Przekrój
Warszawa
21-12-10
T. / Nr 51

Co wyliczę, to wyliczę, lecz jednego mi żal (z ludowego śpiewnika)

TADEUSZ NYCZEK

Kto nigdy nie robił tak zwanych podsumowań roku (w dowolnej dziedzinie), ten nie wie, co to płacz i zgrzytanie zębów. Kryteria umykają spod klawiszy i nie dają się złapać. Pominięci autorzy złorzeczą, obiecując zemstę. Uwzględnieni z pewnością mniej na uwzględnienie zasługują, wszystkiego jest za dużo albo za mało, a generalnie i tak wszyscy o tym zapominają po minucie i cała robota psu na budę.

Bo co na przykład z tego, że pracowicie wyliczę Ważne Dzieła Światowej Literatury, które przypadkiem znalazły się właśnie w tym roku w ofercie wydawniczej? Mogły być te, mogły inne, co za różnica.

Nobliwi nobliści

Taki, powiedzmy, opasły „Święty Genet" Jeana-Paula Sartre'a, dziś już omszała klasyka antropologii literackiej sprzed ponad pół wieku, równie dobrze mógł był ukazać się 7, 12 albo i 35 lat temu. Ale i tak chwała wydawnictwu słowo/obraz terytoria, że wreszcie tego „Geneta" wydały.

Jak inaczej niż czołobitnie odnieść się do dwóch znakomitych tomów autobiografii Doris Lessing „Pod skórą" i „Spacer w cieniu", skoro i to już klasyka? Świeża co prawda, ale autorka noblistka, więc skoro noblistka, to przecież trzeba uwzględnić, bo jednak co noblistka, to noblistka. Sartre też noblista, tyle że nietypowy, bo Nobla nie chciał, choć mu dawali.

Noblistą jest i J. M. Coetzee, którego świetne „Lato", ostatnia część autobiograficznego cyklu, też niedawno wyszło. Odkładamy jednak „Lato", bo już zima, a tu zaraz pcha się do kolejki inny noblista, tegoroczny noblista nad noblistami Mario Vargas Llosa. Po księgarniach leży stosami, bo zaraz go powznawiali i jeszcze zdążyli nowość dorzucić, wspomnienia „Jak ryba w wodzie". Wyborne, bo taki noblista to jest arcynoblista.

A tacy panowie jak Amos Oz i Philip Roth? Prawie nobliści, choć wciąż w kolejce, raz wyżej, raz niżej w rankingach panów z Akademii Szwedzkiej. Pierwszy – największy pisarz Izraela. Drugi – największy pisarz Ameryki. Przynajmniej z tych żyjących. Też im w 2010 roku wydali, i to po dwie książki. Więc jakże tu nie uwzględnić, skoro prawie nobliści, a książki świetne?

Rodzimi rodacy

A nasi? Jak im poszło w tym roku? Żebyż to człowiek miał na swoje usprawiedliwienie to chociaż, że wszystko, co warte czytania, przeczytał... Przecież niewykonalne. Co prawda zima wyszła nam naprzeciw i pociągi notorycznie się spóźniają, więc szanse czytelnicze rosną, ale choćby nawet te pociągi w szczerym polu godzinami stały, nie nadążysz. Znowu pozostaje kontentować się rodzynkami wydłubanymi z niewiadomej jakości i wielkości ciasta.

Rodzynek numer jeden: pierwszy tom wielkiego i szalonego „Dziennika" Sławomira Mrożka. Niewątpliwe odkrycie roku, choć marudni już się znaleźli i kręcą nosem, że Mrożek w kółko o Mrożku pisze i własny ogon gryzie. Poczekajcie na następne dwa tomy, to dopiero was pogryzie.

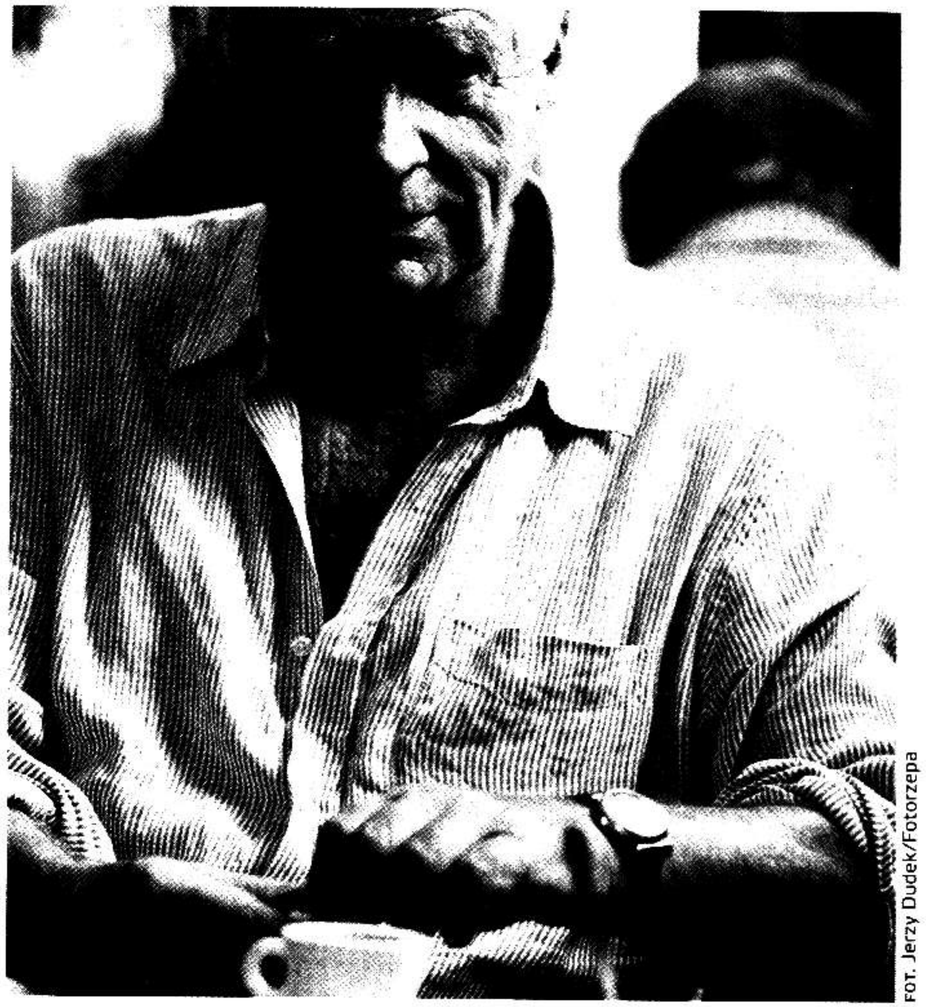
Głowacki Janusz? I jego „Good night, Dżerzi"? To jest to, na co czekaliśmy, gryząc palce? Dla wielu na pewno. Mnie tam wzruszył. Bo to dzieło naprawdę melancholijne, choć wesołe.

Znakomite dwa wybory wierszy z całego życia – Julii Hartwig i Adama Zagajewskiego – to już niemal klasyka, więc nie ma co się podniecać, trzeba tylko zalecać.

I na koniec jeden cienki tomik, nowość całkowita: „Cień", czyli drugi (po ubiegłorocznym „Cantusie") zbiorek poetycki Jana Polkowskiego po 20-letnim milczeniu. W naszej rozdokazywanej epoce takich wierszy już się nie pisze, więc dobrze, że przynajmniej jeden Polkowski to robi.

A o innych nie mniej wybornych książkach, które wyszły tak niedawno, że nie zdążyłem nawet do nich zajrzeć, napiszę w swoim czasie, tylko ten czas musi nadejść.

A wiadomo, jak to jest z czasem.



FOT. Jerzy Dudek/Fotorzepa

Janusz Głowacki przy stoliku (prawdodobnie w Czytelniku)

Pierwsza piątka

...czyli zupełnie inne książki, które niepomiernie poruszyły mnie w tym roku

MARCIN SENDECKI

Piszący piętro wyżej Tadeusz Nyczek dał już teoretyczną wykładnię nieroztropności dorocznych podsumowań, nie będę więc oczywistych oczywistości powtarzać, a za rok – jeśli dobrze pójdzie – zamienię się z nim miejscami i wtedy on będzie mógł sobie darować metapodsumowaniowe refleksje. Co świadczy skądinąd – na tę jedną jedyną myśl ogólnopodsumowującą rok miniony chętnie sobie pozwolę – o długoletniej już, przykładnej współpracy książkowych recenzentów „Przekroju", którym najczęściej (jak zaraz się państwo przekonają) zupełnie co innego się podoba, a potrafią żyć i pracować w harmonii. Czego wszystkim świątecznie życzymy.

A moja tegoroczna piątka obejmuje rzeczy (ułożone alfabetycznie), które najbardziej mnie poruszyły. Ze wzruszeń trudno się wytłumaczyć – ale spróbuję.

B jak Roberto Bolano i „Dzicy detektywi" (Muza, przekład Nina Pluta i Tomasz Pindel), czyli opasła, przedziwna i przemożna powieść, która sprawia, że człek gotów jest się przejąć losami zwariowanych meksykańskich poetów sprzed lat, którzy przecież na zdrowy rozum nikogo obchodzić nie mogą. Bo tak działa tylko naprawdę świetna proza.

F jak Julia Fiedorczuk i „Poranek Marii" (Biuro Literackie), czyli debiut roku. Debiut prozatorski – bo dotąd Fiedorczuk udzielała się jako poetka, tłumaczka i krytyczka. Ten niewielki zbiór opowiadań, w którym dla traumy i cierpienia znajduje się wyraz w krystalicznie precyzyjnych zdaniach, powinien być obsypany wszelkimi nagrodami, ale – prorokuję – nie będzie. Bo jest zbyt dobry jak na tutejsze nagrody.

R jak Jarosław Marek Rymkiewicz i „Samuel Zborowski" (Sic!), czyli dzikość serca. Esej o „polskim duchu", „polskiej wolności" i apologia ucieleśniającego je buntownika Zborowskiego jest – mimo tekstowo-politycznych niedostatków i kontrowersji, jakie się z wywodami Rymkiewicza wiążą – żarliwym peanem na cześć polszczyzny i wielkich polskich ksiąg. I ginącego (nawet wśród najsłuszniejszych pohukiwań o pożytkach z lektury) przekonania, że to nie wszystko jedno, czy się najpierw czyta Kochanowskiego i Mickiewicza, czy też się czyta cokolwiek bądź.

S jak Andrzej Sosnowski i „poems" (Biuro Literackie), czyli trans na wyżynach, gdy „lethal się skończył/i pop się skończył/i jest *all time low*". A jak ktoś tego nie czuje, to ja mu współczuję.

W jak Witold Wirpsza i „Traktat skłamany" (Instytut Mikołowski), czyli wznowienie z roku 1968 (ostatni normalnie wydany w kraju tom poety, który wkrótce został politycznym emigrantem), któremu towarzyszy żałosne westchnienie. Wzdychać trzeba, że Wirpsza – ekstraklasa intelektualnego wyrafinowania i dociekliwości, dla których znalazł iście spiżowy język – znany jest wciąż tak słabo. Choć może to i lepiej – bo inaczej trzeba by przewrócić parę pomników, a to jednak mordęga.

Teatr
Warszawa
04-11
M. / Nr 4

Bóg Geneta według Sartre'a

Jean-Paul Sartre
Święty Genet.
Aktor i męczennik

tłum. Krzysztof Jarosz

słowo/obraz terytoria

Gdańsk 2010

Sebastian Duda

Święty Genet. Aktor i męczennik był początkowo pisany przez Sartre'a jako wstęp do *Dzieł zebranych* autora *Pokojówek*. Jednak słynna twórcza proliferacja francuskiego filozofa i tym razem dała znać o sobie. Przedmowa zmieniła się ostatecznie w blisko siedmiusetstronicowy tekst. Na Genecie ta – wydana w 1952 roku – książka wywarła tak silne wrażenie, że, co wielokrotnie później powtarzał, przestał na długo zajmować się literacką twórczością. Przez ponad dziesięć lat dręczyła go szczególna trauma wywołana lekturą Sartre'owskiego elaboratu. Niemoc nie opuszczała Geneta już do śmierci, nie licząc rzadkich zrywów w latach sześćdziesiątych (wtedy na krótko zwrócił się znów ku teatrowi) i pod koniec życia, gdy napisał *Zakochanego jeńca* – świadectwo spotkań z palestyńskimi bojowcami i radykałami z Czarnych Panter.

Sartre nazwał swoją książkę „analizą egzystencjalną". Uważał tym samym Geneta za artystę godnego takiej uwagi jak Baudelaire, o którym podobną analizę napisał kilka lat przed podjęciem pracy nad dziełem o autorze *Dziennika złodzieja*, czy Flaubert, który doczekał się Sartre'owskiej analizy dwadzieścia lat po publikacji *Świętego Geneta*. Niekłamany podziw Sartre'a dla twórcy *Balkonu* nie był odosobniony, skoro wcale liczni przedstawiciele francuskich elit intelektualnych i artystycznych darzyli „przestępcę-pisarza" u początku lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku (a i później) niekłamanym uwielbieniem. I to im w dużej mierze zawdzięczał on podpisany przez prezydenta Republki akt łaski z kar sądowych za popełnione przestępstwa. Mimo takiego poważania wśród przedstawicieli francuskiego Parnasu Genet nigdy nie stał się pisarzem szczególnie znanym poza odosobnionymi i niszowymi kręgami.

Niewielka popularność twórczości Geneta ma kilka przyczyn. Z pewnością skandalizująca legenda pisarza dotąd skutecznie przysłaniała jego dzieło. Porzucone niemowlę, a następnie nastoletni włóczęga, który ląduje w poprawczaku, męska prostytutka i złodziej przemierzający wzdłuż i wszerz Europę, aż wreszcie więzień recydywista przemieniający się w poetę – Genet sam mógłby być bohaterem niejednej powieści. Nie przypadkiem zatem w pierwszych książkach pomieścił on tyle autobiograficznych wątków. Nawet jednak posiadający największą wiedzę o życiu pisarza genetolodzy nie są w stanie dziś do końca ustalić, co w jego biografii zdarzyło się naprawdę, a co było zmyśleniem tworzonym na użytek zamierzonych publicznych zgorszeń czy literackiej fikcji. Genet bowiem dość świadomie budował swoją czarną legendę, przybierając raz po raz (nie tylko w twórczości, ale i w prasowych wywiadach) najróżniejsze maski.

Taka strategia przyczyniała się skutecznie do usuwania jego dzieła w cień. Czytelnicy stronili od książek Geneta, sądząc, że znajdą tam tylko skandal – jakąś współczesną podróbkę markiza de Sade'a, podlaną na dodatek „homoseksualno-złodziejskim" sosem.

Nawet we Francji, mimo niekończących się laudacji wyrafinowanych krytyków, którzy widzą w nim „jednego z największych pisarzy francuskich XX wieku", Genet jest dziś rzadko czytywany. Polska publiczność literacka nie musi zatem czuć się specjalnie winna, że nad Wisłą autor *Matki Boskiej Kwietnej* nigdy szerszej popularności nie zdobył. Niemniej dobrze, że w końcu wydano u nas sławną „analizę egzystencjalną" Sartre'a, w której życie Geneta i jego twórczość wplecione zostały w filozoficzny system będący de facto niczym innym jak próbą interpretacji pewnego mitu.

Wedle francuskiego filozofa Genet jest bowiem nasamprzód intrygującym uobecnieniem mitologicznych przedstawień Upadku. Niezależnie od tego, kiedy w jego życiu powstała taka fundamentalna cezura na poziomie świadomości (sam Jean mógł mieć wtedy dziesięć bądź piętnaście lat), Genet skłonny był dzielić swoją biografię na dwa okresy. Ten, w którym jako dziecko przebywał w „czystym" wymiarze sakralnym. I drugi, w którym doszło do głosu zło (z nieczystością, kradzieżą, oszustwami i innymi przewinami, jakich się od wczesnej młodości dopuszczał). Autor *Balkonu* zatem to w pewnym sensie personifikacja Człowieka (pierwotnego Adama) zmagającego się z nieustannym przywoływaniem – czyli w judeochrześcijańskim rozumieniu „pamiątką" (taką na przykład, jaką jest w Kościele eucharystia – ewokacja i uobecnienie męki Chrystusa) swojego podstawowego doświadczenia – doświadczenia wygnania. Sartre sugeruje, że Genet (którego matka porzuciła, gdy miał niespełna rok) już „w pierwszych latach życia odgrywał dramat liturgiczny". Sam był w nim kapłanem i bez ustanku odnosił się do utraconego raju: „był dzieckiem i wygnano go z jego dzieciństwa". W ten sposób jego biografia stała się historią świętą, w której „pamiątka" przejścia do „ery wygnania" wciąż miała się pojawiać na nowo. Ale to nie przywoływanie raju okazało się w wypadku Geneta najważniejsze, lecz właśnie świadomość przejścia do „królestwa Zła". Pisze Sartre:

> [Genet] to człowiek powtórzeń: gnuśny i rozluźniony czas jego codziennego życia – życia *profanicznego*, w którym wszystko jest dozwolone – przeszywają piorunujące hierofanie, które przywracają mu jego przewrotne cierpienie, jak Wielki Tydzień przywraca nam pasję Chrystusa. W ten sam sposób, w jaki Jezus nie przestaje umierać, Genet nie przestaje być przekształcany w robactwo: to samo archetypiczne wydarzenie odtwarza się w tej samej rytualnej i symbolicznej formie za pośrednictwem tych samych ceremonii transfiguracji; dla Geneta czas sakralny, podobnie jak dla wiernych wspólnoty religijnej, czas sakralny jest cykliczny: to czas Wiecznego Powrotu. Genet już *był*, już *żył*. [s. 10][1]

Wszedłszy raz pod panowanie mitycznej świadomości, Genet zmuszony został do działania według reguł mitu. Znaczy to, że stan wygnania to uprzywilejowana sfera działania ludzkiej wolności, szczególnie takiej jej postaci, jaką na przykład Dostojewski przypisywał swojemu „człowiekowi z podziemia". Wolność ta pozornie zdaje się nieograniczona. „Człowiek z podziemia" chce przekroczyć granice natury ludzkiej, wciąż te granice bada i próbuje poza nie wychodzić. Jeśli zaś człowiek jest tak wolny, to, jak wiadomo, wszystko jest dozwolone. Można wtedy popełnić każde przestępstwo. Czy w takim wypadku obowiązkiem człowieka nie staje się tak naprawdę samowola? Jednak Raskolnikow i Stawrogin – czyli ci bohaterowie Dostojewskiego, którzy decydują się na przekraczanie granic natury człowieka – doświadczają w końcu bezsiły, niewoli, nicości. Nawet pozbawiony namiętności i niepopełniający strasznych zbrodni Kiriłow z *Biesów* (Mikołaj Bierdiajew widział w nim pozbawionego łaski świętego), który uznaje samowolę za swój obowiązek, musi – w imię tej samowoli – siebie unicestwić. Inaczej, jak wierzy, pełna, „boża" wolność nigdy by się w nim nie objawiła. Człowiek, który zechciał zostać bogiem, a Boga odrzucił, zawsze wchodzi w doświadczenie nicości. W chrześcijaństwie silna jest jednak wiara, że nawet w takiej sytuacji wystąpić może hierofania, bo przecież, jak czytamy u świętego Pawła, tam, „gdzie wzmógł się grzech, jeszcze obficiej rozlała się łaska" (Rz 5, 20). Sartre, posiłkując się przykładem Geneta, stara się pokazać, iż taka hierofania niekoniecznie wiązać się musi ze świętością (przynajmniej jeśli pojmuje się ją jako doskonałość moralną). Zdarzyć się bowiem może grzesznik, co sądzi, iż Bóg zbawia z grzechu (rozumianego jako – choćby chwilowa – niemożność zbawienia) nawet wtedy, gdy wewnętrzne poczucie wolności kieruje grzesznika nieustannie na drogę występku. Czy wypada wtedy wieść życie moralne? Cóż może czynić grzeszny bigot pod okiem Przedwiecznego? Sartre podsuwa tu taką oto sugestię:

> Pozostaje do określenia, pod jaką postacią jawi mu się ów Bóg, którego spojrzenie go przemienia. Jeśli to Wszechmocny, Genet jest zgubiony. Albowiem tylko Bóg decydować może o Dobru. Wybrany przez Boga Ojca, Genet staje się prześladowaną niewinnością, której cierpienia zasługują na litość nieba. Oddala się na zawsze od tej drogi Zła, którą wybrał, a która, gdyby podążył nią do końca, powinna doprowadzić go do zbawienia; nie przestaje kraść, ponieważ musi kraść, aby żyć, lecz pogrąża się w bigoterii z wszystkimi jej oszukaństwami, jej złą wiarą i fałszywymi usprawiedliwieniami; odnajduje spokojne sumienie, obchodząc ją, ponieważ porządek Zła na ziemi wydaje mu się jedynie odwrotną stroną niebiańskiego porządku Dobra. I jeśli okazuje się, że Przedwieczny może zażądać popełnienia zbrodni, to dlatego, że życie religijne stoi ponad moralnym; zatem Genet staje się Abrahamem, gdyż Abraham również został zachęcony przez Anioła do popełnienia morderstwa. [s. 147]

Nie chodzi tu tylko o to, że – jak głosili święty Paweł, Luter i liczni za nimi – zbawienie z bezwarunkowej wiary, a nie z (choćby najszlachetniejszych) uczynków pochodzi. Sartre wskazuje na budzącą przerażenie u wszystkich tych, co chcą za Dobrem podążać, niepokojącą naturę sacrum, które jest, co tu dużo mówić, amoralne. Niepokoiło to bardzo księdza Józefa Tischnera, który sacrum przeciwstawiał sanctum:

> [...] w pewnym sensie desakralizacja jest konieczna, żeby można było świat sankty-

fikować. [...] Po pierwsze *sanctum* to zawsze jest człowiek. Po drugie jest to dobry człowiek. *Sanctum* to dobroć. Ten człowiek wyraża swoją dobroć przez „słowo życia", przez uczynki. Dobro, kiedy jest przyjmowane przez człowieka, ożywa. W chrześcijaństwie jest tylko *sanctissimum* – świętość, największe dobro, a potem już *sanctum*, czyli święci ludzie. [...] W *sacrum* nie możesz odróżnić dobra od zła, a *sanctum* to samo dobro[2].

Nie bez powodu Levinas twierdził, przeciwstawiając się Sartre'owi, że człowiek pozostający w obrębie sacrum właściwie nie jest wolny. Cel wolności to w ostatecznym rozrachunku rozpoznanie i wypełnianie etycznych obowiązków. I twarz Innego – jak konstatował Levinas – a nie kontakt z tym-co-poza-profanum jest takich obowiązków źródłem. Sartre, analizując przypadek Geneta, dochodzi do radykalnie odmiennego wniosku. Genet to przecież w oczach wielu (czytaj: w oczach „niepostępowej" francuskiej burżuazji) ktoś najbardziej „wykluczony" – wykluczony, jak pisze Sartre, „ze Społeczeństwa i z Wszechświata". Taki człowiek nie może uznawać Boga, którego uznaje ogół. Jedyną możliwością transcendencji dla niego jest rozpuszczenie się boskości w jego własnym ego. Dlatego Sartre konstatuje:

> Bogiem Geneta jest sam Genet. W przebłysku genialności całkowicie odwraca swój projekt. Wmówiono mu, że wewnątrz siebie zawiera szkodliwą naturę, złą wolę; latami całymi usiłował ją dostrzec, próbował nawet, choć na próżno, przypisać tej naturze swoją wolność, zapragnął uczynić z niej przedmiot. Teraz zmienia cel: staje się dla niej przedmiotem. Godzi się na to, że nigdy jej nie ujrzy, pod warunkiem, że będzie miał świadomość, że jest przez nią widziany. To demoniczne dążenie do Zła wyraża jego wolę, jego absolutną wolność, która nieodwołalnie postanowiła się zaangażować. To jednak jego wola jako Innego. [...] Z tej skłonności do Zła, które rozpoznawali w nim ludzie prawi, czyni bezczasowy wybór czynienia zła. [s. 148]

Cóż, Dostojewski czy Bierdiajew zobaczyliby w tym zdradę najbardziej podstawowej prawdy, którą jest bogoczłowieczeństwo. Gdy Boga-Człowieka zastępuje człowiek-bóg, wolność ginie, bo przecież (samo)buntująca się wolność prowadzi do zanegowania samej idei wolności. Sartre'a podniecała samowola Geneta, gdyż widział w jego życiu przezwyciężenie fatalnej konieczności, którą niegdyś Nietzsche określił jako główną przeszkodę w osiągnięciu „nadczłowieczeństwa". Czy jednak Genet – w wyniku „odwrócenia swojego projektu" – mógł się stać nietzscheańskim „Übermenschem"? W konkluzji swojej „analizy egzystencjalnej" autora *Skazanego na śmierć* Sartre zapisał słowa następujące:

> Pragnąłem przedstawić granice interpretacji psychoanalitycznej i marksistowskiej, udowodnić, że jedynie wolność zdolna jest opisać osobę we wszystkich jej aspektach, skonfrontować tę wolność z przeznaczeniem, zrazu przygniecioną poczuciem fatalizmu, lecz później zwracającą się przeciwko niemu, aby je stopniowo ujarzmić, wykazać, że geniusz nie jest darem, lecz wyjściem, które wymyśla się w sytuacjach beznadziejnych, odnaleźć dokonany przez pisarza wybór samego siebie, swojego życia i sensu świata, realizujący się nawet w formalnych cechach jego stylu i kompozycji, nawet w strukturze jego obrazów i w osobliwości jego upodobań, szczegółowo odtworzyć historię jego wyzwolenia. [s. 569]

W teologicznym sensie „wyzwolenie", na które kierował uwagę Sartre, było człowieczoboską samowolą (lub grzechem „przeciwko Duchowi Świętemu" wedle typowego znaczenia, jakie temu grzechowi przypisują katoliccy moraliści). I choć w wypadku Geneta wzmogło się przestępstwo, czy rzeczywiście rozlała się łaska? „Filisterscy burżuje" nad Sekwaną w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku mieli pewnie na to pytanie gotową odpowiedź. Jeśli jednak widzieć w Genecie kolejną wersję „człowieka z podziemia" Dostojewskiego, to stwierdzić trzeba, iż jego przypadek pokazuje, że „wszyscy jesteśmy zabójcami i przestępcami". Mit Upadku nieustannie do każdego z nas się odnosi. ◼

1 Wszystkie odwołania, o ile nie zaznaczam inaczej, za: J.-P. Sartre, *Święty Genet. Aktor i męczennik*, tłum. K. Jarosz, Gdańsk 2010.
2 A. Michnik, J. Tischner, J. Żakowski, *Między Panem a Plebanem*, Kraków 1995, s. 503–504.

Sebastian Duda – filozof, teolog, redaktor „Przeglądu Powszechnego".

Genet:

Małgorzata Sugiera

W powieściach detektywistycznych klasycznego kroju aż do samego końca nie wiadomo, kto popełniał kolejne zbrodnie. Jednego wszakże można być pewnym – ostatnie zdanie należeć będzie do tropiącego sprawcę detektywa, który bez wahania wskaże go palcem i odda w ręce sprawiedliwości. Mały Belg z pieczołowicie przystrzyżonym wąsikiem, niejaki Herkules Poirot, bohater wielu powieści Agathy Christie, gromadzić zwykł w finale wszystkich podejrzanych, by z idealnym wyczuciem efektu zaaranżować coś w rodzaju teatru epistemologicznego. Sytuował się wtedy w centrum uwagi, by jeszcze raz przedstawić znany już im i nam bieg wydarzeń, tym razem z własnej perspektywy, perspektywy sygnowanej przez autorkę jako obiektywna i obowiązująca. W finałowej scenie Poirot nie tylko ujawniał pozorny charakter tego, co w ramach świata przedstawionego zdawało się dotąd domeną faktów. Odsłaniał także faktyczność bytu tam, gdzie wcześniej królował wyłącznie jego pozór. Konsekwentnie, krok po kroku, rekonstruował wydarzenia, kreślił ich rzeczywiste i rzekome powiązania, by udowodnić zebranym, na jakie wyżyny spekulacji wspiąć się potrafi ludzki umysł. Spekulacji wspartych na żelaznej logice wywodu, którą uwieńczyło i sankcjonowało wskazanie winnego. *Quod erat demonstrandum*.

Obraz finałowego show Herkulesa Poirota nawiedzał uparcie moją wyobraźnię, od kiedy zaczęłam czytać przyswojoną polszczyźnie po ponad pół wieku od chwili wydania obszerną rozprawę *Święty Genet* Jeana-Paula Sartre'a. Francuski filozof w myśl znanej zasady tragediopisarza Racine'a ograniczył się tu do pokazania wyłącznie „łokci akcji", czyli przedstawienia ostatniej odsłony na scenie swojego epistemologicznego teatru. Z ni-

poeta performatywu

czym innym nie mamy przecież do czynienia na tych sześciuset stronach niż z pieczołowicie przeprowadzoną rekonstrukcją życia Jeana Geneta, która okazuje się zarazem wiwisekcją jego psychiki.

Autor zaczyna od świadomie bodaj zapożyczonej od Freuda i efektownie na własny użytek wywróconej na nice sceny pierwotnej. Czyni nią sytuację przyłapania małego Geneta na kradzieży przez przybranych rodziców i nieodwołalne napiętnowanie go słowem „złodziej". Sartre omawia potem jego kolejne role: rolę cioty, zdrajcy i estety, by skończyć na wcieleniu się Geneta w pisarza, w którego powieściach i sztukach nadal powtarza się ten sam mechanizm: byt zmienia się w pozór, a pozór staje się bytem. To prawda, Sartre w przeciwieństwie do Poirota nie podnosi przed nami kolejnych kurtyn, żeby wskazać winnego i oddać w ręce sprawiedliwości. Przeciwnie, sprawiedliwości dopatruje się zgoła w czym innym. Przyzwoici mieszczanie – dowodzi z wewnętrznym przekonaniem – chcą ukarać Geneta więzieniem, bo nienawidzą w nim tego, co obawiają się odnaleźć w głębinach własnej psychiki. Jeśli więc odstąpią od oskarżeń, dowiodą tym samym, że nawet najskrupulatniejsze przeszukanie ich podświadomości nie zdoła ujawnić w niej niczego zakazanego.

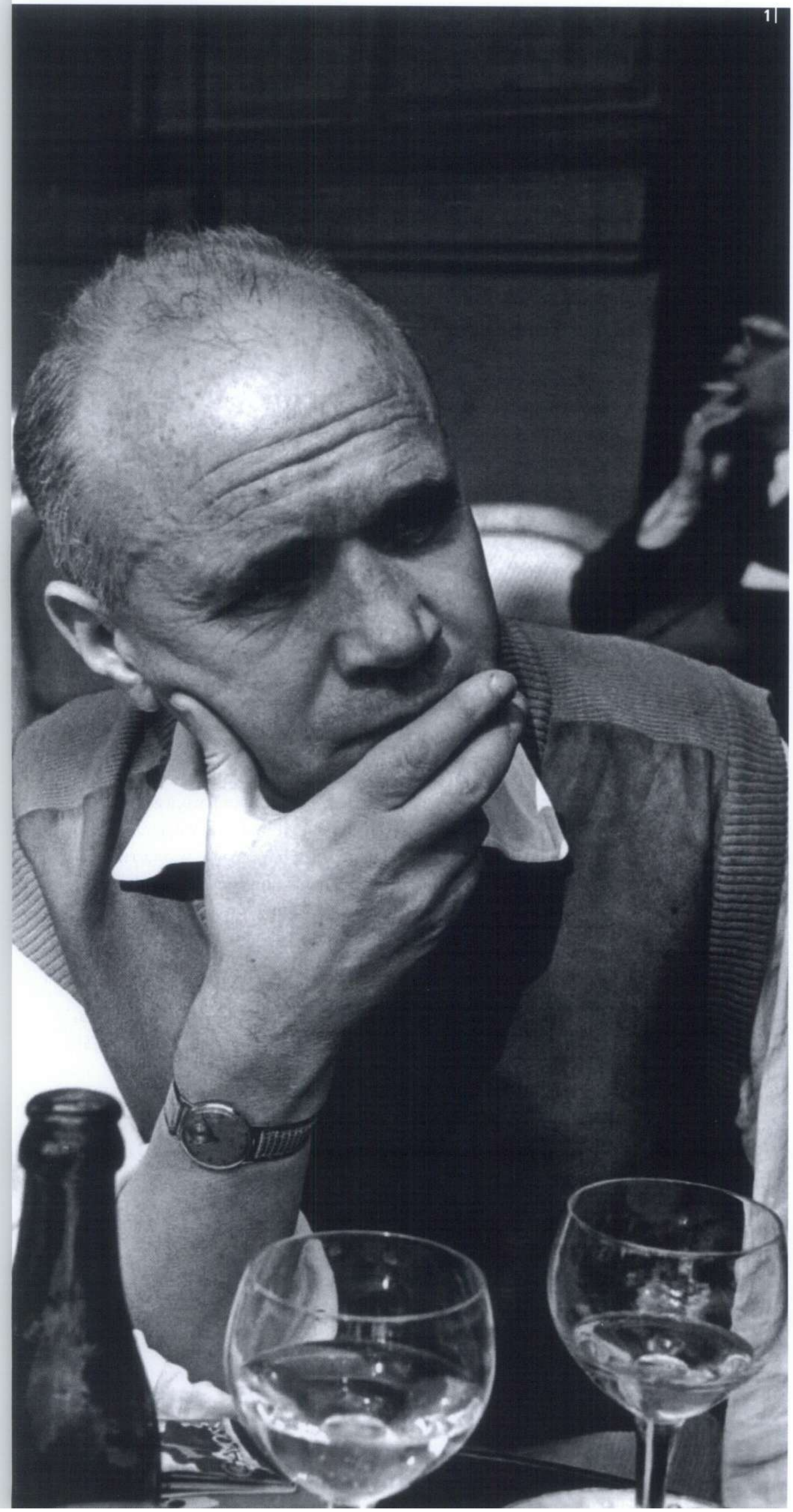
Do tego logicznego wniosku czytelnicy *Świętego Geneta* powinni już dojść na własną rękę. Lecz to dopiero słowo wstępne, wygłoszone właściwie zanim jeszcze Poirot rozpocznie swoją rekonstrukcję. Potem już ani razu nie wykaże on aż takiego zaufania do sprawności intelektualnej uczestników swojego pokazu.

Trzeba to przyznać. Występy Poirota nie umywały się nawet do tego, co naszym zdumionym oczom ma do zademonstrowania Sartre. W końcu to wywody francuskiego filozofa, a nie jakieś byle magiczne hokus-pokus belgijskiego detektywa na obczyźnie. Dlatego w scenie niegdysiejszego teatrzyku Poirota otwiera się teraz niczym zapadnia przepaść metateatralnych poziomów. Rozdarta zasłona pozoru ujawnia wprawdzie twardą opokę bytu, lecz niebawem również ta opoka okazuje się niegodna wiary jako kolejne wcielenie pozoru. I tak bodaj bez końca. André Gide nazwał taką samopowielającą się figurę terminem *mise en abîme*, inaczej zwaną efektem Droste'a. Na pudełku kakao tej holenderskiej firmy widniała bowiem pielęgniarka z tacą, na której stało pudełko kakao z wizerunkiem tej samej pielęgniarki z tacą, na której...

Sartre wybiera jednak inną metaforę, metaforę drzwi obrotowych. Bo też interesuje go nie tyle wielokrotne powielenie tego samego, ile wahadłowy ruch między dwoma biegunami, tam i z powrotem, tam i z powrotem... Dlatego mam wrażenie, że autor *Świętego Geneta* jedynie na pozór prowadzi nas przez meandry życia i losu tytułowego bohatera, pochyla się z troską nad jego „nienaturalnością" z wyboru, tropi okoliczności kolejnych decyzji i przybieranych ról. Że kłamie bezczelnie niczym sam Genet, symulując proces poznawania. Na każdym etapie rekonstrukcji odkrywa on przecież w gruncie rzeczy to samo. To jakby piętnaście razy w różnych teatralnych stylach odegrać *Muchy*, uparcie twierdząc, że w ten sposób dochodzi się do prawdy o psychice i losie Orestesa. Dialektyczny młynek mielący pustkę.

Próżność i zadufanie Poirota bawią mnie równie szczerze, co próżność i zadufanie Sartre'a. Ostry i nieubłagany skalpel jego filozoficznej myśli tnie chwilami bardzo nieporadnie, podskakując na byle chrząstce. Rekonstruując życie i psychikę Geneta jako aktora ze społecznego nadania, Sartre snuje przez cały czas wątek Jeana Louisa Barraulta, grającego Hamleta, by lepiej przymierzyć do siebie życiowe i sceniczne aktorstwo. Świadom z jednej strony tak definiowanego fałszu i zamierzonego udania, z drugiej z wielką naiwnością czyta *Ceremonie żałobne* czy *Dziennik złodzieja*, cytując wypowiedzi bohaterów tych powieści jako słowa samego Geneta. Ba, jako jego wyznania najcichsze. Bez wahania odsuwa też na bok sformułowane wprost ostrzeżenia autora wobec czytelników, żeby przypadkiem nie wierzyli w realne istnienie jego bohaterów, jakby chciał powiedzieć: „Mnie nie nabierzesz, ja wiem lepiej, gdzie kłamstwo, a gdzie prawda". To doprawdy zdumiewające, jak ten egzystencjalista odsłania się w *Świętym Genecie* jako zdecydowany obrońca ludzkiej esencji, który dobrze wie, kim jest pedał z samej istoty swojej „nienaturalności", co cynicznie myśli i robi. W czym zatem etykietka Sartre'a ma być lepsza od tej, którą kiedyś na czole małego bękarta swoimi brudnymi rękami chłopów z Le Morvan nalepili przybrani rodzice pisarza?

Nie powiem, to pouczająca lektura, choć pewnie pod innym względem, niż należałoby tego oczekiwać od książek oferowanych jako podręczniki akademickie. Nie wydaje mi się wszakże, żeby to spóźnione mocno wydanie zmienić potrafiło nasze spojrzenie na twórczość Geneta. I to wcale nie dlatego, że przez opasłe tomiszcze niewielu przebrnie do końca. Problem raczej w tym, że i Jan Błoński, i Andrzej Falkiewicz, i wielu innych już od dawna podobnie tego autora czytało, choć zapewne i oni robili to


1

bez dogłębnej znajomości egzegezy Sartre'a, do czego Błoński bodaj półgębkiem się nawet przyznawał. Cóż, swoim uczonym i apodyktycznym tonem filozof nie mówi wiele więcej i bardziej wnikliwie niż sam dramatopisarz, który w usta swoich postaci chętnie wkładał już to rozważania na temat dialektyki bytu i pozoru, już to pochwałę nierozdzielnej pary dziwki i świętej, spowiednika i grzesznicy. A może należałoby to sformułować nieco ostrożniej – w czasach strukturalizmu taką właśnie opartą na binarnych opozycjach wizję świata dało się z jego twórczości wyczytać.

Trudno się zatem dziwić, że ostatnią udaną inscenizacją tekstu Geneta były bodaj *Parawany* na scenie Teatru Studio w 1982 roku. Przygotował je Jerzy Grzegorzewski, reżyser, który tak mocno jeszcze wierzył w moc scenicznego piękna. Późniejsze nieliczne wystawienia *Pokojówek* czy *Balkonu* pozostały mi w pamięci jako dość nieudane ćwiczenia teatru, który na fali kontrkultury odkrył własną materialność i nie potrafi już zachować wymaganej przez Sartre'a i strukturalistów równowagi między bytem a pozorem. Być może jednak da się przeczytać te sztuki inaczej niż dotychczas, dojrzeć w nich świeżym okiem coś, co dotąd sytuowało się jedynie na marginesach pola widzenia lub całkowicie poza jego obszarem?

Przypomnę zatem najpierw, jaki model lektury jego dramatów w apendyksie do *Świętego Geneta* zaproponował Sartre, by zderzyć z nim odczytanie nam współcześniejsze. I to wcale nie mniej czy bardziej podejrzane o myślowy koniunkturalizm odczytanie krytyka czy badacza, lecz innego francuskiego dramatopisarza, Jeana-Luca Lagarce'a.

Nic lepiej niż sposób, w jaki Sartre omawia *Pokojówki*, nie przekonuje, że Genet z kretesem utkwił w jego koncepcie drzwi obrotowych, co nieodmiennie wędrują od bytu do pozoru, od wyobrażonego do rzeczywistego. I z powrotem. Tego właśnie dowodzi proponowana na ostatnich stronach *Świętego Geneta* interpretacja historii dwóch służących, które potajemnie odgrywają rytuał uwielbienia i nienawiści do swojej pani, tak zamieniając się przy tym rolami, by Solange, grając Panią, mogła gardzić i solidaryzować się z grającą nią samą Claire.

Sartre przypomina jeszcze, że autor początkowo chciał, by na scenie pojawili się w tym dramacie wyłącznie młodzi chłopcy. Służy mu to jako dowód, że Genet dążył do tego, by świadomie zradykalizować pozór, pokazując ledwo sztuczny wizerunek kobiety. Pozwala także jako drugą stronę medalu potraktować *Ścisły nadzór*, gdzie już nic nie mąci rozmaitych odmian męsko-męskiej fascynacji. Jednak z perspektywy późniejszych utworów scenicznych Geneta można dostrzec w tym rozwiązaniu coś innego niż tylko przejaw jego seksualnych natręctw.

We wspomnianym *Ścisłym nadzorze* wprawdzie projektuje on jedynie męski świat, lecz w didaskaliach wyraźnie dysponuje, by aktorzy poruszali się bezszelestnie, a kolory, z dominacją bieli i czerni, zostały ostro skontrastowane. W *Splendid's* uzbrojeni gangsterzy, okupujący ostatnie piętro luksusowego hotelu, winni poruszać się lekko, dosłownie tańcząc. W *Murzynach* akcja sceniczna ma służyć jako pretekst i zarazem przykrywka do czegoś zdecydowanie bardziej rzeczywistego, co odbywa się gdzieś w kulisach. Zaś w *Parawanach* tytułowe parawany to zarówno umowne tablice, na których zaznacza się prymitywnymi znakami miejsca akcji i rekwizyty, jak też symboliczna granica między światem żywych i umarłych.

Za każdym więc razem Genet tak zagospodarowuje teatralne środki wyrazu, by wydarzenia sceniczne ukazać bardziej jako dzieło wyobraźni niż zdolności naśladowczych. Niekoniecznie jednak postępuje tak dlatego, że powoduje nim zdeklarowana, pedalska miłość do wszystkiego, co sztuczne i udane. Raczej widziałabym w tym decyzję kogoś, kto – nawet jeśli nie posiada gruntownego wykształcenia i oczytał się jedynie w tak zwanej literaturze brukowej – ze świadomością efektu buduje jawnie sztuczne światy, żeby pokazać w nich proces rodzenia się sensów i znaczeń z tego, co wobec rzeczywistości na pozór bezradne: ze słów i gestów.

Owszem, Sartre odnotowuje mimochodem, że *Pokojówki* zaczynają się od sytuacji, w której pani beszta swoją służącą, by dopiero potem ujawnić widzom teatralny charakter tego, co dzieje się na scenie. Jednak zajęty wyznaczaniem kolejnych, hierarchicznie uporządkowanych poziomów odrealnienia, lekceważy zupełnie gest przekroczenia dialektyki bytu i pozoru, czyli samobójstwo Claire w roli Pani. Podobnie nic też dla niego nie znaczy zabójstwo w finale *Ścisłego nadzoru*. Tymczasem jeśli inaczej niż on zobaczy się trajektorię rozwoju wydarzeń, dostrzegając i doceniając wewnętrzne przemiany świata przedstawionego, to wyjdzie na jaw dotąd pomijane, albo nieco inaczej wykładane zjawisko, które niewątpliwie fascynowało Geneta.

Nie tylko zresztą jego. Dość przypomnieć, że John L. Austin w tym samym mniej więcej czasie, kiedy powstał podstawowy korpus dzieł Geneta, przeprowadził w Oxfordzie znany dziś cykl wykładów na temat tego, jak można działać słowami. W nich właśnie nadał temu zjawisku, pomijanemu przez lingwistów zainteresowanych wyłącznie językiem jako systemem, nazwę performatyw. Skuteczność działania języka i innych systemów symbolicznych w codziennej praktyce komunikacyjnej zależy w opinii Austina tyleż od formy i sposobu, co od okoliczności wypowiedzenia, czyli od tak zwanych warunków fortunności. To one stanowią zbiór przechowywanych w zbiorowej pamięci i powtarzanych wzorców. I o tym Genet wiedział doskonale, a w każdym razie można tak przeczytać jego sztuki, by jak na dłoni zobaczyć opisywane przez niego ceremonie i teatry międzyludzkie jako działania performatywne, słowem i gestem zmieniające rzeczywistość, dzięki odpowiedniej inscenizacji koniecznego kontekstu sytuacyjnego, czyli właśnie wymaganych warunków fortunności. I to właśnie warunki fortunności stanowią samo centrum teatru Geneta.

Że takiej lekturze stworzony przez Geneta świat poddaje się bez większego oporu, najlepiej pokazuje jeden z wczesnych tekstów dramatopisarza młodszego od niego o dwa pokolenia – Jeana-Luca Lagarce'a – pochodząca z końca lat siedemdziesiątych sztuka *Les Serviteurs* (*Służący*). Jej temat w czytelnym geście nawiązuje do *Pokojówek*, choć Lagarce całkowicie rezygnuje z typowej dla swego poprzednika figury teatru w teatrze. Tu nikt słowem i gestem nie wchodzi w rolę kogoś innego, nie prezentuje jego zachowań, nie powtarza wypowiedzi. Dominuje relacja, słowo wypowiedziane, wypowiedziane tu i teraz, na scenie konkretnego teatru, przez konkretnego aktora, który zabiera głos w imieniu postaci, nie do końca bodaj oddając jej swego ducha i ciało. O tym świadczy typowe dla Lagarce'a rozwiązanie, w *Les Serviteurs* używane bardzo konsekwentnie: każda postać najpierw się przedstawia, a dopiero potem – prawie beznamiętnie i najczęściej w trzeciej osobie liczby pojedynczej – relacjonuje swoje słowa i działania. Postaci zaś jest pięć: dwie Pokojówki, Pokojowiec, Szofer i Kucharka. Akcja rozgrywa się w usytuowanej w suterenie kuchni. Prowadzą stąd schody na wyższy poziom, gdzie znajdują się pokoje tych, którym oni służą. „Albo, nawet lepiej, drabina" – dodaje Lagarce, jakby od razu wzorem Geneta chciał zasygnalizować zwodniczo realistyczny charakter miejsca akcji i tytułowych służących.

Za chwilę przecież dowiemy się w *Les Serviteurs*, że po śmierci obojga państwa służący postanowili żyć dalej i wypełniać swoje codzienne obowiązki, jakby nic się nie stało. Od tego momentu cezury ciemności, być może – jak w didaskaliach podpowiada autor – za przyczyną którejś z postaci, pełniącej funkcję swoistego inspicjenta, zaczynają kapryśnie dzielić na fragmenty coraz bardziej „wykolejającą się" relację. Nie trzeba długo czekać i prowadzona opowieść o rozgrywanym po śmierci pracodawców życiowym teatrze ponownie dociera do tamtego kluczowego momentu, kiedy życie zmieniło się we własną kopię. Śmierć drugiej instancji dodaje do tej kopii kopię kolejną. Szofer jeszcze próbuje ostrzegać: „To nie jest prawdopodobne, nawet w tych okolicznościach. Służący nie mówią takim językiem. To już takie sztuczne... Lepiej się wycofajmy, bo stracimy całe poczucie rzeczywistości...". Daremnie. Służący powtarzają poprzednie wydarzenia kolejny raz, i jeszcze raz. Za każdym razem jednak zabiera im to coraz mniej czasu, jakby w trakcie kopiowania wyciekały jakieś mniej istotne szczegóły, czy też

1| Jean Genet; fot. Opale / East News

rutynowo wykonywane gesty trwały odpowiednio krócej. Po trzeciej śmierci państwa, mającej miejsce gdzieś na górnej kondygnacji budynku, miejsce retrospekcji zajmują wyobrażenia o innym biegu rzeczy: zmarłych pana i panią zastępują ich potomkowie; albo służący demolują dom, żeby wyrazić słuszny gniew tych, którzy tylko służą; albo też wcześniej opuszczają służbę, na chwilę odgrywając teatr wprost z ducha Geneta, kiedy Druga Pokojówka wkłada suknię Pani i wypowiada jej potencjalne kwestie.

Ponieważ „jedynym celem służących jest pozostać służącymi", czyli wszelkimi środkami przedłużać istnienie państwa, Kucharka w swojej ostatniej kwestii zadaje pytanie: „Ile czasu to jeszcze potrwa…?", a Lagarce umieszcza po jej pytaniu typowe odtąd dla siebie trzy kropki w nawiasie, odbiorcom dramatów pozostawiając rozstrzygnięcie. Jak długo bowiem znane choćby z podręcznika Richarda Schechnera zachowane zachowania przechowują w sobie społeczną energię, nadającą sens wykonywanym w ich ramach gestom i wypowiadanym słowom?

Jak u Geneta na sztuczności, tak u Lagarce'a świat przedstawiony funduje się na nieobecności. Tę zaś zmianę wytłumaczyć przede wszystkim należy przemianami samego teatru; tymi samymi, które w znacznej mierze uniemożliwiają już dziś inscenizacje sztuk Geneta w dawnym stylu. Czynione na scenie gesty i wymawiane kwestie u Lagarce'a rysują w powietrzu jedynie potencjalne linie i wzbudzają echo potencjalnych słów. Ukrywany przez tradycyjny teatr brak oryginału, jego symulakryczny charakter Lagarce czyni początkiem nowego teatru, takiego który niczego nie naśladuje, gdyż to, co dzieje się w spektaklu, istnieje tylko tu i teraz, bez pierwowzoru w pozateatralnej rzeczywistości.

U Geneta świat musiał się najpierw ukonstytuować jako twór jawnie sztuczny. Istnienie tego świata zależało zaś od chwiejnej równowagi między realistycznym prawdopodobieństwem a sceniczną umownością, gdyż tylko czytelne dla widzów odrealnienie obrazu rzeczywistości gwarantowało autorowi możliwość zwrócenia ich uwagi na performatywność słów i gestów działających postaci. W chwili, kiedy przestała obowiązywać powszechna konwencja realistyczna, taka strategia musiała nieodwołalnie stracić swoją skuteczność. W efekcie powstawał pornograficzny obraz świata, jak choćby w *Balkonie*, albo scena zamieniała się w obszar abstrakcyjnego działania na symbolach, jak w *Murzynach*. W jednym i w drugim przypadku nie sposób już było pokazać tego, na czym bodaj Genetowi najbardziej zależało, czyli fundamentalnie performatywnego charakteru ludzkiego świata. Dlatego Lagarce przyjął inny punkt wyjścia: obnażył mechanizm teatru, zaś aktorów zmusił do tego, by nie wcielając się w postaci, opowiedzieli napisane przez kogoś innego historie i powołali je tym samym do istnienia na krótką chwilę teatralnego przedstawienia.

Czy dramaty Geneta można jeszcze wystawić tak, by ujawniły to, co zdaje się dziś samym centrum jego myślenia o świecie? Nie wiem. Być może straciliśmy na dobre zainteresowanie jego sztukami, o czym świadczy nieobecność na deskach teatru ostatnich dwóch dekad. Teatru z drugiej strony tak bardzo zainteresowanego przecież badaniem granic między rzeczywistością a scenicznym udaniem. Wiem natomiast na pewno, że w taki sposób można je przeczytać. I nie tylko dlatego, żeby zaprzeczyć tezom Sartre'a, który chyba nie przemyślał do końca wszystkich paradoksów wydobywanych przez Geneta w jego dziełach. Czytane z dzisiejszego punktu widzenia, oglądane na tle utworów późniejszych francuskich autorów, jak choćby wspomniany tu Lagarce, dramaty Geneta okazują się tekstami napisanymi przez kogoś, kogo z powodzeniem, nawet jeśli nieco staroświecko, nazwać można poetą performatywu.

Małgorzata Sugiera – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, redaktorka i tłumaczka serii wydawniczych Księgarni Akademickiej poświęconych badaniom nad dramatem i dramaturgii XX wieku. Autorka m.in. książki *Inny Szekspir* (2009).

Dziennik Polski
dodatek - magnes
Kraków
09-02-12
DZ. / Nr 33

m a g n e s

„Święty Genet"

Jean-Paul Sartre, przeł. Krzysztof Jarosz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

Kiedy Sartre zetknął się z Genetem – musiało się coś wydarzyć. I wydarzyło. Owocem tego spotkania jest dzieło, które zapiera dech w piersiach i jest – jak określił sam autor – próbą przedstawienia granic interpretacji psychoanalitycznej i marksistowskiej. To nie jest więc biografia w sensie ścisłym, ale jest to szkic biograficzny i wprowadzenie do dzieła. „Sądzę, że jako człowieka broniłem go przed wszystkimi, czasem także przeciwko niemu samemu" – stwierdza Sartre. Ale podczas czytania tej książki ma się mieszane uczucia. Z korzyścią dla lektury.