

Stefan Treugutt

Catch-as-catch-can

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (13), 1-7

1974

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.

BIBLIOTEKA
Instytutu Badań
Literackich PAN

Komitet
Nauk
o
Literaturze Polskiej
i
Instytut
Badań
Literackich PAN

dwumiesięcznik 1, 1974

teksty teksty teksty

TEORIA LITERATURY • KRYTYKA • INTERPRETACJA

Catch-as-catch-can

Jest taka sztuka Roberta Andersona (nie mylić z bardziej sławnymi w literaturze amerykańskiej Andersonami, Sherwoodem i Maxwelllem), składająca się z czterech nader sprawnie napisanych, krótkich jednoaktówek pod pasjonująco długim tytułem: „Wiesz przecież, że nie mogę Cię słyszeć, gdy leci woda” (“You Know I Can’t Hear You When the Water’s Running”). Idzie, oczywiście, o wodę puszczaną z kranu, albo spuszczaną z WC i o nieznośny dla każdego posiadacza łazienki sposób konwersowania przez zamknięte drzwi do wtóru lejącej się wody. Niczego nie można zrozumieć. Któż zliczy matrymonialne — i inne — nieporozumienia wynikające z podstawowego braku wyobraźni osoby zamkniętej w pomieszczeniu z lejącą wodą. Robert Anderson jest realistą. Nie jest natomiast autorem pornograficznym, chociaż krytycy mówią, że ma „a sexual bias”, czyli odchylenie, skłonność do seksualnej problematyki. Już jego pierwsza sztuka sprzed 20 lat, dzięki której zdobył renomę dramaturga, traktowała o homoseksualizmie wśród uczniów. W utworze pod tytułem hydraulicznym sprawy seksu są solidnie i odpowiedzialnie uplątane w realia obyczajowe i psychologiczne dzisiejszej Ameryki, autor zaś jest wręcz moralistą. Pokazuje między innymi, jakie mechanizmy uruchamia we współczesnej produkcji artystycznej swoisty wyścig ku nowym, dotąd nie wyeksploatowanym obyczajom.

Pisarz przynosi przedsiębiorcy teatralnemu utwór do wystawienia. (Tak jest w sztuce Andersona.) Utwór jest dobry, podoba się produ-

centowi, ma szansę trafić w krąg życiowych zainteresowań przyszłych widzów. Jeden tylko rysuje się punkt sporny: nagi mężczyzna na scenie. Przez chwilę tylko. Gdy pojawia się w drzwiach łazienki, zdenerwowany, bo leżąca w łóżku żona gada, a leżąca się woda z kranu głośno syci... Producent wolałby gołą żonę, zgodziłby się przy odpowiedniej kombinacji podestów scenicznych na kawałek (górną) nagiego męża, albo w ostateczności na akt od tyłu. Autor chce go od przodu. I to jakiego! Ma to być zwykły, przeciętny Amerykanin, jakich miliony, w żadnym wypadku jakiś superman z reklamowych czasopism. Skromny, podtatusiały, mało wybitny także jako mężczyzna. Jeden z wielu. Podobny do przeciętniaków z widowni. Każdy ma żonę, która gada przez drzwi do łazienki, każdy może łązić bez majtek rano po domu, każdy napiętnowany jest właśnie zwyczajnością. Autor pragnie osiągnąć efekt rozpoznania się widzów w tym, co na scenie, efekt solidarności z własnym życiem. Śmiało nowatorstwo w pokazaniu golasa ma zaapelować i do mężczyzn, i do kobiet. Oto nareszcie nie pokazuje się kogoś lepszego od nas, od naszych mężów, pokazuje się prawdę. Z tego samego względu producent obawia się, że obrażą się na widowni i mężowie, i żony — bo mężczyźni poczują się ośmieszeni tym mało muskularnym i mało męskim poczciwcem, który z kolei kobiet też nie zabawi, wszyscy będą zażenowani, no i jaki aktor zechce się tak ostawić publicznie, jak sobie pan autor wyobraża takiego aktora potem w klasycznej roli, w jakiegokolwiek roli! O ileż bezpieczniej i wygodniej ograniczyć się do tradycyjnego, wypróbowanego rozbierania aktorki...

Okazało się, że chętny do roli mało atrakcyjnego nudysty aktor znalazł się bez trudu — pierwszy z brzegu aktor szukający zatrudnienia. Zgadza się i nawet dla okazania, jak bardzo do tej roli się nadaje, zaczyna ściągać z siebie szatki w gabinecie producenta. Okazuje się nadto, że w dziedzinie nudyzmu scenicznego również istnieje konflikt twórczej myśli, nowatorstwa z konserwatyzmem i komercyjnym podejściem do sztuki. Seksualne odchylenie charakteryzuje wprawdzie tak samo wielu współczesnych awangardystów, jak i tradycjonalistów; rozbierają się na scenie i na kartach książek, a także wykonują przeróżne nieprzyzwoitości zarówno zrewoltowani burzyciele obyczaju, jak i ci, których jedynym zadaniem jest zabawienie znużonej publiczności — ale nie robią tego w tym samym celu. A nawet — przykładem sztuka Andersona — inne rzeczy pokazuje się dla sztuki, inne dla pieniędzy. Inne i inaczej. Ale się jednak poka-

zuje. Jest jedność w wielości przyczyn sprawczych. Striptease bywa egzystencjalny, młodzieżowy, bywa dopisywany, jak w naszej Adrii, do rachunku za kolację. Bywa także smutną koniecznością w płaszczynie tego, co godzi się nazwać „awangardowym dublowaniem stawki”. Pokazano kawałek kobiety, pokazać więc całą, pokazać mężczyznę, opisać akt płciowy, zaskoczyć jeszcze bardziej, pokazać prawdę bardziej prawdziwą, ostrzejszym słowem nazwać sprawę kamuflowane, dogrzebać się do schowanego w środku człowieczeństwa, zdejmując z podległych egzaminowi prawdy osobników ubiór kultury, nawyków, nakazów, wymogów społecznych i klimatycznych. Od nagiej duszy po nagość zamiast duszy.

Do jakich granic da się prowadzić taki wyścig w odkrywaniu nowych terenów? Czy tak wiele białych miejsc zostało w psychobiologicznym atlasie natury ludzkiej? W każdym razie artystyczni handlarze seksu postępują oszczędniej i rozważniej: nie dublują efektu, przeciwnie, we własnym interesie nauczyli się takie efekty dozować. Pisarza i artyści autentycznego nic nie powstrzyma przed objawieniem prawdy jeszcze przez innych nie objawionej, jeżeli tylko będzie w ten sposób mógł osiągnąć rangę oryginalności. Ktoś, kto dba natomiast o produkcyjny, wymierny ekonomicznie sukces na seksmarkecie, ten wie, iż oryginalność zbyt daleko posunięta nie popłaca, że towar należy umiejętnie lansować, że opakowanie i reklama ważniejsze często od realnego zapotrzebowania. Wydaje się także, iż produkt zdecydowanie pornograficzny, a także w celach czysto rynkowych pornografią podbarwiony, jest czymś znacznie bardziej przyzwoitym i w sumie mniej społecznie groźnym od takiej literatury i sztuki, gdzie naciska się na sprawy seksu dla okazania bądź obyczajowej śmiałości, bądź dla chwalebego skądinąd hasła mówienia pełnej prawdy prawdziwym głosem, bądź w celu powrotu do fundamentów natury ludzkiej, skażonej przez fałsz cywilizacji. Pornografia komercyjna jest produktem ubocznym współczesnej cywilizacji — niczego innego nie udaje. Artystyczna parapornografia udaje bunt przeciw cywilizacyjnym układom; jest ludzłą pokusą odzyskania jedności bytu i świadomości poprzez odwrót do pierwotności — ale z podręcznikiem arcynaukowej i arcynowoczesnej diagnostyki antropologicznej w rękę! Któż się da nabrać na towar pornograficzny? Erotoman, uczeń, człek znudzony w chwili zmniejszonej samokontroli, debil oraz osobnik seksualnie wycieńczony. Na jak długo można na to nabierać, jeżeli odliczyć odruch ciekawości? Na sztukę

natomiast odkrywającą prawdy, na modę intelektualną można nabrać każdego. I pakować mu w żyły panseksualne hormony pierwotności, szczerości ekspresji, wolności odruchów. Osobnik, kupujący pokątnie sprośne fotki, ma poczucie własnej śmieszności i raczej będzie taką transakcję traktował jako margines swych czynności bardziej odpowiedzialnych. Jeżeli czytanie książeczek z jakiejś oślawionej serii „Ophelia Press” ktoś będzie zaczytywał za odruch sprzeciwu, za jakąś manifestację, to będzie to najwyżej manifestacja przeciw szkolnemu wykładowcy, przeciw dobrym radom rodziców, czy przeciw jakiemuś tam rygorowi obyczajowemu, w którym ktoś akurat tkwi. Niczego więcej, poza takimi biograficznymi drobiazgami, nie da się lekturom owych książeczek przypisać. Jakże inaczej z literaturą serio, z wysokoartystycznym filmem, z widowiskami, które po nowatorsku rozbijają konwencje mieszczańskiej sceny i, oczywiście, mieszczańskiej pruderii. W takich wypadkach za manifestacjami erotyki oraz skabryczności stoi autorytet nowoczesności, świadomości wyzwolonej z przesądów, za pornografią artystyczną stoi autorytet wtajemniczenia w elitarny krąg tych, co znają obnażone oblicze prawdy...

Ze większość literackich manifestów seksualnej szczerości nie wykracza nad poziom sztubackiego infantylizmu — to uchodzi uwagi, to jest kamuflowane stylem, techniką narracji, refleksją pseudofilozoficzną. W sztuce teatralnej Trevora Griffithsa „Sam, Sam” rozbiegają się kobiety i mężczyźni, całkiem „życiowo” się rozbiegają, w łazience, ale autorowi zabieg tak schematyczny nie wystarcza. Pokazuje się więc bohaterów na klozecie, sceny dobijania się do WC, dialogi między szczęśliwymi użytkownikami a niecierpliwymi czekającymi na swoją porcję sedesowych atrakcji. Inscenizacja ma pokazać takie cięcie przez architekturę mieszkania, by widz miał możliwość oglądania aktorów z tej i tamtej strony drzwi. Kulminacyjnym momentem jest scena podglądania matki przez syna. Matka jest starszą panią, syn jest dorosłym mężczyzną, żonatym nota bene. Matka wie, że jest podglądana, dialog między rodzinną parą obfituje w słowa obleśne, całkiem wolne od wszelakiej pruderii, a także od poczucia jakiegokolwiek realności stylistycznej (jakże męczące byłoby mówienie w realnym życiu tak, jak to proponują autorzy utworów bezkompromisowo realistycznych, szorstkich od autentyzmu, wolnych od konwersacyjnych konwenansów). Taki dialog między matką, która ma zaparcie, a synem, który musi w końcu siusiać do jakiegoś

wazonu czy miski w mieszkaniu, to już jest coś, co na pewno nawet na angielskich scenach może uderzać jako zdarzenie artystycznie niecodzienne, nowatorskie. Ciekawe jednak, jak też ów utwór sprawdził się w praktyce repertuarowej? Bo był wystawiony. Wolno przypuszczać, iż byle jaki zgrabnie pokazany program kabaretowy miał większe powodzenie od sztuki „Sam, Sam”. Publiczność woli jednak rozbieranki w takt muzyki, rytmiczne i konwencjonalne, od ściągania realistycznie przybrudzonej bielizny w ubikacji, woli na-gość w reflektorach, gołe nogi w imitacji tańca, pióropusze i wszelaki sztuczny blichtr od natrętnego zaglądania pod własne koszule. Publiczność woli w sumie produkt łatwy, mniej obowiązujący, płaci za produkt znanej sobie marki i zgodnie z tym wymaga pikanterii może i zwietrzalej, nieprawdziwej, ale nie zmuszającej do myślenia. Tak, ale z kabaretu wychodzi się jak z kabaretu, po sztuce natomiast takiego Griffithsa powinniśmy być porażeni nowym spojrzeniem na naturę ludzką, coś odkryć, inaczej już patrzeć na siebie, bo ja wiem co jeszcze... To ma działać na naszą mentalność, na myślenie właśnie. No i autor działa w tym kierunku z premedytacją. Intelktualnym szyldem tej zabawy w fekalia jest bowiem teza o oddziaływaniu środowiska na osobowość, rzecz więc serio, jest tam także całkiem pirandellowski problemat łożsamości, jest demaskatorskie odslanianie konwencji życia politycznego (sztuka jest wymierzona przeciw labourzystom). Jakże więc w tak dobrym towarzystwie zauważyć, iż klozetowy typ dowcipów jest typowy dla niedorostków i osobników o przyhamowanym rozwoju umysłowym... Nikt nie ma zamiaru lekceważyć trudności gastrycznych, każdy doceni wagę dobrego rozwiązania architektonicznego w zakresie lokalizacji łazienki i wucesu, jeszcze donioślejsze bywają higieniczne problemy pożycia małżeńskiego, zagadnienia czystej i brudnej bielizny itp. Są na ten temat publikacje specjalne, receptury, odpowiednia technologia. Są broszury o uświadamianiu młodzieży i odpowiednie poradnie dla dorosłych. Każdy z nas ma większe lub mniejsze kłopoty ze swym organicznym funkcjonowaniem (raczej większe). Ale pocóż z miejsca łamać krzesła? Dlaczego w tej znanej na ogół codzienności ma się przeglądać jakaś tam wielka prawda naszych czasów, objawienia jakiejś ukrytej, prawdziwej natury ludzkiej? Natura ludzka jest przecież właśnie jako natura ludzka czymś przyrodniczo zdeformowanym. I dlaczego rekonstrukcja stanów infantylnej inicjacji ma zajmować tak niepomierne eksponowane miejsce w naszym przeżywaniu siebie

i świata? A przecież do takiego nawrotu w infantylizm sprowadza się trzy czwarte seksualnych odkryć współczesnej sztuki i literatury. Do dziecinnej zabawy w podglądanie, do rozpruwania brzuszków lalkom, do przypominania sobie, jak to było, do fantazjowania, jak być mogło. Brutalna szorstkość słów mozolnie odszukiwanych w rozmaitych tezaurusach kolokwializmów, slangów i argot. Podejrzana to szczerłość ekspresji. Na siłę wmawiana sobie wolność.

Nie potrafię ocenić, jak wiele autentyzmu i potrzeby prezentacji własnej postawy zawierał pierwotny program sławnego widowiska „Hair”. Założmy, iż ów „American Tribal Love-Rock Musical” był jednak generacyjną ekspresją młodzieżowej opozycji cywilizacyjnej, rodzajem manifestu i manifestacji opatrzonej znakiem serio. Że to było, jednym słowem, podglądanie przez dziurkę od klucza prawdziwej zabawy młodzieży w dorosły bunt. Cóż jednak z takiego podglądania się robi, gdy „Hair” występuje za ciężką forszę w wielkich salach widowiskowych wielkich metropolii? Następuje to, co krytycy nazywali „obnażeniem chwytu”. Zabawa młodzieży w prawdę staje się zabawą dla dorosłych, ale inną, zabawą w oglądanie młodych gołych ciał. To może być i dobra zabawa. Tradycja w tej mierze jest czcigodna, pradawna. Ale z jakiej racji przypisywać nowoczesnej technicznej organizacji takiej zabawy szczególne funkcje poznawcze, demaskatorskie, odkrywcze... Oddychanie jest dla ludzkości czymś bardziej fundamentalnym od seksu. Jedzenie też. A w każdym razie równie ważne. I nie należy lekceważyć tematyki — także artystycznej — świeżego powietrza, albo tematu głodu i sytości. Nie wynika z tego wszelako, by budować jakieś koncepcje panpneumonizmu, czy pankulinaryzmu, które odślonią najgłębsze zagadki naszego człowieczeństwa. Śmiem twierdzić, iż przyzwoita ludzka problematyka — także w sztuce — zaczyna się wtedy, gdy jest dobre powietrze, jest dosyć jada, nie ma sztucznych kłopotów z seksem, gdy nie ma na ten temat hysterii. Gdy się artystycznie rozbiera z ubioru cywilizacji zgodnie z warunkami klimatycznymi, okazjonalną potrzebą i wedle reguł przepisanych przez towarzyskie konwencje. Nigdy nie uwierzę, iż da się jakiegoś osobnika rozebrać całkiem z nawarstwień kultury, konwencji i układów społecznych. Problem cebuli. Nic nie zostanie po takim obraniu z tego, co nadaje takiemu osobnikowi specyficznie ludzką wartość dodatkową w porównaniu z oślawioną i nadużywaną terminologicznie „naturą”. Jest taka forma walk zapaśniczych, którą nazywa się „catch-as-

-catch-can", chwytaj jak potrafisz, odmienna od zapasów klasycznych tym, iż dozwolone są tu wszelkie sposoby atakowania partnera. Określenie to, w wersji przymiotnikowej, oznacza jednocześnie w amerykańskiej angielszczyźnie robotę pośpieszną i taką o charakterze prowizorycznym, coś zamiast.

Stefan Treugutt