nad ranem ogłasza, że imię Kalafa to Miłość, przyznaje, że od początku odczuwała do niego nienawiść, ale także i miłość.

W porównaniu do innych słynnych dzieł operowych (choćby Traviaty, Cyganerii, Aidy, Toski) historia Turandot wydaje się trochę naciągana. Sama jej postać jest spadkobierczynią Judyty i Salome – dwóch findesieclowych klisz kastrujących kobiet. Równocześnie jest ona trochę, zamkniętą na szklanej górze bohaterką baśni dla dzieci, dla której rycerze rozbijają głowy. I choć zwłaszcza koniec całej historii jest baśniowy, prawdziwie wyczuwalne autentyczne napięcie zorganizowane jest tu właśnie wobec ściętej męskiej głowy. Och, ileż przelano na ten temat tuszu. W epoce findesieclu kariera wątku Salome przeszła najśmielsze oczekiwania. W 1912 roku istniał badacz, który utrzymywał, że naliczył się około 3000 utworów poświęconych Salome. Obcięta głowa Jana Chrzciciela podana na tacy, którą przebiegła Salome „uzyskała” tańcem dla Heroda, to jeden z najważniejszych wątków ikonograficznych i literackich owego czasu. Gustav Flaubert, zafascynowany Salome nie mniej niż Leiris Judytą, napisał własną wersję biblijnego mitu Herodiadę (1877). Fascynacja ta była tak szalona, że w scenie zaraz po ścięciu Jana Chrzciciela jego głowa, jakby uzyskując autonomiczny status, „ukazuje się” zebrany. Dosłownie napisane jest: „głowa weszła”...

Ale prawdziwą emancypację ściętej głowy mamy w Turandot. Ścięcie perskiego księcia jest głównym tematem pierwszego aktu. Stąd w niektórych inscenizacjach – na przykład słynnej nowojorskiej Metropolitan Opera w reżyserii Franka Zeffirellego (1987) – w początkowym akcie ulice Pekinu zapełnia galeria ściętych męskich głów wbitych na pale (chciałoby się powiedzieć: każdej maści i rasy). Są one najpierw wnoszone przez służących. Ten pochód ściętych głów zakrawa trochę na kicz, a jednak coś istotnego zostaje tu powiedziane. Findesieclowa męska obsesja kastracji przez kobietę pozostaje ciągle w zbiorowej wyobraźni bardzo istotna. +

Turandot jest operą bardzo freudowską. Twórca psychoanalizy tak zaczynał swój esej *Kobiecość* napisany w 1932 roku: „Panie, Panowie! [...] Zagadkę, jaką stanowi kobiecość, starali się zgłębić ludzie od niepamiętnych czasów. Również i obecni na tej sali mężczyźni nie będą mogli odmówić udziału w tych rozmyślniach, od kobiet tego się nie wymaga – to one same są tą zagadką”. Słowa te – oświetlając nie tylko klimat epoki, ale także wyznaczając pole refleksji na przyszłe dekady – w znakomity sposób wyznaczają kobietom nie tyle pozycję podmiotów, ile pozycję metafory, stawki w grze męskiej wyobraźni. Freud, uprzywilejowując to, co męskie, ugruntował prymat fallicznej wykładni, wedle której wszystko, co ważne, pochodzi od mężczyźni. Ugruntował przedmiotowy status kobiety, z którym psychoanaliza sobie nigdy nie poradziła. Analizując rozwój małej dziewczynki, Freud szybko dochodzi do wniosku, że odkrywając „brak” (fallusa) w miejsce własnej płci, musi ona się zmierzyć z poczuciem gorszości i niechęci do siebie. Zainwestuje w to tyle energii, że jej własna aktywność symboliczna (zdolność do sublimacji i kulturowej produkcji) będzie osłabiona, jej popędy nie znajdą odpowiedników w kulturowych zasobach metafor i symboli. Znaczący to, że o ile „kobiecość” jest alegorią męskich wyobrażeń, o tyle to, co kobiece, okrywa mrok stłumienia, dużo silniejszy od kulturowej cenzury (jaką pokonać muszą np. mężczyźni tworzący kliszę *femme fatale*). Historii kobiecej wyobraźni właściwie nie ma.

Dziewczynka staje się niema po odkryciu kastracji, jaką jest jej własna płeć. A ten kulturowy mutyzm powoduje, że projektuje się na kobietę – zdominowaną, poddaną opresji i symbolicznemu wykluczeniu – kastracyjne lęki męskie. Czyż w istocie – pytały potem feministyczne komentatorki Freuda – można wykastrować coś, czego już właściwie nie ma? Czy lęk

przed kastracją może być pierwotnie kobiecy? Jest raczej projekcją męskiego lęku na kobiece ciało. Męskiego lęku wobec poczucia winy za nieograniczoną dominację nad kobietami. Równocześnie wykluczenie powoduje ambiwalentną projekcję rozkoszy i śmierci, Erosa i Thanatosa. Zagrożenie podnieca, choć jest ono tak naprawdę tajemnicą o własnej, popełnionej wcześniej zbrodni, jest to zagrożenie w najwyższym stopniu wcześniej skontrolowane.

W ten sposób kobieta staje się „odwieczną zagadką”. Status Turandot jako freudowskiej projekcji męskich lęków kastracyjnych wzmacnia także fakt, że jej tożsamość (jej los, jej życie) równoznaczna jest z trzema zagadkami, które uparcie zadaje. Odpowiedź na nie brzmi: „nadzieja”, „krew”, „Turandot”. Szybko się jednak okazuje, że to sama Turandot, jako bezlitosny wobec mężczyźni kat, jest ofiarą. Więzy ją wspomnienie o zaginionej przodkini, którą porwał obcy mężczyzna. To jej brutalny los mści okrutna księżniczka. Ów zapis kobiecej traumy, ów typowy idiom egzystencji kobiet w patriarchacie (seksualna przemoc) – zostaje tu zbanalizowany. Choć można powiedzieć, że przynajmniej jedno zostało powiedziane: to nieograniczenie męski paradygmat kulturowy prezentuje kobiety jako wykastrowane.

Turandot się mści, ale jednak zostaje zwyciężona przez miłość. Na czym by tu polegał ów wieńczony przez Michela Leirisa triumf *Helofernesa*? *Helofernes* został ofiarą *Judyty*. To ona sama podstępnie, wabiąc go swym erotyzmem, obcięła mu nożem głowę. W tej legendzie spełnia się tak pożądana przez *fin de siècle* – niezależnie jak pusto by ona brzmiała – „ekstaza seksualną nicością”. Ekstazą czego jest pogodne zakończenie *Turandot*? Nie wiedzieć dlaczego, ów happy end w rozwiązaniu intrygi tutaj nie przekonuje. Może dlatego, że Puccini

nigdy tej opery tak naprawdę nie dokończył, gdyż zmarł w trakcie jej pisania. Z jakichś powodów ów triumf Helofernesa – czyli jak możemy rozumieć Kalafa, który uniknął losu Helofernesa, ale jest jego kolejnym wcieleniem – jakoś nie daje tu jednak spełnienia. Czy może dlatego, że za dużo obcięto już głów? A może dlatego, że „ujarzmienie” (nawet miłosne) Turandot kojarzy się podświadomie z ponowieniem zbrodni jej skolonizowania i dominacji? Z „uładzeniem” kastracji, którą miałyby zagrażać mężczyźnie kobieta (dla jego własnej przyjemności) czy z „zamazaniem” jeszcze bardziej pierwotnej kastracji, która pozostawiła ją niemą i powolną wobec męskiej kreacji?

Pozostaje jeszcze jedna sprawa – połączenie Turandot z Kalafem jest możliwe niejako „po trupie” Liù. To jej samobójstwo jest prawdziwym katharsis. Coś tu się nie klei może także dlatego, że jak napisał Slavoj Žižek, gwałtowny gest zadania sobie śmierci przez Liù nie pozostawia na kochankach żadnego śladu. Zachowują się tak, jakby nic się nie zdarzyło. Jakby nic się nie zdarzyło? A może mamy tu do czynienia z jeszcze jednym, jeszcze głębszym stłumieniem? Mimo słów miłości dla Kalafa na ustach, Liù umiera tak naprawdę dla Turandot. W wielu inscenizacjach, dokonując samobójstwa, patrzy prosto na księżniczkę.

Patricia White w intrygującej książce o tytule *Unvited. Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability* (1999) bada obecność lesbijskich wątków, metafor, kodów egzystencji i stylów życia, analizując schematy wizualne hollywoodzkiego kina. Oficjalnie w latach 1930–1960 w Hollywood obowiązywał zakaz pokazywania tematów otwarcie homoseksualnych. Tym bardziej kwitła, świadoma lub nie, technika kamuflażu. Na okładce książki widnieje kadr z filmu *Rebeka* Alfreda Hitchcocka (1940) według powieści Daphne du Maurier.

Jest to historia drugiej żony zamożnego arystokraty, która popada w obsesję na tle swej zmarłej poprzedniczki, umiejętnie podsycaną przez demoniczną służącą w średnim wieku. Od czasu *Śmierci w Wenecji* Tomasza Manna (1912) – ale także chociażby *Brzeziny* Iwaszkiewicza (1933) – wątek śmierci jest stałym kryptonimem pożądania homoseksualnego, który ugruntował się w obliczu jego przymusowej z powodów obyczajowych „niewyraźności” w epoce modernizmu. Prócz obsesji śmierci drugiej kobiety amerykańska badaczka zwraca jednak także uwagę na typowy język filmowy – zwłaszcza w kadrach portretujących główną bohaterkę w relacjach z odgrywającą rolę drugoplanową służącą. Układy zależności między nimi – dominacji oraz wzajemnego powiązania i rywalizacji o mężczyznę – tworzą, według niej, abecadło trajektorii stłumionego lesbijskiego pożądania.

W Turandot napięcie, które towarzyszy śmierci Liù, jest zapewne także powiązane z prawdziwą genezą tej postaci. Jak podaje biograficzna legenda, Puccini sportretował w niej swoją służącą Dorię, którą jego żona oskarżyła niesłusznie o romans z nim. Znieważona dziewczyna popełniła honorowe samobójstwo. Liù oddaje hołd jej postaci. Może to jest tu najważniejsze. A może jednak i to, że w Turandot emancypacja ściętej głowy skrywa zupełnie inną emancypację. Niektórym kobietom może w ogóle nie chodzi o mężczyzn. Bez wątplenia w społeczeństwie zorganizowanym wedle zasady podporządkowania kobiet mężczyznom budzi to lęk. W takim wydaniu: „nadzieja”, „krew”, „Turandot” – odpowiedzi na zagadki księżniczki zyskują jeszcze inne znaczenie. Czy jawnie taka wersja tej historii mogła zostać dopowiedziana w 1923 roku? A czy może zostać wysłuchana dzisiaj? ○