didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
DOI: 10.34762/x7j0-vn15
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/nowa-kobieta-i-eugenika-w-rewolucyjnej-retoryce-chce-miec-dziecko-siergieja-trietjakowa

/ NOWA KOBIETA

„Nowa kobieta" i eugenika w rewolucyjnej retoryce („Chcę mieć dziecko!" Siergieja Trietjakowa, 1926-1928)

Katarzyna Osińska | Instytut Slawistyki PAN w Warszawie

'The New Woman' and eugenics in revolutionary rhetoric ('*I Want a Baby*' by Sergei Tretyakov, 1926-1928).

This article discusses Sergei Tretyakov's drama *I Want a Baby* in a broad historical context. At the centre of the drama the writer placed a female protagonist who is, according to the author of the article, a variant of the concept of the 'new woman', an interpretation of which was presented by Aleksandra Kołłontaj (in her articles of 1913 and 1919). A summary of Kołłontaj's views made it possible to extract from them the problems taken up by Tretyakov, i.e. the position of women in society, motherhood, the family, the organisation of the childcare system in the post-revolutionary reality. The heroine of Tretyakov's play wants to give birth to a child, but does not want to start a family. She chooses a candidate for the father herself, with the proviso that he must be healthy and have a proletarian class background. 'The New Woman' in Tretyakov's rendition is committed to laying the foundations of a healthy society, and eugenics is meant to help in this.

The article shows the reasons why the heroine of the drama is not accepted by her environment (in the play itself) and also arouses opposition from the critics (as a result of which, Tretyakov's work was not printed and did not live to see a stage or film production). Confronting her character with old ideas about the family, Tretyakov points out the obstacles to the fulfilment of the revolutionary ideas. To this end, light was shed on the idea

of the new family as construed by Lev Trotsky and on Aron Zalkind's views on the sexual education of the proletariat. The heroine of the play was confronted with the image of the 'new woman' propagated in society and with the real-life communist activist Asja Lācis. Also addressed was the blurring of gender boundaries in the development of the idea of the new man. The numerous contradictions that the play abounds with make it difficult to decide whether Tretyakov believed in the effectiveness of biological control of society combined with the idea of education by institutions, or whether he wanted to show the dangers of social experiment.

Keywords: Sergei Tretyakov; I Want a Baby; The New Woman; eugenics; Asja Lācis

Nazwisko Siergieja Michajłowicza Trietjakowa (1892-1937) raczej zapomnianego dziś, przynajmniej w Polsce, publicysty, poety, dramaturga, scenarzysty filmowego powróciło na afisz w związku z wystawieniem przez zespół Teatru Powszechnego w Warszawie spektaklu *Krzyczcie, Chiny!* (2015, reżyseria Paweł Łysak). Ten „montaż faktów" znany historykom teatru i badaczom radzieckiej awangardy dzięki inscenizacji w Teatrze im. Meyerholda (1926), u nas zapamiętany został za sprawą Leona Schillera, który w latach międzywojennych aż trzykrotnie przenosił na scenę tę rzecz o walce Chińczyków z zachodnimi kolonizatorami[1].

W ostatnich latach zainteresowanie Trietjakowem rośnie, także pośród zachodnich badaczy awangardy i sztuki politycznej pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Powodem jest nie tylko jego spuścizna literacka i piśmiennicza, przybliżana dzięki nowym wydaniom i opracowaniom (Trietjakow, 2010; 2018; 2019; 2019 a; 2019 b; 2020), ale także Trietjakow jako teoretyk sztuki, działacz rewolucyjny oraz ważna postać w kontaktach międzynarodowych, zwłaszcza ze światem kultury niemieckiej. Tę ostatnią jego rolę nazwalibyśmy dziś pośrednictwem kulturowym. Stąd amerykańska badaczka Katerina Clark uczyniła go jednym z bohaterów (obok Wsiewołoda Meyerholda i Ilji Erenburga) monografii na temat relacji radzieckiej kultury z zachodnią w latach 1931-1941 (Clark, 2011; wydanie rosyjskie – Clark,

2018). Teatralnym kontaktom Trietjakowa z Niemcami poświęcił część swych badań Władimir Koljazin przy okazji pisania pracy na temat wzajemnych związków przedstawicieli teatru radzieckiego i niemieckiego (Koljazin, 2013). Wreszcie sama biografia Trietjakowa stała się przedmiotem studiów brytyjskiego teatrologa Roberta Leacha (Leach, 2022).

Trietjakow, preferujący gatunki ulotne, jak artykuły gazetowe i scenariusze filmowe, a także teksty dramatyczne poruszające aktualne tematy, stał się dla Waltera Benjamina przykładem „twórcy jako wytwórcy". W wykładzie pod tym tytułem, opublikowanym w Paryżu w 1934 roku w obliczu narastania w Europie faszyzmu, Benjamin odrzucał estetyzację życia politycznego i na nowo definiował zależności między sztuką a produkcją. Nazwał wówczas Trietjakowa „pisarzem operatywnym", zwracając uwagę na jego bezpośrednie zaangażowanie w zmianę stosunków produkcji, a zatem też stosunków społecznych. Nie on jeden postulował w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku odejście od estetycznych funkcji sztuki na rzecz produkcji, czy – ujmując rzecz inaczej – przeniesienie akcentu z dzieła na działanie, przy czym „działanie" miało przynosić realny skutek, czy to w zakresie wytwórczości – robienia „nowych rzeczy" – czy też budowy nowej świadomości, nowych relacji społecznych, a także nowych obyczajów. Zbliżone poglądy reprezentowali przedstawiciele konstruktywizmu czy sztuki rozumianej jako produkcja. Radykalizm Trietjakowa jako działacza LEF-u (Lewicowego Frontu Sztuki) nie sprowadzał się do prostego narzucania wzorców myślenia za pomocą znanych środków agitacji i propagandy. Jako teoretyk i praktyk szukał metod wpływania na zmianę świadomości i proponował sztukę polityczną, przedstawiającą nowe treści w nowych formach. Dlatego przedkładał artykuł prasowy nad esej literacki, a dramat do dyskutowania ponad dramat do czytania lub oglądania. Podejmując gorące tematy, zajął się między innymi problematyką związaną z rolą kobiet w

tworzeniu porewolucyjnej rzeczywistości – znany skądinąd koncept „nowej kobiety” znalazł wyraz w jego tekście dramatycznym zatytułowanym *Choczu riebionka!* (Chcę mieć dziecko!, 1926). Owa „sztuka do dyskusji” miała prowokować widzów do zajęcia stanowiska wobec eugeniki, a także do zmiany myślenia w tak podstawowych kwestiach, jak rodzina, macierzyństwo, wychowanie dziecka. Aby przyjrzeć się, w jaki sposób autor *Chcę mieć dziecko!* zamierzał wpłynąć na zmianę społecznych nastawień, przypomnijmy, kim miała być „nowa kobieta” w rosyjskim, a następnie radzieckim wydaniu.

„Nowa kobieta” według Aleksandry Kołłontaj[2]

Samo pojęcie „nowa kobieta" (*nowaja żenszczina*), rozpowszechnione w Rosji przez Aleksandrę Kołłontaj, nie było nowe. Definicję New Woman zaproponowała w Anglii w 1894 roku Sarah Grand w artykule *The New Aspect of the Woman Question*[3]. W publicystyce Kołłontaj określenie to pojawiło się w 1913 roku w artykule *Nowa kobieta*, włączonym w 1919 do tomu *Nowa moralność i klasa robotnicza* (Kołłontaj, 1919). Kołłontaj odwoływała się do wielu przykładów wziętych z literatury, twierdziła przy tym, że XIX-wieczni rosyjscy pisarze, nawet ci wielcy, nie zdołali pokazać w swoich dziełach kobiety przemienionej pod wpływem nowych czasów i nowych warunków. I choć lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte XIX wieku przyniosły spektakularne przykłady narodzin kobiety-człowieka, to nie tylko Tołstoj, ale nawet Turgieniew nie zdołali uchwycić dokonujących się zmian, a Czernyszewski w swojej powieści *Co robić?* (1863) pokazał swoją bohaterkę w sposób schematyczny.

Nowy typ bohaterki to zaprzeczenie dawnych „miłych dziewcząt”, których życie kończyło się wraz z wyjściem za mąż, to nie żony cierpiące z powodu

zdrad męża i nie „stare panny” – pisała Kołłontaj i akcentowała konieczność uniezależnienia się kobiety od mężczyzny, a nowym typem bohaterki, jakiej dotąd literatura (i życie) nie znały, okazała się, jej zdaniem, kobieta niezamężna – *die Junggesellinnen* (Kołłontaj, 1919, s. 5). Taka kobieta nie jest dodatkiem do mężczyzny; ma własny świat, jest zewnętrznie niezależna i wewnętrznie samodzielna. A zatem – nie bohaterki Turgieniewa, Czechowa, Zoli czy Maupassanta, ale Matylda, tytułowa postać z powieści Carla Hauptmanna (brata Gerharta), Tatiana z opowiadania *Kobieta* Maksima Gorkiego czy Magda z dramatu *Gniazdo rodzinne* Hermanna Sudermanna. Podając wiele przykładów literackich, Kołłontaj pisała o przedstawicielkach wszystkich klas społecznych, kobietach samodzielnych, pracujących, uczących się, rzucających wyzwanie burżuazyjnej moralności.

Konkretne postulaty Kołłontaj sformułowane jeszcze przed rewolucją odnosiły się przede wszystkim do robotnic i różniły się od postulatów zachodnich sufrażystek. Kołłontaj nie tyle skupiała się na prawach kobiet w zachodnim, „burżuazyjnym” ujęciu, ile przede wszystkim walczyła o poprawę warunków bytowych proletariuszek. Zwracała uwagę na rozmijanie się postulatów zachodnich feministek z potrzebami klasy robotniczej. W wystąpieniu na I Zjeździe Kobiet w Petersburgu w 1908 roku wygłosiła referat na temat: *Kobieta – robotnica we współczesnym społeczeństwie*. Przeciwstawiała w nim feminizm zachodni, „burżuazyjny” potrzebom klasy robotniczej. „Kwestia kobieca – według feministek – to kwestia «prawa i sprawiedliwości»; dla robotnic – to kwestia «kawałka chleba»” (Kołłontaj, 1908). Kapitał potrzebuje tanich rąk do pracy – i kobiety na rynku pracy są taką siłą. Według Kołłontaj to nie duchowe potrzeby czy pęd do nauki stały się źródłem kwestii kobiecej, lecz kolizja między starymi formami życia społecznego a nowymi stosunkami na rynku pracy. Burżuazyjne feministki od XIX wieku dążyły do wyzwolenia ekonomicznego, podczas gdy „wolność”

pracy jest dla proletariuszek brzemieniem, koniecznością. Zatem ważne jest wprowadzenie regulacji, a interwencja państwa w „swobodę umowy" między pracą a kapitałem obejmować powinna regulowanie dnia pracy, zakaz pracy nocą, podniesienie płac itp. Kołłontaj poruszała kwestie związane z ochroną pracy kobiet, a także zwracała uwagę na konflikt między pracą najemną a obowiązkami domowymi i macierzyństwem. Feministki burżuazyjne proponują kobietom – pisała – wyzwolenie w wolnej miłości i prawie do macierzyństwa, podczas gdy społeczno-ekonomiczne warunki, w jakich żyje proletariat, sprawiają, że wolna miłość i macierzyństwo są dla robotnicy realnością zbyt realną i stanowią źródło cierpień. Społeczeństwo zatem powinno uwolnić kobietę od tego brzemienia: zapewnić pomoc w wychowaniu dorastającego dziecka, ale jednocześnie chronić wczesne macierzyństwo, dać możliwość opiekowania się przez pracującą kobietę niemowlęciem w pierwszych miesiącach jego życia (Kołłontaj, 1908)[4].

Z postulatów wymienionych w 1908 roku przez Kołłontaj zwracają uwagę (w kontekście niniejszego artykułu) te, które odnoszą się do ochrony macierzyństwa. A zatem: zapewnienie ciężarnym możliwości odpoczynku osiem tygodni przed rozwiązaniem i osiem tygodni po nim z prawem do pełnego wynagrodzenia z kas państwowej ubezpieczalni; bezpłatna pomoc medyczna i akuszerska dla rodzących; zapewnienie specjalnych pomieszczeń na terenie fabryki dla kobiet karmiących oraz dla żłobków; oddanie zarządzania żłobkami w ręce matek; organizacja kursów świadomej opieki nad dziećmi; zapewnienie przez miejskie i lokalne samorządy bezpłatnego mleka kobietom, które nie mogą karmić piersią.

Kołłontaj była działaczką rewolucyjną, członkinią Socjaldemokratycznej Partii Robotniczej Rosji i stała na stanowisku, że tylko partia robotnicza może skutecznie walczyć o poprawę sytuacji kobiet. Rewolucja proletariacka

rzeczywiście przyniosła emancypację kobiet, nie tylko przedstawicielek klasy robotniczej, przy czym modernizacja i urbanizacja rosyjskiego społeczeństwa, nieodłączna od utopijnego projektu stworzenia człowieka radzieckiego, szła w parze ze zmianami we wszystkich dziedzinach życia. Kobieta odtąd nie tylko mogła pracować, angażować się społecznie i politycznie, ale też – w ideale na równi z mężczyzną – samodzielnie decydować o swojej sytuacji osobistej. Państwo oferowało pomoc materialną i organizacyjną dla pracujących matek (żłobki, przedszkola, stołówki). W planie ideologicznym rewizji podlegała sama instytucja rodziny, traktowana do pewnego stopnia jako przeżytek społeczeństwa kapitalistycznego. W 1918 roku gazeta „Izwiestija" pisała o przejściu do komunistycznego porządku, w którym macierzyństwo zyska państwową opiekę, państwo zapewni wychowanie dzieci, a burżuazyjna rodzina zostanie zastąpiona wolnym związkiem (zob. Lebina, 1999, s. 82).

Rewolucje 1917 roku (lutowa i październikowa) przyniosły zmianę położenia kobiet w zakresie niektórych praw (choćby praw wyborczych), ale nie przyniosły natychmiastowych zmian obyczajowych i społecznych. Stawiając w centrum swojego dramatu „nową kobietę", Trietjakow wskazywał na konflikty i problemy, jakie generowało pojawienie się w danej społeczności takiej bohaterki. Podejmując problemy relacji „nowej kobiety" z mężczyznami, a także małżeństwa i rodziny, macierzyństwa, aborcji, przemocy seksualnej, na pierwszy plan wysunął eugenikę, bowiem to właśnie eugenika zaprząta umysł i pobudza do działań Miłdę, która nie tylko chce mieć zdrowe dziecko, ale też pragnie, by rosło ono w zdrowym społeczeństwie przyszłości.

O wystawienie dramatu starali się dwaj reżyserzy: Wsiewołod Meyerhold i Igor Tierientjew. Ostatecznie prawo to uzyskał Meyerhold, jednak nie udało

się zrealizować przedstawienia; do premiery nie dopuściła cenzura. Trietjakow napisał nowy wariant utworu (1927), w którym przeniósł akcję z miasta do środowiska wiejskiego. A następnie, w latach 1927-1928, na podstawie obu wariantów napisał scenariusz filmowy, również niezrealizowany. Wszystkie trzy wraz z dyskusjami, jakie toczyły się wokół sztuki w latach dwudziestych, zostały zebrane i opracowane przez szwajcarską badaczkę Tatianę Hofman oraz Eduarda Jana Ditschka z Berlina, a następnie ukazały się w Rosji – w przekładzie z niemieckiego – w 2018 roku (Trietjakow, 2018).

Miłda Grignau

Miłda pojawia się w drugiej scenie dramatu: w męskim ubraniu stoi plecami do widowni, przywołuje kota. Robotnik z budowy Grińko, nie widząc jej twarzy, dochodzi do wniosku, że to jego kolega Frołka i zaczepia ją, łapiąc pod pachy. Ubierająca się po męsku Miłda wywołuje złośliwe uwagi mężczyzn.

Miłda ma pokój w budynku z komunalnymi mieszkaniami. Niekiedy nocuje u niej chemik Dyscypliniarz, który nie krępuje się jej (a ona jego), ponieważ nie przypomina mu kobiety. „Ty rubacha-parień” (swój chłop) – mówi do niej. Pokój Miłdy otoczony jest pomieszczeniami, których mieszkańcy żyją w wielkiej ciasnocie; to świat znany z twórczości Bułhakowa czy opowiadań Zoszczenki. Trietjakow z talentem i satyrycznym pazurem, w czym nie ustępuje wspomnianym autorom, przedstawia kłótnie, konflikty, chaos panujący w tej zbiorowości. A także zdolność do błyskawicznego połączenia sił, gdy chodzi o danie wyrazu negatywnym emocjom. W jednej ze scen obiektem brutalnego ataku sąsiadów staje się Miłda jako ta, która przyjmuje

u siebie mężczyzn.

Miłda Grignau jest Łotyszką, przed rewolucją pracowała fizycznie na wsi jako pracownica najemna. Po rosyjsku mówi z błędami, za co krytykuje ją Dyscypliniarz („Ty, Miłda, słabo poddajesz się rusyfikacji”); zdarza jej się wtrącić do rozmowy łotewskie słowo. Dokształca się z broszur partyjnych – jest komunistką i działaczką: chce w klubie rejonowym zorganizować żłobek, ale napotyka na konkurencję. Niejaki towarzysz Bob szuka w klubie miejsca dla spotkań „organizatorów bytu”, poza tym działa już tu kółko dramatyczne prowadzone przez bohatera o wymownym nazwisku Saksualski – reżysera proponującego młodym aktorkom karierę przez łóżko.

Miłda chce mieć dziecko i nie chce mieć męża ani stałego partnera. Jest gotowa na poświęcenia, by zajść w ciążę. Do pewnego stopnia jej upór można wyjaśnić przekonaniem o obowiązku rodzenia dzieci (zdrowych dzieci!) dla społeczeństwa. Przy czym nie zamierza skorzystać ze sztucznego zapłonienia (tak, taki wątek też pojawia się w sztuce!) – odrzuca możliwość przyjęcia darmowego (w ramach państwowej opieki) zastrzyku ze spermatozoidów. Chce mieć dziecko z przedstawicielem proletariatu. Takim kandydatem okazuje się robotnik Jakow, osobnik zdrowy fizycznie, o właściwym pochodzeniu klasowym. Eugenika w wydaniu radzieckim miała przede wszystkim uzasadnienie zdrowotne (dzieci powinny pochodzić od zdrowych rodziców), a pod względem ideologicznym, jaki reprezentuje Miłda – także klasowe. Jakow jednak okazuje się nie dość postępowy: chce się ożenić z inną kobietą i reaguje zdumieniem na propozycję Miłdy. W końcu jednak ulegnie jej, bowiem ona – by go przekonać – przebiera się za „prawdziwą” kobietę: maluje, zakłada pożyczoną od koleżanki sukienkę. W finale sztuki, w konkursie nowo narodzonych syn Miłdy i Jakowa zajmuje pierwsze miejsce – pod względem wagi, odżywienia, objętości klatki piersiowej, składu krwi,

temperamentu itp. Jednak dziecko wychowa dom dziecka, jako że Miłda, prawdziwa „nowa kobieta", zajęta pracą od rana do nocy, nie ma czasu na macierzyństwo. Ani na życie rodzinne. Miłda bowiem uosabia ideał kobiety niezamężnej. W stosunku do Jakowa jest nieprzejednana – on bowiem walczy najpierw o to, by żyć razem z Miłdą i wychowywać wspólnie dziecko, a potem o swoje prawo ojca, którego Miłda mu odmawia.

Trietjakow nie wprowadza na scenę klasycznej kolizji między uczuciem a obowiązkiem, ponieważ rozterki miłosne należą do starej epoki. Tymczasem rewolucja, której celem była likwidacja prywatnej własności, unieważniła wszelkie pretensje do posiadania, jakie niesie ze sobą związek dwojga ludzi. Miłość (do mężczyzny, dziecka, rodziców) staje na przeszkodzie w osiągnięciu celów rewolucji. Zatem w ujęciu Trietjakowa prawdziwa (w zgodzie z ideologicznymi założeniami, a nie z życiowym doświadczeniem) „nowa kobieta" Miłda nie może się zakochać. Odrzuca Jakowa, a sam Jakow, choć z niego proletariusz na „sto procent", przywiązany jest do starego świata wraz ze świata tego wyobrażeniami o miłości, rodzinie, kobiecie. A także – ze starym sposobem myślenia. Jakow nie jest postępowcem; reprezentuje uprzedzenia rodem z systemu patriarchalnego. O zgwałconej dziewczynie mówi (bo i taki wątek pojawia się w pierwszym wariancie sztuki), że sama sobie była winna. Poza tym Jakow chce żyć z Miłdą, jednak ona nie dopuszcza takiej możliwości, powołując się na kontrakt, jaki zawarli z jej inicjatywy na początku znajomości. „Nowa kobieta" powołana jest do innych celów niż pielęgnowanie życia rodzinnego. To ona jest siłą postępową.

W zorganizowanym wedle naukowych zasad społeczeństwie indywidualne uczucia stają się problematyczne, miłość może mieć wręcz kontrrewolucyjny potencjał, a zakochana kobieta staje się siłą konserwatywną. Kołłontaj twierdziła, że dla „nowej kobiety" miłość przestaje stanowić treść życia, staje

się sprawą drugorzędną (1919, s. 24). Co nie oznacza powstrzymywania się od seksu. Jednak sama Miłda reprezentuje postawę wstrzemięźliwości, inaczej niż kobiety i mężczyźni w jej otoczeniu (lekarz Wopitkis twierdzi wręcz, że w narodzie istnieje „płciowa neuroza"). Seks w jej przypadku ma służyć poczęciu – i tu zderzamy się z zastanawiającą sytuacją: Miłda jako nowa, wyzwolona kobieta nie chce „marnować energii płciowej"; seks ma służyć reprodukcji. Jednak paradoks jest tu pozorny. W porządku opartym na naukowej organizacji społeczeństwa (Miłda mówi wręcz o „organizacji poczęcia") seks, jeśli nie służy celom reprodukcyjnym, może być traktowany jako zbędne wydatkowanie energii. Świadome uczestniczenie w tworzeniu nowej rzeczywistości wymaga bowiem wewnętrznej dyscypliny, umiejętności poskramiania emocji. Autorka komentarza do wydania tekstów Trietjakowa stwierdziła, że „Miłda stanowi policzek dla teorii popędu Freuda" (Trietjakow, 2018, s. 254). To prawda, że Miłda nie odczuwa pragnienia seksualnego i niczego nie sublimuje, ponieważ jej wewnętrznym motorem jest „instynkt produkcji", przy czym pojęcie produkcji przenosi na sferę biologiczną.

Słowo „organizacja", tak często przez Miłdę używane, odnosi się nie tylko do społeczeństwa czy do życia poszczególnych ludzi, ale też do natury. Nagabywana przez jednego z rozmówców o jej stosunek do przyrody, mówi: „Lubię przyrodę, lubię kiedy na wodospadzie widzę turbiny, w górach – kopalnie, w gęstwinie leśnej – tartaki i prawidłowo założone szkółki leśne" (Trietjakow, 2018, s. 65). Zatem Miłda chce żyć w świecie uporządkowanym, ale racjonalizm, jakiemu hołduje, wynika z idealistycznego przekonania, że życie we wszystkich jego przejawach można zorganizować według jasno określonych reguł. Miłda jest przekonana, że rewolucja wymaga odrzucenia całego starego systemu we wszystkich aspektach: ekonomicznym, społecznym, obyczajowym, w tym także dotąd powszechnie akceptowanych

relacji między płciami.

Nowa rodzina

W *Chcę mieć dziecko!* Trietjakow skonfrontował ideę „nowej kobiety" ze starymi wyobrażeniami na temat macierzyństwa i rodziny. Bohaterka Trietjakowa stanowi wyzwanie dla większości zasad uznanych za normatywne w przedrewolucyjnym świecie: uosabia walkę o prawo do macierzyństwa wyprowadzonego poza sferę życia osobistego. W takim ujęciu macierzyństwo sprowadza się do urodzenia dziecka, natomiast jego wychowaniem powinno zająć się państwo. Jednak inne bohaterki dramatu wychowują dzieci, a do tego Trietjakow sugeruje, że opieką nad niemowlęciem może również zająć się ojciec. W scenie zatytułowanej „Ojcowie" dwudziestu ojców wynosi niemowlęta, niektóre zaczynają płakać. Ojcowie przewijają niemowlaki, wymieniają się uwagami na temat chorób i lekarstw. Przeciwko oddaniu dziecka do placówki wychowawczej protestuje też Jakow. Stąd można odnieść wrażenie, że Trietjakow deprecjonuje poniekąd twardą pozycję Miłdy: jej odmowę założenia rodziny, a przede wszystkim pozbawienie Jakowa prawa do wychowania dziecka (a w konsekwencji – prawa dziecka do ojca). Może nawet nie tyle deprecjonuje, ile stawia znaki zapytania – bo przecież jego intencją było poddanie pod dyskusję społecznych eksperymentów. Takim eksperymentem miało być stworzenie rodziny opartej na nowych, komunistycznych zasadach.

Wiele na ten temat pisano na początku lat dwudziestych. W 1923 roku Lew Trocki, zajmujący wówczas stanowisko Ludowego Komisarza do Spraw Wojskowych, ogłosił na łamach gazety „Prawda" artykuł *Od starej rodziny do nowej* (zob. Trockij, 1927, s. 31-39). Wskazując na patologie nękające wiele rodzin w porewolucyjnej rzeczywistości, podkreślał konieczność rewizji

większości zasad, które tworzyły podstawę rodziny w dawnym słowa tego rozumieniu. Przy czym Trocki ogólne pojęcie rodziny rozpatruje w kluczu klasowym, jego zdaniem to proletariat jako klasa, która odegra decydującą rolę w przyszłości, powinien wyłonić z siebie rodzinę funkcjonującą na nowych zasadach. Jednak rodzinę, stanowiącą według komisarza Trockiego związek kobiety i mężczyzny oraz ewentualnie dzieci. „Nowa rodzina" może powstać w wyniku procesu transformacji wyobrażeń o jej istocie, co wymaga wysiłku psychicznego każdej jednostki wspieranej przez programy państwowe (podniesienie kultury robotników, wzrost ich świadomości społecznej itp.). „Bez podniesienia indywidualnej kultury robotnika i robotnicy nie może powstać nowa rodzina, albowiem w tej sferze można mówić wyłącznie o wewnętrznej dyscyplinie, a nie o zewnętrznych przymusach" (Trockij, 1923, s. 37).

Do najważniejszych warunków powstania rodziny na nowych zasadach zaliczał on odciążenie kobiet od codziennych obowiązków. Warunek ten miał zostać spełniony wówczas, gdy nowe państwo radzieckie wejdzie w epokę większej stabilności ekonomicznej, co z kolei pozwoli na zintensyfikowanie nowego typu budownictwa, zapewniającego każdej rodzinie dach nad głową, a kobietom zwolnienie z codziennych prac domowych. Pisząc o nowym, komunistycznym bycie, Trocki był przekonany, że już wkrótce zaczną powstawać domy, realizujące potrzeby „rodzinno-grupowych wspólnot" (Trockij, 1927, s. 38). „Prać bieliznę powinna dobra społeczna pralnia. Karmić – dobra społeczna restauracja. Ubierać – odpowiednia pracownia krawiecka" (tamże, s. 37). Wypracowanie nowych warunków obejmowało również wychowanie dzieci, którym mieli się zająć odpowiednio wyszkoleni pedagodzy w ramach państwowych placówek.

Trocki wspomina o domach-komunach i istotnie pierwsze takie domy

powstały już w latach 1923-1924, lecz na większą skalę tego typu budownictwo zaczęto realizować w latach 1927-1929. To wtedy wznoszono budynki, w których wzdłuż długich korytarzy znajdowały się jednoizbowe najczęściej pomieszczenia dla rodzin, a pośrodku kompleksu – stołówka z tzw. fabryką-kuchnią, klub z salą teatralną i inne przestrzenie przeznaczone do wspólnego użytkowania. Miłda jednak nie mieszka w domu-komunie, lecz w komunałce, w której wspólne, dzielone przez kilka rodzin kuchnie stawały się polem bitew, sąsiedzkich intryg i awantur. Trietjakow zatem konfrontował Miłdę, walczącą o nowy porządek świata, ze światem funkcjonującym nie tyle nawet na starych zasadach, ile bez zasad. To świat ludzi stłoczonych we wspólnych mieszkaniach, pozbawionych elementarnego poczucia intymności, świat, w którym szerzą się rozmaite patologie.

Miłda i rewolucyjna etyka

Równie trudno byłoby nazwać Miłdę sufrażystką z początku XX wieku, jak i przypisać współczesnym nurtom feminizmu. Owszem, zajmuje ją sytuacja kobiet, ale nie interesują prawa jednostki. Jej poglądy mają oparcie w walce klas, a nie w walce płci. Nie przeciwstawia kobiet mężczyznom, bowiem jej działania podporządkowane są najważniejszemu wysuniętemu przez rewolucję zadaniu: organizacji nowego społeczeństwa. Starania Miłdy wpisują się w eksponowane w porewolucyjnej rzeczywistości postulaty odciążenia kobiet od ich obowiązków rodzinnych i macierzyńskich poprzez organizację państwowego systemu wychowania. Społeczeństwo przyszłości ma być nie tylko dobrze zorganizowane, ale i zdrowe, stąd jej poparcie dla eugeniki, a także dla aborcji, traktowanej nie tyle jako prawo kobiety do samodzielnego decydowania o macierzyństwie, ile przede wszystkim jako środek zapobiegający rodzeniu dzieci poczętych przez rodziców obciążonych chorobami bądź nałogami. Miłda u Trietjakowa nie walczy o nowe regulacje

prawne; przeszkodą w tworzeniu nowych stosunków społecznych są ludzie – środowisko, w jakim żyje i działa. To ludzie nie są przygotowani do rewolucyjnych zmian, i nie tylko drobnomieszczanie, uznawani w nowej rzeczywistości za przeżytki przeszłości, tzw. byli ludzie czy entuzjaści NEP-u, ale nawet niektórzy przedstawiciele klasy robotniczej (jak Jakow i jego koledzy z budowy), hołdujący starym wyobrażeniom na temat roli i miejsca kobiety w społeczeństwie.

Trietjakow podważa nie tylko uznane za burżuazyjne wyobrażenia o miłości i rodzinie, ale też ukazuje negatywne strony przelotnych kontaktów seksualnych. Tworzy zatem fundamenty pod nową, socjalistyczną moralność i higienę społeczną. Psychiatra i pedolog Aron Załkind[5] postulował przekierowanie popędu seksualnego w stronę walki klasowej i budowy nowego społeczeństwa oraz sformułował zasady mające pomagać w sublimacji popędu. W *Dwunastu przykazaniach seksualnych rewolucyjnego proletariatu* z 1924 roku (zob. Załkind, 1990) propagował zdumiewające konserwatyzmem (z dzisiejszej perspektywy) podejście do seksu, na przykład przedmałżeńską wstrzemięźliwość czy miłość monogamiczną. Uważał, że w nowym społeczeństwie relacja dwojga proletariuszy nie może opierać się na seksualnych podbojach (z flirtami, kokietowaniem itp.) i że relacji takiej obca powinna być zazdrość, kłamstwa czy podejrzliwość. Dziś postulaty Załkinda brzmią anegdotycznie, łatwo uczynić je obiektem żartów, ale jeśli odniesiemy je do kontekstu, jaki tworzyła idea totalnej przebudowy świata i powstanie nowego człowieka, to nasuwa się podejrzenie, że purytanizm proletariacki, reprezentowany przez wielu komunistycznych działaczy, mógł być odpowiedzią na chaos wartości czasów porewolucyjnych. Z drugiej strony głoszenie wstrzemięźliwości seksualnej stanowiło pochodną przekonania, że „wolna miłość" stoi w sprzeczności z ideą racjonalnie zorganizowanego społeczeństwa i że powściąganie energii seksualnej – jakkolwiek dziwacznie

by to brzmiało – będzie sprzyjać wzrostowi energii produkcyjnej. I tu już widać pęknięcie między ideami wolnej miłości głoszonymi przez feministkę Aleksandrę Kołłontaj a programem części działaczy, proponujących kontrolę również seksualnej sfery życia. Takich pęknięć pojawi się z czasem więcej, co wyrazi się w wewnętrznych walkach w partii i środowiskach lewicowych.

Miłda krytycznie odnosi się do przypadkowych kontaktów seksualnych swojej sąsiadki Łaskowej, zarazem jednak nie jest pruderyjna. Wręcz przeciwnie, swobodnie wypowiada się na temat seksu, proponuje napastującemu ją sąsiadowi masturbację itp. Jej postawa do pewnego stopnia stanowi ilustrację poglądów Załkinda. Choć nie do końca, bowiem Załkind stawia na związek dwojga ludzi, a Miłda chce być sama. Trietjakow, kreując postać Miłdy, nie czyni z niej przykładu do naśladowania. Komplikuje przekaz. W scenie napaści na Miłdę sąsiedzi pastwią się nad nią z powodu jej złego – w ich „starym pojmowaniu" – prowadzenia się; większość z nich postrzega ją jako prostytutkę. Dochodzi do brutalnej, wręcz chamskiej interwencji sąsiedzkiej, z przeszukaniem pokoju Miłdy. Ale przy okazji sąsiedzi odkrywają w tym pokoju grzałkę, która w ich mniemaniu świadczy o tym, że pobierała ona prąd nielegalnie, na koszt pozostałych mieszkańców. Czy tak istotnie było, tego się nie dowiemy, ale wprowadzając ten epizod, Trietjakow odbiera Miłdzie status pozytywnego wzorca.

Miłda nie przypomina kobiet ze swojego otoczenia, także z uwagi na swój wygląd, choć jest to otoczenie ludzi przeważnie biednych, reprezentujących ubogie warstwy społeczne. Tatiana Daszkowa, badaczka wizualnych kanonów w radzieckiej codzienności po rewolucji, doszła do wniosku, że w latach dwudziestych ukształtowały się dwa przeciwstawne typy kobiecej cielesności, umownie nazywa je „chłopsko-robotniczym" i „artystycznym". Typ „artystyczny" upowszechniany był w czasopismach teatralnych,

filmowych, a także poświęconych modzie (do tych ostatnich zaliczały się: „Iskusstwo odiewat'sia” [Sztuka ubierania się] czy „Domaszniaja partnicha” [Domowa krawcowa]) i polegał na naśladowaniu wizerunków gwiazd filmowych, także tych zachodnich: szczupłe sylwetki, subtelne rysy twarzy, cienkie brwi, głowy osadzone na długich szyjach, krótko ostrzyżone włosy z grzywką lub bez. Modne ubrania to sukienki i spódnice ledwo zakrywające kolana, buty na obcasach (Daszkowa, 2013, s. 44). Z tym typem (pojawiającym się także w radzieckich filmach i spektaklach) kontrastował typ „chłopsko-robotniczy”: szerokie twarze o grubych rysach bez makijażu, figury przysadziste: szyja krótka, szerokie ramiona. Ubrania na kobietach ze zdjęć w czasopismach takich jak „Robotnica”, „Robotnica i Chłopka” czy „Delegatka” były obszerne, workowate: kufajki, męskie marynarki – „kobiece” cechy ginęły pod takim strojem, konstatuje Daszkowa.

Miłda, jeśli brać pod uwagę jej wygląd, przypomina robotnice z fotografii w pismach typu „Robotnica i Chłopka”, a jednocześnie jej męskie ubranie wyróżnia ją nawet z proletariackiego środowiska. Poza tym Miłda w swoim radykalnym sprzeciwie wobec życia rodzinnego oraz propagandzie eugeniki wyraźnie odstaje od kobiet ze swego otoczenia. Co zatem łączy ją (i czy łączy?) z realnymi rewolucyjnymi działaczkami, reprezentującymi inne niż proletariackie środowiska – na przykład z Asją Lācis?

„Nowa kobieta” Asja Lācis

Znajoma Trietjakowa (zapoznała go z Brechtem), ukochana Waltera Benjamina była, podobnie jak Miłda, Łotyszką oraz ideową komunistką , a także reżyserką i aktorką, zaangażowaną między innymi w pracę dla dzieci. Do jej najważniejszych osiągnięć (którymi sama się chlubiła) należało założenie w Orle w latach 1918-1919 Teatru Wychowania Estetycznego, do

którego udało jej się zwerbować dzieci z ulicy (tzw. *biezprizornych*). A działała w warunkach wojennych, pośród głodu i nędzy, kiedy porzucone, osierocone dzieci łączyły się w bandy, niebezpieczne nawet dla dorosłych. W książce wspomnieniowej *Krasnaja gwozdika* (Czerwony goździk) opisuje, ile cierpliwości i odwagi wymagało przekonanie niektórych spośród tych chłopców (szef bandy miał czternaście lat) do przyjścia do zorganizowanej przez nią placówki. Jej upór sprawił, że *biezprizorniki* z czasem „stali się pełnoprawnymi członkami naszego kolektywu (Lācis, 2018, s. 14).

Asja (z domu: Anna Lijepina, 1891-1978) wywodziła się z biednej rodziny z łotewskiej prowincji (ojciec był rzemieślnikiem, matka tkaczką), jednak w przeciwieństwie do Miłdy nie pracowała fizycznie. Dzięki uporowi ojca otrzymała wykształcenie: najpierw trafiła do ryskiego gimnazjum, w którym fascynowała się twórczością pisarzy symbolistów, przede wszystkim Maeterlincka i Przybyszewskiego, a następnie, w 1912 roku rozpoczęła studia w Psychoneurologicznym Instytucie Biechtieriewa w Petersburgu. W 1914 roku wyszła za mąż za Juliusa Lācisa, dziennikarza i działacza komunistycznego; małżeństwo przetrwało do 1919, ze związku tego urodziła się jedyna córka Asji. Podobnie jak wielu swych rówieśników wciągniętych w wir burzliwego życia teatralnego, postanowiła zająć się teatrem profesjonalnie. Wstąpiła do Studia Fiodora Komissarżewskiego i to właśnie teatr stał się jej zawodem i pasją. Przy czym nie Komissarżewski (którego ceniła jako nauczyciela), lecz Meyerhold, Piscator i Brecht okazali się dla niej największymi autorytetami. U ostatniego z nich na początku lat dwudziestych praktykowała jako pomocnica reżysera i aktorka.

Po rewolucji mogła zostać na Zachodzie – znała Paryż, Włochy, a przede wszystkim Berlin. Z Niemcami łączyły ją więzi przyjacielskie, artystyczne i osobiste – to przecież w niej zakochał się Walter Benjamin, to dla niej jeździł

do Rygi i do Moskwy. Z tego ostatniego pobytu, na przełomie 1926 i 1927 roku powstał *Dziennik moskiewski* (wydanie polskie – 2012). Wreszcie życiowym partnerem Asji (po jej rozwodzie z Jurijem Lācisem) został powiązany z lewicą niemiecką austriacki reżyser pochodzenia żydowskiego Bernhard Reich, a ona sama odegrała niepoślednią rolę w kontaktach między radzieckimi komunistami i niemieckimi intelektualistami. Wybrała jednak Moskwę; do Moskwy przeniósł się też Reich. Oboje stali się ofiarami czystek stalinowskich, trafili do obozów, ale udało im się przeżyć. Asja w swoich wspomnieniach pisze o latach spędzonych w obozie bardzo powściągliwie. Pozostała przekonaną komunistką nawet po doświadczeniach łagrowych, a przynajmniej tak się prezentuje w swojej książce.

Będąc obiektem wielkiej namiętności Benjamina, Asja nie zdradza się w przeznaczonych do druku wspomnieniach ze swoimi uczuciami. Benjaminowi poświęca mało miejsca, przedstawiając ich relację (poznała go we Włoszech) jako przyjacielską. Nie zwierza się ze swoich uczuć do innych mężczyzn, nawet do bardzo jej bliskiego Reicha. Inaczej niż Benjamin, który nie waha się przed szczerym odsłonięciem intymnych przeżyć, przed opisem swych rozterek i cierpień, jakich przysparza mu niemożliwy – jak się w Moskwie okazało – związek z Asją. „Niechęć i miłość do niej wybuchały we mnie z prędkością wiatru" (Benjamin, 2012, s. 202). Nie wiemy, co Asja myślałaby o takim tonie relacjonowania ich związku, ale wiele przemawia za tym, że uznałaby go za drobnomieszczański.

Córce Dadze Asja poświęca w pisanych po latach wspomnieniach niewiele miejsca, znacznie mniej niż swej misji wychowawczej wobec dzieci porzuconych, o której z taką pasją opowiadała w Moskwie Benjaminowi (Benjamin, 2012, s. 35-36). Imię Dagi częściej pojawia się w *Dzienniku moskiewskim* – Benjamin odwiedzał córeczkę Asji w sanatorium dziecięcym.

W późniejszych latach Asja, zajęta pracą teatralną, podróżami do Niemiec, scedowała wychowanie Dagi na Reicha.

Ze wspomnień Asji Lācis wyłania się postać kobiety zaangażowanej politycznie, aktywnej zawodowo, a jednocześnie powściągliwej w pisaniu o sprawach prywatnych i uczuciach. Jeśli autoportret Asji uzupełnimy o relację Benjamina, to była ona intelektualistką[6] i wierną ideałom rewolucji komunistką, co nie stało w sprzeczności z dbaniem o siebie. Krótko mówiąc, Asja pragnęła dobrze wyglądać, lubiła piękne ubrania i cierpiała, gdy nie mogła sobie na nie pozwolić[7]. Co z kolei nie przeszkadzało jej być „nową", niezależną kobietą, poświęcającą się działalności społecznej, przekonaną o możliwości zorganizowania świata na nowo. Walter Benjamin pod datą 26 grudnia 1926 roku pisze, że przebywająca wówczas w sanatorium Asja lubi leżeć w śpiworze i słuchać krakania wron: „Jest też przekonana, że ptaki dobrze się zorganizowały, a przywódca powiadamia je, co mają robić" (Benjamin, 2012, s. 76)

Miłda, podobnie jak Asja, nie mówi o uczuciach, ale nie dba o swój wygląd. Przede wszystkim zaś na tle realnej komunistki Asji, ze wszystkimi jej sprzecznościami, Miłda stanowi projekcję „zbioru tez" (sam Trietjakow określił *Chcę mieć dziecko!* jako sztukę tez – Triejtakow, 2018, s. 234). Pragnie dziecka przede wszystkim z poczucia obowiązku – dzieci muszą się rodzić, ponieważ są potrzebne krajowi. Dziecko powinno zostać spłodzone przez zdrowych i odpowiednio dobranych pod względem klasowym partnerów. Samo urodzenie dziecka staje się zatem czynem społecznym. Nie jest jednak tak, że Miłda całkowicie pozbawiona jest uczuć macierzyńskich – oddanie dziecka do placówki opiekuńczej jest dla niej wyrzeczeniem. Mimo to niezłomnie stoi na stanowisku, że dziecko powinno być wychowywane przez profesjonalnych pedagogów, że dla dobra społeczeństwa trzeba

poświęcić matczyne (i ojcowskie) uczucia. Za pośrednictwem Miłdy Trietjakow wskazuje na możliwość wielkiego eksperymentu społecznego, a jednocześnie ujawnia jego problematyczność. W interesie społeczeństwa pojmowanego w zgodzie z postępowymi ideami jest nie tylko to, by dzieci rodziły się zdrowe, ale też, by kobiety na równych z mężczyznami prawach mogły uczestniczyć w budowaniu nowej rzeczywistości .

W stronę człowieka jednopłciowego

Jako „nowa kobieta" Miłda upodabnia się do mężczyzny, jak gdyby rewolucja odebrała jej to, co tradycyjnie uznawane było za „kobiece". Świadczy o tym nie tylko jej wygląd czy rezygnacja z opieki nad dzieckiem w imię ważniejszych spraw, ale też stosunek środowiska do niej: dla Dyscypliniarza jest „swoim chłopem", dla niektórych „towarzyszem Miłdą" (w języku rosyjskim brak żeńskiej formy gramatycznej słowa „towarzysz"), a dla jeszcze innych przedmiotem kpin i napaści. Zarazem zmaskulinizowana Miłda wydaje się stanowić wzór bezkompromisowej komunistki, walczącej o nowy porządek społeczny. Czy zatem Miłda w męskim ubraniu nie sytuuje się po stronie takiej wizji świata, w której to pierwiastek męski uosabia zdolność do przeorganizowania istniejącej rzeczywistości? Niekoniecznie, bowiem z tekstu Trietjakowa wynika, że w „nowym człowieku" przypisywane dotąd kulturowo cechy płci ulegają rozmyciu, co oznacza maskulinizację kobiet, ale też – choć w mniejszym stopniu – feminizację mężczyzn. Przykładem tej ostatniej tendencji jest wspomniana wyżej scena zatytułowana „Ojcowie".

Na marginesie nasuwa się pytanie, czy Benjamin i Reich w życiu, a Jakow w dramacie Trietjakowa to „nowi", czy też „starzy" mężczyźni. Łączy ich troska o dzieci: Benjamin kupuje zabawki dla Dagi, odwiedza ją w sanatorium; Reich ją wychowa. Jakow domaga się praw ojcowskich, których od Miłdy nie

dostanie, ale będzie się z nich wywiązywał jako mąż Olimpiady (Lipy) i ojciec ich dzieci. Fakt, że w rewolucyjnych narracjach nie pojawia się taka kategoria, jak „nowy mężczyzna", przemawia za tym, że o społecznej pozycji mężczyzn, bez względu na ich stosunek do takich kwestii, jak małżeństwo, rodzina czy ojcostwo, decydowały ich polityczne poglądy.

W wysuniętej przez rewolucję idei „nowego człowieka" zaciera się podział na płcie: wszyscy „nowi ludzie" mają tworzyć kolektywistyczne społeczeństwo. W idei zakładającej zniesienie granic między płciami dawniej doszukiwano by się archaicznych marzeń o dwujedni, albo też gnostyckich tęsknot za człowiekiem doskonałym, tyle że takie odniesienia w tym przypadku muszą zderzyć się z ideologią degradującą wszelkie symboliczne wyobrażenia. „Nowy człowiek" przede wszystkim miał angażować się w tworzenie nowego, wyzwolonego z podziałów klasowych i mechanizmów rynkowych świata, ze starych, dotąd uznawanych za normatywne zasad. Przy czym to na kobiety spadł większy ciężar tych zadań, to od nich wymagano, by stały się „nowymi kobietami". Miały wziąć na siebie znacznie więcej niż dotąd: pracować i angażować się w procesy przemian społecznych i politycznych. Narastała presja na wytworzenie nowego wzorca kobiecości; ten nowy model znajduje odzwierciedlenie również w dramaturgii[8]. Bohaterki radzieckich sztuk z tego okresu, komsomołki, robotnice, kobiety-komisarze (jak bohaterka *Tragedii optymistycznej* Wsiewołoda Wiszniewskiego) reprezentują nie tylko nowe poglądy, ale i nowy styl życia. Robocze ubrania, skórzane kurtki, krótkie włosy, ale też inne sposoby poruszania się, inny język ciała[9]. Pod wieloma względami Miłda, „swój chłop", reprezentuje ten nowy, pożądany typ, a jednak dramat został po długich dyskusjach odrzucony przez bolszewickich decydentów. W końcu lat dwudziestych zmienia się kontekst polityczny i społeczny: rewolucyjna Rosja Radziecka odchodzi w przeszłość, nadchodzi epoka stalinowskiego imperium. A wraz z nią inne priorytety.

Seks, eugenika, aborcja

Trudności w rozpoznaniu intencji Trietjakowa wynikają ostatecznie z tego, czy decydować ma kontekst epoki, w jakiej Trietjakow działał, czy też dzisiejsza nasza wrażliwość w takich kwestiach, jak choćby eugenika. Porównanie trzech wariantów *Chcę mieć dziecko!* wskazuje na to, że im bardziej Miłda angażuje się w propagowanie eugeniki, tym mniej zajmuje ją kwestia macierzyństwa – zgodnie z ideą, że dzieci powinno wychowywać państwo oraz przekonaniem, że członek nowego społeczeństwa powinien być wolny od osobistych, intymnych relacji, od rodzinnych przywiązań i zobowiązań. Bowiem miłość do rodziców, dzieci, męża czy żony staje na przeszkodzie w osiągnięciu celu, jakim jest wychowanie „nowego człowieka" gotowego na każde poświęcenie w imię wspólnej sprawy. W redakcji dramatu z 1927 roku, a także w scenariuszu filmowym, w których akcja została przeniesiona w środowisko wiejskie, Miłda jest agronomką, pracuje w punkcie inseminacyjnym, dyskutuje o genach i zajmuje się eksperymentami na zwierzętach, które to eksperymenty mają udowodnić zasadność prozdrowotnej eugeniki: podaje knurowi alkohol, by dowiedzieć się, jakie cechy będzie miało jego potomstwo poczęte w stanie upojenia alkoholowego[10].

Na początku lat dwudziestych XX wieku eugenikę popierało (nie tylko zresztą w Związku Radzieckim; w Polsce od 1922 roku działało Polskie Towarzystwo Eugeniczne) wielu działaczy, polityków, lekarzy, w tym takie wpływowe osoby, jak Anatolij Łunaczarski. Radzieckim działaczom nie chodziło o kryteria rasowe, lecz o kwestie zdrowotne. W sytuacji biedy, alkoholizmu i szerzących się chorób idea ta zdawała się bardzo postępowa (nie wyzwalała jeszcze negatywnych skojarzeń związanych z późniejszym rasistowskim podejściem w III Rzeszy). Jednak już w końcu lat dwudziestych

zaczęto odchodzić o propagowania eugeniki na rzecz wychowania przez środowisko (tzw. teorii środowiska). Stąd w drugim wariancie sztuki Trietjakow umieścił spór między zwolennikami eugeniki i teorią środowiska – w kłótni „dyskutantów". A w scenariuszu filmowym Miłda, niezależnie od eksperymentów biologicznych, skłania się raczej ku teorii środowiska i staje się coraz bardziej nieustępliwa w kwestii wychowania dziecka w taki sposób, by uwolnić je z rodzinnych więzi. Reakcja Miłdy w finałowej scenie scenariusza byłaby chyba trudna do zaakceptowania dla ówczesnego, nawet bardzo postępowego widza (gdyby film doczekał się realizacji). Jakow, szukający swojego syna wśród wychowanków domu dziecka, łapie jedno z dzieci i wskazując na Miłdę, pyta:

> – Czy to twoja mama?
>
> Miłda stoi wyprostowana niczym posąg:
>
> – Nasz nie zna słowa „mama". On zna słowo „niania".
>
> Jakow zatrzymuje się.
>
> – Dlaczego?
>
> […] Miłda odpowiada:
>
> – Żeby nie płakał za matką, kiedy będę umierać.
>
> Jakow z wściekłością rzuca się na Miłdę. Ona cofa się do syna (Trietjakow, 2018, s. 219).

Trietjakow sugeruje zbliżenie dwóch wektorów wyznaczających kierunek, w jakim powinno podążać społeczeństwo: biologicznego (eugenika) i socjologicznego (teoria środowiska). Jednak radykalizm Miłdy sprawia, że trudno rozstrzygnąć, jaka była ostatecznie intencja pisarza. Czy chciał skompromitować jej niezłomną postawę: odrzucenie macierzyństwa na rzecz wychowania przez środowisko? Czy rzeczywiście trwał na stanowisku, że drogą eksperymentów biologicznych można będzie poprawić „jakość" społeczeństwa? Sam oświadczył w 1928 roku, że „nie chce narzucać publiczności Miłdy" i dlatego wprowadził do sztuki dyskredytujące ją momenty (Trietjakow, 2018, s. 234). Prawdopodobnie z powodu niejednoznaczności własnego stanowiska narażał się na krytykę z różnych stron; sojusznicy z Proletkultu zarzucali sztuce przewagę argumentów biologicznych. Z kolei reprezentanci organizacji społecznych uważali, że dramaturg pokazał rzeczywistość społeczną w sposób przerysowany, zdeformowany, uwypuklając drastyczne szczegóły dla uzyskania szokujących efektów. Zapewne dlatego z drugiego wariantu sztuki oraz ze scenariusza zniknęły odnoszące się do sfery seksualnej sceny, które wzbudziły największe opory wśród krytyków – gwałt na Kseni (wątek poboczny w dramacie) czy nieskuteczna napaść seksualna zarządcy domu (odczuwającego po wyjeździe żony „fizyczną potrzebę") na Miłdę i jej reakcja (radzi ona napastnikowi załatwić sprawę na osobności: „Onanizm w naszym wieku i w naszej sytuacji może być, według mnie, tylko pożyteczny" – Trietjakow, 2018, s. 80).

Prawdopodobnie pod wpływem krytyki, ale też własnych przekonań co do tego, w jaki sposób skutecznie propagować nową ideologię, Trietjakow w kolejnych wariantach skupił się na kwestii: jak przeorganizować życie i ludzkie myślenie, by w krótkim czasie „naprawić" społeczeństwo, uwolnić je od chorób, czyli uzdrowić. Forsując ideę eugeniki prozdrowotnej poprzez wskazywanie niepożądanych skutków (z punktu widzenia „zdrowia

publicznego”, jak byśmy dzisiaj powiedzieli) kontaktów seksualnych między ludźmi obciążonymi nałogami bądź chorobami, jako środek zaradczy proponuje aborcję. Jednocześnie nie oszczędza potencjalnym widzom filmu naturalistycznych szczegółów. W scenariuszu filmowym umieszcza opis aborcji, nakładając nań scenę ze świata zwierząt:

> Na stole, przykryta czymś białym, leży kobieta. Jest to Łaskowa[11]. Na modelu widać, jak w macicę wdziera się łyżka ginekologiczna – skrobaczka. Niewielka wypukłość pośród naczyń krwionośnych zostaje podcięta ostrym krańcem łyżki.
>
> Zbliżenie na twarz Łaskowej. Usta rozwarte – czarna dziura.
>
> W chlewie ogromna, chuda, brudna świnia pożera dopiero co urodzonego prosiaka (Trietjakow, 2018, s. 215).

Drastyczne sceny[12] były pisane w zgodzie z przyjętą przez Trietjakowa strategią przerysowywania sytuacji, zaostrzania konfliktów tak, by wydestylować z nich określone typy ludzkich zachowań. Można przyjąć, że ukazując w naturalistyczny sposób zabieg aborcji, dramaturg w gruncie rzeczy przeciwstawiał się idei wolnej miłości w komunizmie, przestrzegając przed przypadkowymi kontaktami[13], których przykłady można znaleźć w wielu spektaklach i filmach radzieckich w pierwszej połowie lat dwudziestych. Wokół opozycji żywiołowości i porządku (zob. Gudkowa, 2008, s. 141 i następne) czy tego, co naturalne (przyrodnicze) i kulturowe (zob. Bułgakowa, 2005, s. 111) koncentrowały się debaty na temat celów społecznego eksperymentu i sposobów jego realizacji, także w odniesieniu do sfer dotąd chronionych przed ingerencją państwa: do życia seksualnego i

rodzinnego.

Utopia czy antyutopia?

Ideologia nie zawiera się w materiale, którym posługuje się sztuka: „Ideologia kryje się w zasadach opracowania tego materiału, w formie. Tylko materiał opracowany w sposób celowy może stać się przedmiotem bezpośredniego społecznego przeznaczenia. Zmiana tematu – to drobiazg, nie o temat chodzi, ale o formę" – pisał w 1927 roku Trietjakow (2016, s. 376). Czyli zdaniem dramaturga najważniejsze w osiągnięciu skuteczności oddziaływania spektaklu jest znalezienie dlań odpowiedniej formy. Pisarz odnosił się krytycznie do sytuacji w teatrze połowy lat dwudziestych. Krytykował paseistów[14], ale też niedawne wynalazki teatru rewolucyjnego, które przez powszechne używanie się ustandaryzowały: „Teatr wszedł w swoje ramy estetyczne, konstrukcje stały się miłymi drewnianymi dekoracjami, biomechanika – swoistą plastyką" (Trietjakow, 2018, s. 221).

W sam tekst dramatu wpisany został pomysł na jego realizację sceniczną – pomysł podchwycony przez Meyerholda, który powierzył przygotowanie makiety dekoracji El Lissitzkiemu[15]. „Trzeba stworzyć spektakl dyskusyjny – mówił Meyerhold, przedstawiając plan inscenizacji w 1928 roku. Widownia zostanie przedłużona – częściowo przeniesiona na scenę […]. Akcja będzie przerywana w celu podjęcia dyskusji. Postaci będą siebie prezentować oratorom jako schematy – jak w teatrze anatomicznym, gdzie studenci rozkrajają ciała" (Meyerhold, 1968, t. 2, s. 495). Meyerhold, planując przedstawienie nie ukrywał, że obecność oratorów na sali potrzebna jest po to, by żaden z niekoniecznie dobrze postawionych przez autora problemów (to opinia Meyerholda), nie został rozwiązany w sposób nieprawidłowy. Przy czym reżyser planował udział w spektaklu samego autora: „Niech Trietjakow

wychodzi niekiedy z parteru i zwraca się do aktora: «nie tak to Pan/Pani wymawia». I niech sam wygłasza daną replikę" (tamże). A na afiszu miał zamiar pisać – nie spektakl pierwszy, drugi, ale dyskusja pierwsza, dyskusja druga itd.

Jednak zadaniem nie mniejszym niż nowe formy w teatrze było znalezienie tematu, który dałoby się podnieść do poziomu uogólnienia i nadać mu walor aktualności. Pisarz oczywiście doskonale rozumiał, że tzw. aktualne tematy szybko się starzeją, że twórczość dokumentalna przeniesiona na scenę traci na świeżości – z uwagi na długi proces realizacji spektaklu. Dostrzegał dwa wyjścia z sytuacji: albo odgadnąć, co przyniesie przyszłość, jakie tematy znajdą się w centrum uwagi, albo skupić się na działalności oddolnej – organizować spektakle w klubach robotniczych, wykorzystując lokalny materiał (zgodnie z zadaniami „twórcy jako wytwórcy").

W *Chcę mieć dziecko!* poruszył wiele aktualnych problemów, wyeksponował jednak eugenikę; prawdopodobnie uznał, że społeczeństwo dopiero będzie musiało się zmierzyć się z problemem „organizacji poczęcia", jak mówi Miłda, albo – inaczej rzecz nazywając – z kontrolą życia biologicznego jednostki. Dramat powstał jako tekst, w który wpisana została aktywność widza. Przy czym, jeśli pierwszy wariant dramatu ma wiele cech brawurowej komedii, nie ustępującej komediom Nikołaja Erdmana, Michaiła Bułhakowa czy Władimira Majakowskiego, i charakteryzuje się błyskotliwymi dialogami z użyciem bogatego słownictwa zaczerpniętego z języka ulicy, fabryki, nauki, publicystyki, to w kolejnych wariantach komediowość ustępuje miejsca zaostrzonym konfliktom: autorowi chodzi o maksymalne zmobilizowanie widza, a nawet drażnienie go, by zajął jasne stanowisko. Autorka opracowania dramatu, Tatiana Hofman, doszła do wniosku, że agitacyjna strategia Trietjakowa polegała na manipulowaniu opinią bez uciekania się do

oczywistości i jednostronności (Triejtakow, 2018, s. 265). Widz miał wrażenie, że ma wybór, ale prawidłowy wybór powinien był pokryć się ze stanowiskiem Miłdy. Niedoszły reżyser sztuki Igor Tierientjew twierdził z kolei, że w tekście dochodzi do zderzenia rozsądku z instynktem, że porusza on współczesny problem: granic racjonalizmu (tamże, s. 226), a granice te – dodajmy – wyznacza Miłda. Czy mamy tu zatem do czynienia z utopią, czy raczej z antyutopią: ukazaniem odwrotnej, ciemnej strony wielkiej idei uzdrowienia społeczeństwa? Z jednej strony wydaje się, że Trietjakow chce przekonać przyszłego widza do idei eugeniki i dlatego w kolejnych wariantach używa coraz mocniejszych argumentów, także naukowych, na rzecz przekształcenia idei w społeczną praktykę. Z drugiej strony trudno nie zauważyć, że im bardziej forsuje swoje idee, tym bardziej stają się one problematyczne nawet dla jego potencjalnych sojuszników. A zatem: czy istotnie stał po stronie Miłdy i gorąco wierzył w skuteczność biologicznej kontroli społeczeństwa połączonej z ideą wychowania przez instytucje, czy też chciał pokazać niebezpieczne strony społecznego eksperymentu? Trudno dziś wniknąć w wewnętrzny świat radykalnego lewicowego intelektualisty, jakim był Siergiej Trietjakow, w jego sposób myślenia[16]. Choć przecież idee, jakie głosił, wywodziły się z oświeceniowych projektów, traktowane były jako przejawy nowoczesności.

U Trietjakowa napotykamy na problemy, które leżą u podstaw diagnoz postawionych współczesnym zachodnim społeczeństwom kilkadziesiąt lat później przez Michela Foucaulta czy Giorgia Agambena. Ścisły związek między kontrolą życia biologicznego a władzą polityczną zarysowuje się wyraźnie w ideologicznych założeniach Trietjakowa. Przy czym entuzjazm dla eugeniki reprezentuje Trietjakow, a w jego imieniu „nowa kobieta” Miłda, a nie władza polityczna, która nie tylko nie dopuściła do premiery sztuki, ale już kilka lat później rozprawiła się z Trietjakowem i jemu podobnymi w imię

polityki. Co nie znaczy, że już niebawem, od lat trzydziestych, nie dojdzie do szerszego wtargnięcia biopolityki w obszar polityki, a biologiczne życie nie stanie się faktem politycznym.

Wzór cytowania:

Osińska, Katarzyna, *„Nowa kobieta" i eugenika w rewolucyjnej retoryce („Chcę mieć dziecko!" Siergieja Trietjakowa, 1926-1928)*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 175/176, DOI: 10.34762/x7j0-vn15.

Autor/ka

Katarzyna Osińska

Katarzyna Osińska (katarzyna.osinska@ispan.edu.pl) – dr hab. prof. Instytutu Slawistyki PAN, rusycystka, zajmująca się teatrem rosyjskim XX i XXI wieku, związkami teatru ze sztukami plastycznymi oraz transferami kulturowymi w relacjach polsko-rosyjskich i hiszpańsko-rosyjskich. Autorka m.in. monografii: *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow* (2003); *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje* (2009; przekład na angielski: *Twentieth-Century Russian Theatre and Tradition. Continuities, Ruptures, Transformations* – https://ispan.waw.pl/ireteslaw/handle/20.500.12528/84). ORCID: 0000-0003-4142-040X.

Przypisy

1. Zob. *Faktomontaże Leona Schillera*, 2015. W tomie wydanym pod redakcją Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej opublikowany został tekst dramatu w przekładzie Henryka Chłystowskiego, a także artykuł o życiu i twórczości Trietjakowa – zob. Osińska, 2015.
2. Biografię Aleksandry Kołłontaj oraz jej poglądy przybliżył niedawno polskim czytelnikom/czytelniczkom Jan Ratuszniak – zob. Ratuszniak, 2019.
3. Zob. na ten temat m.in. Wiatrzyk-Iwaniec, 2015, s. 229; zob. też: *Nowa kobieta – figury i figuracje*, 2017.
4. W swoim referacie Kołłontaj sporo miejsca poświęciła problemowi prostytucji. Krytykowała zachodnie feministki za to, że zamiast starać się o lepsze warunki pracy kobiet z dołów społecznych, wciągać je w walkę klasową, proponują przytułki dla upadłych dziewcząt. Jej zdaniem prostytucja jako zjawisko społeczne jest – jak wiele innych patologii – pochodną kapitalizmu (Kołłontaj, 1908). Warto tu dodać, że po rewolucji 1917 roku temat prostytucji i jej zwalczania podejmowała nie tylko publicystyka, ale też kino. W niemym

filmie *Prostytutka* (1926, reż. Oleg Frelich), opowiadającym o losach trzech kobiet zmuszonych przez warunki życia do prostytucji, pojawia się siedmiominutowa wstawka, w której lektorka (fizycznie zresztą podobna do Aleksandry Kołłontaj) podaje rozmaite dane na temat prostytucji w Związku Radzieckim, z których wynika, że prostytucja powiązana jest z sieroctwem, alkoholizmem, bezrobociem, że, na przykład, 88 procent prostytutek wywodzi się ze wsi, z chłopskich rodzin itp. Dane podawane są w postaci prezentacji: z tablicami, wykresami, procentami (co przypomina prezentację w programie PowerPoint).
5. Trietjakow współpracował z Aronem Załkindem (1888-1936) przy tworzeniu scenariusza do filmu dokumentalnego na temat nerwic w społeczeństwie radzieckim; do realizacji filmu nie doszło – zob. Ratiani, 2010, s. 13.
6. Choć, jak trafnie zauważył we wstępie do pierwszego niemieckiego wydania *Dziennika moskiewskiego* Gershom Scholem: „jednak tę intelektualną stronę ukochanej kobiety dziennik traktuje po macoszemu", Benjamin, 2012, s. 10.
7. „Wstydziła się, że przyszła do takiego «wykwintnego» lokalu w zniszczonych butach. U krawcowej włożyła nową sukienkę uszytą ze starego, nadjedzonego już przez mole czarnego materiału. Wyglądała w niej bardzo dobrze […]", Benjamin, 2012, s. 187.
8. Wioletta Gudkowa, autorka książki o typologii dramaturgii radzieckiej w latach dwudziestych i początku trzydziestych, drugi jej rozdział poświęciła problematyce obrazu kobiet we wczesnych sztukach radzieckich (Gudkowa, 2008, s. 141-171).
9. Kwestii tej poświęciła znaczną część swej książki Oksana Bułgakowa, 2005, s. 109-202
10. W scenariuszu znajdziemy szczegółowy opis sceny, w której – po słowach Miłdy o płciowej dezorganizacji – oczom widza miała ukazać kropla zatrutej alkoholem spermy pod mikroskopem, a następnie na widok słaniającego się, upojonego knura miał nakładać się obraz „ospałych, ledwie ruszających się, zatrutych plemników", Trietjakow, 2018, s. 201.
11. W pierwszym wariancie dramatu Miłda namawia (skutecznie) do przeprowadzenia aborcji inną bohaterkę, Warwarę, gdy ta zaszła w ciążę z uzależnionym od narkotyków Filirinowem. W scenariuszu bohaterką tą jest Łaskowa.
12. Takie opisy budziły wielkie opory; w końcu lat dwudziestych „naturalizm" był w Związku Radzieckim atakowany nie mniej niż formalizm. W dyskusji o dramacie z 4 grudnia 1928 roku na temat scenariusza wypowiedział się m.in. Moisiej Rafes, lekarz i działacz bolszewicki: „Nieprawidłowa interpretacja – epatowanie czysto fizjologicznymi elementami. Podejście chłopskie. Tendencja typowa dla dotkniętych przesytem inteligentów", Trietjakow, 2018, s. 226.
13. Warto przypomnieć, że w 1920 roku Rosja Radziecka jako pierwszy kraj na świecie zalegalizowała aborcję (do 1920 traktowana była ona jako przestępstwo). Jednak wśród działaczy bolszewickich nie było jednoznacznego poparcia dla powszechnej dopuszczalności aborcji (co wiele mówi o oporach przeciwko radykalnym zmianom w kwestii kobiecej wśród głównie męskich przywódców partyjnych). W 1924 roku częściowo ograniczono prawo do aborcji; mogła być przeprowadzana w wypadku zagrożenie zdrowia lub życia kobiety oraz gwałtu. W 1926 roku ograniczenia zostały zdjęte, jednak zabraniano aborcji przy pierwszej ciąży lub jeśli nie minęło od poprzedniej aborcji co najmniej pół roku. Od 1930 roku aborcje były płatne. Natomiast w 1936, w okresie umacniania się stalinizmu, zakaz aborcji powrócił, przy czym towarzyszyła mu kryminalizacja (poza przypadkami medycznymi) – dla wykonującego ją lekarza i dla pacjentki (choć de facto procesy w tej sprawie były rzadkie) – zob. szerzej: Avdeev, Blum, Troitskaya, 1997.
14. W opublikowanym w 1928 roku artykule *С Новым годом! С Новым Лефом!* (Szczęśliwego nowego roku! Szczęśliwego Nowego LEF-u) skupiał się na walce z paseizmem

(„to nasz główny wróg!” – pisał), z dostrzeganym w sztuce radzieckiej powrotem do przedwojennych norm w sztuce i życiu. Paseiści, twierdził, pod portretami bab w sarafanach wpisują zamiast „wiejska dziewka” – komsomołkę. Pisarze w czechowowskich intonacjach i dostojewsko-histerycznej manierze przedstawiają wojnę domową i odbudowę fabryk [dopatrzyć się tu można aluzji do *Drogi przez mękę* Aleksego Tołstoja – pierwsze dwa tomy powieści wyszły, odpowiednio, w 1922 i 1928 roku – oraz do *Cementu* Fiodora Gładkowa z 1925 roku – K.O.]. Teatry zaś w sztampowym dekoracyjnym stylu eksploatują ile wlezie wciąż tę samą *Lubow Jarowają* [dramat Konstantina Trieniewa, po raz pierwszy wystawiony w 1926 roku w Małym Teatrze w Moskwie – K.O.] w różnych wariantach. Kino marzy o „pikfordyzacji” [od nazwiska amerykańskiej aktorki Mary Pickford – K.O.] robotniczego bytu, zamiast o jego fordyzacji. Puszkin jest stary i bezzębny, jeśli patrzeć na niego z pozycji paseistów, którzy wloką go na mogiły klasyków: „W swoim czasie Puszkin był radykałem, futurystą, odrzucającym kanony, bezczeszczącym mogiły grubianinem. Ale o tym paseiści milczą, to temat niewygodny. Paseiści […] wmawiają ludziom, że «różowa kasza» aków i achrrów – to rewolucja” (Trietjakow, 2016, s. 376-377). [„Aków”, czyli Teatrów Akademickich. Ten zaszczytny w rozumieniu władz bolszewickich tytuł był przyznawany od 1919 roku najstarszym i najbardziej zasłużonym teatrom rosyjskim, jak Moskiewski Teatr Artystyczny, Teatr Wielki w Moskwie, Teatr Maryjski w Piotrogrodzie i in. „Achrrów”, czyli Stowarzyszenia Artystów Rewolucyjnej Rosji (Assocyjacyja chudożnikow rewolucyjonnoj Rossii, w skrócie AChRR), powstałego w 1922 roku i – wbrew nazwie – skupiającego artystów wywodzących się z tradycji XIX-wiecznego malarstwa powstającego w kręgu tzw. Pieriedwiżników – K.O.].
15. Pomysł ten przewidywał m.in., że ławki dla widzów staną nie tylko na widowni, ale też wzdłuż bocznych ścian i na scenie. Inscenizacja została pomyślana tak, by organizować reakcje widzów. Zob. Osińska, 2015, s. 327-328.
16. Próbę rekonstrukcji „ja” bolszewika podejmował w swoich pracach Igal Halfin, badacz z Uniwersytetu w Tel Awiwie – zob. m.in. Halfin, 2003; Halfin, 2023.

Bibliografia

Avdeev, Alexandre; Blum, Alain; Troitskaya, Irina, *The History of Abortion Statistics in Russia and the USSR from 1900 to 1991*, „Population” 1997, nr 7, s. 39-66, https://www.researchgate.net/publication/306160208_The_history_of_abortion_statistics_in_Russia_and_the_USSR_from_1900_to_1991 [dostęp: 10.10.2022].

Benjamin, Walter, *Dziennik moskiewski*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2012.

Bułgakowa, Oksana, *Fabrika żestow*, Nowoje litieraturnoje obozrienije, Moskwa 2005.

Clark, Katerina, *Moscow, the Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitism and the Evolution of Soviet Culture, 1931-1941*, Harvard University Press, Cambridge, 2011.

Clark, Katerina, *Moskwa, czetwiortyj Rim. Stalinizm, kosmopolitizm i ewolucyja sowietskoj kultury (1931-1941)*, przeł. O. Gawrikowa, A. Fomienko, Nowoje litieraturnoje obozrienije,

Moskwa 2018.

Faktomontaże Leona Schillera. Polityka społeczna R.P. Cjankali. Krzyczcie, Chiny!, pod red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015.

Gudkowa, Wioletta, *Rożdienije sowietskich sjużetow: tipołogija otieczestwiennoj dramy 1920-ch – naczała 1930-ch godow*, Nowoje litieraturnoje obozrienije, Moskwa 2008.

Halfin, Igal, *Awtobiografia bolszewizma: mieżdu spasienijem i padienijem*, Nowoje litieraturnoje obozrienije, Moskwa 2023.

Halfin, Igal, *Terror in My Soul. Communist Autobiographies on Trial*, Harvard University Press, Cambridge 2003.

Hofman, Tatiana; Ditschek, Eduard Jan, *Wstuplenije. Choczu riebionka! Sceniczeskaja demonstracyja mieżdu proswieszczenijem i agitacyjej*, [w:] Trietjakow, Siergiej, *Choczu riebionka. Pjesy, scenarij, diskussii*, wybór, opracowanie T. Hofman, E.J. Ditschek, przeł. z niemieckiego T. Nabatnikowa, Aleteja, Sankt-Pietierburg 2018, s. 8-40.

Koljazin, Władimir, *Meyerhold, Tairow i Giermanija. Piscator, Brecht i Rossija. Oczerki russko-niemieckich chudożestwiennych swiazjej*, Palmarium Academic Publishing, Saarbrücken 2013.

Kołłontaj, Aleksandra, *Nowaja moral i raboczij kłass*, izdatielstwo Wsierossijskogo Centralnogo Raboczego Komitieta Sowietow R., K. i K. Dieputatow, Moskwa 1919, https://archive.org/details/libgen_00870418/page/n3/mode/2up [dostęp: 28.12.2022].

Kołłontaj, Aleksandra, *Żenszczina – rabotnica w sowriemiennom obszczestwie*, 1908, https://a-z.ru/women/texts/kollontair.htm [dostęp: 28.10.2022].

Lācis, Asja, *Krasnaja gwozdika*, izdanije kniżnogo magazina Ciołkowskij, Moskwa 2018.

Lebina, Natalia, *Powsiedniewnaja żyzń sowietskogo goroda: normy i anomalii. 1920-1930 gody*, żurnał „Niewa" – „Letnij sad", Sankt-Pietierburg 1999.

Leach, Robert, *Sergei Tretyakov: A Revolutionary Writer in Stalin's Russia*, Glagoslav Publications B. V., London 2021.

Meyerhold, Wsiewołod, *Statji, pis'ma, rieczi, biesiedy*, t. 1-2, „Iskusstwo", Moskwa 1968.

Nowa kobieta – figury i figuracja, red. I. Iwasiów, A. Krukowska, A. Zawiszewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2017.

Osińska, Katarzyna, *Siergiej Trietjakow: od dokumentu do faktografii*, [w:] *Faktomontaże Leona Schillera. Polityka społeczna R.P. Cjankali. Krzyczcie, Chiny!*, pod red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015, s. 303-334.

Ratiani, Irina, *S. M. Tretjakow i kiniematograf*, [w:] Siergiej Michajłowicz Trietjakow, *Kiniematograficzeskoje nasledije. Statji, oczerki, stienogrammy wystuplenij, dokłady. Scenarii*, Nestor-Istorija, Petersburg 2010.

Ratuszniak, Jan, *Nowa kobieta Aleksandra Kołłontaj*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2019.

Tret'jakov, Sergej M., *Ich will ein Kind*, band 1 – 2, opracowanie i red. T. Hofmann, E.J. Ditschek, Kadmos, Berlin 2019a.

Tretyakov, Sergei M., *I Want a Baby and other plays*, przeł. S. Holland, R. Leach, Publishers *Maxim Hodak & Max Mendor*, [brak miejsca wydania] 2019b.

Trietjakow, Siergiej, *Choczu riebionka. Pjesy, scenarij, diskussii*, wybór, opracowanie T. Hofman, E. J. Ditschek, przekład z niemieckiego T. Nabatnikowa, Aleteja, Sankt-Pietierburg 2018.

Trietjakow, Siergiej, *Itogo. Sobranije stichow i statiej o poezii*, Ruthenia, Moskwa 2019.

Trietjakow, Siergiej, *Kiniematograficzeskoje nasledije. Statji, oczerki, stienogrammy wystuplenij, dokłady. Scenarii*, wyb. I. Ratiani, red. K. Razłogow, „Nestor – Istorija", Petersburg 2010.

Trietjakow, Siergiej, *Ot Pekina do Pragi. Putiewaja proza 1925-1937 godow. Oczerki, „marszrutki", „put'filmy"*, Jewropiejskij uniwiersitiet, Petersburg 2020.

Trietjakow, Siergiej, *S Nowym godom! S „Nowym Lefom"!* [pierwodruk: „Nowyj LEF", 1928, nr 1, s. 1-3], [w:] *Formalnyj mietod. Antołogija russkogo modernizma*, red. S. Uszkow, t. 2, Kabnietnyj uczonyj, Moskwa – Jekatierinburg 2016, s. 376-380.

Trockij, Lew, *Soczinienija*, t. 21, *Kultura pieriechodnogo pierioda*, Gosizdad, Moskwa – Leningrad 1927, http://elib.shpl.ru/ru/nodes/31568-t-21-kultura-perehodnogo-perioda-1927#mode/inspect/page/57/zoom/4 [dostęp: 10.10.2022].

Wiatrzyk-Iwaniec, Marta, *O Nowej Kobiecie w mniej znanej prozie międzywojennej*, [w:] *Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze*, red. J. Grądziel-Wójcik, A. Kwiatkowska, L. Marzec, Kraków 2015, s. 229-245.

Załkind, Aron, *Dwienadcat' połowych zapowiediej riewolucyjonnogo proletariata*, [w:] *Fiłosofija lubwi*, t. 2, Politizdat, Moskwa 1990, s. 224-255, https://a-z.ru/women/texts/zalkinr.html [dostęp: 10.10.2022].

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/nowa-kobieta-i-eugenika-w-rewolucyjnej-retoryce-chce-miec-dziecko-siergieja-trietjakowa