

Grzegorz Ojcewicz

Mogutinowski portret Jeana Geneta : ingres kontrolowany

Acta Polono-Ruthenica 10, 83-102

2005

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.

Grzegorz Ojcewicz
Olsztyn

Mogutinowski portret Jeana Geneta: ingres kontrolowany

Kardynalna w ogólnej teorii znaków triada – recepcja, transfer, przekład – stanowi uniwersalny mechanizm inicjowania odbioru dzieła, dowolny bowiem komunikat jako zestaw kodów przechodzi przez nią w drodze do odbiorcy, by zostać w końcu indywidualnie odczytanym. Bez odczytania – bez względu na stopień jego zgodności z kodem wyjściowym, tj. intencją nadawcy nie ma zrozumienia przekazu, nie ma potencjalnej nań reakcji, nie ma w ostatecznym wymiarze – krytyki¹. A to znaczy, że najprawdopodobniej nie pojawi się interpretacja, że w konsekwencji będzie milczeć poetyka i solidarnie z nią – hermeneutyka. W tej sytuacji krytyka staje się wyłącznie niezrealizowaną możliwością, która z reguły wstrzymuje się z szerszą prezentacją „niepewnego” twórcy oraz jego dzieła do czasu pierwszych, niekiedy nowatorskich, prób opisu niepokornego fenomenu wybranego pisarza czy kontrowersyjnego utworu lub jednego i drugiego komponentu jednocześnie.

Krytyka literacka nie od dzisiaj zna różne podejścia eksploracyjne nastawione, na przykład, na konkretną epokę, konkretnego pisarza lub konkretny tekst². Znajdując się w nieustannym ruchu od przeszłości ku teraźniejszości, zaświadcza z jednej strony przez wypowiedzi krytycznoliterackie o stałej obecności powiązań interkulturowych pomiędzy twórczością rodzimą i obcą, z drugiej zaś wyraźnie potwierdza fakt stosunkowo powolnego starzenia się narzędzi recepcyjnych i umotywowane procesem społeczno-kulturowym zdecydowane preferowanie stanowiska konserwatywnego w badaniu dorobku pisarza aniżeli zachęcanie do przeprowadzania śmiałych prób interpretacyj-

¹ Zob. np.: A. Bednarczyk, *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*, „Studia o Przekładzie”, t. 13, pod red. P. Fasta, Katowice 2002; *Komparatystyka literacka a przekład*, „Studia o Przekładzie”, t. 10, pod red. P. Fasta, Katowice 2000.

² Panoramiczny ogląd problematyki kulturowo-lingwistyczno-translatologicznej w aspekcie diachronicznym i synchronicznym odnajdujemy w niezwykłym dziele George’a Steinera *Po wieży Babel*. Patrz: G. Steiner, *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, tłum. O. i W. Kubiński, Kraków 2000.

nych³. Jeżeli zgadzamy się z opinią teoretyków, zgodnie z którą literaturą jest to, co uznamy za literaturę, musimy z równą determinacją przyjąć, że krytyka literacka także nie jest wolna od skrajnej subiektywności⁴.

Od owej skrajnej subiektywności, jak wiadomo, nie jest wolna także eseistyka Jarosława Mogutina. *Wielki Złodziej. Jean Genet w Rosji i na Zachodzie* to szósty chronologicznie szkic „nowego chuligana literatury rosyjskiej o energii wczesnego Majakowskiego”⁵, napisany w Wigilię Bożego Narodzenia, 24 grudnia 1994 r. Po raz pierwszy został opublikowany w premierowej edycji almanachu „Риск” w roku 1995, by następnie wejść na łamy alternatywnego czasopisma „Митин журнал” i stać się fundamentalną częścią numeru autorskiego⁶. Uzupełnieniem, a ściślej tym, co poprzedza szkic, jest autobiograficzny tekst osiemnastoletniego wówczas Mogutina *Jak kradłem w Paryżu*, który jako dziennik powstawał w Moskwie jesienią 1992 r.⁷

Pisarstwo Jeana Geneta (1910–1986) jest częścią najnowszej kultury. Klasyycznym przykładem oswojenia twórczości autora *Ścisłego nadzoru* stanowi prawie siedmusetstronicowe studium krytycznoliterackie i filozoficzne zarazem pióra Jeana Paula Sartre’a (1905–1980)⁸ oraz – o tej samej objętości, znacznie jednak ciekawsza od propozycji francuskiego egzystencjalisty – monumentalna biografia Geneta w wersji Edmunda White’a (1940)⁹. Pomiędzy nimi, o czym

³ Zob. np.: *Przekład w historii literatury*, „Studia o Przekładzie”, t. 12, pod red. P. Fasta i K. Żemły, Katowice 2002; B. Tokarz, *Wzorzec podobieństwo, przypomnienie*, „Studia o Przekładzie”, t. 7, pod red. P. Fasta, Katowice 1998.

⁴ Por. stanowisko Jonathana Cullera przedstawione w rozdziale drugim jego książki *Co to jest literatura i czy pytanie to ma jakiegokolwiek znaczenie?* [w:] J. Culler, *Teoria literatury*, tłum. M. Basaj, Warszawa 2002.

⁵ „Могутин – новый хулиган русской литературы. Писатель с энергией раннего Маяковского” – te słowa Wiktora Jerofiejewa widnieją na plakacie reklamującym książkę Mogutina, zawierającą kontrowersyjne wywiady z nie mniej kontrowersyjnymi postaciami (*30 интервью*, Sankt Petersburg 2001).

⁶ Я. Могутин, *Великий Вор Жан Жене в России и на Западе*, „Риск”, 1995, nr 1, s. 72–78. Wersja elektroniczna: <<http://www.vmt.com/gayrussia/culture8.html>> <<http://www.vavilon.ru/meta-text/risk1/index.html>> <<http://www.mitin.com/people/genet/mogutin.shtml>>.

⁷ Я. Могутин, *Как я воровал в Париже. Дневник 18-летнего вора*, [w:] <<http://www.mitin.com/people/mogutin/paris.shtml>>.

⁸ J.-P. Sartre, *Saint Genet, comedien et martyr*, Paris 1952. Zob.: „... Other publications of the same period include a book, Baudelaire (1947), a **vaguely ethical study** [podkr. – G.O.] on the French writer and poet Jean Genet entitled *Saint Genet, comedien et martyr* (1952; *Saint Genet, Actor and Martyr*, 1963), and innumerable articles that were published in *Les Temps Modernes*, the monthly review that Sartre and Simone de Beauvoir founded and edited”. W: <http://www.nobel-winners.com/Literature/jean_paul_sartre.html>.

⁹ E. White, *Genet: A Biography*, New York 1993; Paris 1993; London 1994. „White’s own choice has been clear: his most recent work is a monumental biography of the French novelist and playwright Jean Genet that celebrates this treasure of our gay heritage, and argues for the centrality of Genet’s homosexuality to any consideration of his oeuvre. As for Edmund White, he and his work – privileged,

nie wspomina się w bibliografiach tak często, znajduje się przełomowa praca słynnego filozofa francuskiego, promotora dekonstrukcji – Jacques’a Derridy (1930)¹⁰, opublikowana w Paryżu w roku 1974 pod tytułem: *Glas*¹¹. O tych trzech pracach wspomina zresztą w swoim szkicu Mogutin, wyraźnie preferując punkt widzenia Amerykanina ze względu, jak twierdzą, na zbieżność artystycznych opcji, a w odniesieniu do Geneta – wspólne akcenty w życiorysie i seksualne pokrewieństwo¹².

Czy w sytuacji, gdy postać samego skandalisty francuskiego i jego dorobek doczekały się tak obszernych studiów, był sens pisanie kolejnej rozprawki o twórcy *Pokojówek*? Pytanie to, chociaż sformułowane pod względem językowym całkowicie poprawnie, nie ma jednak logicznego uzasadnienia, zakłada się w nim bowiem milcząco istnienie groteskowego limitu w stosunku do wszelkich tekstów, sankcjonującego swego rodzaju ideę wyczerpywalności zasobów recepcji i dróg transferu danych artystycznych, co jest oczywistym nieporozumieniem, jeśli nie absurdem. Dopóki więc drogą administracyjną nie ustali się dolnego i górnego progu dopuszczonych do głosu prac krytycznych na zadany temat, dopóty rzeczywistość opiniotwórcza zachowa zdrowy rozsądek i oddali tym samym koszmarną wizję reglamentacji myśli. Inna kwestia: na jak długo...

Jestem przekonany, że gdyby nawet istniały jakiegokolwiek przeszkody ograniczające swobodę twórczej wypowiedzi, zostałyby one totalnie zignorowane przez Mogutina. Nikt poza nim samym i nic nie jest tak naprawdę w stanie powstrzymać jego ekspresji, potoku soczystych wyrażeń, zdradzających zindywidualizowaną, a przez to niepowtarzalną optykę na sprawy seksualności. Artystyczny nonkonformizm rosyjskiego emigranta, utożsamiany nierzadko z całkowitą nonszalancją wobec tradycji, wyzwala w nim potrzebę zabrania głosu

literate, sophisticated, hedonistic – remain central to any consideration of gay male upper-middle-class life in late 20th-century America”. Zob. również: <<http://www.edmundwhite.com>>.

¹⁰ Warto wiedzieć, że ten wybitny filozof i pisarz jest doktorem *honoris causa* wielu prestiżowych uniwersytetów, w tym – Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Więcej: „Literatura na Świecie”, 1998, nr 11–12.

¹¹ Zob. także: J.-M. Todd, *Autobiography and the Case of the Signature: Reading Derrida's „Glas”*. „Comparative Literature” 1986; Winter, 38:1, s. 1–19.

¹² „Edmund White explores the perverse extremes of Genet’s life and separates the facts from the mythology that Genet himself fashioned. Drawing on interviews with Genet’s friends, lovers, publishers, and acquaintances, and using new material from correspondence, journals, police records, psychiatric reports, and other original sources, White reveals a life animated by contradictory impulses: authenticity and dissembling, fidelity and flirtation, domination and submission, honor and betrayal. Throughout, he brilliantly interprets and appraises Genet’s astonishing oeuvre, reading the fiction with the focussed attention of a novelist and opening up the dense invention of the plays. His masterful and intuitive biography fully illuminates a hitherto enigmatic literary genius”. Wersja elektroniczna: <<http://www.edmundwhite.com>>.

w sprawach ważnych przede wszystkim dla niego samego, pomagających zrozumieć samego siebie i odnaleźć w neurastenicznym sporze o swojej złożoności jako mężczyzny i pisarza.

Mogutin napisał więc szkic o Genecie, bo tego pragnął. Miał ogromną potrzebę złożenia hołdu Wielkiemu Złodziejowi, którego sam w młodości naśladował, odczuwając podobne, jeśli nie prawie takie samo podniecenie podczas dokonywania kradzieży w jednym z paryskich sklepów¹³. W efekcie powstał kolejny element genetowskiego witrażu, oceniany przez niektórych krytyków jako rzecz bezspornie krótsza od przytoczonych źródeł biograficznych i chyba nawet lepsza od eseju Sartre'a¹⁴. Mogutin zaproponował tekst polifoniczny i wyznaczył w nim partie solowe nie tylko znanym postaciom, ale także nurtującym jego wyobraźnię zjawiskom. Przed nami dziewięć współbrzmiących głosów. Dziewięć propozycji. Dziewięć punktów wyjścia.

Głos pierwszy: *Wiktium przeciwko Genetowi*. Według Mogutina z początkiem lat 70. ubiegłego wieku zaczęły się pojawiać w Rosji pierwsze nieoficjalne, w postaci „samizdatów”, przekłady z Geneta. Zrozumiałe, że i ich jakość musiała być zróżnicowana, co akurat nie jest niczym wyjątkowym w translatoryce. Ważniejsze jest jednak coś innego: odbiorcy owych tłumaczeń. Byli nimi, co też znajduje logiczne uzasadnienie, przede wszystkim moskiewscy intelektualiści, a wśród nich z całą pewnością pisarze o orientacji homoseksualnej. Świadczy o tym chociażby pewien szczegół z biografii Eugeniusza Charitonowa, „praojca i apostoła współczesnej awangardy rosyjskiej”, który parokrotnie zamierzał napisać list do Geneta i w końcu go napisał, ale nigdy nie wysłał. Autor *Balkonu* był bowiem dla Charitonowa jednym z bardzo nielicznych autorytetów, w którym odnalazł braterstwo dusz oparte na romantycznym naturalizmie. Fascynowało go okrutne w swej szczerości samodemaskowanie i samoponizanie w wydaniu Geneta, nietuzinkowy wizerunek twórcy z marginesu, jego immoralizm i śmiałość w obnażaniu erotycznych pragnień oraz sposobów ich zaspokajania.

¹³ Podobnie jak Genet czy Mogutin zachowywał się także nastoletni Jim Morrison, który podkładał w sklepach wszystko, co się dało. Nierzadko też uciekał z restauracji bez płacenia rachunku. Emocje związane z drobnymi przestępstwami towarzyszyły Morrisonowi również w jego dorosłym życiu. Więcej: P. Butler, *Taniec miłości. Taniec śmierci. Pamela i Jim Morrison. Dzieje tragicznego romansu*, tłum. K. Malita, Kraków 1999, s. 17. Jima Morrisona uczynił Mogutin bohaterem oddzielnego szkicu, chronologicznie wcześniejszego od pracy o Genecie. Patrz: Я. Могутин, *Гимн Смерти. Джим Моррисон и я в кирзовых сапогах*, „Независимая газета”, 11 grudnia 1993. Wersja elektroniczna: <<http://www.mitin.com/people/mogutin/morrison.shtml>>.

¹⁴ „Ярослав Могутин, написавший о Жене во сколько раз короче Сартра, во столько же и лучше, справедливо выделял как едва ли не самый значимый момент биографии Жене следующий: то обстоятельство, что Жене отказывался отвечать на вопрос интервьюеров о том, убил ли он кого-нибудь в своей жизни”. П. Соболев, *Ни конуре, ни кобуре*, [w:] <<http://www.sky-radio.fm/sreda/print.php?sid=111>>.

Geneta znał również inny intelektualista moskiewski Roman Wiktiuk, przyjaciel Charitonowa. *Pokojówki* przeczytał po raz pierwszy nie w wersji francuskiej i nie rosyjskiej, lecz polskiej. Fakt ten potwierdza nie tylko wcześniejszą recepcję dramatu Geneta w Polsce, lecz także znajomość języka polskiego przez rosyjskiego reżysera. Znacznie ważniejsza jest jednak inna rzecz, ta mianowicie, że Wiktiuk świadomie, by nie rzec perwersyjnie, wstrzymywał się z wystawieniem swojej wizji aż do śmierci Geneta. Miał bowiem świadomość, że znany z „interwencjonizmu” dramaturg nie tylko nie zezwoliłby na bardzo dowolne potraktowanie własnej sztuki przez Wiktiuka, lecz z całą pewnością podjąłby także desperacką próbę ocalenia swego tekstu i usiłowałby przyjechać do Rosji, by desperacko protestować przed teatrem i całym sobą sprzeciwić się premierze¹⁵.

W końcu Wiktiuk doprowadził do premiery *Pokojówek* najpierw na scenie Satyrykonu, a później własnego teatru. Niestety, jak ocenia Mogutin, cały patos dramaturgii Geneta, wyrażający się w ich antymieszkańskiej, antyburżuazyjnej i antyspołecznej proweniencji, nie został wyeksponowany:

Увы, от Жене в спектакле остались лишь „рожки да ножки” одна только гомосексуальная тема, гениально (нет слов!) выраженная Виктюком в варьете-кабареточном шоу „a la Drag Queen” на слащавые мотивчики Далиды. „Голубая” эстетика в чистом виде, не замутнённая никакими иными сюжетными линиями, наличествующими в оригинальной пьесе. Весь мощный антимещанский, антибуржуазный и антисоциальный пафос драматургии Жене знаменитый наш (мелко)буржуазный режиссёр „вынес за кадр”, оставил за кулисами¹⁶.

Czy znane są może przyczyny takiej właśnie, a nie innej postawy reżyserkiej Wiktiuka? Z pewnością jego wizja *Pokojówek* współgrała najlepiej z naturą samego reżysera i jego preferencjami seksualnymi. Cokolwiek złego napisałby Mogutin o inscenizacji Wiktiuka, nie sposób podkreślić faktu otwartości sztuki Geneta na jeszcze jedną interpretację, na ekspozycję potencjalności obecnej przecież w kulturze, chociaż podskórnie, i nie zawsze gotowej, by już zaistnieć ze względu na brak określonych kompetencji recepcyjnych samego odbiorcy,

¹⁵ W swoim szkicu Mogutin pisze: „Несмотря на популярность драматургии и повсеместный успех пьес Жене, при его жизни ставить их решались немногие. И вовсе не по каким-то идеологическим причинам. Жене был беспощаден к «вольным» трактовкам своих вещей. В апреле 1957 года он прибыл в Лондон, чтобы воспрепятствовать премьере *Балкона* в постановке Питера Задека, который, по словам Жене, совершил с его произведением »предательское театральное убийство«. Жене спровоцировал грандиозный скандал, закончившийся тем, что полиция не пустила его на премьерный показ”.

¹⁶ Я. Могутин, *Великий Вор Жан Жене...*

adresata reżyserskiej wizji. Mogutin jednak inaczej tłumaczy decyzję Wiktiuka. Uważa bowiem, że „okrojenie” dramatu Geneta było podyktowane ograniczonością horyzontu recepcyjnego Rosjan, oczekiwaniem z ich strony bardziej adaptacji jako postaci przez kogoś skorygowanej, aniżeli dzieła pod kątem cenzorskim dziewiczego. Bezsprzecznie założenie to znalazłoby racjonalne wytłumaczenie, jeśli się uwzględni pamięć o administracyjnych metodach sterowania radziecką kulturą. Tak czy inaczej, redukcyjną postawę rosyjskiego reżysera Mogutina ocenia negatywnie i nie szczędzi mu sarkazmu, pisząc:

Я уверен, что Россия начала 90-х не намного толерантней Англии начала 60-х, однако *Служанки* не произвели революции в умах и сердцах зрителей, поскольку **Виктюк до предела выхолостил пьесу и свёл к нулю весь её идеологический и эстетический пафос.** [podkr. – G.O.] И я не хотел бы употреблять слово „профанация” по отношению к любимому мной и безусловно талантливому и яркому режиссёру, „но истина (и Жене) дороже”¹⁷.

Mogutin uważa, że Wiktiuk przekształcił Geneta w postsowiecki kicz, uczynił zeń element kultury masowej, przez co upodobnił się do innych postaci artystycznych, oferujących odbiorcy groteskową tandetę, jak Borys Moisiejew czy Sergiusz Pienkin. Rosja – stwierdza – jako ostatnia spośród całego cywilizowanego świata poznała Geneta. Lecz – dodajmy – w zindywidualizowanym kształcie, a więc w wersji teatralnej zdecydowanie innej od zawartej w oryginale. Z całą pewnością każdy reżyser ma prawo do demonstrowania nawet najśmielszych wizji, przeróbek i adaptacji, lecz w sytuacji, gdy autor nie ma jeszcze zaplecza recepcyjnego, nie ma jeszcze mocnych punktów odniesień odbiorczych, które zapewnią na przykład występowanie serii tłumaczeń tego samego utworu, rozwiązanie Wiktiuka było dość ryzykowne z punktu widzenia praw narastania tradycji. Genet jest martwy – konkluduje Mogutin – i dlatego nie jest w stanie sprzeciwić się żadnej inicjatywie Wiktiuka. Nie jest w stanie zatrzymać mechanizmu kultury.

Głos drugi: „*Teatr paradoksu*” i „*immoralistyczna tragedia*”. Inscenizacja Wiktiuka zainicjowała kontakt czytelnika rosyjskiego z Genetem¹⁸. Wkrótce po premierze *Pokojówek* ukazała się drukiem jego proza. Nie ten wszakże fakt jest godny podkreślenia, lecz strategia przyswajania ruszczyźnie utworów francuskiego buntownika. Zdaniem Mogutina rodzime publikatory podążyły ścieżkami

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Dramat *Pokojówki* (*Служанки*) był opublikowany w zbiorze *Театр парадокса* (Moskwa 1991). Tę jednoaktówkę przetłumaczyła z francuskiego Je. Naumowa. Zob. także: <<http://lib.ru/PXESY/ZHENE/sluzhanki.txt>>.

od dawna przetartymi przez krytykę zachodnią. Redaktor zbioru dramatów, znany w kręgach krytyków literaturoznawca Igor Diuszen (1917), zanegował sens określenia „teatr absurdu”, co nie przeszkadzało mu jednak wcale zaprezentować we wspomnianej edycji dorobek dramaturgów o światowej sławie, obok Jeana Geneta, takich jak Samuel Beckett (1906–89), Eugène Ionesco (1912–1994), Harold Pinter (1930), Fernando Arrabal (1932) czy Sławomir Mrożek (1930), od dawna utożsamianych właśnie z... teatrem absurdu¹⁹. Mogutin się nie myli, gdy twierdzi, że tego rodzaju etykietowanie twórców nie ma w zasadzie dla nich samych większego znaczenia, bardziej są potrzebne gorliwym apologetom oraz epigonom, którzy piszą w myśl utartych schematów.

Ta niewielka dygresja pozwoliła Mogutinowi przejść do cech nonsensu u Geneta. Autor twierdzi, że w twórczości Wielkiego Złodzieja nie ma absurdu w stylu Daniila Charmsa, a ten, który jest, nie różni się swym natężeniem od nienormalności obecnej w realnym życiu. Literatura Geneta odznacza się niezwykłym tragizmem i naturalizmem, dlatego też romantyzacja powszedniości czy teatralizacja zwyczajności stanowią główną cechę jego idiolektu pisarskiego oraz nadrzędny wyróżnik biograficzny.

Kolejną rosyjską próbę etykietyzacji Geneta podjęto podczas pierwszej publikacji jego prozy w roku 1993²⁰, która nie spotkała się z szerszym odzewem. Zarówno w wersji dla czasopisma, jak i książkowej dała o sobie znać cenzura, która wszystkie najszczerze sceny *Dziennika złodzieja* po prostu usunęła, a sam przekład Nonny Paninej był zdaniem Mogutina zdecydowanie stonowany. By nie szokować czytelnika rosyjskiego, wyznania Geneta poprzedzono wstępem Siergieja Zenkina zatytułowanym *Писатель в маске монстра*²¹. Nie ten fakt jest wszakże istotny z punktu widzenia recepcji francuskiego dramaturga w Rosji, lecz obecność podskórnych sił mających wpływ na kształtowanie wizerunku rosyjskiej (i nie tylko przecież rosyjskiej) kultury. Zarówno zachowanie się samej cenzury, jak i „objaśnianie” autora jest dla Mogutina nieporozumieniem, wyrazem żywotności złej tradycji recepcyjnej, w myśl której twórcę broni się przed jego twórczością:

[...] вполне советская традиция бесконечного назидательного морализаторства, когда автора как бы защищают от его же творчества,

¹⁹ Nawet w biogramach encyklopedycznych, a więc eksponujących najważniejsze dokonania poszczególnych autorów, podkreśla się przede wszystkim udział wymienionych dramaturgów w odnawianiu teatru, tworzeniu awangardy teatralnej i teatru absurdu. Zob. np.: <<http://encyklopedia.pwn.pl>>.

²⁰ „Иностранная литература” 1993, nr 1.

²¹ С. Zenkin, *Писатель в маске монстра*, „Иностранная литература” 1993, nr 1, s. 140–143.

оправдывая его неизвестно зачем и перед кем. Причём делается это уже вроде бы и не с позиций официального советского литературоведения, без ссылки на „общечеловеческие ценности”, но всё тем же языком и стилем, зато с постоянной оглядкой на христианскую мораль, относительно которой Жене „имморален”. [...] В этом и есть один из главных пунктов обвинения Жене в „имморализме”: любовь жертвы к своему палачу, убийце, садисту, насильнику, описанные им напряжённость, искренность, правда, преданность, ЖЕРТВЕННОСТЬ этой любви²².

Na marginesie: bardzo podobne „immoralistyczne” akcenty odnajdujemy bez trudu w pisarstwie samego Mogutina²³.

Głos trzeci: *Seksualna atrakcyjność nazizmu*²⁴. Eseista twierdzi, że temat seksualności faszyzmu był i pozostaje jednym z najpopularniejszych tematów współczesności. Niewykluczone, że swoje przekonanie buduje na historii zagadnienia, wskazuje bowiem na zachodnich intelektualistów chętnie podejmujących wątki faszystowskie i kojarzących je ze sprawami seksu. Na pierwszym planie Mogutin wymienia reżyserów włoskich, jak Luchino Visconti (*Śmierć bogów*), Pier Paolo Pasolini (*Salo, czyli 120 dni Sodomy*), Lillian Cavani (*Nocny portier*) czy Bernardo Bertolucci (*Wiek XX*). Zalicza ich do płomiennych antyfaszystów: starali się przecież za pomocą drastycznych nawet obrazów przekonująco wyrazić pełnię wynaturzenia faszyzmu i jego preferencji seksualnych. Podkreśla obecność w ich filmach ogromnego podtekstu moralnego, pozwalającego lokować wymienione dzieła w kontekstach ideologii „politycznej poprawności”. W ostateczności – uważa Mogutin – była to jedyna estetyczna oraz ideologiczna pozycja, którą oficjalnie dopuszczano oraz kultywowano; dzieje się tak zresztą do dzisiaj.

Genet nie był antyfaszystą. Czy fakt ten zrównoważy ogólnościowe „Nie!” skierowane przeciwko nazizmowi? Francuski dramaturg musiał mieć świadomość niepopularności własnego stanowiska, pisał przecież z nieskrywanym zachwytem o seksualności faszyzmu, jego charyzmie płciowej, podtrzymywanej i uzasadnianej przez najstraszniejsze przestępstwa. Hitlerowcy byli dla Geneta nosicielami absolutnego Zła i Siły Wyższej, posiadali najważniejszą dla niego cechę, tj. autokratyzm. Mogutin, wykorzystując mowę pozornie zależną, zdaje się wyręczać Geneta, pisząc, że tylko faszyci:

²² Я. Могутин, *Великий Вор Жан Жене...*

²³ Zob. także: E. White, *Once a Sodomite, Twice a Philosopher*, „Harvard Gay and Lesbian Review”, 1996, Fall, 3:1, s. 15–17.

²⁴ Pełne rozwinięcie tego tematu zawiera się w następnym chronologicznie eseju Mogutina *Seksualność faszyzmu*. Patrz: Я. Могутин, *Сексуальность фашизма*, „Ом” 1996, nr 4. Wersja elektroniczna: <<http://www.mitin.com/people/mogutin/fashism.shtml>>.

[...] решительно и грубо реализуют свою миссию, функцию, исполняя роль активного сексуального партнёра, самца, хищника, master'a (используя садомазохистскую терминологию). Их власть, правота, величие, красота в их силе-насилии, делающем их подобными мифологическим античным героям, ожившим статуям, богам. И их сила в их красоте и величии. Внешние же обстоятельства война, агрессия, оккупация арена этих сексуальных игр, возбуждающий антураж...²⁵

Stanowisko autora *Murzynów* nie wpisywało się w obowiązujące nie tylko we Francji konteksty ideologiczne: faszyzm uznano bowiem za zło totalne, dla którego nie ma i być nie może najmniejszej nawet aprobaty. Genet nie zgodził się z oficjalną interpretacją nazizmu i rozpoczął samotniczą walkę za indywidualne jego rozumienie. Nawet śmierć kochanka Geneta z rąk hitlerowca w czasie walk o wyzwolenie Paryża nie zmieniła estetycznej pozycji twórcy *Parawanów*. I także wtedy, gdy znacznie później popierał stacjonowanie wojsk sowieckich we Wschodniej Europie, dostrzegał w owym fakcie ten sam „seksualny aspekt”, który podniecał go w odniesieniu do nazistów.

Zrozumiałe, że zwłaszcza intelektualiści zachodni nie byli skłonni tolerować podobnych niezależnych myśli i mimo fascynacji twórczością Geneta pojawił się wobec niego opór. Mogutin z kolei przywołuje bez oporu losy wybitnego poety amerykańskiego, ilustrujące reakcję „progresywnej społeczności” na jawną pochwałę faszyzmu:

Достаточно вспомнить участь Эзры Паунда, величайшего американского поэта, поплатившегося 12 годами „психушки” за поддержку фашизма, искалеченного морально и физически. Пример Паунда и немногих других писателей, сколь бы известными и талантливыми они ни были, симпатизировавших нацистам, показывает жестокость, с которой западная „прогрессивная общественность” расправлялась с нарушителями общепринятых идеологических норм²⁶.

Bezsprzecznie, Mogutin napisał te słowa pod wpływem intuicji, w przeczuciu zawilości recepcyjnych związanych z jego własną koncepcją faszyzmu. Decydując się na druk eseju o seksualności nazizmu, musiał uwzględniać najgroźniejsze niebezpieczeństwa, podobne w swej istocie do tych, których doświadczył już sam Genet oraz jego bliżsi i dalsi kontynuatorzy.

²⁵ Я. Могутин, *Великий Вор Жан Жене...*

²⁶ Ibidem.

Głos czwarty: *Orędownicy – wielbiciele – obrońcy*. Według mnie jest to fragment o kłęsce Geneta: jako pisarza i twórcy dzieł tłumaczonych na inne języki. Mogutin nie mówi o owej kłęsce wprost, zbyt wielkie ma bowiem uwielbienie dla swego mistrza, lecz sugestię tę wyczuwam wyraźnie. Zresztą sam autor *Uroczystości żałobnych* uważał, iż gloryfikowanie jego dorobku przez Sartre'a miało znamiona „ubrażowienia”, a w konsekwencji – śmierci weny. Przytacza ten szczegół biograficzny także Mogutin, pisząc:

Сартр разрушал и профанировал всю поэтику и эстетику Жене, защищая его от его текстов с позиций экзистенциализма, соотнося его философию с христианской моралью. Позднее Жене сказал Жану Кокто, другому своему покровителю-поклоннику-адвокату: „Ты и Сартр вы превратили меня в статую!”²⁷

Być może wypowiedź Geneta nie jest zaprawiona żółcią, lecz humorem, fakty są jednak bezsporne: po opublikowaniu książki francuskiego egzystencjalisty o „demonicznym retorze”, co miało miejsce w roku 1952²⁸, jego potencjał twórczy gwałtownie osłabł. Mówiąc językiem bardziej współczesnym, sława źle posłużyła temu idolowi bitników i do końca życia Genet nie stworzył już niczego na miarę literatury lat 40. oraz 50.²⁹ Bycie statuą, fragmentem francuskiego świecznika dramaturgii oznaczało pozycję na swój sposób luksusową: skończyły się kłopoty finansowe, ustabilizowała biografia, w zapomnienie poszły konflikty z prawem. Wydawać by się mogło, że dostatek i spokój powinny sprzyjać rozwojowi pisarstwa, paradoksalnie jednak od dawna dzieje się całkowicie odwrotnie, o czym świadczą życiorysy wielu innych autorów: szeroko rozumiany głód od fizycznego po emocjonalny owocuje dziełami wartościowymi, które krytyka literacka ocenia jako arcydzieła.

Mogutin zwraca naszą uwagę na niebezpieczeństwo, które czyha na każdego chyba twórcę. Na przykładzie Geneta przekonuje, że pozbawienie pisarza źródeł, z których pochodzi jego idiolekt oznacza tak naprawdę koniec jego aktywności, krach kreacji, samobójstwo:

В самом начале литературной славы и карьеры объявленный сначала юродивым, клоуном, шутом, комедиантом, а потом мучеником, святым, он как бы лишался тем самым сладостного ореола преступника, врага, изгоя, маргинала, жертвы [podkr. – G.O.] вождельно ожидающей

²⁷ Ibidem.

²⁸ J.-P. Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris 1952.

²⁹ Najpóźniej powstały *Parawany*, w roku 1961. Po tej dacie przez następne 25 lat Genet jako pisarz milczał aż do śmierci (1986).

очередного мучителя. Признание обернулось для Жене семилетним творческим и личным кризисом: он перестал писать, уничтожил рукописи за несколько лет работы, совершил попытку самоубийства....³⁰.

Trzeba więc powtórzyć za Mogutinem, że najlepsze, tzn. najbardziej wyraziste stylowo, w najwyższym stopniu charakterystyczne sztuki napisał Genet w czasie, gdy zaznawał skrajnej biedy i upodlenia, gdy obca mu była sława, gdy karmił umysł sadomasochistycznymi odczuciami i w podnieceniu oczekiwał kolejnego aresztowania, gdy bał się i jednocześnie pragnął zakazanych więziennych doznań, gdy obcował ze złodziejami, zabójcami, prostytutkami, handlarzami narkotyków, przemytnikami, pederastami i sutenerami, gdy czuł, że żyje³¹. W czasach młodości również Mogutin odczuwał pokrewieństwo: marzył o przebywaniu w jednej celi z wieloma więźniami, którzy wykorzystywali go seksualnie, a on zaspokajałby wszelkie fantazje erotyczne. Na szczęście dla samego Mogutina nigdy do tego nie doszło, a wyrafinowane potrzeby seksualne zrealizował autor *Romansu z Niemcem* w nie mniej wyszukany sposób w warunkach zdecydowanie pozapenitencjarnych.

Oprócz Selina i Derridy o Genecie obszernie wypowiedział się, jak wspominałem, Sartre przy okazji pierwszej francuskiej edycji jego dzieł. W ocenie Mogutina – może nieco przejawionej, lecz z całą pewnością wolnej od fałszywych fascynacji poglądami znanego egzystencjalisty – zostaje sformułowany sąd, zgodnie z którym z przedmowy wyłania się nudny moralista. Wstęp Sartre'a kojarzy się Mogutinowi absolutnie zasadnie z wypowiedzią Tomasza Manna (1875–1955), poprzedzającą prezentację utworów młodszego od niego Franza Kafki (1883–1924). Najistotniejsza w tej partii eseju jest jednak uwaga, z której wynika, że zarówno Sartre'owi, jak i Mannowi nie była obca zawiść, jaką wzbudzali w nich „niepoprawni” pisarze.

Najwięcej jeśli chodzi o zaistnienie w literaturze, zawdzięczał Genet właśnie Sartre'owi oraz Jeanowi Cocteau (1889–1963). To oni podpisali petycję do prezydenta Francji, dzięki czemu Wielki Złodziej został ułaskawiony po skazaniu go na dożywocie za kolejne włamanie (1948). Genet pojawił się więc w kregach

³⁰ Я. Могутин, *Великий Вор Жан Жене...*

³¹ Zdaniem Jerzego Plutowicza, pod wpływem książki Sartre'a „Genet zamilkł jako pisarz – tak przynajmniej sam uzasadniał brak weny twórczej. Być może także sprawiła to akceptacja Geneta-wyrzutka jako człowieka przez możnych tego świata, przez co twórczość – próba podźwignięcia się z dna – stała się po prostu zbędna. Genet zresztą żył aż do śmierci bez stałego adresu, jako wieczny tułacz, wynajmował pokoje w tanich, podejrzanych hotelikach, nie przywiązywał się do nikogo, jawnie popierał ugrupowania palestyńskich terrorystów bądź tzw. Czarne Pantery – bojówki amerykańskich Murzynów”. J. Plutowicz, *Pobocze*, <<http://www.pracownia.ostroleka.pl/?tekst=146.dbml>>.

literackich gwałtownie, a prawda o życiu była obecna w każdym jego słowie. Od samego początku towarzyszył mu skandal, tak bowiem zdecydowanie tematyka jego książek oraz postawa jako człowieka z marginesu odbiegała od horyzontu percepcyjnych możliwości, od ukształtowanego przez kulturę i krytykę pułapu czytelniczej przyzwoitości.

Genet od samego początku zachowywał się jak buntownik: pisał o tym, o czym nie wolno było nawet pomyśleć, romantyzował to, co przeklinano powszechnie i na co rzucano klątwy. Wydawcy drżeli o własną reputację, lecz ostatecznie decydowali się na druk niemoralnych tekstów, nie tyle w przekonaniu, że uczestniczą w nowej krucjacie z Genetem w roli głównej, ile po prostu w oczekiwaniu na wymierny finansowy zysk. Jak podkreśla sarkastycznie Mogutin:

Издатели боялись ставить названия издательств и свои имена на первых его книгах, невозможных, непозволительных с точки зрения морали, нравственности и каких-либо литературных традиций. И это при том, что Франция (не Франция, конечно, и даже не Париж, а дюжина представителей культурной элиты, „делавших погоду” в национальном масштабе) была традиционно терпимее других европейских стран, не говоря уже об Америке, большинство нынешних классиков которой (включая Генри Миллера, Джеймса Болдуина, Уильяма Берроуза и Чарльза Буковского) впервые были опубликованы именно в Париже³².

Genet nie miał szczęścia do przekładów – nie tylko na rosyjski. Wspominałem już o tym, pisząc o Wiktiuku. Dzielił więc losy wielu innych pisarzy zakazanych, co w latach szalejącej cenzury na Wschodzie i Zachodzie i okresie zimnej wojny nikogo chyba szczególnie nie dziwiło. Przez długi czas autor *Madonny kwietnej* w ogóle nie był przekładany na inne języki, a to co zostało przetransponowane, spotykało się nierzadko z konfiskatą na mocy prawa. Mogutin przywołuje dwa zdarzenia tego typu, a mianowicie losy amerykańskiej edycji tekstu Geneta z roku 1951 i niemieckiej z roku 1960. Natomiast pierwsze tłumaczenia na angielski prezentowały skrajne zmiękczenie utworów w warstwie słownej oraz pozbawianie ich scen erotycznych. Na marginesie: dla teoretyka przekładu każda próba translacji Geneta na inny język naturalny z wyeksponowaniem historycznego momentu translacji ma niepowtarzalną wartość, zwłaszcza gdy pojedynczy tekst dysponuje wielojęzyczną serią, upoważniającą do formułowania wniosków na temat wpływu ograniczeń kulturowych na docelową postać translatu.

³² Я. Могутин, *Великий Вор Жан Жене...*

Głos piąty: *Edmund White o Jeanie Genecie*. Wiele faktów z biografii Geneta stanowiło prawdziwą zagadkę dla badaczy jego życia i twórczości. Działo się tak do czasu, aż dobrze znany w Ameryce i Europie pisarz o orientacji homoseksualnej Edmund White³³, przedstawił w roku 1993 czytelnikowi amerykańskiemu monumentalne dzieło-hołd dedykowane autorowi *Cudu róży*. W ocenie Mogutina White wykonał zaiste tytaniczną pracę, zgromadziwszy mnóstwo dokumentów, ustnych oraz pisemnych świadectw ludzi, którzy osobiście znali Geneta. Jego książka to swego rodzaju najszczegółowsza kronika, najdokładniejszy, pozbawiony fałszywego wstydu, zapis życia i twórczości Wielkiego Złodzieja, sprawozdanie z każdego dnia zaopatrzone w obszernie komentarze i indeks osobowy.

Genet był homoseksualistą, homoseksualistą jest zarówno White, jak i Mogutin. Żaden z nich nie robił z tego faktu tajemnicy, odwrotnie – demonstracja inności stała się dla nich biograficzną cechą rozpoznawczą i osobowościową determinantą. Być może dlatego, że sam Mogutin jest gejem, z takim przekonaniem pisze o niezwykłej wartości monografii White'a:

На мой взгляд, главное достоинство этой биографии в том, что Уайт [...] сумел написать книгу, адресованную широкому читателю, вовсе необязательно принадлежащему к gay community и интернациональной „голубой” культуре³⁴.

Mogutin pragnie ponadto zwrócić naszą uwagę na niebezpieczeństwa związane z upraszczaniem przez krytykę literacką procesu recepcji twórcy i skutkami ograniczonej, lecz wygodnej politycznie i ideologicznie prezentacji sylwetki i dorobku pisarskiego wybranego autora. Krytyka uzurpuje sobie prawo do ferowania wyroków na temat przyzwoitości i tego, co sakralne w literaturze, do

³³ Tak White'a charakteryzuje Mogutin w analizowanym eseju: „...Эдмунд Уайт (р. 1940) был достаточно хорошо известен и в Америке и в Европе (он постоянно живет в Париже) как один из самых ярких англоязычных гомосексуальных авторов. Его книги *Забытая Елена, Штаты желания: путешествия по гей-Америке, История мальчика, рассказанная им самим, Прекрасная комната пуста* и другие пользовались определенным успехом, издавались в rocketbook, однако не стали каким-то выдающимся литературным событием. Теперь можно сказать определенно, что Уайт войдет в историю как тонкий и серьезный биограф. И это тем более важно, поскольку он уже несколько лет болен СПИДом, и, возможно, это его последняя книга”. Z badawczego obowiązku dodam, iż White nie mieszka już od lat na stałe w Paryżu, lecz powrócił do Nowego Jorku, a biografia poświęcona Genetowi nie okazała się jego ostatnią pracą. Obawy Mogutina okazały się na szczęście mocno przesadzone, bowiem White opublikował do dzisiaj jeszcze dziewięć książek, takich jak *The Burning Library* (1994), *Our Paris: Sketches from Memory* (1994), *Skinned Alive* (1995), *The Farewell Symphony* (1997), *Marcel Proust* (1999), *The Married Man* (2000), *Loss Within Loss: Artists in the Age of AIDS* (2001), *The Flâneur: A Stroll through the Paradoxes of Paris* (2001), *The Fanny, A Fiction* (2003).

³⁴ Я. Могутин, *Великий Вор Жан Жене...*

wyznaczania pól obyczajnych i nieprzyzwoitych, do etykietkowania wszystkiego i wszystkich, aby tylko wykazać się aktywnością; mniejsza o to, że merytoryczna wartość owej krytyki jest nierzadko niesłychanie mizerna. Najłatwiej – wulgarnie i prymitywnie było – przedstawiać Geneta jako homoseksualistę piszącego dla homoseksualistów, przestępcę tworzącego dla przestępców, piewę okrutnej wynaturzonej uczuciowości i bezgranicznych perwersji. A przecież – kontynuujemy za Mogutinem – dla Geneta ważne było przekonanie, że jego literatura nie interesuje wyłącznie samych gejów, że potrafi zaciekawić i wywołać ferment intelektualny przede wszystkim poza środowiskiem seksualnych odmieńców, że jest uniwersalna.

Głos szósty: „*Pederaste*” – *słowo francuskie*. Mogutin akcentuje zależność między demonstrowaniem swej orientacji seksualnej w życiu i literaturze. Geneta zalicza do „homoseksualistów–autorytetów” na podobieństwo rosyjskiego związku wyrazowego „вop в законе” oznaczającego złodzieja o wysokiej pozycji w środowisku przestępczym. Zaznacza, że nie wszyscy twórcy z panteonu klasyków francuskich (a my dodajmy – światowego) mieli odwagę manifestowania swego homoseksualizmu na co dzień i na kartach swych dzieł zwłaszcza w trudnych czasach wiktoriańskich i – najogólniej mówiąc – powiktoriańskich. Sam Mogutin stanowi wzorowy przykład genetowskiej szczerości w tym względzie, nierzadko przejawionej, a więc świadomie kreowanej, w czym niezaprzeczalnie dopomogła mu nie tylko silna osobowość, ale także uwarunkowania społeczno-polityczne Rosji w okresie gwałtownej przebudowy po roku 1990.

Wywiady, których udzielał autor *Qurelle'a z Brestu*, były nasycone tą samą szokującą szczerością, co jego proza. Odnajduję w tym fakcie paralelę z dziennikarskimi spowiedziami Mogutina, który otwarcie przyznaje, że nienawidzi udzielania wywiadów. Przestrzega jednak indywidualnie pojmowanych granic intymności, których nie pozwala nikomu przekraczać. Taką granicą w stosunku do Geneta było pytanie o jego przeszłość, a ściślej o to, czy kiedykolwiek zabił człowieka. Mogutin sugeruje, że mogło to mieć miejsce, gdy weźmie się pod uwagę powieść *Querell z Brestu*, nacyconą specyficzną analizą i detalami psychologiczno-fizjologicznymi. Założenie to z uwagi na śmierć Geneta i brak dostępu do tajnych źródeł policji francuskiej pozostanie już tylko w sferze potencjalności i domysłów.

Seksualność Geneta była zawsze związana z delikatnością, nawet jeśli intymna znajomość z nowo poznanym mężczyzną okazywała się tylko przelotna. Inaczej niż Mogutin, Wielki Złodziej nigdy nie zajmował się miłością w uczuciowej próżni, nie przywiązywał wagi do klasycznego podziału ról seksualnych

partnerów na pasywne i aktywne, zwracał natomiast uwagę na indywidualność młodzieńców, z którymi uprawiał seks. White jest dociekliwy. Ustala na podstawie zebranego materiału, że Genet w seksie preferował raczej pasywną postawę, lecz w jego zachowaniu nie było zmanierowania. W literaturze niekiedy jednak utożsamiał się z groteskowymi transwestytami i ich kobiecym sposobem bycia, jakby rekompensując sobie niezaspokojone potrzeby psychicznej inności, demonstrowania osobowości z pogranicza homo- i heteroświatów.

Miłość jako źródło inspiracji nie należy do tematów nowych w krytyce. Pod wpływem silnego uczucia pisali i przed Genetem, czynią to twórcy i nie mniejszym powodzeniem i po nim. Miłość pochłaniała dramatopisarza bez reszty. Namiętnie i poważnie angażował się w każdy głębszy związek. Praktycznie – uważa Mogutin – wszystkie utwory Geneta powstały pod wpływem kolejnej męskiej muzy. Jego bohaterowie są jednak odmienieni w powieściach, odrealnieni, co jednak wcale nie znaczy, że zupełnie wyidealizowani:

Он боготворил своих возлюблённых, отказываясь видеть в них обыкновенных простых парней, какими они были на самом деле, наделял их в своих фантазиях сверхъестественными качествами и приписывал им разные подвиги и геройства, придумывая для них необычные биографии³⁵.

Warto przy okazji zwrócić uwagę na obszar, z którego pochodzili wybrańcy Geneta, na siłę przeszłości i jej determinujący wpływ na zachowanie pisarza w dorosłym życiu. Większość bowiem jego kochanków zajmowała się, mówiąc eufemistycznie, niebezpiecznymi profesjami, którym stale towarzyszyło ogromne ryzyko, zmuszające do nieustannego lawirowania pomiędzy życiem i śmiercią. Jak wiadomo, inny bohater Mogutinowskiego szkicu, Jim Morrison, również uwielbiał ryzyko, odnajdując w nim patologiczne podniecenie i potwierdzenie faktu, że wciąż żyje. Ekscesy chuligańskie przepełnione ryzykanctwem były także udziałem młodego Mogutina, a duże napięcie emocjonalne stało się dlań stałą potrzebą warunkującą inicjowanie jakiegokolwiek kreacji. Genet zmniejszał stres, zażywając narkotyki, przez co całkowicie się od nich uzależnił. Podobny los spotkał Jima Morrisona. O swoim przywiązaniu do kokainy niejednokrotnie wypowiadał się Mogutin. I o ryzyku, które lubi, i o pederastycznej proveniencji, i o zgodzie na ekstremalne doznania seksualne.

Głos siódmy: *Psychiatrzy-literaturoznawcy*. W ocenie autora szkicu o Wielkim Złodzieju lektury biograficzne poświęcone Genetowi skłaniają do wniosku, że był on niestęchanie nieszczęśliwy, co upodobnia jego losy do życiorysu Fran-

³⁵ Ibidem.

za Kafki. Mogutin wielokrotnie wyznaje, że twórczość jest dla niego sposobem na odreagowanie wszelkich fobii, które dręczą go od najwcześniejszych lat, od momentu, gdy osiągnął taki stopień świadomości, który kazał mu podejmować decyzje zgodne z rozbudzoną tożsamością seksualną, lecz stojące w skrajnej sprzeczności z obowiązującymi w społeczeństwie sowieckim normami obyczajowymi. Kafka, Genet, Mogutin – to tylko trzy ilustracje pewnej ogólnej prawidłowości, która odslania zależności pomiędzy biografią pisarza, jego seksualnością a postawą wobec świata i ludzi. Nie tylko zatem kreacje pisarskie wymienionej trójki autorów, lecz z pewnością i wielu innych są przykładem autopsychoterapii, ilustracją pragnień uwolnienia się od natręctw, rozpaczliwą próbą sublimacji wewnętrznych koszmarów i nadania im postaci tekstu literackiego. Kafka, Genet i Mogutin uznali twórczość za antidotum na własne zagubienie, na ból istnienia, na otaczające ich zło.

W terapii w dosłownym tego słowa znaczeniu, w przywracaniu dramaturga społeczeństwu, w odciąganiu go od marginesu społecznego pomogli autorowi *Zakochanego więźnia* przede wszystkim psychiatrzy, których można z tego powodu uznać za jego pierwszych czytelników i badaczy, nie licząc, oczywiście, strażników więziennych konsekwentnie konfiskujących penitencjarny dorobek Geneta. Gdy ten miał zaledwie czternaście lat, został poddany oględzinom lekarskim w paryskiej Klinice Świętej Anny, w wyniku których stwierdzono u chłopca pewien stopień upośledzenia umysłowego i brak zrównowżenia psychicznego. Inny psychiatra podkreślał, że Genet ma inteligentny wygląd, chociaż niezbyt przyjemny. Mogutin na przykład uważa, że zewnętrznie Genet zdradza ogromne podobieństwo do szczura; był przy tym piękny, interesujący i ujmujący wyszukany brakiem urody. I właśnie dlatego portrety pisarza wywołują nie mniejsze wrażenie niż jego literatura. Chcielibyśmy widzieć Geneta wśród tych ludzi, których można nazwać wariatami – konkludował jeden z psychiatrów. A w roku 1938 jego marsylski kolega zatrudniony w więzieniu wojskowym potwierdzał swoją diagnozą brak równowagi psychicznej u pacjenta i jego amoralność, czytaj: homoseksualizm. Ostatnie z badań pochodzące z roku 1943 eksponowało w osobowości Wielkiego Złodzieja osłabienie woli oraz amoralność. Mogutin ironizuje:

Как видим, морально-этические догмы всегда и везде поддерживались с помощью тюремно-психиатрических репрессий. Таким образом, „аморализм” и „имморализм” у Жене были обнаружены задолго до приговора критики. „ПЕДЕРАСТЫ В ВЫСШЕЙ СТЕПЕНИ БЕЗНРАВСТВЕННЫ” – он сам подписался под этим приговором в „Нотр-Дам де Флер”³⁶.

³⁶ Ibidem.

Głos ósmy: *Zakochany więzień*. Genet to nonkonformista: w życiu, polityce, literaturze. Rytuał kreacji, utożsamianie pisarstwa z sacrum, zostaje przeniesiony po roku 1968 na niwę działalności politycznej. Z tą samą szczerością i powagą, co w swoich sztukach, dramaturg z ultralewicowym zapałem angażuje się w międzynarodowe konflikty: popiera nielegalne grupy ekstremistyczne, afiszuje się między innymi znajomościami z Czerwonymi Brygadami, Czarnymi Panterami, palestyńskim ruchem narodowowyzwoleńczym, francuskimi socjalistami. Protestuje przeciwko aresztowaniu orędowniczki marksizmu w USA, laureatki Pokojowej Nagrody Lenina z 1979, Angeli Davis. Szok wywołany politycznym zachowaniem Geneta byłby porównywalny z tym, gdyby obecnie poch walał i propagował terroryzm bin Ladena oraz przekonywał Europejczyków o słuszności działań Al-Quaidy. Nic więc dziwnego, że reputacja Geneta w kręgach liberalnych była gorsza od złej.

Udział autora *Pokojówek* w niekończących się demonstracjach, spotkaniach, wiecach i akcjach protestu, a także częste podróże z jednego końca świata na drugi, z Japonii do Ameryki i z powrotem przez Palestynę, musiały negatywnie wpłynąć nie tylko na wizerunek samego twórcy, lecz przede wszystkim na jakość jego pisarstwa. Pisarz nie ukrywa zniechęcenia literaturą, którą zaczyna wyraźnie traktować po macoszemu. Karierę dramaturga przekreśla raz na zawsze. Płomienna publicystyka, pamflety, petycje, apele, protesty i inne drobniejsze gatunki agitacyjne nie zapewniły mu jednak tej pozycji w literaturze, którą zdobył dzięki nowatorskim sztukom.

Zaraz po śmierci Geneta ukazała się jego ostatnia książka *Un Captif amoureux*³⁷, czyli *Zakochany więzień*, co po rosyjsku zostało przetłumaczone jako *Узник любви*, a więc – w kolejnym przekładzie – tym razem na polski – brzmiałoby to jako *Więzień miłości*. Oddalenie od propozycji oryginału jest zatem dobrze widoczne – symptom nie tak znów rzadkiej w translatoryce dowolności interpretacyjnej. *Un Captif amoureux* był zbiorem wieloletnich rozmów prowadzonych przez Geneta z Czarnymi Panterami i Palestyńczykami z obozu Jasira Arafata. Mogutin zaznacza, że w przedmowie do pierwszego angielskiego wydania Edmund White wspomina o całkowicie nieadekwatnej recepcji książki Geneta na Zachodzie, została ona bowiem odczytana jako antysemitka i antyizraelska. Tak więc już pośmiertnie Genet otrzymał jeszcze jedno straszne piętno, przerysowujące i tak wystarczająco nasycony kolorami wizerunek niepokornego artysty – konkluduje Mogutin i przytacza – po rosyjsku – fragmenty wystąpienia przedstawicieli partii socjalistycznej:

³⁷ Zob. np.: C. Davis, *Un Captif amoureux and the Commitment of Jean Genet*, „French Studies Bulletin: A Quarterly Supplement”, 1987, Summer, 23, s. 16–18; D.H. Walker, *Un Captif amoureux: Poetry and Politics*, „Forum for Modern Language Studies” 1995, Oct. 31:4, s. 312–325.

На смерть Жене Жак Ланг выступил с коммюнике, в котором защищал его с пафосом и патетикой: „Невидимый и пригвозждённый тартюфами, Жан Жене был **воплощением свободы**. Его творчество, **пылкое и чистое, предельно утонченное**, не имело оправданий в глазах властей...”. Вслед за ним за покойного Жене вступился Франсуа Леотар, министр культуры в правительстве Жака Ширака: „После непонимания и исключения Жана Жене из культурной жизни публика наконец признала **значение этого вечного бунтаря**, этого маргинала, защищавшего различные меньшинства...” [podkr. – G.O.]³⁸.

Wielu krytyków zachodnich, szczególnie po pośmiertnej kanonizacji Geneta, podjęło wysiłek interpretacyjny „w nowym duchu” i starało się dokonać dziwnej sekcji: oddzielić Geneta-pisarza od Geneta-polityka, zakładając z definicji błędnie, że w życiu funkcjonowały dwie postacie. „Separacyjne” działania krytyki nie są udziałem wyłącznie zagranicznych specjalistów od literatury, cecha ta bowiem jest chyba uniwersalna i aktywizuje się podczas osławiania złożonych życiorysów twórców. Jak zauważa Mogutin:

Делалось это приблизительно в тех же выражениях, которые можно отыскать в предисловии к публикации отрывка из „Керелля из Бреста” в газете „Гуманитарный фонд” (1992, № 50, полностью посвящённый гомосексуальной литературе): „Все политические выступления Жене имели, конечно же, более всего эстетический смысл речь шла о провокациях, лишь косвенно отражающих политические убеждения писателя”³⁹.

Edmund White dostarcza przekonujących argumentów umacniających jego tezę, zgodnie z którą całe postępowanie Geneta nie miało nic wspólnego ani z figlarstwem, ani z epatowaniem, ani z prowokacją, ponieważ stanowiło dla francuskiego dramaturga ten sam rodzaj potrzeby psychologicznej i fizjologicznej, co sakralne akty złodziejstwa dokonywane w kryminalnej przeszłości. Powtórzmy za Mogutinem: w polityce, tak samo, jak w życiu i literaturze, Genet był absolutnie szczerzy i poważny.

Głos dziewiąty: *Genet i tradycja rosyjska*. W ocenie Mogutina trudno mówić o wpływie Geneta na literaturę rosyjską z co najmniej dwóch zasadniczych powodów. Po pierwsze, to, co przyswojono ruszczyźnie, nie było wolne od cięć cenzury, złożyło się więc na nieobiektywny obraz przetransponowanej dramaturgii, po drugie zaś transpozycji dokonano stosunkowo późno, bo dopiero

³⁸ Я. Могутин, *Великий Вор Жан Жене...*

³⁹ Ibidem.

w latach 90. ubiegłego stulecia, a to z kolei inicjuje perspektywę recepcyjną i postawę wyczekującą w stosunku do epigońskich albo twórczych reakcji artystów na Genetowskie słowo. Niemniej są wśród pisarzy rosyjskich autorzy, którzy wypowiadają się na temat wpływów ulotnych na ich światopogląd. Na przykład Władimir Nabokow nie ukrywa, że bliski jest mu i zaciekawia go fizjologizm Geneta, a scena, w której więźniowie porównują swoje członki, odpowiada olśnieniu, którego jako entomolog doznał podczas oglądania organów płciowych samców motyli. Dzięki dostrzeżeniu różnic w wielkości i kształcie owadzych członków Nabokow stworzył nowy system klasyfikacji, rewolucjonizując tym samym entomologię.

Bez znajomości Geneta – uważa Mogutin – trudno byłoby dzisiaj zrozumieć polityczne zaangażowanie Eduarda Limonowa, dla którego twórca *Parawanów* pozostaje niepodważalnym autorytetem. Sam eseista przyznaje, że był ogromnie usatysfakcjonowany, gdy po opublikowaniu artykułu *Как я воровал в Париже* nastawieni zdecydowanie negatywnie wobec autora krytycy porównywali rosyjskiego buntownika do Geneta i jego „wypaczonej” ścieżki. Dla samego zaś zainteresowanego materiał ów był hołdem złożonym Wielkiemu Złodziejowi, a porównanie go z Genetem oraz totalny brak aprobaty dla tekstu stanowiły dlań najwyższą pochwałę.

Niewykluczone, że tym, który najbardziej by się przydał w naszych sterroryzowanych czasach, byłby właśnie Jean Genet, prowokator i obrońca poniżonych⁴⁰. Niestety, francuski dramaturg nie żyje już od dwudziestu lat, ale znamy jego godnego następcę, mamy żywego Mogutina, który dzieło Wielkiego Złodzieja kontynuuje z przeogromną żarliwością. Żyjąc, tracimy życie – pisała Maria Janion⁴¹. Ale nie dodała, że dzięki temu zyskujemy historię.

⁴⁰ M. Wittbrot, *Trucizny intelektu*, <<http://www.mateusz.pl/wdrodze/nr311/311-08-wittbrot.htm>>.

⁴¹ M. Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001.

Резюме*Могутинский портрет Жана Жене: ингресс под контролем*

В данной статье прослеживается восприятие творчества Жана Жене в России и на Западе с точки зрения русского писателя-эмигранта Ярослава Могутина (1974). Эссеист приводит скандальные факты из биографии Жене, чтобы показать влияние культуры на формирование новой читательской восприимчивости. Приводятся данные, связанные с постановками пьес Жене Романом Виктюком и театром парадокса, сексуальной привлекательностью фашизма и покровителями французского автора, а также мнение Эдмунда Уайта и других критиков о Жене. Даются параллели его биографии с биографиями иных писателей с мировой славой, как, например, Кафка или Манн.

Summary*Mogutin's Portrait of Jean Genet: Controlled Ingress*

In the present article I concentrate on reception of Jean Genet's literary output in Russia and in the West from the viewpoint of the Russian emigrant writer Jaroslav Mogutin (1974). The essayist quotes scandalizing facts from Genet's biography in an effort to illustrate the impact of culture on formation of new reader's sensitivity, writes about Genet's plays directed by Roman Vikiuk and about the theatre of paradox, raises a point of sexual attractiveness of fascism, and explores reasons for unfading popularity of the French writer. Readers are introduced to critics' opinions of Genet and the role performed by Genet's monograph by Edmund White. Mogutin's conception is sharpened by references to the biographies of world-famous writers, such as Franz Kafka or Thomas Mann.