

Hanna Puszko

Sartre, Genet i pornografia

Sztuka i Filozofia 4, 75-90

1991

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Hanna Puszko

SARTRE, GENET I PORNOGRAFIA

Zanim przejdę do zasadniczego tematu, poczynić muszę parę uwag o charakterze ogólniejszym. Wobec znanej nieokreśloności pojęcia pornografii wypadaloby zacząć od precyzacji terminologicznych. Jednak moim zamiarem nie jest dorzucanie jeszcze jednej definicji do wielu już istniejących; zamiar taki zdradzałby — jak sądzę — że samo istnienie pornografii uznaje się za fakt obiektywny i oczywisty, który trzeba jedynie lepiej i dokładniej poznać oraz opisać. Tymczasem pojęcie pornografii funkcjonuje w pewnym określonym polu teoretycznym i pojawia się tam zawsze jako ujemny biegun nieprzewycięzalnej opozycji, jako przeciwieństwo prawdziwej sztuki. Niezależnie od tego, czy uznaje się samo dzieło za pornograficzne, czy też pornograficzność przypisze się odbiorcy, sama opozycja: „sztuka — pornografia” przyjmowana jest jako niewątpliwa, oczywista i niepodważalna. Spory toczą się jedynie o to, czy dany wytwór jest, czy nie jest sztuką, ale są to spory wewnątrz tego samego paradygmatu.

Pamięć o dokonaniach filozofii dekonstrukcjonistycznej skłania dziś do nieufności wobec takich absolutnych i zhierarchizowanych opozycji. Zgodnie ze strategią dekonstrukcji nie warto wikłać się w toczone od dawna i jałowe spory o to, co już jest pornografią, a co jeszcze jest sztuką, ani też usilnie zabiegać o wymyślenie nowej definicji; trzeba natomiast zastanowić się nad założeniami umożliwiającymi samo zaistnienie opozycji „sztuka — pornografia”. Chciałabym zatem na wstępie określić z grubsza pole teoretyczne, w którym opozycja ta obowiązuje, po to, by w następnym kroku zastanowić się nad tym, czy Sartre — piszący o Genecie — porusza się w owym polu, czy też być może poza nie wykracza i w jaki sposób się to odbywa.

JAK ODRÓŻNIĆ SZTUKĘ OD PORNOGRAFII?

Jak trafnie zauważa S. Pazura¹, podstawową przesłanką paradygmatu, w którym obowiązuje opozycja „sztuka — pornografia”, jest *estetyka bezinteresowności*, która zakłada dystans między życiem a sztuką, światem realnym a quasi-swiatem przedstawionym. Bezinteresowne muszą być — po pierwsze — intencje artysty. Chodzi tu nie tylko o intencje w sensie psychologicznym, lecz

¹ S. Pazura: *Kto bywa p/Pornografem?* „Sztuka i Filozofia” 1991, nr 4.

przede wszystkim o te, które dają się odnaleźć w samym dziele. W szczególności prawdziwy artysta — twierdzi się — nie zmierza nigdy do wywołania podniecenia seksualnego odbiorcy, lecz z czystego umiłowania piękna tworzy specyficzny byt domagający się od odbiorcy równie bezinteresownej reakcji. Artysta swym dziełem apeluje do odbiorcy o wyłączenie „*postawy praktycystycznej*”², umożliwiającej traktowanie dzieła sztuki jako przedmiotu realnego i używanie tekstu czy obrazu jako afrodyzjaku. Zgodnie z tym paradygmatem twórca jest artystą wtedy, gdy uda mu się zapomnieć o własnej cielesności i za pośrednictwem swych dzieł skłonić innych, by także o niej zapomnieli.

Aby ta dwustronna bezinteresowność mogła się objawić, dzieło samo musi mieć określoną strukturę i określony status ontologiczny. Oczywiście wszyscy wiedzą, że motywy seksualne często pojawiają się w dziełach sztuki; zwolennicy estetyki bezinteresowności uważają jednak, że obecność tych motywów jest usprawiedliwiona o tyle tylko, o ile pomaga artyście zrealizować cele bardziej „wzniosłe” niż pobudzanie erotycznej wyobraźni widza. Mówi się wówczas nie o pornografii, lecz o erotyzmie w sztuce, a ów erotyzm jest dopuszczalny pod warunkiem, że odgrywa rolę drugorzędną i zostaje podporządkowany tzw. „wyższym” wartościom. Motywy erotyczne — pisze na przykład S. Morawski — mogą się w sztuce pojawić, nie niszcząc jej estetycznego charakteru i nie przekształcając jej w pornografię, jeśli zostaną zneutralizowane, tzn. upoetyzowane, zintelektualizowane, zestetyzowane lub oddane w służbę metafizyki³.

Odróżniając od siebie sztukę (w tym także sztukę erotyczną) i pornografię, przyjmuje się również określone wyobrażenie co do statusu ontologicznego dzieła sztuki. Najogólniej mówiąc chodzi o przekonania związane z koncepcją mimetycznego charakteru sztuki. Zgodnie z tą koncepcją bezinteresowna kontemplacja dzieła, czyli właściwe przeżycie estetyczne, ma miejsce wtedy, gdy odbiorca nie myli świata sztuki ze światem realnym gdy zachowuje świadomość dystansu między nimi, gdy traktuje świat przedstawiony jako autonomiczny quasi-świat, odsyłający wprawdzie od świata realnego, ale bynajmniej z nim nie tożsamy.

Pornografia gwałci zasady estetyki bezinteresowności. Pornograficzny twórca świadomie i z premedytacją zmierza do *podniecania* swych klientów. Czyni to nie bez osobistego, praktycznożyciowego interesu. Oczywiście „brudnego” interesu; na przykład Morawski za intencjami pornografa odkrywa „motywy komercyjne” oraz „naciski grup ekonomiczne zainteresowanych”⁴ i nie jest on w tej diagnozie bynajmniej odosobniony.

Struktura utworu pornograficznego jest taka, że umożliwia i celowo nawet ułatwia odbiór pornograficzny. Teksty — pisze J. Ziomek — muszą mieć „*detonację erotyczną*”⁵, muszą być na przykład pozbawione humoru, który wytwarza dystans i niszczy iluzję. Motywy seksualne są podstawowym i auto-

² S. Morawski: *Sztuka i pornografia*. „*Studia Socjologiczne*” 1965, nr 4, s. 202.

³ Tamże, s. 222

⁴ Tamże, s. 229 i 232.

⁵ J. Ziomek: *Pornografia i obscenum*. (W:) *Powinowactwa literatury*. Warszawa 1980, s. 305.

nomicznym składnikiem ich struktury: pornograficzna powieść — stwierdza Nabokov — „musi być ciągłym następstwem scen seksualnych”⁶. Pornograficzny odbiór utworu zakłada *zniesienie dystansu* między światem rzeczywistym i przedstawionym, odbiorca staje się podobny do ptaków próbujących dziobać winogrona namalowane przez Zeuksisa, tyle że w przeciwieństwie do nich świadomie decyduje się on na zaspokajanie swych realnych pożądań za pomocą świata iluzji⁷.

Trzeba też zauważyć, że inkryminując pornografię i broniąc wyraźnej granicy między nią a sztuką, zwolennicy estetyki bezinteresowności czynią to kierując się motywami pozaestetycznymi, co zresztą nie kłóci się z przyjmowanymi przez nich założeniami: nie można przykładać kryteriów estetycznych czy artystycznych do tego, co właśnie uznało się za zaprzeczenie sztuki. Wspomniane motywacje mają charakter etyczny. Widać to wyraźnie na przykład w tekście Ziomek, który pisze, że pornograficzny odbiór jest odbiorem „samooszukiwaniem, zastępczym i nieuczciwym”, bo „uchylanie się od uczestnictwa w autentycznym przeżyciu erotycznym przez zastępczy udział pornograficzny jest uchylaniem się od zobowiązań kondycji ludzkiej”⁸. Przyjmuje się — jako oczywisty — określony model erotyzmu, „normalnego”, i moralnego zarazem, erotyzmu podporządkowanego normom moralnym i prawom gatunkowym ludzkości. Podobnie moralne intencje prześwitują przez tekst Morawskiego. Dopuszczalne jest dla niego w sztuce filmowej zarówno „moralizowanie” Felliniego, jak i postępowanie Bergmana, który chce widzów „szokować” czy Malle’a, ukazującego namiętności „wzbogacające i poetyzujące życie”. Każdy z tych reżyserów wykorzystywał motywy seksualne, ale dla „wyższych” celów: poznawczych, moralnych itp. Podobnie książka może nami „wstrząsnąć”, używając do tego celu środków obscenicznych — i robi to na przykład *Zwrotnik Raka* H. Millera — ale w żadnym wypadku nie powinna nas podniecać. Dlaczego jednak głosząc estetykę bezinteresowności jej zwolennicy godzą się uczynić w niej wyłom nobilitując wstrząs, szok czy katharsis, zaś są nieprzejednani jeśli chodzi o podniecenie seksualne, choć przyznają, że jemu również towarzyszyć może rodzaj katharsis? Odpowiedzi należy szukać w przyjmowanych założeniach etycznych i antropologicznych. „Zabawy erotyczne” z widzem są niedopuszczalne, bo podniecanie seksualne widzów tożsame jest z ich „deprawacją”. Jeśli nawet towarzyszy temu rodzaj katharsis, to ma to miejsce tylko „w przypadku osobników bardzo młodych i bardzo starych, bądź też u osobników cierpiących na zakłócenie życia seksualnego”⁹. Inaczej mówiąc, „normalny”, zdrowy człowiek nie potrzebuje pornografii, jego potrzeby seksualne podporządkowane są „wyższym wartościom” takim jak na przykład sztuka czy nauka. Kiedy cytowany przez Morawskiego Nabokov stwierdza, że „obscena muszą iść w parze z banalnością, gdyż każda przyjemność estetyczna musi być zastąpiona

⁶ S. Morawski: *Sztuka i pornografia*, op. cit., s. 209.

⁷ J. Ziomek: *Pornografia...*, op. cit., s. 306.

⁸ Tamże, s. 307.

⁹ S. Morawski: *Sztuka i pornografia*, op. cit., s. 232.

przez prostą stymulację seksualną¹⁰, to nie stwierdza „gołych” faktów, ale wartościuje, zakładając a priori, że przyjemność seksualna jest „prosta”, „nieskomplikowana”, oparta na „taniej” żądzy, zatem łatwa do osiągnięcia w przeciwieństwie do „złożonej” i „niebanalnej” przyjemności estetycznej. Pożądanie i zmysłowość same w sobie nie należą do sfery tego, co „prawdziwie ludzkie”. Dopuszczalne są tylko w samej formie „oswojonej”, ucywilizowanej, „normalnej”, zinstytucjonalizowanej. Nie zawsze dopowiedzianą przesłanką tego typu myślenia jest wizja ludzkiego świata ładu regulowanego przez powszechne normy, niepodważalne i obiektywne prawdy, świata wyposażonego w sens jasny, pewny i oczywisty. Jest to świat „zdrowej i płodnej normalności”¹¹.

SARTRE: SZTUKA JEST PERWERSJĄ

Czy refleksja Sartre’a należy do naszkicowanego wyżej paradygmatu? Pierwsza odpowiedź, jaka się narzuca jest twierdząca. W *Wyobrażeniu*, tekście opublikowanym dwanaście lat wcześniej niż biografia Geneta, Sartre wypowiada stwierdzenia, które można uznać za zgodne z duchem estetyki bezinteresowności. Czytamy tam, że dzieło sztuki to byt, który nie jest częścią świata rzeczywistego i nie może być traktowany jako element tego świata. Jest to *przedmiot wyobrażony* ukonstytuowany przez świadomość mającą możliwość neantyzacji świata rzeczywistego. Tylko jako „nierzeczywistość” dzieło może być przedmiotem ocen estetycznych, a „rozkosz estetyczna” jest „sposobem ujmowania” tego „nierzeczywistego przedmiotu”¹². Sartre zakłada tu — jak widać — postulowany przez estetykę bezinteresowności absolutny dystans między quasi-światem sztuki a światem realnym, dystans między sztuką i życiem. „Zmysłowa radość” — nawet jeśli wywoła ją czerwień w obrazie Matisse’a nie ma w sobie, stwierdza Sartre, nic estetycznego i jest „czystą przyjemnością zmysłów”. Zmysły nastawione są na to, co rzeczywiste, zaś zdaniem Sartre’a „to, co rzeczywiste, nie jest nigdy piękne”¹³. Piękno jest nie z „tego” świata, dlatego uwikłanie w świat realny, bycie-w-świecie nastawione na działanie klóci się z kontemplacją piękna. Pożądanie zmysłowe i podziw dla piękna, czyli przeżycie estetyczne i przyjemność seksualna absolutnie się wykluczają. Konkluzja Sartre’a wydaje się jednoznaczna: „niezwykła piękność tej kobiety zabija pożądanie, jakie się względem niej odczuwa (...). By jej pożądać, trzeba zapomnieć, że jest piękna...”¹⁴. Warto przypomnieć te stwierdzenia choćby dlatego, że sam Sartre niejednokrotnie explicite przyznawał, że *Saint Genet* jest kontynuacją i rozwinięciem wielu idei sformułowanych właśnie w *Wyobrażeniu*. Dotyczy to także wspomnianego przeciwieństwa piękna i rzeczywistości, sztuki i życia. Na przykład pisząc o *Notre-Dame des Fleurs* Sartre stwierdza, że w tym

¹⁰ Tamże, s. 209.

¹¹ B. Banasiak: *Rozum i jego demony*. „Sztuka i Filozofia” 1991, nr 4.

¹² J.-P. Sartre: *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*. Warszawa 1970, s. 345.

¹³ Tamże, s. 352.

¹⁴ Tamże, s. 354.

przypadku „pisarstwo jest środkiem erotycznym”, zatem „nie ma tu jeszcze sztuki”¹⁵.

Mielibyśmy wobec tego do czynienia z tradycyjnie zhierarchizowaną opozycją „sztuka-pornografia”. Zauważmy jednak, że wprowadzając to obiegu przeciwieństwo Sartre zmienia kryteria decydujące o tym, czy dany wytwór znajdzie się po stronie bieguna sztuki, czy też da się umieścić w bliskim sąsiedztwie pornografii. Zgodnie z Sartrowskim kryterium dzieła Geneta — całościowo rzecz ujmując — nie są pornografią, ale bynajmniej nie dlatego, że erotyczne pobudzenie widza nie było celem autora. Okazuje się, że po tej samej stronie, co pornografia, znajdują się także tzw. powieści budujące. Zakazana „literatura specjalna” czyli pornografia jest bliska literaturze „oficjalnej”, dzieła Geneta przeciwstawione zostają obu tym gatunkom. Zarówno pornografia, jak i „literatura oficjalna” w swej przeważającej masie jest „odpowiedzią na społeczne zamówienie” zaspokajającą potrzeby określonej klienteli¹⁶. Sartre — podobnie jak przywołany wcześniej Nakobov — stwierdza, że pornografia jest banalna i nudna: „wszystkie nieprzyzwoite teksty są robione wedle tego samego modelu i wypróbowanych recept, od jednego do drugiego nic się nie zmienia z wyjątkiem miejsc i nazwisk postaci (...). To wszystko nie jest zbyt podniecające: te produkty dogadzają dziwactwom niektórych oryginałów i ich stereotypowe ubóstwo nudzi przyzwyczajonego obywatela”¹⁷. Argumentacja jest tutaj jednak zupełnie inna: pornografia „nudzi” nie dlatego, że zaspokaja „tanią” żądę i „proste” pożądanie seksualne, ale dlatego, że jest odpowiedzią na zapotrzebowanie odbiorcy, wychodzi mu naprzeciw. Pornografia „grzeszy” więc tym samym, co można by zarzucić wielu rozmaitym dziełom tradycyjnie umieszczanym na antypodach pornografii. „Klasyfikowalne” i „nudne”, bliższe pornografii niż sztuce okazują się te wszystkie dzieła, które odpowiadają na apel odbiorcy, zaspokajają jego potrzeby, jakie by one nie były. Natomiast dzieła Geneta — pisze Sartre — są przeciwieństwem zarówno pornografii, jak i literatury oficjalnej, bo nie są skierowane do żadnej „wyspecjalizowanej klienteli”, chcą *zirytować wszystkich*, wszystkich zaniepokoić i dlatego nie są nudne. W ten sposób opozycja „sztuka — pornografia” zostaje przez Sartre’a zachowana, ale jej sens zaczyna się stopniowo zmieniać.

Podobnie postępuje Sartre z pozostałymi elementami paradygmatu. Godzi się ze zwolennikami estetyki bezinteresowności, że sztuka to sfera, w której króluje apraktyczne umiłowanie piękna, zakładające dystans wobec rzeczywistości, ale jednocześnie pokazuje, że taka pozornie bezinteresowna postawa wyrasta z najgłębszego ludzkiego interesu, z pragnień, uczuć, emocji i pożądań. Estetyzm jako czyste umiłowanie piękna — stwierdza Sartre nawiązując do Nietzschego — rodzi się z resentymentu¹⁸. Piękno, jako zaprzeczenie realności mocą wyobrażeń, jako przekroczenie, destrukcja i neantyzacja Bytu, tożsame jest ze

¹⁵ J.-P. Sartre: *Saint Genet, comédien et martyr*. Gallimard, Paris 1952, s. 510.

¹⁶ Tamże, s. 548.

¹⁷ Tamże

¹⁸ Tamże, s. 416.

Złem, które zmierza do tego samego celu. „Zło i Piękno to dwie nazwy tego samego smoka, tego samego pasożyta — Nicości, pasożytującej na Bycie po to tylko, by go unicestwić”¹⁹. Dlatego esteta, który podporządkowuje swą egzystencję prawom piękna, jest zawsze złoczyńcą, unicestwiającym realny porządek i przekształcającym w pozór empiryczną rzeczywistość. Motywem jego działania jest pragnienie rewanżu. Odrealnianie realności, „sprowadzanie uniwersum i samego człowieka do prostej gry wyobraźni” — to swoista zemsta człowieka „wykorzonego” na tych wszystkich „porządnych ludziach”, którzy uczynili go swym kozłem ofiarnym i wykluczyli ze wspólnoty²⁰: „ci, których społeczeństwo wypchnęło na margines, młodzieniec, kobieta, pederasta, próbują zrzęcznie zanegować świat, który ich neguje i dokonać symbolicznego morderstwa na ludzkości”²¹.

Prawdziwa twórczość godna miana sztuki wyrasta z owego poprzedzającego ją estetyzmu, ten zaś ma swoje korzenie w realnej egzystencji. To właśnie chce pokazać Sartre opisując życie Geneta jako serię następujących po sobie metamorfoz. Historia zaczyna się w momencie, gdy „niewinne” dziecko w następstwie „aktu nominacyjnego” przekształcone zostaje w „Złoczyńcę”, potem „Złoczyńca” przeobraża się w „Estetę”, ten zaś ostatecznie staje się „Artystą”, tworzącym prawdziwą sztukę pisarską, czyli prozę. Dopiero ta ostatnia metamorfoza wprowadza Geneta w królestwo sztuki. Ale w każdej kolejnej metamorfozie zostają zachowane istotne elementy poprzedniego wcielenia; dlatego przejścia między nimi nie są całkowitym zerwaniem, zaś różnice nie mają charakteru absolutnego przeciwieństwa: Genet-pisarz nie jest zaprzeczeniem Geneta-złoczyńcy, lecz jego przekształceniem, niewielką modyfikacją, szczególnym przypadkiem.

Zgonie z takim ujęciem sztuka pisarska Geneta ma swe korzenie w jego życiu i nie powinno się zapominać, że zarówno jego życie seksualne, jak i literackie zaczyna się od „nienormalności” i „perwersji”.

CZYM JEST PERWERSJA?

Jak każde dziecko Genet pragnął być kochany i akceptowany. Ślady tych pragnień można odnaleźć w jego poematach. Jednak wszyscy odmówili mu miłości i sam uwierzył, że jest wcieleniem zła i nikczemności, którego nie ma za co kochać. Jedyne wyjście jakie znalazł w sytuacji, której nie był w stanie zmienić, było następujące: z głębi serca mówić „zgoda” na wszystko, co go spotyka, kochać tych, którzy go krzywdzą. Innymi słowy oznacza to, że w związkach erotycznych Genet celowo i świadomie decyduje się na bierność; nie tylko biernie znosi cierpienie i poniżenie, ale pragnie owych poniżających przeżyć. Od swego ukochanego Genet nie oczekuje wzajemności, chce by był on obiektem jego

¹⁹ Tamże, s. 435.

²⁰ Dokładniej wyjaśniam sens pojęć takich jak „człowiek wykorzystany”, „porządni ludzie” w artykule pt. *Czy Jean-Paul Sartre pisał prozą?* „Sztuka i Filozofia” 1989, nr 1.

²¹ J.-P. Sartre: *Saint Genet...*, op. cit., s. 416.

adoracji, któremu można całkowicie się podporządkować. Dlatego Genet spełnia wszystkie zachcianki ukochanego Armanda: dla niego kradnie, żebrze, uprawia prostytucję, łączy mu buty i przypala papierosy. Przeobraża się w „ciotę”, która dla męskiego pederasty liczy się jeszcze mniej, niż dla sadysty jego ofiara. Sadysta, ponieważ potrzebuje ciepłą swoją ofiarę, torturując ją i upokarzając cały czas koncentruje na niej swoją uwagę; ofiara jest bezustannie w centrum jego zabiegów. Zaś „ciota” to tylko nieliczący się przedmiot, naczynie do upłynnienia nadmiaru energii seksualnej, ułatwiające masturbację. „Ciotka” nie zna nigdy smaku pieśczości; mężczyzna dotyka jej tylko po to, by lepiej się nią posłużyć dla uzyskania własnej przyjemności. W akcie seksualnym Genet — jako bierny pederasta — ma prawo jedynie cierpieć. Nie zaznaje orgazmu, bo sam go sobie odmawia. Jedynie później, w ukryciu, za plecami ukochanego Genet może osiągnąć samotną przyjemność. W czasie stosunku nie przeżywa rozkoszy zmysłowej, która brałaby początek w jego ciele, ale jego przyjemnością staje się ból i upokorzenie, jakie odczuwa. Genet delektuje się nim i przeobraża je w *rozkosz wyobrazoną*. Przedkłada ją nad rozkosz realną, nie pomimo jej irrealności, a właśnie dlatego, że jest ona irrealna. Zauważmy, że Genet świadomy jest — tak jak tego domagają się zwolennicy estetyki bezinteresowności — dystansu i nietożsamości bytowej świata realnego i quasi-swiata wyobrazonego. Nie chce też ani na chwilę dystansu tego unicestwić i przedkłada pozór nad rzeczywistość zachowując pełną świadomość tej nierealności. Tak więc dla Geneta ostatecznym celem aktu seksualnego jest doznanie „twórczego napięcia” wyobraźni, objawienie mocy rozbudzonej i wolnej świadomości.

Ale miłości Geneta bezustannie towarzyszy nienawiść. Kocha on „twardych” mężczyzn i ich brutalną siłę, ale oddając się im szuka w nich samego siebie, swojego własnego substancjalnego „ja”. Ponieważ nie może go odnaleźć, za swoją porażkę zaczyna nienawidzić tego, którego ukochał. Co więcej: Genet pragnie tej nienawiści, pragnie kochać to, co wzbudza jego nienawiść. Dlatego nienawiść ukrywa się w samym sercu miłości Geneta i jego miłość jest *perwersyjną miłością zdradziecką*. Genet — pozornie podporządkowując się „twardym” i oddając im usługi seksualne — w istocie rzeczy zastawia na nich w ten sposób pułapkę. Orgazm kochanka jest jego dewirylicacją i ten właśnie moment jest upragnionym celem Geneta. W tym bowiem czasie jego własna świadomość pozostaje czysta i czujna, niezmacona doznaniem fizycznego zaspokojenia. Dla biernego pederasty świadomość jest narzędziem służącym do uzyskania innego rodzaju rozkoszy, rozkoszy wyobrazonej; jest ona jego nigdy nie mięknącym penisem, którego nie opuszcza napięcie i który świadczy o jego męskości. Dzięki świadomości i jej mocy stwarzania wyobrażeń Genet jest jak modliszka, która w akcie seksualnym unicestwia swego partnera.

Zaprezentowane wyżej streszczenie fragmentów *Saint Genet* pokazuje, że seksualność Geneta, sposób w jaki przeżywa on własną i cudzą cielesność jest — zgodnie z określeniami Sartre’a — „zбочony” i „perwersyjny”. Warto jednak zauważyć, że Sartre nie używa tych pojęć zgodnie z obiegowym znaczeniem. Perwersja — tak jak ją rozumie Sartre — nie pojawia się bynajmniej za sprawą

naszej cielesności, nie ma nic wspólnego z płcią partnerów, z fizyczną stroną ich kontaktów, z tym co i jak robią oni ze sobą w łóżku czy gdziekolwiek indziej. W istocie rzeczy perwersja ma swe źródła w świadomości, a dokładnie mówiąc: w wyobraźni i polega na *unicestwieniu świata realnego i świadomości innych ludzi*, by zmanifestować własną podmiotowość i odnieść zwycięstwo w walce o jej uznanie. *Sekret pederastii, onanizmu i w ogóle wszelkiej perwersji* tkwi nie w tym, że jest ona czymś „przeciw naturze”, lecz w tym, że jest „wyborem wyobrażenia” — wyborem pozorów właśnie dlatego, że jest on nierealnością. Pisze na przykład Sartre: Genet chce być kobietą, ale chce nią być na niby, fałszywie. Divine mówi o sobie jak o kobiecie. Ale żaden czarownik nie zrobiłby mu większego świństwa, niż ten, który przekształciłby go w prawdziwą kobietę: „Divine zawsze smucił się, gdy go mylono z jedną z tych okropnych samic z cystickami. «Och, te kobiety, jak ja ich nienawidzę» — mówi często Divine”²².

Sztuka — jako dziedzina wyobraźni dystansującej się wobec świata realnego i tworzącej quasi-swiat nierealitywny — nie jest więc w ujęciu Sartre’a absolutnym zaprzeczeniem perwersji, a jej kontynuacją, jedną z wielu możliwych jej odmian. Przykład Geneta jest tego dowodem.

POEMAT ONANISTYCZNY

Początkowo pisarstwo Geneta ma ścisły związek z jego onanizmem. Jak wspomniałam, w kontaktach seksualnych nie liczyli się dla niego jego realni partnerzy i ich faktyczne, fizyczne właściwości: byli oni jedynie pretekstem czy narzędziem jego samotnych przyjemności. Konsekwentnie posuwając się dalej w tym odrealnianiu partnerów Genet staje się programowym onanistą: by osiągnąć podniecenie i rozkosz nie potrzebuje już pretekstu w postaci realnego ciała kochanka, wystarczy samo wyobrażenie. Okazuje się, że chociaż jest ono nierealnością, to może wywoływać skutki w świecie realnym: orgazm jest tego ewidentnym dowodem.

Poemat *Notre-Dame des Fleurs*, uznawany za arcydzieło Geneta jest — jak pisze Sartre — „epopeją masturbacji”²³. Genet pisał ją w celi więzienia, ołówkiem, na papierze, z którego więźniowie wyrabiali torby. Po co, dlaczego i dla kogo to robił — zastanawia się Sartre — skoro miał niewielkie szanse zakończyć dzieło i zachować je do momentu wyjścia na wolność, a jeszcze mniejsze, by je kiedykolwiek opublikować. Otóż czyni tak — zdaniem Sartre’a — dlatego, że książka ta jest zaspokojeniem jego onanistycznej manii. *Notre Dame... jest jak „lustrzana szafa fetyszysty”, w której można znaleźć „wysokie botki, setki razy obwąchiwane, całowane, kłusane, czarne słowa, wilgotne, lśniące od podniecenia, które sprowokowały”*²⁴. Jedyne temat poematu — pisze Sartre dalej — to polucje więźnia w więziennej celi, zaś jedyny jego bohater, to onanista.

²² Tamże, s. 400.

²³ Tamże, s. 498.

²⁴ Tamże

„To dzieło ducha jest wytworem organicznym, czuć je bebeciami, spermą, mlekiem. (...) Żadna książka, nawet *Ulisses* nie wprowadza nas tak daleko w intymność autora; nozdrzami więźnia czujemy jego zapach”²⁵.

Gdyby do tak opisanego utworu przyłożyć przedstawione przeze mnie na wstępie kryteria, to trzeba by niewątpliwie uznać poemat Geneta za pornograficzne przeciwieństwo sztuki: jeśli chodzi o strukturę dzieła, „motywy seksualne” stanowią główny i dominujący jej element. Co więcej, niekwestionowalna i wyraźnie czytelna jest „intencja ewokowania doznań seksualnych”, którą powszechnie uznaje się za istotne znamię pornografii. Wedle relacji Sartre’a *Notre-Dame...* jest nie tylko opowieścią o masturbacji, lecz specyficznym przedłużeniem tej perwersyjnej i narcystycznej formy seksualności. Genet szuka podniecenia i zmysłowej przyjemności; osiąga je — jak wspominałem — za sprawą wyobraźni. Ale wyobrażenia są ulotne i z trudem dają się podtrzymać wystarczająco długo. Dlatego aktom seksualnym często towarzyszą słowa: słowo wypowiedziane cicho lub na głos zdobywa swoistą obiektywność: można się w nie wsłuchiwać zapominając, że samemu się je wypowiedziało. Nazywanie zakazanych przyjemności jest jak pisze Sartre — bluźnierstwem, które przyjemności te potęguje. Także Genet początkowo zapisuje obsceniczne i namiętne słowa, zdania i całe historie po to, by odczytane po kilku dniach dostarczyły mu nowej rozkoszy. Takie właśnie intencje są — wedle interpretacji Sartre’a — nie tylko psychologiczną hipotezą, mniemaniem opartym na znajomości jego życiorysu. Przede wszystkim znajdują one swój wyraz w samej strukturze dzieła. Sartre pisze o tym następująco: „Przeczytajcie opis stosunków seksualnych Mignon i Divine, opis pierwszej nocy, jaką Divine spędza z Gabrielem, opis gier seksualnych Gorgui z Divine i Notre-Dame; przeczytajcie to, bo nie ośmielam się ani ich opisywać ani komentować zbyt dokładnie. To, co was w większości przypadków uderzy, to używanie czasu terazniejszego jak magicznego zaklęcia sprowadzającego opisywaną scenę do celu, do ciała Geneta, po to, by uczynić ją jednoczesną z pieszczotami, którym się Genet właśnie oddaje; jest w tym trochę maniackiej precyzji, czasem nieskoordynowanej, zapamiętałej w poszukiwaniu podniecającego detalu”²⁶.

Można by zatem powiedzieć, że Genet jest pornograficznym twórcą i pornograficznym odbiorcą w jednej osobie. Postacie, jakie opisuje — to obiekty jego erotycznego pożądania. Opowiadając o nich, odmalowując ich historie, rysy i gesty, Genet kieruje się wyłącznie własnym podnieceniem. Jedynym kryterium prawdy i jakości tych wyobrażeń jest erekcja i orgazm przez nie wywołany. Bohaterowie *Notre-Dame...* — pisze Sartre — to postacie naszkicowane kilkoma schematycznymi kreskami. Geneta nie obchodzi ani prawdopodobieństwo psychologiczne ani fizyczne. Na przykład Mignon całe życie jest w tym samym wieku i zależnie o humoru Geneta jest ofiarą lub katem. Genetowi wystarczy jeden gest, znak czy ruch, by się podniecać. I ta erekcja nie jest tylko wskazówką

²⁵ Tamże, s. 499.

²⁶ Tamże, s. 508.

sukcesu w modelowaniu postaci: jest ona głównym i jedynym celem ich twórcy. Genet sadystycznie zabawia się swymi postaciami, popycha Divine do zbrodni i zmusza do zeznań skazujących go na śmierć. I chociaż — jak pisze Sartre — wielu twórców każe umierać swym bohaterom, to poza Genetem jedynie Sade oraz „dwóch czy trzech innych” pisarzy wyładowało na wyobrażonych przez siebie postaciach własne realne, zmysłowe namiętności²⁷.

Zgodnie z paradygmatem bezinteresowności trzeba by więc stwierdzić, że mamy tu do czynienia z dziełem o wyraźnie pornograficznych intencjach twórcy i równie pornograficznej strukturze. Zbadajmy teraz, czy *Notre-Dame...* nie zakłada także pornograficznego odbioru, czy w swą konstrukcję nie ma wpisanych sugestii, które pozwoliłyby uznać, że najbardziej adekwatnym odbiorcą poematu Geneta jest odbiorca pornograficzny. A oto jak problem ten zaprezentowany został przez Sartre'a.

Z natury rzecz wyobrażenia są nietrwale i uzależnione w swej egzystencji od świadomości, która je stworzyła. Ich trwałość i samoistność się zwiększy, jeśli twórca wyobrażeń potrafi także innych zmusić do tego, by je współkonstytuowali. Właśnie Genet pożąda swych wyobrażeń tak gorąco, że chce im nadać trwałość i obiektywność narzucając je innym i wciągając ich w swój własny świat. Tworząc swe poematy jedynie dla siebie Genet początkowo odczytywał je współwięźniom, a potem zapisywał mając na uwadze szerszą publiczność. Jednak od swych potencjalnych odbiorców Genet nie oczekiwał bynajmniej nieznanagazowanej i beznamiętnej kontemplacji piękna swych utworów. Potrzebował czytelnika, z którego udałoby mu się zrobić zgorzonego podglądacza. Czytelnik nie jest dla Geneta — pisze Sartre — celem, lecz środkiem, „instrumentem potęgującym rozkosz”. Genet nie mówi do niego, mówi sam do siebie z nadzieją, że jest podsłuchiwany. „Jeśli powierza nam w sekrecie swój monolog, to tylko jako świadkom, nie zaś jako współrozmówcom: towarzyszyć nam będzie dziwne uczucie bycia intruzami i zarazem uczucie, że nasze spojrzenie, którego się Genet spodziewa, kreśląc słowa na kartce papieru, pieści jego ciało”²⁸.

Odbiorca jest zatem niezbędnym świadkiem ekshibicjonizmu twórcy, instrumentem potęgującym jego pożądanie. W tym właśnie celu Genet chce przyciągnąć uwagę odbiorcy, fascynować go i zarazem wzbudzać w nim obrzydzenie i nienawiść. Jak już wspominałam wyżej, wedle Sartre'a Genet adresuje swe dzieła nie do jakiejś wyspecjalizowanej, wąskiej grupy czytelników, lecz chce niepokoić i gorszyć wszystkich. Jednak ci wszyscy potencjalni „podglądacze” Geneta dają się określić konkretniej. Nie są to bynajmniej jego „towarzysze niedoli”, „współwięźniowie, którzy w sąsiednich celach śpiewają, marzą i pieścą się melancholijnie” — trudno uwierzyć, by choć przez chwilę Genet miał nadzieję ich zgorzyć. Genet, jako perwersyjny pisarz-złoczyńca

²⁷ Tamże, s. 505.

²⁸ Tamże, s. 510.

potrzebuje do swych celów „porządnego” czytelnika; na niego właśnie zastawia swoje pułapki słowne, by wciągnąć go w świat własnych wyobrażeń i „zarazić własnymi pragnieniami.

Taki „porządny człowiek” w swych własnych oczach jest zawsze „niewinny”; nie chce w sobie dostrzec żadnych destrukcyjnych pierwiastków, nie uznaje — jak pisze Sartre — negatywnej strony własnej wolności, bowiem boi się wszystkiego, co mogłoby zakłócić istniejący porządek rzeczy. Te wszystkie „niebezpieczne” namiętności, pożądania i marzenia, których „porządny człowiek” nie chce uznać — potencjalnie choćby — za swoje własne, zostają przez niego potraktowane jako zewnętrzne zło, zagrażające, ale jemu samemu obce. Dlatego „porządny człowiek” jest przez Sartre’a określany także mianem „człowieka Dobra”: „złe myśli pozostają mu obce, ponieważ z definicji są to myśli innego. (...) Te zaś, które w nim się rodzą, są dobre, wie on o tym z całą oczywistością. Myśli te cechuje przejrzystość, swojska poczciwość, od razu budząca zaufanie”²⁹.

Cała strategia pisarska Geneta, między innymi wspomniane już pułapki słowne, narzucają temu potencjalnemu czytelnikowi określony typ odbioru. Genet chce — pisze Sartre — zmusić to „niewiniątko” do odkrycia innego w sobie samym i „uznania za swoje najbardziej nawet nieprzyzwoitych myśli”; chce sprowokować go do tego, by doświadczył własnej niegodziwości. Czytanie — wedle Sartre’a — jest powtórzeniem unifikacyjnej operacji dokonanej przez pisarza³⁰. Skoro tak, to czytelnik Geneta powinien odtworzyć — posługując się wyobraźnią — pederastyczny stosunek, który pisarz przystroił tak wyszukаныmi słowy. Temu celowi podporządkowany jest nawet sposób narracji. Nieprzypadkowo Genet opowiada swe historie zawsze w pierwszej osobie: ułatwia to czytelnikowi spontaniczną identyfikację z narratorem; czytelnik — chcąc nie chcąc — zaczyna się z nim utożsamiać i opanowany przez cudze „Ja” z przerażeniem i wstydem spostrzega w sobie perwersyjne skłonności. Za sprawą słów Geneta „porządny” czytelnik staje się na moment pederastą, pragnie chłapięcego ciała i w wyobraźni kosztuje zakazanych rozkoszy, choć nie może czynić tego bez przerażenia i wstrętu. Skoro sztuka Geneta jest — jak twierdzi Sartre — oszustwem, systemem pozorów i pułapek służącym do złapania wolności czytelników, to wydaje się, że najbardziej adekwatnym odbiorcą byłby ten, którego zwolennicy estetyki bezinteresowności uznają za odbiorcę „nienormalnego” seksualnie, który z racji swego zbyt młodego lub zbyt starego wieku, albo wreszcie z racji takich czy innych zaburzeń jest „niewrażliwy na filozoficzną głębię i artystyczne wartości” i reaguje na dzieło jak na bodziec erotyczny. Inaczej mówiąc, wymarzoną przez Geneta odbiorcą byłby opisany przez Ziomka odbiorca pornograficzny, który jest dającym się oszukiwać „voyerem”.

²⁹ Tamże, s. 549.

³⁰ Tamże, s. 552.

PORNOGRAF STAJE SIĘ ARTYSTĄ?

Czy zaprezentowana wyżej analiza upoważnia do stwierdzenia, że Sartre — akceptując tradycyjne przeciwieństwo sztuki i pornografii — twórczość Geneta umieściłby po stronie tej ostatniej? Pisałam już, że Sartre oceniając tę twórczość globalnie, sytuował ją na antypodach nudnej i wychodzącej naprzeciw potrzebom odbiorców powieści pornograficznej. Może jednak Genet z epoki *Notre-Dame...* byłby jeszcze — wedle Sartre'a — pornografem prowokującym do pornograficznego odbioru, który dopiero później przekształcił się w prawdziwego pisarza? Stwierdzał przecież Sartre: „nie ma tu jeszcze sztuki, bo pisarstwo jest tylko środkiem erotycznym”³¹. Niejednokrotnie też podkreślał, że poemat ten był dziełem przełomowym, świadczącym o dokonującej się metamorfozie Geneta-estety, podniecającego się własnymi wyobrażeniami w Geneta-artystę, który zaczyna posługiwać się językiem jako narzędziem komunikacji.

Na czym wobec tego polega ta ostatnia metamorfoza Geneta, *czym w opinii Sartre'a różni się sztuka pisarska od literackiego afrodyzjaku?*

Zauważmy, że metamorfoza nie dotyczy pisarskich intencji. Intencje Geneta pozostają niezmienione. Zawsze czytelnicy są dla niego środkiem do celu. Nigdy Genet nie przestaje zastawiać pułapek na „porządnego” obywatela, by zachwiać jego ustalonym światem, pozbawić go spokojnej „niewinności” i dobrego samopoczucia. Jednak wedle Sartre'a projekt ten zawiera w sobie składniki zmuszające do jego częściowej modyfikacji: jeśli pułapki słowne mają być skuteczne, jeśli Genet chce czytelnika uwieść, zczarować, „zgwalić” za pomocą słów i wyobrażeń, to musi znaleźć te słowa najwłaściwsze, wyobrażenia najsugestywniejsze. W ten sposób *sztuka perwersyjnego uwodzenia przeobraża się w sztukę słowa*. Nie bez racji zatem pisał Genet o sobie: „Zwycięstwo moje jest czysto słowne, a zawdzięczam je bogactwu wyrażeń”. Genet musi wykorzystywać cały swój kunszt literacki, by przykuć uwagę czytelnika. Zgorszony lecz znudzony czytelnik mógłby dzieło po prostu odrzucić. Genet ma tylko jedno wyjście: „Aby walczyć przeciwko narowistej uwadze swych czytelników, by zmusić ich do myśli, które są dla nich odpychające, w samych słowach trzeba zawrzeć imperatyw kategoryczny, domagający się bezwarunkowego uznania. Krótko mówiąc, *„trzeba by dzieło było piękne”*”³². A zatem jeśli dzieło chce być skutecznie perwersyjne, jeśli chce zmusić odbiorcę, by pragnął tego, czego pragnąć nie chce, musi się ono wznieść na szczyty artyzmu i technicznej sprawności. Perwersja, Zło i Piękno są od siebie nieodłączne. W ten oto sposób Sartre niespodziewanie połączył ze sobą to, co w *Wyobrażeniu* starannie oddzielał: opisywaną w kategoriach moralnych sferę życia z quasi-realnym, estetycznym królestwem Piękna.

Na marginesie zauważmy, że zgodnie z takim rozumowaniem można by dojść do wniosku, iż powieści i filmy z porno-shopów są nudnym i banalnym

³¹ Tamże, s. 510.

³² Tamże, s. 551.

zaprzeczeniem sztuki nie z racji swych intencji, tematyki czy nadmiaru wątków seksualnych, ile z powodów artystyczno-technicznej nieudolności ich twórców, którzy nie potrafią czy nie chcą dobrać adekwatnych środków do zamierzonego celu. Inaczej mówiąc: są oni pornografami nie dlatego, że podniecają odbiorców, lecz dlatego, że robią to źle, nieumiejętnie i mało skutecznie. Tym samym — wbrew zasadom estetyki bezinteresowności — zaczęlibyśmy oceniać pornografię wedle tych samych — artystycznych kryteriów, jakie przykładamy do dzieł sztuki. A stąd już tylko krok do uznania bliskiego powinowactwa tych dwóch dziedzin.

Powróćmy do Geneta i Sartrowskich opisów jego metamorfozy w artystę. Drugim składnikiem tej metamorfozy jest niepostrzeżenie dokonująca się zmiana charakteru relacji „twórca — odbiorca”. By dotknąć odbiorcę w najbardziej czułe miejsca, Genet musi przestać być Narcyzem skoncentrowanym na własnej rozkoszy i zacząć dostrzegać odbiorcę; musi starać się go poznać, zrozumieć, odgadnąć jego najbardziej skryte, intymne potrzeby i wyobrażenia, przewidzieć jego sposób myślenia i reakcje. Tę nową intencję — *brać pod uwagę odbiorcę* szukać z nim porozumienia, choćby tylko po to, by go skuteczniej oszukać i „zgwalczyć” — widać właśnie już w *Notre-Dame...* Na przykład na samym początku czytamy: „Opowiem wam o Divine, mieszając rodzaj męski i żeński; jeśli zdarzy mi się zacytować kobietę, to znajdę jakiś wybieg, jakiś chwyt, żeby nie było pomyłki”³³. Genet zwraca się do czytelnika — podkreśla Sartre — i kurtuazycznie się nim zajmuje, choć nadal robi to tylko po to, by go uwieść. Wedle interpretacji Sartre’a prawdziwa sztuka pisarska — w odróżnieniu od pisarstwa, które jest środkiem ocalenia lub odmianą afrodyzjaku — zaczyna się właśnie wraz z owym *dążeniem do komunikacji*. Jednak nawet po owej decydującej metamorfozie pisarstwo Geneta nie wyzbywa się swej „perwersyjności” i nie staje się prawdziwie „czystą” sztuką. Zwolennik estetyki bezinteresowności powinien się czuć usatysfakcjonowany, gdy Sartre z pewnym żalem i wyrzutem stwierdza, że proza Geneta do końca pozostaje „zarazona” jego poezją, że jest ona „prozą fałszywą” i „nienormalnym”, „perwersyjnym” użyciem języka. Przypomnijmy, że zgodnie z terminologią Sartre’a proza oznacza komunikację z innymi i wzajemne uznawanie własnej podmiotowości, natomiast poezja — to czarowanie, uwodzenie i oszukiwanie w celu osiągnięcia samozaspokojenia. Poezja bliska jest pornografii, jeśli tę ostatnią określić przez *intencję podniecania* i oszukiwania odbiorców. Przywołać tu można jeszcze jedno Sartrowskie porównanie: proza tak się ma do poezji, jak pascalska „miłość-szacunek” do perwersyjnej miłości Geneta. Owa „miłość-szacunek” opiera się na wzajemnym uznaniu świadomości, na rozumieniu i komunikacji, podczas gdy „piekielna”, „czarna” miłość Geneta zmierzała do tego, by zniewolić cudzą wolność potwierdzając w ten sposób swoją własną. Analogicznie Sartre pisze o prozie i poezji: „proza opiera się na wzajemnym uznaniu. Poeta przeciwnie, domaga się uznania od publiczności, której nie uznaje; prozaik mówi do

³³ Tamże, s. 493.

czytelnika, stara się go przekonać, by osiągnąć w tym czy innym punkcie jednomyślną zgodę umysłów. Poeta mówi *sam do siebie* za pośrednictwem czytelnika. Ten pierwszy używa języka jako mediatora między sobą i innym; ten drugi posługuje się Innym jako pośrednikiem między językiem a samym sobą³⁴. Poeta przekształca swego czytelnika w rzecz po to, by objawić w słowach „swą twórczą podmiotowość”. Tak więc w ramach Sartrowskiej interpretacji *poezja w swej istocie niczym nie różni się od erotycznej perwersji*, bo tak jak i ona jest „gwałceniem” cudzej podmiotowości. Taką konkluzję przyjmijemy łatwiej, jeśli będziemy pamiętać, że zgodnie z opisami Sartre’a perwersja erotyczna dokonuje się przede wszystkim za sprawą wyobraźni, a nie naszego ciała.

NOWY PARADYGMAT — PORNOGRAFIA JAKO TRANSGRESJA

Biorąc pod uwagę powyższe stwierdzenia można by sądzić, że ostatecznie Sartre respektuje dyrektywy wynikające z paradygmatu opozycji „sztuka — pornografia”: wypomina przecież Genetowi perwersyjne, poetyckie zanieczyszczenia jego twórczości oraz zdaje się akceptować ideał sztuki „czystej” i uwolnionej od pornograficznych inklinacji. Takie wrażenie jednak szybko się rozplywa, bo Sartre wprawdzie explicite propaguje prozę, jednak sam z rozmysłem stosuje typowo „poetyckie” procedury i strategie pisarskie³⁵. Nie omieszka też od czasu do czasu mimochodem stwierdzić, że „każdy język jest w pewnej mierze poetycki”, a „człowiek jest zawsze dla człowieka czarodziejem”, czyli inaczej mówiąc: *perwersyjnym „uwodzicielem”, polującym na cudzą świadomość*.

Mozna by tu także dodać jeszcze jedno spostrzeżenie. Otóż jeden i ten sam fakt, mianowicie to, iż Genet nie szuka akceptacji, nie zwraca się z apelem do czytelnika, nie wychodzi mu naprzeciw, raz jest dla Sartre’a argumentem umożliwiającym przeciwstawienie twórczości Geneta tuzinkowym powieściom pornograficznym, a kiedy indziej — powodem zarzutów o pozostałości „poetyckiej” perwersji.

Równie niejednoznaczne są poglądy Sartre’a na sprawę odbioru dzieł Geneta. Przypomnijmy, że wirtualnym odbiorcą tych dzieł jest — wedle interpretacji Sartre’a — „porządny człowiek”, którego wyobraźnia ma zostać w akcie lektury „zgwalcona” i zmuszona do pożądania tego, co „normalnie” ją odpycha. Taka relacja między pisarzem i odbiorcą zostaje uznana za odstępstwo od zasad sztuki. Czy zatem możliwa jest inna, właściwsza lektura dzieł Geneta, niż perwersyjne podniecenie, łączące w sobie fascynację, trwogę i obrzydzenie, którego po „porządnym” odbiorcy spodziewał się Genet? Jeśli nawet tak, to na pewno nie będzie to wedle Sartre’a bezinteresowna i niezaangażowana kontemplacja zawartego w tych dziełach piękna. Przestrzega bowiem Sartre czytelników: „Nie uciekajcie w estetyzm, on (Genet — H.P.) was z niego wypędzi. Widziałem takich, którzy czytali bez szemrania najbardziej szokujące opisy: «Ci dwaj

³⁴ Tamże, s. 612.

³⁵ Por. H. Puszko: *Czy Jean-Paul Sartre...*, op. cit., s. 57-62.

panowie ze sobą sypiają? Zjadają swe ekskrementy? A potem jeden biegnie, by zadenuncjować drugiego? Co za sprawa! To jest tak dobrze napisane»³⁶. Tacy czytelnicy — stwierdza dalej Sartre — „podziwiają formę, by wybronić się przed urzeczywistnieniem treści”³⁷. Są to czytelnicy na pewno „porządni” i „normalni”, ale nie czynią oni właściwego użytku ani z dzieł Geneta ani z własnej wyobraźni. Wyobraźnia nie jest dla nich mocą przekraczania świata i ustalonego porządku, nie jest — inaczej mówiąc — doświadczeniem własnej wolności. Pod tym względem przypominają wykpiwanego przez Sartre’a „porządnego” onanistę. Był nim pewien francuski dziennikarz, który podczas pobytu w Cincinnati oburzony amerykańskim purytyzmem z dumą stwierdził: „Mam trzydzieści pięć lat, krzyż wojenny, czworo dzieci i dziś rano się onanizowałem”³⁸. Taki „porządny” onanista — niezależnie od tego, czy podniecają go własne fantazmaty, czy też filmy lub teksty — *degraduje wyobrażenia*, wyznaczając im rolę namiastek rzeczywistości, zadowala się wyobrażeniami z braku czegoś innego, jakiejś realnej podniety, którą oczywiście by wołał, gdyby tylko była równie łatwo dostępna. Właśnie taki „porządny” onanista byłby typem pornograficznego odbiorcy którego opisuje Ziomek³⁹. To jedynie w jego wykonaniu „voyeryzm pornograficzny” jest „samooszukańczy i bezpieczny”.

Zastanówmy się nad tym, co stałoby się wtedy, gdyby pisarz-złoczyńca, o wyobraźni z premedytacją odrzeczywistniającej Dobro, Porządek i wszelką realność, spotkał na swej drodze również nienawidzącego „porządności” odbiorcę, który także chce rozkoszować się pozorem jako pozorem. Inaczej mówiąc, zapytajmy na przykład o Sartrowski odbiór dzieł Geneta. Jakie były jego reakcje na owe seksualno-literackie pułapki? Czy Sartre’a podniecały te tworzone gwoli podniecenia postacie Mignon, Divine czy Notre-Dame? Wyznanie Sartre’a pojawiające się przy tej okazji jest dwuznaczne. „Normalnemu” czytelnikowi — czytamy — Mignon i Divine zawsze będą się wymykać i nigdy nie będzie on mógł rozkoszować się nimi; „*u nas* erekcji one nie wywołują”, „*my* ich nie pożądamy, bo w naszych oczach nie przestają należeć do cudzych snów”; jednak nie są *nam* obojętne. Patrzymy na nie tak, jak na brzydkie dziewczyny, w których ktoś inny — o dziwo — kocha się namiętnie i ta cudza miłość dodaje im uroku i *nas* też rozgrzewa⁴⁰. Zwróćmy uwagę, że Sartre dystansuje „nas” (w tym oczywiście także samego siebie) od „normalnych” czytelników, którzy pozostają obojętni na prowokację Geneta. Zanotujmy także podejrzany charakter owego Sartrowskiego pluralis majestaticus: nigdy nie wiadomo do końca, kto się za owym „*my*” ukrywa: „porządni ludzie” czy „Złoczyńcy”⁴¹. Warto się także zastanowić, czy ta przez Sartre’a metaforycznie opisana lektura jest całkowicie wolna od perwersyjnie erotycznego zabarwienia.

³⁶ J.-P. Sartre: *Saint Genet...*, op. cit., s. 647.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 409-410.

³⁹ J. Ziomek: *Pornografia...*, s. 307

⁴⁰ J.-P. Sartre: *Saint Genet...*, op. cit., s. 502.

⁴¹ Por. H. Puzko: *Czy Jean-Paul Sartre...*, op. cit.

Dzieło Sartre'a kończy się *prosbą o dobre wykorzystanie Geneta*. Jeśli Genet chce was oszukać, zaszokować, podniecić i zbrzydzić, pozwólcie mu na to — pisze Sartre. Nie wstyďte się uchodzić za głupców⁴². Tylko idąc tą drogą można zdobyć się na odwagę w odkrywaniu mrocznych stron własnej wolności. *Zaakceptujmy więc perwersję* — zdaje się namawiać. Pod tym jednak warunkiem, że nie uczynimy z niej zabawki „porządnego człowieka”, niewinnej, figlarniej, grzecznej rozrywki i rekompensaty za ciężki dzień pracy. Prawdziwie bowiem perwersyjna wyobraźnia, która „czerpie swą rozkosz z nicości”, czyli z siebie samej, jest zawsze „*bluźnierstwem i wyzwaniem*”: „Złoczyńca” wybiera wyobrażenie — pisze Sartre — by zależeć wyłącznie od siebie.

Nie jest jednak wcale oczywiste, czy w ten sposób Sartre odnalazł zasadę pozwalającą odseparować od siebie sztukę i pornografię. Uwzględniając jego uwagi o perwersji należałoby bowiem zmodyfikować nieco poglądy na istotę i przyczyny podniecenia, jakie wywołuje pornografia. Sensowne staje się przypuszczenie, że nawet w przypadku najbardziej prymitywnych jej form i najbardziej prymitywnego odbiorcy, podstawową przyczyną podniecenia jest nie tyle nagromadzenie scen seksualnych, sama ich wulgarność i dosłowność, ile towarzyszące odbiorcy — choćby bezrefleksyjnie — poczucie, że uczestnictwo w porno-świecie jest przekraczaniem obowiązujących norm, wymykaniem się „porządnej codzienności”. Inaczej mówiąc, pornograficzny odbiorca podniecenie zawdzięcza nie gołym faktom, a swej „świadomości wyobrażającej”, która owe fakty przekształca w podniecające bodźce, upajając się własną mocą przekraczania Dobra, Normalności i Porządności. Jeśli tak jest, to trzeba pogodzić się z tym, że sztuka i pornografia nie są przeciwieństwem, nie wykluczają się wzajemnie, bowiem istota wielkiej sztuki i najgorszej nawet pornografii pozostaje ta sama: jest nią *transgresja będąca zasadą wyobraźni*. W ten sposób wyłania się inny paradygmat niż ten, w którym panowała estetyka bezinteresowności — *paradygmat transgresji*. Jeśli nawet Sartre nie zawsze w pełni świadomie i konsekwentnie w nim się sytuuje, to na pewno czyni krok w jego kierunku, podważając absolutną oczywistość tradycyjnej opozycji w charakterystyczny dla siebie sposób: przyjmuje obiegowe pojęcia i rozróżnienia, posługuje się nimi, ale stopniowo i niepostrzeżenie zmienia ich sens tak, że to co było od siebie odległe, zaczyna wzajemnie się przenikać.

⁴² J.-P. Sartre: *Saint Genet...*, op. cit., s. 647.