

Zofia Krasnopolska-Wesner

Rosyjski Eros : miłość, ciało i seks w malarstwie Srebrnego wieku

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 1, 421-428

2013

Artykuł został 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.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ
ТОМ I

Zofia Krasnopolska-Wesner
Akademia Sztuk Pięknych, Gdańsk; PISnSŚ

Rosyjski Eros. Miłość, ciało i seks w malarstwie Srebrnego wieku

Jednym z najpoważniejszych zarzutów kierowanych przez sowieckich badaczy pod adresem rosyjskich symbolistów było oskarżenie o bezmyślne powielanie zachodnich wzorców i mód. Przez dziesięciolecie ten argument był podstawą do oficjalnego pomijania wielu dzieł epoki Srebrnego Wiek w rozlicznych historiach sztuk wydawanych w Rosji po 1930 roku. Koronnym przykładem owego naśladownictwa kultury „Zepsutego Zachodu” miało być wprowadzenie do sztuki ale także do literatury rosyjskiej erotyki o wyraźnie pornograficznym odcieniu. W ocenie większości sowieckich badaczy Srebrny Wiek stanowił haniebny wyłom w tradycji rosyjskiej sztuki, pełniącej do tej pory rolę służebną wobec społeczeństwa. Stąd zapewne w licznych monografiach spotkać można określenia epoki przelomu XIX i XX wieku, mianem Erosa perwersyjnego, śmiercionośnego, kazirodczego, tragicznego, homoseksualnego, okrutnego czy niezwykłego.¹

Dopiero niedawno opublikowane materiały, wcześniej skrzętnie ukrywane w zamkniętych archiwach rosyjskich bibliotek, pozwoliły ponownie odkryć tę sferę bytu, która u schyłku wieku w rosyjskiej historii po raz pierwszy stawała się jawna,

wręcz poddawana publicznej debacie, a która po rewolucji bolszewickiej znów na dziesięciolecia zeszła do podziemia narodowej podświadomości. Jest to więc problem wyjątkowo interesujący dla badacza kultury rosyjskiej.

Dokumenty, o których mowa, to przede wszystkim korespondencja, wspomnienia i dzienniki przedstawicieli petersburskiej i moskiewskiej bohemy, które rzucają nowe światło nie tylko na bujne życie intymne tego środowiska, lecz także na złożone motywacje poszczególnych osób uczestniczących w tej artystyczno-erotycznej grze. Wynika z nich, że w bardzo wielu przypadkach, pozornie sprawiających wrażenie libertyńskiej rozwiązłości w imię czystej seksualnej przyjemności i rozrywki, chodziło jednak o eksperymenty należące do sfery sztuki, a niekiedy nawet religii.² Stawką było osiągnięcie wyższego poziomu świadomości, a następnie nowej jakości kondycji ludzkiej. Nierzadko w imię najwyższych wartości artyści poszukiwali w sferze seksualnych doświadczeń dostępu do tajemnicy bytu, tym samym usprawiedliwiają i legitymizując zachowania, które w społecznym

¹ Zob. Эткина (1993), Эткина (1995), Здравомыслова (2002).

² Zob. np. Иванов (1974), Богомолов (1995), Кузмин (2000), Кузмин (2005), Брюсов, Петровская (2004), Гиппиус (2004) i inne.

odbiorze końca XIX i początku XX wieku były traktowane jako odstępstwo od normy, określane były mianem perwersyjnych.³ Jeśli zaś mowa o odejściu od normy, warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt omawianego zagadnienia. Wydaje się, że samo pojawienie się w sztuce Srebrnego Wieku tematów jawnie erotycznych można traktować jako rodzaj odstępstwa od tradycji. Należy pamiętać, że sztuka wysoka w Rosji nigdy wcześniej nie mówiła wprost o seksualności, fizycznej namiętności i sposobach jej zaspokojenia, nie analizowała ciała jako obiektu pożądania, a tym bardziej nie poruszała tematu stosunków intymnych w ramach tej samej płci. Wydaje się więc, że już samo wprowadzenie do sztuki a także literatury odważnych scen erotycznych, było swego rodzaju perwersyjną grą z tradycją. Tym samym, sfera doświadczeń seksualnych przedstawianych czy opisywanych wprost i bez ogródek, zarezerwowana dotychczas dla literatury brukowej, pornograficznych fotografii, filmów i niecenzuralnych obrazków, w epoce modernizmu uzyskała dostęp do kultury wysokiej. Oczywiście, Rosja nie była tak odważna jak Anglia czy Francja, ale i tak skok obyczajowy wykonany na przełomie wieków był niewyobrażalny, chyba nawet większy niż gdzie indziej zważywszy na punkt wyjścia.

Podjęta przez symbolistów próba wyzwolenia sztuki z ograniczeń obyczajowych narzuconych przez tradycję była procesem złożonym. Obejmowała ona działania na trzech nierozdzielnie związanych ze sobą płaszczyznach: debaty teoretycznej, praktyki życiowórczej i praktyki artystycznej. Pierwsza i druga wpisuje się w dyskurs o płci i seksualności, który burzliwie toczył się w Rosji u schyłku XIX i na początku XX wieku, czego konsekwencją była specyficzna filozofia miłości, oryginalny wytwór myśli rosyjskiej wywodzący się z twórczości przedstawicieli ruchu „nowej świadomości religijnej”,⁴ występujących przeciw ortodoksji. Niewątpliwie, największą rolę w rozwoju tego kierunku odegrali trzej mizogini i antyfemiści Artur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche i Otto Weininger, których prace w przekładach Rosjanie mogli poznać dzięki złagodzeniu cenzury. Debata teoretyczna na temat płci i seksualności była zjawiskiem niezwykle postępowym, ale i świadczącym

o wielkim zainteresowaniu twórców Srebrnego Wieku europejskim *modern style*. Poglądy przedstawicieli ruchu „nowej świadomości religijnej” stanowiły istotny przełom w dowartościowaniu cielesności, zmysłowości, naturalnych potrzeb płci, miłości seksualnej i akceptacji perwersji.

Wspomniana praktyka życiowórcza była jedną z ważniejszych orientacji modernizmu, której ideą było zarówno łączenie różnych sfer poznawczych, wyznaczających wszelką aktywność ludzką, jak i związane z tym pragnienie zbliżenia do siebie wszystkich dziedzin sztuki. Orientacja ta była odąd traktowana jako element żywej kultury i stawiana w rzędzie z nauką, filozofią i religią. Ze względu na specyfikę rosyjską, gdzie pierwiastek religijny odgrywał ważną rolę, ścisły związek pomiędzy sztuką, filozofią, literaturą i praktyką życiową zyskał wymiar wyznania wiary i powszechnie obowiązującej konwencji artystycznej. Celem jej było osiągnięcie nowego poziomu świadomości i odnalezienie „nowych form” w imię nowej sztuki i nowej jakości bytu, których poszukiwano nierzadko także w sferze seksualnych doświadczeń. Stąd też liczne eksperymenty obyczajowe, będące niewątpliwie odstępstwem od obowiązującej normy społecznej, które dzięki podbudowie filozoficzno-religijnej stały się rodzajem misji spoczywającej na inteligencji. Z pewnością próbom budowania nowych relacji międzyludzkich sprzyjało z jednej strony przesvědzenie, że oto dobiega końca czas naszej cywilizacji, więc wszystko jest dozwolone, z drugiej zaś strony wiara w nieograniczoną moc ludzi nowych czasów, którymi po apokalipsie mieli nadzieję stać się rosyjscy symboliści.⁵ Ponadto, synteza biogra-

³ Szczególnie interesująca w tym aspekcie jest teoria Dmitrija Mierieżkowskiego, który buduje mistyczny obraz człowieka przemienionego, kierując się, jak podkreśliła Olga Matich, Solłowjowowską teorią bogoc człowieka, ideą „nowego człowieka” Czernyszewskiego i Nietzscheńskiego nadczłowieka. Matich (1993: 247). Mierieżkowski, podobnie jak Weininger uważał, że podział na dwie płcie jest rozpadem osoby, jej rozdwojeniem, lecz: „(...) całkowity podział jest niemożliwy, ponieważ w każdym mężczyźnie jest ukryta kobieta, a w każdej kobiecie jest ukryty mężczyzna”. Cyt. za: Łoski (2000: 378). W tym aspekcie należy także wspomnieć rozprawę Wasylija Rozanowa *Ludzie księżycowego światła. Metafizyka chrześcijaństwa*. Autor, przywołując kilka analiz klinicznych sodomii, dowodził, że homoseksualiści, ze względu na szczególną, wolną od tradycyjnych obowiązków pozycję, są zazwyczaj jednostkami twórczymi, którym kultura i cywilizacja zawdzięczają swoje największe osiągnięcia. Według autora rozprawy sodomici są zazwyczaj konserwatystami w dziedzinie płciowości i do płci odnoszą się z wrogością. Z tego powodu, jak twierdził, są oni pierwotnymi twórcami idei wstrzemięźliwości, ascezy oraz równości płci.

³ Z łac. *Perversio*: obrócenie w niewłaściwym kierunku; przekręcenie, zepsucie.

⁴ Terminem „nowa świadomość religijna” zwykło się określać na płaszczyźnie filozoficznej czas fermentu modernistycznego w Rosji. Zob. Malej (2008).

fii literackiej i osobowości twórczej wpisywała się w praktyczne poszukiwania nowego modelu relacji międzyludzkich, sposobu rozliczeń między człowiekiem i światem, ludzkością i sztuką przełomu XIX i XX wieku poszukującą innowacyjnych form wyrazu. I to właśnie w imię tej najwyższej wartości artyści łączyli uprawianie sztuki z doświadczeniami seksualnymi. Wielu członków bohemy traktowało podboje erotyczne jako rodzaj niezbędnej strategii artystycznej: przyjmowali rozmaite pozy i role, w których czynnik wyuzdanego Erosa odgrywał niekiedy bardzo istotną rolę.⁶ Oryginalny styl artysty Srebrnego Wieku często definiowany był przez jego przekaz erotyczny. Manifestowany brak zainteresowania cielesnością i seksualnością (jak w przypadku Dmitrija Mierieżkowskiego czy Fiodora Sologuba) także stanowił część artystycznego kodu, definiującego twórcę.

Nie dziwi więc obecność licznych wątków erotycznych także w malarstwie Srebrnego Wieku. Motyw ten, niezwykle popularny, wykorzystywany był przez artystów w różnych wariantach. W rezultacie przykładów sztuki erotycznej mamy na przełomie wieków w Rosji tyle, ilu twórców ją podejmowało. Stąd zapewne wynika podział na dwa dominujące, choć często współistniejące, modele Erosa mistycznego i perwersyjnego, które najczęściej pojawiały w twórczości artystów Srebrnego wieku. W odniesieniu do literatury i sztuki rosyjskiej pierwszy model został dogłębnie omówiony w pracach m.in. Izabelli Malej, Moniki Rzeczyckiej.⁷ Drugi natomiast dotychczas pojawiał się jedynie na marginesie rozważań poświęconych głównie literaturze i sztuce Srebrnego Wieku, najczęściej będąc jednym z omawianych przez badaczy aspektów Erosa.

⁶ Maskę demonicznego Don Juana nosił Walerij Briusow, Konstantin Balmont uchodził we własnych i cudzych oczach za romantycznego kochanka. Maksymilian Wołoszyn stylizował się na zmysłowego mieszkańca boskiego Olimpu (przede wszystkim Zeusa). Michaił Kuzmin i Siergiej Diagilew byli postrzegani zgodnie z własnymi intencjami, jako wysublimowani znawcy sztuki, esteci i dandysi, urzeczeni pięknem ciał młodych chłopców. Aleksandr Dobrolubow realizował swoje wizje tworząc oryginalną religijną doktrynę i stając się przywódcą sekty, w której istotną rolę odgrywał seks, a o życiu erotycznym wyznawczyń decydował założyciel i przywódca.

⁷ Najnowszą polską pracą poświęconą różnym aspektom miłości w kulturze Srebrnego Wieku jest książka Izabelli Malej pt. *Eros w symbolizmie rosyjskim (filozofia – literatura – sztuka)*. Malej (2008). Wśród ważnych publikacji na ten temat warto wymienić także następujące pozycje: Klimowicz (1988), Эткина (1993), Эткина (1995), Эткина (1995), Сиборская-Левода (2002), Rzeczycka (2002), Klimowicz (2005), a także wiele artykułów tych autorów.

Stąd mój wybór dzieł reprezentujących model perwersji jako odstępstwa od normy społecznej obowiązującej na przełomie XIX i XX wieku, w odniesieniu do zachowań seksualnych lub wyobrażeń związanych bezpośrednio i pośrednio z tą sferą. Mam tu na myśli przede wszystkim takie kategorie jak fetyszizm, udokumentowany tutaj między innymi portretem Idy Rubinstein pędzla Walentina Sierowa (il. 1), a także homoerotyzm, który reprezentować będzie portret Zinaidy Gippius autorstwa Leona Baksta (il. 2). Choć, zdaję sobie sprawę, iż nie wyczerpują one obszernego medycznego katalogu parafilii, które obecne są w sztuce tych czasów, jednak wydaje się, że są najbardziej dla sztuki Srebrnego Wieku reprezentatywne, produktywne i wyraźne, ujawniające się często w obsesyjnym powtarzaniu pewnych obrazów i motywów. Wybrane przeze mnie dwa przykłady stanowią w pewnym stopniu erotyczne manifesty epoki – dekadenci rosyjskiej.

Nie ma wątpliwości, że najsilniejszym fetyszem modernistów była kobieta. Traktowana jako obiekt, rzecz, maskotka czy zwierzę, na prawach przedmiotu, na który składa się najczęściej kompleks powtarzalnych motywów w różnych konfiguracjach, pełni rolę najsilniejszej podniety męskiej, ale i kobiecej wyobraźni przełomu wieków. Artyści-mężczyźni marzą o kobiecie, bojąc się niszczącej mocy jej seksualnych sztuczek, jednocześnie mężczyzna – twórca takiego portretu stawał się manipulatorem, który podgląda, fetyszyzuje i penetruje intymny świat. Wzrok mężczyzny analizuje kobiece ciało, jej spojrzenie, uśmiech, oczy, zapach i ubiór, to on patrzy na kobietę, która widzi siebie oglądaną przez niego. Zabiegi te w konsekwencji czynią z kobiety widowisko przeznaczone dla mężczyzn. Obecność mizoginicznych stereotypów kobiety w kulturze rosyjskiej podkreśla Rosalind Marsh. Zdaniem amerykańskiej badaczki kobieta na przełomie XIX i XX wieku zarówno w literaturze jak i sztuce występuje najczęściej w roli znaku-fetysza lub ideału: piękna, dobra, *femme fatale*, staruchy, ofiary czy opiekuńczego anioła, nigdy zaś realnej osobowości.⁸ Jest postrzegana jako obiekt pożądania mężczyzny i zwierciadło jego poczynań i postaw.

Wielokrotnie eksploatowana na Zachodzie słynna *femme fatale* na gruncie rosyjskim także znalazła swoje miejsce symbolizując perwersyjną siłę kobiet. Znamienne, że realne kobiety żyjące w epoce Srebr-

⁸ Marsh (1998).



Il. 1. Walentin Sierow, *Ida Rubinstein*, 1910



Il. 2. Leon Bakst, *Zinaida Gippius*, 1906

negu Wiekę chętnie utożsamiały się z tym obrazem i świadomie lub nieświadomie przyjmowały tę rolę (jako najbardziej produktywną i skuteczną w procesie uwodzenia, czego przykładem jest autokreacja Niny Pietrowskiej).⁹ Ten obsesyjny fetysz miał wiele wariantów i występował zarówno w sztukach przedstawieniowych jak i literaturze. Ukazując mroczną naturę kobiet odwoływano się w modernistycznej sztuce do flory i fauny: licznych meduz, modliszek i panter, tygrysic, lwów i sępów, a nawet

⁹ Losy Niny Pietrowskiej, tragicznej muzy co najmniej trzech symbolistów: Konstantina Balmonta, Andrieja Bielego i Walerija Briusowa, były niemalże programowym przykładem artystyczno-erotycznej gry. Jej związki miłosne rozgrywane według zasad modernistycznej estetyki są odzwierciedleniem głównych zasad symbolizmu. Pietrowska była jedną z typowych kobiet fatalnych początku XX wieku. Emanowała mrocznym erotyzmem, wyraźnie ciężącym w stronę perwersji.

do żeńskich wampirów. Niezwykle popularne były także nawiązania do mitologicznych obrazów syren czy hydr oraz postaci takich jak erynie, harpie czy konkretnych bohaterki jak Kleopatra, która stanowiła ucieleśnienie dekadentckiego mitu o faliicznej kobiecie, odgrywającej rolę wcielenia chuci. Obok królowej żmij na miano fetysza epoki zasłużyła Salome, którą uważano za największą obsesję męskiej, mizoginicznej wyobraźni przełomu XIX i XX wieku. Wszystkie te (i jeszcze wiele innych) wcieleń kobiet, służyły temu, aby jej się dokładnie przyjrzeć, bowiem w malarstwie przełomu wieków twórcy niemal obsesyjnie i na różne sposoby podglądali kobietę. Służyły temu między innymi liczne zwierciadła, odsłaniające niedyskretnie kark, część pleców, lędźwi, piersi, kolana, łydki i stopy, czyli te części ciała, których obsesyjnie pożąдали artyści, którzy w wysublimowany, niekiedy sposób podglądali kobietę w czasie toalety, podobnie jako to czyniło wielu pisarzy im współczesnych.

Ciało kobiety wystawione na widok publiczny i przeznaczone do oglądania zostało tak zbudowane, aby się stało przedmiotem pożądania.¹⁰ Jak twierdzi M. Poprzęcka: „Przejęcie tych obrazów ze świata prywatnego w publiczny silniejszym czyni zarzut, iż akt – owe ciała tak cudnie malowane przez Tycjana czy potem Rubensa – jest w istocie wystawieniem nagiego ciała na pokaz. Oddawaniem, stręceniem ciała kobiety męskiemu spojrzeniu. Cała zachodnia sztuka aktu oskarżana bywa o *voyeryzm* – podglądactwo, będące może nie groźnym, ale wstydlwym zbroczeniem”.¹¹ W ten kontekst wpisuje się jeden z najbardziej kontrowersyjnych obrazów w historii rosyjskiego malarstwa – portret Idy Rubinstein, powstały w 1910 roku pędzla Walentina Sierowa, który specjalnie przybył do Paryża by ją namalować. Dodam, iż modelka odnosiła w tym czasie sukcesy podczas Rosyjskich Sezonów (wcielając się między innymi w rolę tak popularnych w tym czasie postaci jak Kleopatra, Salome czy Szecherezada). Jej oryginalna, orientalna uroda, emanująca z całej postaci zmysłowość i tajemniczość sprawiały, że stała się symbolem egzotycznego piękna i ucieleśnieniem wyobrażeń o wielkiej erotycznej sile i niepohamowanej chuci Żydówek. Rubinstein stała się mużką artystów współpracujących z Diagilewem – głównie Leona Baksta, oraz Walentina Sierowa, który w tańcach Idy znalazł: „tyle poetyckości Wschodu,

¹⁰ Zob. Clark (1985: 131), Berger (1997).

¹¹ Poprzęcka (2002: 284).

ile wcześniej nie można było znaleźć nigdzie i u nikogo”¹² i był przekonany, że „Egipt i Asyria zostały jakimś cudem wskrzeszone w tej niezwykle kobiecie”.¹³ Ten popularny portret tancerki wyróżniał się w całym dorobku Sierowa. Płótno stworzone rok przed śmiercią artysty eksponowane było w 1911 roku na wystawie Świata Sztuki, następnie na międzynarodowej wystawie w Rzymie. Mimo protestów koneserów sztuki stał się własnością muzeum Aleksandra III w Sankt Petersburgu (obecnie Muzeum Rosyjskie).

Znamienne, iż malarz pierwszy raz ujrzał tancerkę w roli Kleopatry w przedstawieniu *Une nuit de Cleopatre* na podstawie *Egipskich nocy* Puszkina, które było jednym z ulubionych przez publiczność baletów pierwszego „Rosyjskiego Sezonu”. W memuarach Sierow zwrócił wówczas uwagę na jej wschodni profil, oczy w kształcie migdałów, wysoki wzrost i gęste, czarne loki oraz swoistą tajemniczość połączoną z nienaturalnym, fantazyjnym zachowaniem. Portret tancerki powstał, na jej żądanie, w paryskiej *La Sainte Chapelle*. Rubinstein została przedstawiona niewiarygodnie szczupła, jej ciało pozbawione krągłości sprawia wrażenie kanciastego a jedyną dekorację stanowią pierścienie na palcach jej nóg i rąk. Repertuar środków formalnych – płaskość i linearność postaci, przywodząca na myśl rysunki Aubreya Beardsleya, przewaga wartości graficznych nad malarskimi, operowanie dużymi płaszczyznami kontrastujących, ale nieskazitelnie zrównoważonych plam barwnych (dominują trzy kolory – granatowy, zielony i brązowy) – wywodził się wprost z dekoracyjno-teatralnej sztuki „miriskuszników” a zwłaszcza scenograficznych dokonań Baksta. Sama kompozycja, zgodnie z zasadami modernizmu, nie demaskuje przestrzeni, w której przedstawiona została modelka. Zwraca uwagę także pewien dualizm: z jednej strony silna stylizacja natury, z drugiej portret kobiety z konkretnymi rysami osobowości: rozpoznawalną manierą zachowań, wyglądem zewnętrznym i charakterem. Ekstrawagancka i wyrazista naga balerina na Sierowskim portrecie wygląda wyzywająco, a jednocześnie doskonale, a nawet jak zauważyła Anna Achmatowa – refleksyjnie.¹⁴

¹² Sieradzka (1986: 264).

¹³ Sieradzka (1986: 264).

¹⁴ Ахматова (1976). Warto wspomnieć, że sama poetka rosyjska reprezentowała podobny typ urody: była bardzo gibką brunetką, do tego skandalistką znaną z erotycznych podbojów.

Niekonwencjonalna poza (nie siedząca, a jakby przyciśnięta do ściany) i zastosowanie formuły portretu-aktu, wzbudziły zgorznie u konserwatywnie nastawionych rosyjskich krytyków. Wielu kategorycznie wypowiadało się na temat „nowego Sierowa”. Ilia Riepin pisał, iż w porównaniu z innymi pracami malarza obraz ten wydaje się kompletnie nieudany. Surikow określił przedstawienie mianem hańbiącego. Najczęściej spotykanymi epitetami krytyków dotyczącymi przedstawionej modelki były: „zielona żaba”, „brudny szkielet” itp. Najbardziej gorliwi recenzenci poruszeni byli nie nagością bohaterki ale sponiewieraniem jej piękna i domagali się usunięcia obrazu z muzeum.

Interesujące, że z postacią Idy Rubinstein wiążą się najbardziej znane rosyjskie kreacje Salome i Kleopatry. W Rosji dramat Oskara Wilde’a kilkakrotnie próbowano wystawiać na scenie, jednak ze względu na cenzurę obyczajową udawało się to bardzo rzadko.¹⁵ W Petersburgu w walce o Salome brała udział Rubinstein, staraniem której w 1908 roku petersburska publiczność w Wielkiej Sali konserwatorium miała okazję zobaczyć fragment dramatu pt. *Taniec siedmiu welonów* w reżyserii Wsiewołoda Meyerholda z kostiumami Lwa Baksta i choreografią Michaiła Fokina. Jedyнным rosyjskim reżyserem, który otrzymał zgodę na wystawienie dramatu był Nikołaj Jewrieinow. Adaptacja tej sztuki wydaje się w tym przypadku szczególnie interesująca i istotna, bowiem reżyser, znając decyzję synodu usunął z tekstu wszelkie odniesienia do historii Jana Chrzciciela. Opuszczono także szokujący erotyczny monolog Salome, skierowany do odciętej głowy proroka. Scena ta została zastąpiona monologiem kobiety stojącej na skraju jeziora, w którym spoczywa ciało wieszca. Najbardziej kontrowersyjną w tym przypadku okazała się scenografia spektaklu wykonana przez Nikołaja Kałmakowa, a zwłaszcza projekt scenografii oparty na prowokacyjnie wyeksponowanych motywach fallicznych. Nieliczne zachowane szkice do kostiumu Salome (którą w sztuce Jewrieinowa nazywano królowną) przedstawiają wijącą się nagą postać z burzą długich kręconych włosów okalających nieproporcjonalnie małą twarz. Jej ciało okrywa jedynie przezroczysty welon, który opadał w finale sztuki. Motyw ten był odzwierciedleniem symbolistycznego hasła zacierania granicy

¹⁵ Do ogromnej popularności sztuki Wilde’a przyczynił się niewątpliwie rosyjski przekład dokonany przez Konstantina Balmonta, wznawiany sześciokrotnie w latach 1904–1908.

między światem realnym i transcendentnym. Otułona welonem tytułowa bohaterka sztuki Wilde'a stanowiła dla reżysera także archetyp kobiety przywołany przez przedstawicieli europejskiego dekadentyzmu. W zbiorze artykułów *Nagość na scenie* (1911) Jewrieinow rozpatrywał tytułową nagość Salome w perspektywie symbolistycznej, podobnej do tej, w której Jean Cocteau opisywał Idę Rubinstein tańczącą w *Nocy Kleopatry* podczas paryskich sezonów w roku 1909.¹⁶ Wówczas obleczona w welony mrocznego erotycznego zniewolenia, tancerka uzyskała efekt symbolicznego przeniknięcia czasu i przestrzeni, a jej szaty skrywały tajemnicę, przedstawioną w balecie za pomocą dwuznacznego, androgynicznego ciała dekadentki Kleopatry. Metafora zrzucania szat z jednej strony była przykładem fetyszyzacji ciała, które było przedmiotem do oglądania, z drugiej jednak ucieleśniała jego oswobodzenie i zwiastowała wolność od konwenansów oraz drogę ku tajemnicom bytu. Potwierdzają to słowa Wojciecha Gutowskiego: „Erotyzm obnażający odrzucał nacisk jakiegokolwiek Formy, ukazywał transgresję w głąb, do stanu wrzenia psychicznych żywiołów i poziomu amorficznej materii jako jedyną drogę autentycznego poznania i powrotu do prajedni”.¹⁷ Symbolika „stroju” i „nagości” nabrała pod koniec XIX wieku specjalnego znaczenia. Ubranie stawało się symbolem warstwy kulturowej, która przytłacza człowieka i odbiera mu indywidualność. Stąd potrzeba nagości, rozumianej jako świadome wyzwolenie istoty ludzkiej z rygorów narzucanych przez społeczeństwo.

Na przełomie XIX i XX wieku nastąpił niezwykle wzrost zainteresowania seksualnością, która w tym czasie stała się w zasadzie po raz pierwszy w takiej skali, przedmiotem medycznych badań. Szukano, między innymi, powiązań między orientacją seksualną a tożsamością, posługując się przy tym metodami, które dziś uznalibyśmy za poetyckie.¹⁸ W okresie *belle époque* męski homoseksualizm

praktykowano otwarcie, nawet ze swego rodzaju ekstrawagancją, co miało swoje uzasadnienie w jego zakorzenieniu w estetyce dandyzmu, dominującej w literackiej i artystycznej kulturze tamtych lat.

W Rosji, w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku, zainteresowanie tematyką homoerotyczną było znaczne, co potwierdza ówczesna literatura a nawet filozofia. Sztywne normy moralne stopniowo ustępowały miejsca tolerancji i europeizacji obyczajów. Rosyjscy lekarze, prawnicy, orientując się w zachodnioeuropejskich badaniach nad płcią i seksualnością, rozpatrywali irracjonalne lęki, jakie wzbudzała seksualność, w powiązaniu z chorobami wenerycznymi, aborcjami i przestępstwami na tle seksualnym. Nierzadko aspekty te zwiększały negatywny stosunek do płci, który przewyższyć można było tylko dzięki literaturze i sztuce. Naukowe podstawy badań nad homoseksualizmem stworzył Wasilij Rozanow w eseju opublikowanym w 1909 roku w miesięczniku „Waga” oraz w rozprawie *Ludzie księżycowego światła. Metafizyka chrześcijaństwa*. Autor szukał ukrytych motywów homoerotycznych w utworach Czernyszewskiego, Tołstoja, Dostojewskiego a także w Biblii i Talmudzie. Dowodził, że homoseksualiści, ze względu na szczególną, wolną od tradycyjnych obowiązków pozycję, są zazwyczaj jednostkami twórczymi, którym kultura i cywilizacja zawdzięczała swoje największe osiągnięcia. Niewątpliwie ten pogląd Rozanowa uczynił homoseksualizm zjawiskiem wręcz modnym w Rosji przełomu wieków, zwłaszcza w odważnym środowisku artystów. Na początku XX wieku powstało wiele utworów, poruszających omawianą tematykę. O „innej miłości” pisali przede wszystkim ci, dla których homoerotyzm był częścią ich biografii, a więc – Wiaczesław Iwanow, Nikołaj Klujew, Marina Cwietajewa, Sofia Parnok, Lidia Zinowjewa-Annibał, oraz Michaił Kuzmin. Ich niezwykle szczerze, a niekiedy wręcz szokujące intymne wyznania zawarte w dziennikach, listach i innych dokumentach epoki, pozwalają włączyć do tej grupy także takich artystów jak Siergiej Gori-diecki, Wsiewołod Kniaziew, Jurij Jurkun, Siergiej Sudiejkin, Konstantin Somow, Walter Nuwel, Lew Bakst, Siergiej Diagilew, Dymitrij Filozofow. Taki

¹⁶ Zob. Cocteau (1972: 29–30). Cocteau porównał ten taniec do erotycznego odkrycia kobiecego ciała, zrzucającego szaty natury i historii. W jego opisie welony starożytnej władczyni to jednocześnie roślinna powłoka, podobna do płatków róży czy kory eukaliptusa, warstwy kultury, przypominające martwe kręgi historii egipskich dynastii, a także przerażająca historia erotycznej władzy kobiecej.

¹⁷ Gutowski (1997: 355).

¹⁸ Liczne teorie stworzone przez medyczne autorytety charakteryzowały się w gruncie rzeczy skrajną homofobią sugerując, że to patologiczne popędy prowadzą do zachowań homoseksualnych. Przykładem takiego stanowiska są badania Karla Heiricha Ulrichsa, który na podstawie studiów nad literaturą

klasyczną i embriologią stworzył teorię, zgodnie z którą homoseksualista to typ uraniański, to dusza kobieca zamknięta w męskim ciele, a homoseksualistka to dusza męska w ciele kobiecym.

charakter miało także legendarne „kółko Hafiza”.¹⁹ Zafascynowana tym problemem była także Zinaida Gippius, jedna z najbardziej wpływowych kobiet tego czasu. Gippius była niewątpliwie oryginalną artystką, lubiącą zadziwiać i szokować o czym świadczy jej portret autorstwa Lwa Baksta, który ukazał się w 1906 roku w 4 numerze czasopisma „Złote Runo”. Jej strój i zachowanie były odzwierciedleniem „munduru epoki”, tj. dwoistości. Stąd jej białe suknie jako apoteoza dziewictwa oraz, jak widać, męskie ubrania *a la George Sand*, perfumowane papierosy oraz pseudonim Anton Krajnij, którym podpisywała swoje felietony, częsty męski podmiot literacki w jej twórczości, a także analityczny umysł i logiczny sposób myślenia. Zdaniem wielu współczesnych portret Gippius, choć nieco karykaturalny i manieryczny w niezwykle oryginalny sposób manifestował styl poetki, który do dziś intryguje badaczy rosyjskiego modernizmu uważających artystkę za jedną z oryginalniejszych postaci bohemy literackiej Srebrnego Wiek. Bakst portretując Gippius zaakcentował te cechy, które według współczesnych najbardziej wyrażały jej charakter. Stąd dualizm: z jednej strony pełnej wdzięku, delikatnej postaci, z drugiej – poza pełną arogancją podkreślona lekko zgiętą głową i pogardliwym spojrzeniem.

Przedstawione tu oblicza Erosa perwersyjnego reprezentujące fetyszyzm i homoerotyzm są moim zdaniem najbardziej charakterystycznymi przykładami tego zjawiska w malarstwie Srebrnego Wiek. Pozwoliły one dotrzeć z różnych punktów i różnymi drogami do tej części rosyjskiej sztuki modernistycznej, która przyczyniła się do przełamania obyczajowego tabu w sferze seksualności i otworzyła drogę do znacznie śmielszych eksperymentów w tej dziedzinie podejmowanych przez przedstawicieli rosyjskiej awangardy.

Na ile było to zjawisko kruche i niezakorzone w kulturze świadczy niewątpliwie jego los

w epoce sowieckiej. Z drobnymi wyjątkami erotyka stała się wówczas na powrót tematem tabu, przy czym represyjną rolę strażnika moralności i srogiego cenzora przejął od Cerkwi bolszewicki aparat władzy. Tłumienie popędów, spychanie seksualnych pragnień do podświadomości i zwalczanie wszelkich ich przejawów doprowadziło u kresu XX wieku do sytuacji zbliżonej do stanu sprzed rozkwitu modernistycznej erotyki. W momencie, gdy pojawiła się taka możliwość, w Rosji wybuchła fala sztuki erotycznej. Postmodernizm jako spadkobierca Srebrnego Wiek, ze zwiłokrotnioną mocą i znacznie większym wachlarzem obscenów i perwersji, przywrócił sztuce i literaturze rosyjskiej sferę Erosa. Podobnie jak sto lat wcześniej, sprzyjające uwarunkowania wewnętrzne i wpływ kultury Zachodu sprawiły, że perwersyjny Eros, stał się równouprawnionym składnikiem rosyjskiej kultury oficjalnej, a zarazem częścią globalnego, makrosocjalnego „problemu płci”.

Bibliografia

- Berger 1997 = Berger, John: *Sposoby widzenia*, Poznań 1997.
- Clark 1985 = Clark, Kenneth: *Akt. Studium idealnej formy*, Warszawa 1998.
- Cocteau 1972 = Cocteau, Jean: *Cleopatre, The decorative art of Leon Bakst*, New York 1972.
- Cymborska-Leboda 2002 = Cymborska-Leboda, Maria: *Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви*, Lublin 2002.
- Gutowski 1997 = Gutowski, Wojciech: *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.
- Klimowicz 1988 = Klimowicz, Tadeusz: *Motywy twórczości Walerija Briusowa*, Wrocław 1988.
- Klimowicz 2005 = Klimowicz, Tadeusz: *Pożar serca. 16 smutnych esejów o miłości, o pisarzach rosyjskich i ich muzach*, Wrocław 2005.
- Łoski 2000 = Łoski, Włodzimierz: *Historia filozofii rosyjskiej*, Kęty 2000.
- Malej 2008 = Malej, Izabella: *Eros w symbolizmie rosyjskim (filozofia – literatura – sztuka)*, Wrocław 2008.
- Marsh 1998 = Marsh, Rosalind: *Women in Russian Culture. Projections and Self-Perceptions*, New York-Oxford 1998.
- Matich 1993 = Matich, Olga: “The Symbolist Meaning of Love. Theory and Practice” [w:] *Creating Life: aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Irina Paperino, Joan Delaney Grossman (red.), Stanford 1993: 24–50.

¹⁹ *Klub przyjaciół Hafiza* stanowił miejsce spotkań zaufanego kręgu gospodarzy Petersburskiej Baszty: Wiaczesława Iwanowa i Lidii Zinowjewej Annibał. W spotkaniach zwykle uczestniczyło dziesięcioro „wtajemniczonych”, którzy odziani w stylizowane stroje, otrzymywali nowe imiona: Iwanow nazywał się – El-Roumi lub Hyperion, Zinowjewa-Annibał-Deotymą, Bierdiajew – Salomonem, Kuzmin- Antinousem lub Heraklesem, Somow – Alladynem, Bakst – Apellesem, Nuwel – Petroniuszem, Siergiej Gorodiecki – Hermesem i Siergiej Auslendl – Ganimedesem. Specyfika tych pseudonimów była mieszaniną tradycji antycznej, biblijnej i orientalnej, co stanowiło kwintesencję różnych kultur będących odzwierciedleniem mistycznego energetyzmu, tak charakterystycznego także dla Hafizytów.

- Poprzęcka 2002 = Poprzęcka, Maria: "Nagość – Ciało – Akt", *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 7 (2002): 279–289.
- Rzeczycka 2002 = Rzeczycka, Monika: *Fenomen Sofii – wiecznej kobiecości w prozie powieściowej symbolistów rosyjskich*, Gdańsk 2002.
- Sieradzka 1986 = Sieradzka, Anna: „Diagilew, Bakst, Poiret – orientalizm w sztuce i modzie początku XX wieku” [w:] *Orient i orientalizm w sztuce*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1983, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986: 263–278.
- Ахматова 1976 = Ахматова, А[нна] А.: *Стихотворения и поэмы*, т. 1, Ленинград 1976.
- Богомолов 1995 = Богомолов, Н[иколай] А.: *Михаил Кузмин. Статьи и материалы*, Москва 1995.
- Брюсов, Петровская 2004 = (Брюсов, В[алерий], Петровская, Н[ина]): *Брюсов Валерий, Петровская Нина. Переписка 1904–1913*, Н. А. Богомолов, А. В. Лавров (опрас., wstęp), Москва 2004.
- Гиппиус 2004 = Гиппиус, З[инаида] Н.: *Дневники. Воспоминания. Мемуары*, Минск 2004.
- Здравомыслова 2002 = Здравомыслова, Е[лена] А. (red.): *В поисках сексуальности*, Дмитрий Буланин, Санкт-Петербург 2002.
- Иванов 1974 = Иванов, В[ячеслав] И.: *Собрание сочинений*, т. 2, Брюссель 1974.
- Кузмин 2000 = Кузмин, М[ихаил] А.: *Дневник 1905–1907*, Санкт Петербург 2000.
- Кузмин 2005 = Кузмин, М[ихаил] А.: *Дневник 1908–1915*, Санкт Петербург 2005.
- Эткинд 1993 = Эткинд, А[лександр] М.: *Эрос невозможно. История психоанализа в России*, Москва 1993.
- Эткинд 1995 = Эткинд, А[лександр] М.: *Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века*, Москва 1995.

Zofia Krasnopolska-Wesner

Russian Eros. Love, body and sex in the Silver Age paintings

The erotic subject owes its presence in the art of the Silver Age to the literature. It is hence not surprising that its problematic aspects coincide with the poetry of Symbolists. On one hand one encounters visions of sensual and erotic feelings, dominated by spirituality and emotionalism. On the other hand, one encounters works which are overtly erotic, with a spicy zest and obscene. The paper analyzes two fundamental sources of erotic inspiration in the painting of the Russian Symbolism: native and foreign. As the basis of my article serve The works by Leon Bakst and Valentin Serov.