

Luc Leguérinel*

LIBERTYNIZM W DZIELE JEWDOKII NAGRODSKIEJ

Od czasu rozważań Michela Foucault zawartych w *Historii seksualności* wiadomo, że dyskurs na temat seksualności budowany jest w oparciu o kulturę, z rozróżnieniem w szczególności dwóch historycznych procedur ustalania prawdy o seksie; pierwszą, zawartą w *ars erotica*, którą odnajdujemy w Rzymie oraz w społeczeństwach wschodnich i arabsko-muzułmańskich, gdzie prawda jest oddzielona od przyjemności jako takiej, jako jedyna rzecz podlegająca poznaniu przez praktykę i doświadczenia seksualne, oraz drugą, rozwijającą się na przestrzeni wieków, aby wyrazić prawdę o seksie w krajach zachodnich i która jest dużo bliższa *scientia sexualis*. Ta z kolei znajduje się dosłownie w opozycji do sztuki inicjacji i wielkiej tajemnicy *ars erotica*, ponieważ chodzi w niej o wyznanie jako „jedną z najwyżej cenionych technik produkowania prawdy”¹. Należy pamiętać, że od czasu pojawienia się chrześcijańskiej pokuty aż do dnia dzisiejszego seks należy do głównych tematów poruszanych w czasie spowiedzi.

W swoich pismach Foucault pokazuje, że będąc rytuałem dyskursu, w którym podmiot, który mówi odpowiada podmiotowi wypowiedzi, wyznanie „to również rytuał, który rozwija się w relację władzy, nie ma bowiem wyznania bez przynajmniej potencjalnej obecności partnera, który nie jest po prostu rozmówcą, lecz instancją, która się wyznania domaga, narzuca je, ocenia i wkracza z osądem, karą, przebaczeniem, pocieszeniem, pojednaniem”². Ta forma wraz ze wszystkimi wyznanymi prawdami jest najbardziej oddalona od prawdy uczonych inicjacji wprowadzających w przyjemność, która kieruje „sztuką erotyczną”, ponieważ należymy do społeczeństwa, które uporządkowało wiedzę o seksie nie w celu przekazywania tajemnicy, ale wokół powolnego rozwijania się wyznań.

Zrywając z tradycjami *ars erotica*, nasze społeczeństwo wyposażyło się w *scientia sexualis*, która kontynuowała zadanie produkowania prawdziwych dyskursów na temat seksu, dostosowując dawną procedurę wyznania do reguł dyskursu naukowego. *Scientia sexualis*, rozwijająca się od XIX wieku, paradoksalnie

* Luc Leguérinel — dr, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków.

¹ M. Foucault, *Historia seksualności*, Warszawa 1995, s. 57.

² *Ibidem*, s. 83.

zachowuje jako jądro szczególnie rytuał obowiązkowej i wyczerpującej spowiedzi, która była na chrześcijańskim Zachodzie najważniejszą techniką uzyskania prawdy o życiu seksualnym. Począwszy od XVI wieku, rytuał ten powoli oddzielał się od sakramentu pokuty, aby przenieść się na grunt pedagogiki, relacji rodzinnych, medycyny i psychiatrii, które umożliwiły wytworzenie prawdziwych dyskursów o seksie poprzez „urządzenie, które obejmuje całą historię, ponieważ stary nakaz wyznania rozciąga na metody klinicznego nasłuchu”³. To również w ramach tego systemu urządzenie „mogło się pojawić, pełniąc rolę prawdy seksu i seksualnych rozkoszy”⁴, co również rozwinęło się w literaturze.

Jednakże o ile tak przedstawia się sytuacja w krajach zachodnich, o tyle jest ona bardzo odmienna w Rosji, ponieważ ta zasada naczyń połączonych, umożliwiająca złożone przenikanie się dyskursu religijnego i literatury, nie mogła po prostu funkcjonować w taki sam sposób, gdyż rosyjski kościół prawosławny nie rozwinął niczego, co byłoby analogiczne z katolicką spowiedzią. Jak zauważa Alexei Lalo,

w Rosji brak jest wzorów do opowiadania o tym, co zakazane i kultury pocucia winy, które zajmowały wówczas katolickich księży. Wymiana poglądów na temat cielesności i jej statusu moralnego odbywająca się pomiędzy artystami, ludźmi pióra i intelektualistami z jednej strony oraz folklorem religijnym z drugiej, ograniczała się do fascynacji dawnymi czasami z często dziwnymi praktykami seksualnymi, uprawianymi w niektórych popularnych sektach, które rozwijały się w Rosji od końca XIX do początku XX wieku⁵.

To właśnie sekty religijne, a nie nauka czy też Kościół prawosławny, rozwinęły nowe dyskursy seksualne w Rosji; były to jednak dyskursy o cielesności a nie o seksualności w społeczeństwie. Asumpt do tych dyskusji dało zaangażowanie intelektualistów w debaty toczące się w tamtym czasie na temat zarówno modernizacji, jak i westernizacji kultury rosyjskiej. Trzeba jednak było poczekać na intelektualistów rosyjskich Srebrnego wieku, aby światło dzienne ujrzał zaangażowany dyskurs o seksualności, na którego tle przedstawienia klasowe i tożsamościowe rozgrywają się z użyciem zasobów odziedziczonych z przeszłości i w sposób odmienny od dyskursów zachodnich, które spowodowały pojawienie się nowych trudności i problemów społecznych w kraju. Innymi słowy, o ile wpływ literatury zachodniej wydaje się być niewątpliwy na rosyjską awangardę intelektualną w czasach poprzedzających rewolucję, o tyle odmiany rosyjskie przedstawiają kwestie seksualności i erotyki jako oryginalne wytwory kultury, a nie jako pochodne kultury zachodniej, chociaż im odpowiadają. O ile bowiem awangarda inspirowała się

³ *Ibidem*, s. 66.

⁴ *Ibidem*.

⁵ A. Lalo, *Libertinage in Russian Culture and Littérature*, Leiden–Boston, 2011, s. 2.

twórczością zachodnią, nie ograniczała się jednak do niej, ani też w żaden sposób nie była jej pochodną, ponieważ dzieła rosyjskie były wytworem rosyjskiego ducha intelektualnego i w pełni odpowiadały rosyjskiemu kontekstowi.

Po rewolucji rosyjskiej z 1905 roku, cenzura była wyraźnie łagodniejsza niż cenzura obowiązująca za poprzedniego reżimu, która ograniczała rozważania na temat życia seksualnego dopuszczając ich prowadzenie wyłącznie na łamach pism naukowych. W tym kontekście pojawiło się „nowe pokolenie” Srebrnego wieku, z pisarzami, którzy budowali mało ortodoksyjne seksualne scenariusze, aby podnieść kwestię wzmocnienia roli jednostki. Wśród tych pisarzy jest Michaił Kuzmin, który wydał *Krylja* (Крылья) w 1906 roku⁶; jego powieść opisuje psychologiczne dojrzewanie młodego mężczyzny, który wykraczając poza tradycyjną moralność, poszukuje szczęścia w ramionach innych mężczyzn, dzięki którym odkrywa zmysłowość, urodę życia i wolność konieczną do pełnego rozwoju człowieka. Po raz pierwszy w Rosji pisarz opublikował powieść jednoznacznie homoseksualną, która wywołała prawdziwy skandal, ściągając na siebie gromy konserwatywnych krytyków, upatrujących w niej wyłącznie powieść pornograficzną, podczas gdy przez rzeszę czytelników była ona postrzegana jako prawdziwe wyzwolenie tematu traktowanego dotąd jako tabu. Nawet jeśli następnie „swoboda seksualna weszła do programu niektórych rewolucjonistów po listopadzie 1917 roku, małomiasteczkowy konformizm władzy sowieckiej narzucił na społeczeństwo rosyjskie jarzmo konserwatywnego moralizmu i wydania książki wstrzymano aż do upadku komunizmu”⁷. Rok później do rąk czytelników trafia inna powieść z wątkiem homoseksualnym zatytułowana *Третье-тройе монстров* (*Trente-trois monstres*) Lidii Zinowjewej-Annibał⁸, która wywołała skandal i natychmiast po wydaniu została na pewien czas zakazana. Książka ta opublikowana została w formie dziennika prowadzonego przez kobietę, przeznaczonego dla innej kobiety o imieniu Wera. W przeddzień swojego ślubu, młoda dziewczyna zostaje uwiedziona przez Werę, wspaniałą aktorkę i piękną kobietę, która wciąga ją w relację lesbijską i w życie półświatka. Na początku uległa, bez pewności siebie, zostaje drugoplanową aktoreczką; następnie Wera, wykorzystując jej urodę, proponuje ją trzydziestu trzem wyrwywającym ją sobie nawzajem z rąk malarzom, którzy malują trzydzieści trzy wyuzdane portrety dziewczyny. Dręczona myślą o ulotności urody, pragnąc ofiarować światu swoją ukochaną, Wera oddaje ją mężczyznom jako nieuchronną ofiarę, czego w końcu nie jest w stanie wytrzymać i co doprowadza ją do śmierci. Można dostrzec w tej książce antagonizm pomiędzy dominującym pięknem i uległą przeciętnością oraz pewną dwuznaczność pomiędzy zajęciem modelki i prostytutką, która nieoczekiwanie zdaje się

⁶ M. Kouzmine, *Les Ailes*, traduit du russe et présenté par B. Kreise, Toulouse 2000.

⁷ *Ibidem*, s. 12.

⁸ L. Zinovieva-Annibal, *Trente-trois monstres*, trad. du russe J. Imbert, Suisse, 2009.

być w większym stopniu seksualnym wyzwoleniem niż prostytutką. Poza swoimi dziełami, Zinovieva była również znana z posiadania salonu w Petersburgu, który prowadziła z drugim mężem, a który w latach 1905–1909 był najważniejszym salonem literackim Srebrnego wieku. Z jednej strony było to miejsce poezji i literatury, ale również „debat, tak filozoficznych, jak religijnych i mistycznych; salon poświęcony był również kultowi Dionizosa”⁹. Para poszukiwała także nowej formy idealnej miłości: „jeden z ich pomysłów zakładał, że dwie osoby zjednoczone miłością, mogą pokochać trzecią”¹⁰, tworząc tym samym nowy typ wspólnoty. W tym samym roku Michaił Piotrowicz Arcybaszew opublikował swoją najsłynniejszą powieść *Sanin*¹¹, która też wywołała olbrzymi skandal i natychmiast została nakazem cenzury zakazana, a jej autor opuścił kraj i schronił się w Warszawie. Sanin, główny bohater tej powieści, jest bez wątpienia człowiekiem wolnym, może nawet prawdziwym wyznawcą idei Stirnera, wzywającym do obalenia ustalonych wartości, obnoszący się ze swoją permanentną ironią i cynizmem wywołującym bunt u konformistów i reakcjonistów. Indywidualista i ateista, odmawia podporządkowania się jakimukolwiek uprzedzeniu czy przesądowi i pragnie, by wszyscy uwolnili się od pojęcia „złego życia”, od „co ludzie powiedzą” oraz prawdziwie korzystali z piękna tego świata; pisze o rozkoszy językiem prawdziwym i dosadnym, w sposób poetycki, wolny od moralnego i religijnego jarzma. Poprzez Sanina, postać jego powieści, Arcybaszew mówi również o dominacji mężczyzn nad kobietami eksploatowanymi w małżeństwie, w którym króluje nuda i hipokryzja i domaga się dla nich wolności seksualnej, antykoncepcji i możliwości usuwania ciąży.

O ile książki tych trzech autorów zostały przetłumaczone na język francuski i są względnie znane wyrobionemu czytelnikowi, o tyle sytuacja wygląda odmiennie w przypadku *Gniewu Dionizosa*, powieści Jewdokii Nagrodskiej, chociaż odniosła ona natychmiast po jej opublikowaniu w 1910 ogromny sukces; miała około dziesięciu kolejnych wydań w okresie 6 lat, została przetłumaczona na wiele innych języków i już w 1913 na francuski; w ówczesnym literackim świecie Rosji. Nazwisko Nagrodskiej częściej zresztą pojawia się w historii kina niż literatury i łączone jest z Ilją Rapgofem i Anną Mar, dwoma najbardziej płodnymi twórcami w tej nowej dziedzinie sztuki; wspomnieć należy ekranizację *Gniewu Dionizosa*, *Białej kolumnady* i *Ani*, czy też oryginalny scenariusz *Czarownicy*.

Niewiele wiemy o Nagrodskiej. Urodziła się w Sankt-Petersburgu w 1866 roku i wychowana została w środowisku intelektualnym. Jedyna córka Awdotii Panajewej (1819–1893), pisarki rosyjskiej, płodnej autorki powieści publikowanych pod pseudonimem N. Stanitsky, i Apollona Gołowaczewa, drugiego męża

⁹ I. Léopoldoff-Martin, *Note sur la vie de l'œuvre de Lydia Zinovieva-Annibal*, w: *ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ M. Artsybachew, *Sanine*, préface et trad. du russe par G. Dispot, Lausanne 2013.

Awdotii, który pracował jako dziennikarz w piśmie społeczno-literackim *Sowremiennik*. Wcześniej Awdotia Panajewa była żoną pisarza Iwana Panajewa, współpracownika pisarza i poety Mikołaja Niekrasowa w *Sowremienniku*, którego to kochanką była przez piętnaście lat i z którym napisała również dwie powieści; mieszkali oni wspólnie i tworzyli nietypowe stadło we trójkę¹². Matka Jewdokii znana była również z prowadzenia cenionego salonu petersburskiego, w którym bywali znakomici pisarze tamtej epoki — Belinski, Dostojewski, Dobroljubow, Tourgienieff, Herzen i wielu innych¹³.

Jest rzeczą oczywistą, że atmosfera, w której wzrastała Jewdokia Nagrodka miała wpływ na kształtowanie się jej wartości i przekonań, nawet jeśli zdaje się, że na początku swojego dorosłego życia bliższy był jej kult domowego ogniska niż kult Dionizosa. Pierwszy raz wyszła za mąż w 1882 roku w wieku 17 lat za księcia Beka Melika Tangiewa, o którym nie wiadomo nic prócz tego, że był huzarem w wojskach kaukaskich; garść informacji na jego temat zawarta jest również w kilku liniijkach *Gniewu Dionizosa*, w których główna bohaterka powieści opowiada o swoim pierwszym mężu poznanym w salonie swojej matki, za którego wyszła za mąż w wieku 17 lat; została wdową po nim trzy lata później bez większego pograżenia w żalu, ponieważ książę żeniąc się z nią liczył na to, że z jej posagu spłaci długi. Ponadto obraził ją, powracając sześć miesięcy po ślubie do swoich dawnych miłostek. Nagrodka, która została wdową w styczniu 1888 roku powróciła z dwójką dzieci do swojej matki w Sankt-Petersburgu. Wówczas też zadebiutowała jako pisarka swoim opowiadaniem *Bożonarodzeniowy prezent* opublikowanym w przeglądzie *Zwieszda* (*Звезда*). Ze względu na sytuację finansową, musiała zająć się literaturą popularną, pisząc w szczególności powieści kryminalne, takie jak *Ciemna sprawa*, *Śliski węzeł* i *Tajemnice Petersburga*, publikowane jako dodatki do dziennika *Swiet* (*Свет*) w latach 89/90, czy też pisząc nowele „dla pań” o samotności, braku zrozumienia i iluzorycznym charakterze, publikowane na stronach różnych ówczesnych czasopism, np. *Niepewność szczęścia* (*Животписное обозрение* 1892. №16) lub *Róże* i *Pod wierzbami* (*Север*. 1892. №19,32). Dopiero w powieści *Córka diabła*, w której tworzy portret tajemniczej *femme fatale*, będącej w gruncie rzeczy kobietą pełną dobroci¹⁴, odkrywa swój temat literacki.

W 1896 roku, w wieku 31 lat, wychodzi za mąż za Władimira Nagrodskiego, inżyniera kolejnictwa i prezesa zarządu dwóch rosyjskich spółek kolejowych, który w 1911 roku zostaje wykładowcą w Instytucie Inżynierów Dróg Komunikacyjnych w Sankt-Petersburgu. Po dziesięciu latach milczenia, pod nowym

¹² Zob. R. Sobel, *Avdot'ia Iakovlevna Panaeva 1819–1893*, w: *Reference Guide to Russian Literature*, London–Chicago 1998, s. 611–612.

¹³ Zob. A. Panajewa (Gołowaczowa), *Wspomnienia*, Kraków 1977.

¹⁴ Zob. O.A. Kuzniecowa, *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь*, t. 2: 3–О, 2005, s. 599–600.

nazwiskiem, Jewdokia naprawdę debiutuje swoją powieścią *Gniew Dionizosa*, która opiera się na ważnych dla tamtych czasów koncepcjach filozoficznych, porzucając od tytułu stanowiącego bezpośrednie odniesienie do Nietzschego i jego konceptu człowieka-artysty, targanego wewnętrzną walką pomiędzy racjonalizmem postawy apollinińskiej i namiętnościami postawy dionizyjskiej, ale jej powieść stanowi również odniesienie do książki *Płeć i charakter* Otto Weiningera, który proponuje wzór na obliczenie tożsamości seksualnej pokazując, że każdy człowiek posiada cechy obu płci i że kluczowym wyzwaniem nowoczesnego życia jest utrzymanie ich w równowadze. Możemy ponadto odnaleźć w tej książce tematykę freudowską związaną z podświadomością, potrzebami pierwotnymi i inwersją seksualną. Ci filozofowie poruszali kwestie dotyczące ważnych przemian i proponowali wyjaśnienia zdezorientowanym rosyjskim czytelnikom, którzy mieli powody, aby czuć się opuszczonymi przez inteligencję patrzącą z góry na ich wybory literackie bez zaproponowania żadnej innej zadowalającej alternatywy, aby odpowiedzieć na ich szczególne potrzeby. Z tego też powodu ówczesni czytelnicy większym zaufaniem obdarzali autorów literatury popularnej, którzy — podobnie jak Nagrodka — odwołując się do pewnych koncepcji filozoficznych bez wspominania o nich, mogli przyczyniać się do przebudowy społeczeństwa pomagając czytelnikom wznieść się na wyższe, bardziej wyszukane poziomy, konieczne do stworzenia społeczeństwa zdolnego panować nad stresem psychologicznym i naporem technologii związanej z modernizacją, wspomagając przekształcenie rzeczywistości społecznej¹⁵.

Gniew Dionizosa odwołuje się do tytułu obrazu malowanego przez bohaterkę powieści Tatianę Kuzniecową. Jako artystka, Tatiana jest postacią spełnioną w dziedzinie kultury w społeczeństwie, które docenia artystów i elitę intelektualną. Artyści, podobnie jak intelektualiści, byli w Rosji stawiani na piedestale za ich poświęcenie dla wspólnego dobra poprzez wyrażanie się w sztuce. Taki zresztą polityczny wydźwięk mogła mieć troska Tatiany o dokończenie jej arcydzieła, sugerujący jej zaangażowanie w reformy społeczne. Posiadany przez nią status pozwalał jej również żyć poza ogólnie przyjętymi konwencjami moralnymi i być jednocześnie wdową, konkubiną i kochanką. Pomimo słabej treści, historia tej powieści stanowi bogatą mieszankę polityki kulturowej i poszukiwań tożsamości seksualnej. Rozpoczyna się od podróży Tatiany na południe Rosji, dokąd bohaterka udaje się pełna niepokoju na myśl o spotkaniu z rodziną Ilji, mężczyzny, z którym żyła w konkubinacie i u boku którego poznała szczęście. W pociągu, w sposób niepoddający się kontroli, odczuwa erotyczny pociąg do Edgara Starka, angielskiego przedsiębiorcy, który pod każdym względem stanowi przeciwieństwo Ilji. Rozstają się, zanim ulegną wzajemnej fascynacji erotycznej. Stark staje się jednak obsesją Tatiany i kiedy ich drogi ponownie się krzyżują,

¹⁵ L. McReynolds, *Introduction to The Wrath of Dionysus*, Bloomington 1997, s. XIII.

Tatiana nie znajduje siły, by opierać się jego pragnieniu. Ilja nic nie wie o ich związku, a Tatiana wyjeżdża do Rzymu, gdzie zamierza dokończyć malowany przez siebie obraz, wykorzystując Starka, by pozował do postaci Dionizosa. Pociąg kobiety do Starka i jej potrzeba wyrażania się w malarstwie stanowią ten sam problem psychologiczny — staje się to dla niej jasne, kiedy po zakończeniu pracy nad płótnem, następuje znudzenie Starkiem, ponieważ ich związek oparty był na relacjach czysto fizycznych. Zamierza wrócić do Ilji, by odnaleźć u jego boku życie intelektualne i wzajemny szacunek, ale odkrywa, że jest w ciąży ze Starkiem. Chociaż po wydaniu dziecka na świat zostawia syna Starkowi, aby móc wrócić do Ilji, matczyzna miłość komplikuje jej życie. Wraz z przyjściem dziecka na świat, bohaterka rozpoczyna zmaganie się z problemem emocjonalnym, który stanowi nieustająca walka pomiędzy ideałem życia i rzeczywistością, pomiędzy wyborem a macierzyństwem i w ten sposób Nagrodzka doprowadza Tatiannę do sensu jej obowiązków osobistych. Tatiana jednak jest kobietą o cechach, które tradycyjnie przypisywane są mężczyznom, co zresztą zarzuca jej Stark, oskarżając ją w pewien sposób, że pociąga ją wyłącznie jego ciało, a nie on jako taki, który ją bardzo mocno i czule kocha¹⁶. Ona sama nie zdaje sobie sprawy z tej anomalii do chwili, kiedy jej przyjaciel Latchinow, niezdeklarowany homoseksualista, wyznaje jej, że również jest zakochany w Starku i wyjaśnia jej, iż jest ona w gruncie rzeczy „mężczyzną z ciałem kobiety”, dodając, że powinna być lesbijką¹⁷. „Teoria Latchinowa”, która w pierwszej chwili napędza Tatiannę niepokojem, przyczynia się również do utrzymania spokojnej relacji pomiędzy konkubinem, zniewieściałym kochankiem i ich synem. Tatiana zgadza się na to kłamliwe stadło we troje jako jedyny sposób zachowania równowagi pomiędzy wszystkimi zainteresowanymi osobami. I chociaż dla rosyjskiej intelektualistki najwyższą aspiracją jest prawda, artystka-bohaterka chwali moralność rzymskiego boga erotyki i hedonizmu, prawdziwej antytezy intelektualnej Rosji, kontestując wszelką jej wyższość moralną. Bolesnie świadoma faktu, że wyłącznie pójście na kompromis może ograniczyć problemy, na jakie naraziła tych, których kocha i że ustępstwa te odbywają się kosztem jej zasad, bohaterka dokonuje w końcu wyboru, płacąc za to cenę, jaką jest sprzeniewierzenie się normom drogim dla rosyjskiej intelektualistki. Czyniąc to, budzi wątpliwości co do stopnia, w jakim ideały inteligencji mogą znaleźć zastosowanie w rzeczywistym życiu.

Jednakże przekaz Nagrodskiej jest nieco bardziej złożony, niż mogłoby na to wskazywać powyższe krótkie streszczenie: podczas gdy Latchinow jest jednoznacznie homoseksualistą, którego życie zostało zrujnowane przez jego brak zdolności do otwartego zadeklarowania orientacji seksualnej, Tatiana jest „nową kobietą” nie w znaczeniu, w jakim jest feministką lub wypartą lesbijką, ale dlatego,

¹⁶ E. Nagrodzkaia, *The Wrath of Dionysus*, Bloomington 1997, s. 114.

¹⁷ *Ibidem*, s. 182–183.

że autor przedstawia ją jako zaangażowaną w odwrócenie tradycyjnych ról mężczyzna/kobieta. Od początku powieści Tatiana jest opisywana z użyciem określeń męskich, jako kobieta bardzo racjonalna, zachowująca zimną krew, zdecydowana i pełna inicjatywy, podczas gdy kobiece cechy charakteryzujące Starka służą za uzupełnienie tego, co ukazuje się jako jej męskie *alter ego* o ładnym wyglądzie, chociaż słabe, historyczne i bierne. Powieść kończy się słowami Latchinova przypominającego Tatianie, że mimo wszystko jest „kobietą, która ma szczęście”¹⁸.

Rosyjscy czytelnicy z 1910 roku różnili się od wcześniejszego pokolenia podobnie jak Nagrodzka, co wyjaśnia błyskawiczny wzrost jej popularności. Rewolucja z 1905 roku wyostriła kwestię miejsca jednostki w społeczeństwie przemysłowym. O ile Nagrodzka była przedstawicielem pisarzy pogardzanych przez inteligencję, która uważała powieść popularną za właściwą dla kobiet z klasy średniej, tj. o mało wyrafinowanym guście, ale z pretensjami do ubierania się u wielkich krawców, to jednak odpowiadała ona na zapotrzebowanie na tę wyłaniającą się powieść dla szerokiej rzeszy czytelników, dostarczając społeczeństwu rosyjskiemu klucz do samodzielnego myślenia. Krytycy zarzucali jej również „ekstremizm” feministyczny i tendencyjny charakter z inwersją seksualną jej postaci oraz wyraźne motywy seksualne. W istocie, napięcia seksualne eksploatowane w tej powieści nigdy nie dotyczą fizycznych zapędów Tatiany i jej kochanków, ale raczej tego, co determinuje tożsamość seksualną poszczególnych bohaterów. Pomimo że wszystkie stosunki seksualne opisane w tej książce są heteroseksualne, powieść ta jest wybitnie homoseksualna, chodzi jednak o homoseksualizm nieujawniony. Według norm epoki, u głównych postaci Nagrodzkiej raczej wydaje się występować bardziej inwersja seksualna, aniżeli perwersja. Tym samym jej wejście w homoseksualność jest fundamentalnie odmienne od wejścia właściwego Kuzminowi i Zinowjewie-Annibal, ponieważ w powieści Nagrodzkiej jedna tylko postać realizuje swoje pożądanie wobec osoby tej samej płci i chociaż autorka opisuje ją z życzliwością, sama ta postać nienawidzi siebie za swoją orientację seksualną i okazuje się być niezdolna, by ją przyjąć. Nagrodzka czyni tę kwestię mniej zagrażającą dla czytelników, budując jej historię wokół poszukiwań seksualnej *personae*, która mogła umożliwić seksualny stosunek „wbrew naturze”, paradoksalnie naturalny pomiędzy kobietą i mężczyzną i wówczas, kiedy męskość i kobiecość stłumiły prawdziwą homoseksualną naturę, mogli się nawzajem zaspokoić.

Inaczej sprawa przedstawia się w jej drugiej powieści *Drzwi z brązu* (1911), która licznymi dewiacjami seksualnymi i odstępstwami od normy ściągnęła na siebie gniew cenzorów. Nagrodzka przedstawia w nim homoseksualnego artystę rywalizującego ze swoją siostrą o uczucia jednego mężczyzny. Temat *Drzwi* w tytule jest bezpośrednio zaczerpnięty od Freuda; w snach z czasów dzieciństwa, artysta przemienia się w kobietę, kiedy przechodzi za owe tajemnicze drzwi

¹⁸ *Ibidem*, s. 191.

z brązu. Niedługo po publikacji, cenzura skonfiskowała wszystkie egzemplarze książki. Dwa lata później Nagrodka publikuje drugą jej wersję, złagodzoną, pod zmienionym tytułem *Przed drzwiami z brązu*. W innej powieści, zatytułowanej *Złe duchy* (1915), bardzo męska bohaterka sugeruje lesbijstwo. Powieść ta pokazuje również pewne zainteresowanie Nagrodskiej okultyzmem, który staje się pokrewnym ówczesnego zainteresowania nieświadomym. Ta fascynacja problematyką nadnaturalnego ujawnia lęki ówczesnego społeczeństwa wobec racjonalizmu i świata technologii, które przyniosło rozwijające się uprzemysłowienie. Nagrodka, podobnie jak jej matka, prowadziła jeden z najsłynniejszych salonów w Petersburgu, znany z seansów spirytystycznych; z krążących pogłosek wynikało, że było to również miejsce eksperymentów seksualnych petersburskiej socjety.

Chociaż żadna z późniejszych powieści autorki nie zdobyła takiej popularności, jaką cieszył się *Gniew Dionizosa*, jej twórczość stanowi kulturowy barometr, pokazujący w jaki sposób, u schyłku carskiej Rosji, zmieniały się gusty i kształtowało zainteresowanie czytelników jednocześnie seksem, mistycyzmem i innymi pojęciami dotyczącymi wyboru człowieka, które pojawiły się wraz ze zmianami społeczeństwa konsumpcyjnego. Jej powieść *Biała kolumnada* (1914) wykorzystuje symbol pierścienia, aby inspirować ludzi do przejęcia kontroli nad ich życiem. Bohaterka powieści, Kitty, wracając z pogrzebu swojego wuja, spostrzega na dalekiej bramie wjazdowej, ze schodami prowadzącymi w górę, połyskującą w kroplach deszczu białą kolumnadę, pojawiającą się, aby stanowić symbol świadomości lepszego życia. Ukazuje się jej w okresie życia pełnego stresów i zachęca do uwolnienia się od egocentrycznego narzeczonego arystokraty. Powraca znajomy wątek aktorki-kochanki narzeczonego Kitty, kiedy mówi ona o lesbijstwie, który mógłby stanowić alternatywę dla jej autodestrukcyjnej seksualności¹⁹.

Nagrodka opublikowała również kilka zbiorów nowel, które stały się literackim forum, na którym mogła szeroko omawiać swoje zainteresowanie kwestiami społecznymi i intelektualnymi. W szczególności w *Ani*, której tytułowa bohaterka oddaje się przemysłowcowi po to, aby chronić dobre imię ojca, który sprzeniewierzył zapasy srebra, aby je oddać swojej kochance, trzeciorzędnej tancerce hiszpańskiej. Powoli Ania uświadamia sobie, że ze związku z tym człowiekiem czerpie większe zadowolenie niż z relacji z niewdzięcznym ojcem i że trwa w nim z własnej woli. Pozwalając Ani na dokonanie wyboru i wybranie kochanki zamiast rodziny, Nagrodka tworzy nową koncepcję szczęśliwego zakończenia. W *Koszmarze* autorka w niezwykle sposób schodzi w społeczne doły, a historia przywołuje na myśl dzieła Maksyma Gorkiego i Aleksandra Kuprina. Bezwstydny opis seksualnego zepsucia panującego w dzielnicach biedy wyrażenie różni się od typowego dla niej modernistycznego pomieszania na temat tożsamości seksualnej.

¹⁹ Zob. L. McReynolds, *op. cit.*, s. XIV–XV.

W październiku 1918 roku Nagrodzka emigruje z mężem do Paryża. Nigdy nie zaangażuje się w politykę emigracyjną, ale będzie kontynuować swoje pisarskie dzieło i opublikuje w 1922 roku dwie powieści *La vérité sur la famille de ma femme* oraz *Mémoires de Romain Vassilieff*. Zdaniem krytyki, jej najlepszym dziełem jest historyczna trylogia *Fleuve des temps* (1924–1926), stanowiąca refleksję na temat wolnomularstwa jako moralnego i duchowego doskonalenia, ale saga ta jest zbyt odmienna od jej wcześniejszej twórczości, aby przyciągnąć dużą uwagę. Ponieważ szeroko rozumiana tematyka ezoteryczna zawsze niezwykle ją intrygowała, być może pod wpływem męża²⁰ Nagrodzka wykazuje zainteresowanie wolnomularstwem. Przyjęta do *Droit Humain* i będąc mistrzem w loży *Aurore*, niestrudzenie studiuje symbole *Art Royal*. Założyła rosyjską lożę *Avdora*, której charakter rygorystycznie inicjacyjny dostosowany jest do słowiańskiej mentalności²¹. Jedynym tekstem w języku francuskim, po którym pozostał ślad, jest sztuka teatralna *La Dame et le Diable*, która została opublikowana w 1933 roku w czasopiśmie masońskim, trzy lata po śmierci autorki, zmarłej 19 maja 1930 roku w Paryżu w wieku 63 lat. Nagrodzka została pochowana na cmentarzu w Thiais.

Jest rzeczą oczywistą, że chociaż Nagrodzka zaistniała w literaturze popularnej nieco później niż jej zachodni koledzy, jej twórczość zasługuje na to, by wyciągnąć ją z zapomnienia, w które popadła, ponieważ wbrew opiniom ówczesnej krytyki, która miała trudności ze szczerością, z jaką literatura po 1905 roku mówiła o seksie i dla której tego rodzaju pisarze uprawiali „pornografię”, należałoby widzieć w niej pisarkę awangardową, która w swoim pisarstwie bliższa jest libertynizmowi niż pornografii. U Nagrodzkiej istnieje bowiem kombinacja wolnomyslicielstwa seksualnego i politycznego, czego najlepszym przykładem jest *Gniew Dionizosa* i, jak twierdzi Alain Badiou²², zapowiada ona nadejście nowej kobiety, ponieważ jej bohaterka buduje coś pomiędzy dwoma, miejsce poza miejscem, które definiuje całą kobiecość, stawiając ją w pozycji sprzeciwu wobec „silnej afirmacji Jednego, jedynej władzy, która charakteryzuje tradycyjną pozycję męską”²³. Ta logika „dwójki” w różnych jej postaciach przewija się przez całą powieść: konkubin/kochanek, miłość/pożądanie, prawda/kłamstwo, matka/uwodzicielka, heteroseksualność/homoseksualizm. Z tego punktu widzenia, Tatiana sprzeciwia się afirmacji Jednego, jedynej władzy, która charakteryzuje mężczyznę w tradycyjnym społeczeństwie i już jako wdowa udowadnia, że

²⁰ Vladimir Nagrodski był jednym z założycieli łóż *Astrée* i *Hermès*, oraz autorem wolnomularskich rozważań, takich jak m.in. *Initiation géométrique. Le Secret de la lettre G. Rose et Croix. Les Croix symboliques*, w 1935 roku.

²¹ Zob. N. Berberova, *Les Francs-maçons russes du XX^e siècle*, Paris, 1990.

²² A. Badiou, *Figures de la féminité dans le monde contemporain*, wykład wygłoszony w Atenach latem 2010.

²³ *Ibidem*, s. 14–18.

spotkała pośrednictwo seksualne mężczyzny; eliminuje w ten sposób pierwszy fundamentalny symbol — symbol dziewictwa w społeczeństwach tradycyjnych, a jako matka pozostawia również Starkowi troszczenie się o jego dziecko. Sprzeciwia się temu również wówczas, kiedy wie, że jest w ciąży i nie rozumie, dlaczego miałaby wyjść za mąż, jak prosi o to Stark, aby dziecko nie było dzieckiem pozamałżeńskim. Jeszcze bardziej niezrozumiałe jest dla niej, dlaczego ślub miałby być kościelny — ona ma to w nosie i żeby uciąć krótko rozmowę, odpowiada Starkowi: „Możesz mnie wziąć za żonę w kościele prawosławnym, anglikańskim, w synagodze, w pagodzie... a nawet w piramidzie, jeśli chcesz!”²⁴ Innymi słowy, nie chce dać się ograniczyć do logiki małżeństwa, ani zostać matką za jego pośrednictwem, a tym samym za pośrednictwem mężczyzny, którego logika streszcza się w absolutnej jedności Imienia Ojca. Jak zauważa Badiou, „symbol tej jedności absolutnej jest zresztą oczywisty w jedności absolutnej i absolutnie męskiej Boga w głównych religiach monoteistycznych. Natomiast chodzi właśnie o tego Jednego, w sposób krytyczny, w tym figuralnym pomiędzy-dwoma, gdzie znajduje się kobieta”²⁵. I w taki właśnie sposób — jako literacki proces modernizacji — należy rozumieć *Gniew Dionizosa*. Istotnie mówię o modernizacji — ponieważ pod koniec powieści, po śmierci Ilji, Tatiana godzi się wyjść za mąż za Starka dziesięć lat po przyjściu na świat ich syna. Ślub ma miejsce w urzędzie, a następnie w dwóch kościołach — prawosławnym i anglikańskim. Jak gdyby te dwa kościoły same w sobie symbolizowały zwycięstwo dwóch nad Jednym absolutnym Boga rzeczywiście umarłego, nawet jeśli prawdą jest, że bezustannie przeszkadza nam jego trup.

Bibliografia

- Artsybachev M., *Sanine*, préface et traduction du russe par G. Dispot, Lausanne 2013.
- Badiou A., *Figures de la féminité dans le monde contemporain*, wykład wygłoszony w Atenach latem 2010.
- Berberova N., *Les Francs-maçons russes du XX^e siècle*, Paris 1990.
- Foucault M., *Historia seksualności*, Warszawa 1995.
- Granville J., *Nagrodskaya, Evdokia Apollonovna*, w: *Encyclopedia of Russian History*, pod red. J. R. Millara, Macmillan Reference USA, 2004, *Encyclopedia.com*. 20 Feb. 2016 <<http://www.encyclopedia.com>>.
- Kouzmine M., *Les ailes*, traduit du russe et présenté par B. Kreise, Toulouse 2000.
- Kuzniecowa O.A., *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь*, t. 2 : 3–О, 2005, s. 599–600.
- Lalo A., *Libertinage in Russian Culture and Littérature*, Leiden–Boston 2011.
- Nagrodka E., *La dame et le diable*, Paris 1932.

²⁴ E. Nagrodka, *op. cit.*, s. 119.

²⁵ A. Badiou, *op. cit.*

Nagrodskaja E., *The Wrath of Dionysus*, translated and edited by L. McReynolds, Bloomington 1997.

Panajewa (Gołowaczowa) A., *Wspomnienia*, Kraków 1977.

Sobel R., *Avdot'ia Iakovlevna Panaeva 1819–1893*, w: *Reference Guide to Russian Literature*, London–Chicago 1998.

Zinovieva-Annibal L., *Trente-trois monstres*, trad. par Jacques Imbert, Corbières 2009.

Luc Leguérinel

The libertinage in the work of Evdokia Nagrodskaja

(summary)

The author aims to present the work of Evdokia Nagrodskaja, a Russian author now fallen into oblivion. To do this, he briefly discusses the literary context of the time and her biography, before analyzing in greater depth her book *The Wrath of Dionysus*, which was a bestseller in Russia in the early 20th century. He tries, through the analysis of this novel, to rediscover a novelist both despised by the Russian intelligentsia for writing popular literature, and strongly criticized by the former censors for treating themes related to female adultery, homosexuality and lesbianism. By that he is trying to show that Nagrodskaja is primarily an *avant-garde* novelist who deals with libertinism far more than pornography and that her freethinking is both sexual and political.

Keywords: the Silver Age, Russian writer, libertinism, adultery, homosexuality, lesbianism

Słowa kluczowe: epoka srebra, rosyjscy pisarze, libertynizm, cudzołóstwo, homoseksualizm, lesbijstwo.