

---

## Grać – wychowywać – leczyć. Przyczynek do genezy XX-wiecznej terapii teatrem i tańcem

---

Anastasia Nabokina

---

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 6, S. 225–242

DOI: 10.18318/td.2022.6.15 | ORCID: 0000-0001-7418-826X

---

**T**homas More pisał w 1516 roku: „trzeba być doprawdy w zupełnym odrętwieniu lub letargu, aby nie przyznać, że zdrowie sprawia nam przyjemność i zadowolenie, które inaczej nazwać można pewną rozkoszą”<sup>1</sup>. Troska o zdrowie od zawsze należała do największych zmartwień jednostki i najpilniejszych zadań wspólnoty. Formy, jakie na przestrzeni wieków przybierały praktyki ochronne, były – jak wskazuje Georges Vigarello<sup>2</sup> – pochodną z jednej strony historii pojęć zdrowia i choroby, z drugiej zaś wyobrażeń dotyczących ludzkiego ciała. Jean-Marie Pradier z kolei w pracy *Ciało widowiskowe. Etnoscenologia sztuk widowiskowych* opisuje „dynamikę aliansów i mezalianсів pomiędzy ciałem ukazywanym na scenie a ciałem

---

**Anastasia Nabokina**, asystentka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych UJ. Zajmuje się historią i teorią tańca w perspektywie historii intelektualnej. Kierowniczka projektów badawczych w ramach grantów NCN Preludium 13 oraz Etiuda 8. Laureatka stypendium Ministra Edukacji i Nauki dla wybitnych młodych naukowców (2021). Ostatnio opublikowała: *Wchodzenie w ducha rzeczy*, „Teksty Drugie” 1/2022. Kontakt: nabokina@gmail.com

- 
- 1 T. Morus *Utopia*, przeł. K. Abgarowicz, Instytut Wydawniczy „Kultura”, Poznań 1947, s. 86, cyt. za: G. Vigarello *Historia zdrowia i choroby. Od średniowiecza do współczesności*, przeł. M. Szymańska, Volumen i NOW-a, Warszawa 1997, s. 60.
  - 2 Zob. G. Vigarello *Historia zdrowia*, s. 5-7.

ujętych w naukowe wyjaśnienia”<sup>3</sup>. Według niego istniejąca od wieków wspólnota dyskursów medycznego, literackiego i teatralnego kształtuje nie tylko sposoby przedstawiania ciała w sztuce, lecz także określone myślenie na temat relacji umysł–ciało oraz techniki działania i odczuwania odpowiadające za nasze doświadczanie siebie i świata. Oplatająca scenę sieć znaczeń formuje praktyki cielesne wpływające na strategie tożsamościowe i procesy społeczne. Analiza przeprowadzona przez Pradiera obejmuje okres od starożytności do końca XVIII wieku. W tym tekście zamierzam wydłużyć tę etnoscenologiczną perspektywę i sięgnąć do początków XX-wiecznej terapii teatrem i tańcem, powstałej na styku różnych aspiracji – od zainteresowania kształceniem artysty nowego typu do utylitarne go rozumienia znaczenia sztuki i reform etyczno-społecznych. Dziś te techniki terapeutyczne należą do rozpowszechnionych praktyk wspomagających leczenie zaburzeń psychicznych, tworzących jednocześnie nowy wzorzec – „model ciała ostrzeżanego przez własne doznania”<sup>4</sup>. Na przełomie XX i XXI wieku retoryka prewencyjna coraz częściej posługuje się motywem przyjemności. Celem nie jest już usunięcie choroby czy zwiększenie odporności organizmu. Chodzi przede wszystkim o pogłębienie pewnego sposobu odczuwania i doświadczania ciała, wsłuchiwanie się we własne doznania i zmysły. Nowe wyobrażenia podkreślają potrzebę kontrolowania nerwów i rozwijania wewnętrznej wrażliwości, a oczekiwania wiążą się z technikami relaksu, wypracowaniem giętkości, plastycznością gestów, spójnością ruchów, „znajomością samego siebie” i psychologicznym aspektem zdrowia. Warto zauważyć, że na pojawienie się takiej narracji miały wpływ metody i techniki z początku XX wieku. U ich źródeł znajdowały się odkrycia nowej psychologii oraz metody twórcze, między innymi gimnastyka rytmiczna Émile’a Jaques-Dalcroze’a i teatroterapia Nikołaja Jewreinowa. Co ciekawe, obydwie wspomniane koncepcje należały do tradycji modernistycznego mitu rewitalizacji, w której modernizm był definiowany „jako siła kulturowa [...] manifestująca się w artystycznych wizjach ocalenia świata za pomocą sztuki, zdolnej do wspomaganie jego fizycznej, społecznej i moralnej regeneracji”<sup>5</sup>. Jak zostanie pokazane, metody Jaques-Dalcroze’a i Jewreinowa czerpały również z istniejących od wieków

3 J.-M. Pradier *Ciało widowiskowe. Etnoscenologia sztuk widowiskowych*, przeł. K. Bierwaczek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 19.

4 G. Vigarello *Historia zdrowia*, s. 286.

5 P. Juszkiewicz *Cień modernizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013, s. 65.

medycznych wyobrażeń na temat siły i oczyszczania, a także obrazu ciała jako systemu energetycznego.

### **Harmonizacja sfery świadomej i nieświadomej**

Na początku XX wieku na fali *Lebensreform* (reformy życia) w Niemczech i Szwajcarii powstawały liczne nowoczesne dzielnice pracownicze, gospodarcze osiedla alternatywne i wspólnoty agrarne<sup>6</sup>. Te reformatorskie działania nie były całkowitą nowością, lecz opierały się na wcześniejszych – XVIII- i XIX-wiecznych – wyobrażeniach na temat przestrzeni, powietrza i oddechu. Na uzależnienie kondycji fizycznej człowieka od geograficznego położenia regionu zwrócono bowiem uwagę jeszcze pod koniec XVIII wieku, kiedy to w 1777 roku Antoine Lavoisier wyodrębnił tlen<sup>7</sup>. To odkrycie nadało inny sens oddychaniu, które odtąd jest uznawane za bezpośrednie źródło energii i siły, powietrze zaś za jeden z czynników oddziałujących na zdrowie. Lekarze zajmowali się wówczas przede wszystkim układaniem planów kształtowania przestrzeni i – co istotne – przyświecał im zamiar bezpośredniego oddziaływania na środowisko. W tym samym czasie zauważono również, że każda działalność zawodowa wywołuje specyficzne dla niej zaburzenia. Kiedy sto lat później pojawiła się retoryka „regeneracji” i „solidarności”, według której indywidualne dewiacje zagrażają bezpieczeństwu ogółu, rolę higienisty i pedagoga przejęło państwo. Zasady higieny tworzone na podstawie oceny chorób przypisywanych różnym budzącym niepokój przestrzeniom, obraz pracy został podporządkowany wizji przemysłowej, związanej z ekonomiką ruchów i kosztów. Istotna część zadań pedagogicznych wynikała z zamiłowania do zbiorowej dyscypliny i porządku. Opracowywano nowe wyznaczniki odporności ciała i zgodnie z formułą „sztuka wychowania jest w pewnym sensie sztuką zastąpienia jednego ciała drugim”<sup>8</sup> oficjalny status zdobyły ćwiczenia gimnastyczne oparte na zgeometryzowanych ruchach. Popularnością cieszyła się także koncepcja asenizacji miast, której stawką jest zapobieganie chorobom i wypadkom. Coraz częściej kładziono nacisk na pojęcie komfortu, podkreślające wagę indywidualnych warunków mieszkaniowych. „Bez mieszkania nie ma rodziny; bez rodziny nie ma moralności;

6 Zob. M. Leyko *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2012, s. 121-123.

7 Zob. G. Vigarello *Historia zdrowia*, s. 175.

8 Tamże, s. 156.

bez moralności nie ma człowieka; bez ludzi nie ma ojczyzny”<sup>9</sup> – żądanie „przyzwoitej” przestrzeni mieszkaniowej dla każdego w nieunikniony sposób łączyło się z programem narodowego wychowania. Troska o siebie stała się nie do pomyślenia bez troski o wspólnotę, interes ogółu wymagał kontroli zachowań prywatnych.

Szwajcarskie i niemieckie projekty z początku XX wieku były częścią opisanego wyżej nurtu myślenia o zdrowiu i czerpały z pomysłów promodernistycznych (projektowanie przestrzeni wykorzystujące dynamikę postępu technologicznego, powszechne wychowanie obyczajowe społeczeństwa), jak i antymodernistycznych (życie w zgodzie z naturą, przywrócenie środowiska przedindustrialnego, duchowe odrodzenie wspólnoty). Zgodnie z koncepcją harmonijnego rozwoju społecznego poszukiwano możliwości zmiany zasad organizacji pracy i jednocześnie reformy warunków życia. Niektóre z tych inicjatyw nawiązywały do idei miasta-ogrodu, przedstawionej przez Ebenezera Howarda w książce *Garden Cities of Tomorrow* (1898), inspirowanej najprawdopodobniej wizją „miasta szczęśliwego” Thomasa More’a<sup>10</sup>. Jednym z takich projektów było osiedle Hellerau koło Drezna, którego twórcy nie tylko podjęli próbę przeciwstawienia się zorientowanej na zysk masowej produkcji przemysłowej, lecz także akcentowali ideę reformy pedagogicznej poprzez kształcenie artystyczne. Osiedle zostało wkomponowane w naturalny krajobraz, co zapewniało mieszkańcom bliski kontakt z przyrodą i gwarantowało dobre warunki zdrowotne. Stworzony w zgodzie z nowoczesną myślą technologiczną, projekt umożliwił wszystkim warstwom społecznym praktykowanie zreformowanych form życia na zasadach indywidualnych. Zaplanowano również budynki dostępne całej społeczności, w centrum przestrzeni miejskiej umieszczono dom spotkań, który w zamierzeniu miał pełnić funkcję nowoczesnej świątyni ponadwyznaniowej, a w ostateczności – za sprawą powstałej tam wspólnoty artystycznej – stał się „świątynią sztuki”. Jednym z twórców, dzięki którym w krótkim czasie Hellerau zdobyło sławę europejskiego centrum kultury, był Émile Jaques-Dalcroze, szwajcarski muzyk i pedagog, twórca gimnastyki rytmicznej.

Pierwotnie technika opracowana przez Jaques-Dalcroze’a miała być metodą nauki solfeżu, służącą przyszłym muzykom pomocą w opanowaniu rytmu. Dość szybko eksperyment edukacyjny przekształcił się w znaczący projekt wychowawczy. Jeszcze w 1904 roku Jaques-Dalcroze, wykładowca

9 Tamże, s. 243.

10 M. Leyko *Teatr w krainie utopii*, s. 124.

w konserwatorium w Genewie, prowadził tam na wóllegalne zajęcia rytmiki z małą grupą entuzjastów. Natomiast już od 1906 roku gimnastyka rytmiczna pojawiła się w programach nie tylko szkół muzycznych, lecz także ogólnokształcących<sup>11</sup>. W 1910 roku Jaques-Dalcroze przyjechał do Hellerau. Zgodnie z właściwym dla tamtych czasów duchem utopijnego socjalizmu wyraził wówczas przekonanie: „w Hellerau rytm stanie się wartością społeczną”<sup>12</sup>. Reformator wierzył, że w dziele wychowania nowego – „rytmicznie ukształtowanego” – człowieka liczy się każdy szczegół, dlatego w wybudowanym w kilka miesięcy Instytucie Rytmu zostało przemyślane niemal wszystko – od stylu architektonicznego<sup>13</sup> i aranżacji poszczególnych pomieszczeń (nie zapomniano też o najnowocześniejszych rozwiązaniach instalacyjnych służących higienie oraz opiece lekarskiej) po organizację procesu edukacyjnego. Rozwój każdego ucznia Jaques-Dalcroze kształtował indywidualnie, zresztą cały system był opracowany na podstawie wiedzy naukowej. Według słów Adolphe’a Appii konsultacji z zakresu psychologii, fizjologii mózgu, działania układu nerwowego i całego organizmu człowieka Jaques-Dalcroze’owi udzielał Édouard Claparède<sup>14</sup>. Był on przedstawicielem funkcjonalizmu w psychologii, interesował się psychoanalizą, a procesy psychiczne rozpatrywał jako dążenie organizmu do przezwyciężenia rozbieżności między potrzebami a możliwościami ich zaspokojenia. Zajmował się także automatyzacją procesów psychicznych, formułując „prawo świadomego rozwoju”<sup>15</sup>. Według niego aparat psychiczny tak długo, jak to możliwe, działa bez angażowania

11 Zob. Э. Жак-Далькроз *Ритм*, пер. Н. Гнесина, Классика XXI, Москва 2019, s. 3.

12 Tamże, 221. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autorki.

13 Autorem projektu budynku był Heinrich Tessenow, natomiast za aranżację przestrzeni głównej sali widowiskowej odpowiadali Aleksander Salzmann i Adolphe Appia. W całym projekcie rozwiązania architektoniczno-estetyczne były równie ważne jak metoda ćwiczeń muzyczno-cieleśnych. Zob. M. Leyko *Teatr w krainie utopii*, s. 138-142.

14 Э. Жак-Далькроз *Ритм*, s. 226. Édouard Claparède – neurolog, psycholog, jeden z pionierów psychologii dziecięcej, tłumacz dzieł Sigmunda Feuda. Założyciel Instytutu Jeana-Jacques’a Rousseau – międzynarodowego centrum badań eksperymentalnych w dziedzinie psychologii dziecka, a także założyciel Association Internationale de Psychotechnique. Członek Szwajcarskiego Towarzystwa Psychoanalitycznego (la Société Suisse de Psychanalyse). Profesor psychologii na Uniwersytecie Genewskim w latach 1915-1940. Podkreślał wagę i skuteczność funkcjonalnego i dynamicznego podejścia do badania psychiki, dążył do syntezy psychoanalizy i psychologii porównawczej w rozwiązywaniu problemów teoretycznych i eksperymentalnych.

15 Zob. É. Claparède *La conscience de la ressemblance et la difference chez l'enfant*, „Archive de Psychologie” 1918, vol. 17, no 65.

świadomości, która uaktywnia się dopiero przy bardziej złożonych zadaniach. Z tego powodu doświadczenia powstające we wczesnym etapie rozwoju ontogenetycznego oraz funkcje automatyczne są trudniejsze do uświadomienia. Stąd proces uczenia się według Claparède'a jest związany przede wszystkim z uświadamianiem.

Echa tej teorii niewątpliwie można odnaleźć w metodzie gimnastyki rytmicznej Jaques-Dalcroze'a. Pisał on: „żyć to myśleć, pragnąć i działać. [...] Wiara [we własne siły – A.N.] rodzi postępek i zabija melancholię, sceptycyzm i nieśmiałość”<sup>16</sup>. Według niego ciało jest najważniejszym instrumentem wyrażania myśli, a charakter ruchów pozwala określić stan emocjonalny człowieka. Ruch generuje doznania natury fizycznej i jednocześnie moralnej – świadomość tkwiącej w organizmie siły życiowej i jej podporządkowania woli człowieka, czyli poczucie sprawczości. Życie jest „sztuką realizacji tego, co wcześniej stworzyła wyobraźnia”<sup>17</sup>. Człowiek idealny w rozumieniu Jaques-Dalcroze'a musi nie tylko marzyć, ale i mieć silną wolę oraz zdrowe nawyki. Zdając sobie sprawę ze współzależności myśli i czynów, człowiek z jednej strony powinien rozumieć rolę działań fizycznych w realizacji pomysłów pojawiających się w wyobraźni, a z drugiej – umieć należycie ocenić własne zdolności twórcze i możliwości wykonawcze. Najpowszechniejszą chorobę współczesnych czasów Jaques-Dalcroze opisywał za pomocą terminu medycznego – „arytmii”, czyli dysharmonii między cielesną a umysłową stroną natury ludzkiej, poczucia dysonansu w relacji ze światem. Pisał tak:

Celem wychowania jest stworzenie prawdziwej harmonii i zgody między nieświadomością i świadomością, scalenie bytu. Nieświadomość jest źródłem, z którego wypływają życiodajne siły. Należy ją jednak ukształtować, a tego może dokonać tylko świadome „Ja”. Różnorodne przeżycia oczyszczają i uszlachetniają nasze instynkty, czynią nas lepszymi. Ów postępek jest dziedziczony w taki sam sposób jak cała kultura. Wychowanie do rytmu i poprzez rytm ma ten sam cel: doprowadzić układ nerwowy do harmonijnego rozwoju i rozkwitu, a wtedy nasze dzieci prześlą potomkom swoje szlachetne instynkty.<sup>18</sup>

16 Э. Жак-Далькроз *Ритм*, s. 74.

17 Tamże, s. 70.

18 Tamże, s. 120.

Inaczej mówiąc, według Jaques-Dalcroze'a każdy człowiek ma „instynkt rytmiczny” – afektywnie reaguje na otaczający świat, odbiera jego impulsy i na nie odpowiada. Jednak w wyniku kulturowych uwarunkowań, wychowania i związanych z nim przyzwyczajzeń i odruchów ta reakcja na rzeczywistość zostaje zaburzona. Dysonans między aktywnością psychiczną a motoryczną proponował on „leczyć” za pomocą koordynacji własnych ruchów z rytmem muzycznym. Wychowanie przez rytm harmonizuje bowiem sferę psychiczną i fizyczną, świadomą i nieświadomą, dzięki czemu instynkt rytmiczny przeobraża się w rytmiczną świadomość. Podobnie jak Claparède Jaques-Dalcroze podkreślał znaczenie funkcji woli w procesie uczenia się. Według niego regularne wolicjonalne powtarzanie określonych ćwiczeń nie tylko powoduje ujawnienie rytmu wewnętrznego (psychicznego) i harmonizuje go z rytmem otaczającego świata, lecz także pozwala na ponowne formowanie się czynności ruchowych i ukształtowanie właściwego – „rytmicznego”<sup>19</sup> – nawyku. Jak sądził, takie „dostrojenie się” do rzeczywistości pomaga zastąpić stare automatyzmy nowymi.

Teoria Jaques-Dalcroze'a była nierozzerwalnie związana z praktyką. Jego metoda służyła kształtowaniu tej samej zręczności, którą neurofizjolog Nikołaj Bernstein opisze później jako „motoryczną zdolność do rozwiązania każdego problemu, sprostania jakimkolwiek zadaniom ruchowym”<sup>20</sup>. Za sprawą „psychologii rytmu” miasto-ogród w Hellerau przekroczyło projekt kolejnego alternatywnego osiedla robotniczego, stając się swoistym „laboratorium nowego życia”. W latach 1912-1913 organizowane w Hellerau Świąta Gier Rytmicznych odwiedziły tysiące osób, między innymi Bernard Shaw, Paul Claudel, Stefan Zweig, Franz Werfel, Rainer Maria Rilke, Franz Kafka, Martin Buber, Max Reinhardt, Konstantin Stanisławski, Siergiej Diagilew i Wacław Niżyński. Zajęcia gimnastyki rytmicznej zaczęto prowadzić w teatrach i operach w Berlinie, Stuttgarcie, Hamburgu, Mannheim, Dreźnie, Pradze, a także w dwudziestu pięciu europejskich konserwatoriach. Przed pierwszą wojną światową kursy rytmiki otwarto w Belgii, Francji, Holandii, Austrii, Szwecji, Niemczech, Szwajcarii, Hiszpanii, Polsce, Anglii, Szkocji i na Węgrzech. Kurs Dalcroze'a ukończyli Mary Wigman oraz inni twórcy niemieckiego *Ausdruckstanz*, których uczniowie w latach 40. XX wieku zwrócili się w stronę terapii tanecznej. Zresztą już sam Jaques-Dalcroze

19 Tamże, s. 56.

20 Zob. И. Сироткина *Мир как живое движение. Интеллектуальная биография Николая Бернштейна*, Когито-Центр, Москва 2018, s. 161.

pisał o terapeutycznych możliwościach metody<sup>21</sup>. Inna jego uczennica, Nina Geiman-Aleksandrowa<sup>22</sup>, w latach 20. kierowała moskiewskim Instytutem Edukacji Rytmicznej. W 1921 roku utworzono tam laboratorium, w którym próbowano łączyć zasady rytmiki i naukowej organizacji pracy, oraz sekcję do badań nad psychofizjologicznym wpływem zajęć gimnastyki rytmicznej na rozwój dziecka. W połowie lat 20. pracownicy instytutu zaczęli prowadzić zajęcia psychoterapeutyczne. Kiedy w 1935 roku Geiman-Aleksandrowa obchodziła dwudziestopięciolecie działalności pedagogicznej, w poświęconej jubileuszowi broszurze oprócz artystów życzenia składali jej również psychiatry i psychoterapeuci: Jurij Kannabich, Wasilij Gilarowski, Siemion Konstorum, Fiodor Detengof, Jefim Awerbuch, Mark Sieriejski, którzy podkreślali znaczenie i miejsce gimnastyki rytmicznej w systemie terapii aktywizującej, stosowanej w klinikach, szpitalach, sanatoriach dla dorosłych oraz placówkach dziecięcych<sup>23</sup>.

„Rytmika jest w istocie siłą analogiczną do elektryczności czy też wielkich naturalnych sił chemicznych i fizycznych. Jest ona energią, ożywczą substancją, która ma przywrócić nas nam samym [...]”<sup>24</sup> – pisał Jaques-Dalcroze. Podsumowując, należy odnotować, że osobliwa *m o t o - b i o - r e k o n - s t r u k c j a* człowieka propagowana przez szwajcarskiego pedagoga bazowała na pojmowaniu roli muzyki jako znaczącej siły psychicznej oraz przekonaniu o istnieniu w organizmie pewnego rodzaju energii odpowiadającej za jego funkcjonowanie w świecie. Opracowane przez Jaques-Dalcroze’a ćwiczenia fizyczne miały ukierunkowywać przepływ tej energii, harmonizując świadome i nieświadome obszary psychiki człowieka. Metoda nawiązywała również do XVIII-wiecznego twierdzenia o tym, że osłabienie ciała prowadzi do osłabienia cywilizacji.

<sup>21</sup> Zob. M. Leyko *Teatr w krainie utopii*, s. 154.

<sup>22</sup> Nina Geiman-Aleksandrowa ukończyła konserwatorium w Genewie. Tam też zaczęła uczyć na kurs gimnastyki rytmicznej Jaques-Dalcroze’a. Kontynuowała naukę w Hellerau, gdzie w 1911 roku otrzymała dyplom nauczyciela rytmiki. Przez wiele lat utrzymywała kontakt z Jaques-Dalcroze’em, a także brała udział w prowadzonych przez niego letnich kursach podwyższenia kwalifikacji. Zob. Э. Жак-Далькроз *Ритм*, s. 222-223.

<sup>23</sup> *XXV-летие общественной и педагогической деятельности Нину Георгиевны Александровой*, Изд. Наркомпрос, Москва 1935.

<sup>24</sup> Cyt. za: M. Leyko *Teatr w krainie utopii*, s. 131.



### Teoria teatru czy teatroterapia?

Termin „sublimacja” jest stosowany w chemii na określenie procesu, w wyniku którego ciało stałe bezpośrednio przechodzi w stan gazowy. W dziedzinie sztuk pięknych za pomocą przymiotnika „wysublimowany” charakteryzowany jest wytwór szlachetny i wzniosły. Pojęcie „sublimacji” używane jest także w psychoanalizie – tam określa się tym terminem działania związane z pragnieniem, ale niemające celu seksualnego. W ten właśnie sposób Freud opisywał zarówno badania intelektualne, jak i twórczość artystyczną<sup>25</sup>. Co ciekawe, sami artyści swoje działania pojmowali często w kategoriach „desublimacji”, czyli wyzwolenia nieświadomych impulsów i umieszczenia w dziele treści pochodzących z podświadomości. W 1916 roku w zuryskim Cabaret Voltaire dadaści urządzali koncerty „maszyn do pisania, kotłów, grzechotek i garnkowych pokrywek”<sup>26</sup>. W dziwacznych maskach i kostiumach, przez ekscentryczne gesty, odgłosy i dźwięki Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Richter, Hans Arp, Richard Hülsenbeck, Marcel Janco, Emmy Hennings próbowali wyrazić poczucie dysharmonii i chaosu, będące częścią doświadczenia wojny, odreagować przerażenie i zagubienie. Układy taneczne komponowała Sophie Taeuber, scenografię, maski i kostiumy tworzył Janco. „Motoryczna energia masek przenikała nas z uderzająco obezwładniającą siłą”<sup>27</sup> – wspominał Ball. Arpa eksperymentował wówczas z „automatycznym rysowaniem”, prowadząc do przypadkowości kompozycyjnej. Surrealiści, z którymi później współpracował, zinterpretowali jego metodę w duchu psychoanalitycznym jako technikę wyzwalającą moc nieświadomych impulsów. Z tego właśnie powodu Freud, dla którego było oczywiste, że nieświadomość nie może być siłą wyzwalającą, nazwał ich „skończonymi maniakami”<sup>28</sup>. Przez założenie masek i wykonywanie „tragicznych, absurdałnych płasów” dadaści naśladowali dysharmonię otaczającego ich świata, próbując przekształcić spowodowany wojną szok w pewnego rodzaju mechanizm obronny. Otwierając tuż przed wojną teatr Budietlanin, Aleksiej Kruczonych, Michaił Matiuszyn, Kazimir

25 Zob. J. Laplanche, J.-B. Pontalis *Słownik psychoanalizy* pod kierunkiem D. Lagache’a, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, WSiP, Warszawa 1996, s. 313-314.

26 X. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б.Х.Д. Бухло, Д. Джослит *Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм*, пер. Г. Абдушелишвили, А. Бобриков, О. Гаврикова, П. Ермакова, Е. Курова, В. Охнич, О. Рябухина, А. Фоменко, А. Шестаков, Ад Маргинем Пресс, Москва 2015, s. 136.

27 Tamże, s. 137.

28 Tamże, s. 17.

Malewicz nawoływali: „Zniszczmy przestarzały, zgodny z prawem przyczynowości ruch myśli, bezzębny zdrowy rozsądek, «symetryczną logikę» [...]”<sup>29</sup>. Zaprezentowana przez nich opera *Zwycięstwo nad słońcem* rozprawiała się ze starym porządkiem, ogłuszając widza alogizmem w słowie, obrazie i muzyce. W tym dążeniu „szalonej myśli, by dokonać rewolucji we wszechświecie i umożliwić ziszczenie się przyszłości w teraźniejszości”<sup>30</sup>, krytyk Aleksander Zakrzewski zobaczył przepis na odnowienie życia, a futurystów nazwał „rycerzami obłądu”. Po wojnie natomiast w moskiewskich kawiarniach dużą popularnością cieszyły się poetyckie wieczory z prelekcjami i dyskusjami. Performance futurystów gromadziły tłumy. Występ był wart tyle co rozgrywająca się wokół niego akcja, od wzruszeń estetycznych ważniejsze wydawało się uczestniczenie w wydarzeniu. Poeta Wasilij Kamiński pisał: „Poezja opisowa (prawda życia) i poezja symboliczna szybko są wypierane przez poezję przedstawienia, w której wszystko jest formą, wszystko jest poza, wszystko jest maską, wszystko jest grą”<sup>31</sup>. Do opisu tej performatywnej estetyki nadmiaru Nikołaj Jewrejinow użył określenia „teatralizacja życia”.

Jeden z najbardziej ekscentrycznych i eklektycznych reżyserów rosyjskich był absolwentem Imperatorskiej Szkoły Prawniczej i na sztukę teatru patrzył z nieco szerszej – niż tylko estetyczna – perspektywy. Pojęcie „teatralności” po raz pierwszy pojawiło się w jego manifestie wygłoszonym w 1908 roku przed aktorami Teatru Wiery Komissarżewskiej (opublikowanym później jako *Apologia teatralności*)<sup>32</sup>. W następnych latach z teorii teatru, formułowanej w duchu idei estetyzacji życia Oskara Wilde’a, refleksja Jewrejinowa konsekwentnie ewoluowała w stronę teorii kultury oraz wyjaśnienia podstaw życia psychicznego człowieka przez właściwy mu „instynkt przeobrażenia” – czyli biologiczny poryw, zaspokajany w akcie transformacji siebie i otaczającego świata. W 1911 roku zaznaczał: „W człowieku tkwi instynkt, o którym mimo jego niewyczerpanej witalności ani historia, ani psychologia, ani estetyka nie

29 M. Матюшин, А. Крученых, К. Малевич *Первый съезд баячей будущего*, w: *Русский авангард 1910-1920-х годов и театр*, отв. ред. Г. Коваленко, Изд. Дмитрий Буланин, Санкт-Петербург 2000, s. 103.

30 А. Закржевский *Рыцари безумия (Футуристы)*, сост. С. Шаргородский, Salamandra P.V.V., Б.м. 2017, s. 26.

31 В. Каменский *Книга о Евреинове*, Изд. „Современное Искусство” Н.И. Бутковской, Петроград 1917, s. 41.

32 Zob. Н. Евреинов *Демон театральности*, сост., общ. ред. и комм. А.Ю. Зубков, В.И. Максимов, Москва–Санкт-Петербург 2002, s. 39-42.

powiedziały jeszcze ani słowa”<sup>33</sup>. I dalej: „Niezwykle istotne jest, by wczuć się w to niewzruszalne, moim zdaniem, twierdzenie, że teatralność w historii kultury jest zasadą absolutnie samowystarczalną i że sztuka odnosi się do niej mniej więcej tak samo jak perła do muszli”<sup>34</sup>.

W ujęciu Jewreinowa teatr to wszechogarniające, preestetyczne pragnienie zmiany, natomiast sztuka – jedynie umiejętność wyrażenia siebie. Jako uniwersalny sposób istnienia w świecie teatralizacja jest właściwa przede wszystkim człowiekowi, niemniej jej przejawy odnajdziemy też w świecie przyrody (m.in. mimikra, kamuflaż, przystosowanie ochronne, udawane zachowanie, zabawy z wyimaginowaną zdobyczą)<sup>35</sup>. Dowodem biologicznej naturalności instynktu przeobrażenia byłyby na przykład „świadoma iluzja” gry i związana z nią przyjemność, odczuwana – jak za Karlem Grosse<sup>36</sup> pisał Jewreinow – również przez zwierzęta. U człowieka ten instynkt przejawia się już we wczesnych latach, gdyż to właśnie dziecko jest nieustannie teatralizującym aktorem, na nowo wymyślającym rzeczywistość. Pragnienie bycia kimś innym – pewien archaiczny, pierwotny czynnik – stanowi składową wszystkich poczynań. Nie tylko narodziny dziecka, ślub czy pogrzeb, lecz także rozprawy sądowe, egzekucje, bitwy wojenne i rewolucje stają się okazją do upragnionej przemiany codzienności. W przekonaniu Jewreinowa pojęcie teatralności wykracza daleko poza ramy sceny, przenikając wszystkie sfery życia publicznego, a instynkt przeobrażenia, stanowiący dziedziczny schemat zachowania, jest właściwy każdemu człowiekowi, na wielkiej scenie życia „grają” bowiem zarówno przywódcy polityczni, jak i zwyczajni ludzie.

To, że teatralizacja jest dyspozycją biopsychiczną, najlepiej według Jewreinowa udowadnia „praca marzenia sennego”<sup>37</sup>. Jak pisał Freud, we śnie „myśl wypowiadająca życzenie dotyczące przyszłości zostaje przedstawiona plastycznie w czasie teraźniejszym”<sup>38</sup>. Tym samym treści tłumione i pragnienia

33 Tamże, s. 43.

34 Tamże, s. 44.

35 Н. Евреинов *Театр у животных (О смысле театральности с биологической точки зрения)*, 1924, w: Н. Евреинов *Оригинал о портретистах*, сост. Т.С. Дурова, А.Ю. Зубков, В.И. Максимов, *Совпадение*, Москва 2005, s. 276-296.

36 K. Gross (1861-1946) – niemiecki psycholog, twórca teorii zabawy. Jewreinow cytuje jego pracę *Die Spiele der Tiere (Gry zwierząt)*.

37 Н. Евреинов *Демон театральности*, s. 58.

38 S. Freud *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, przeł. L. Jekels, H. Iváka, W. Szewczuk, PWN, Warszawa 1987, s. 365.

ujawniają się za pomocą obrazów jako wynik pewnej dramatyzacji, co – jak dodawał od siebie Jewreinow – oznacza, że nawet najbardziej abstrakcyjną myśl człowiek „inscenizuje” we śnie bez żadnego udziału swojego świadomego „ja”. Pisał: „To wszystko po raz kolejny przekonuje, że wraz z instynktem samozachowawczym, seksualnym i innymi żyje w nas równie potężny instynkt teatralności i że jego wykorzenienie z organizmu człowieka jest równoznaczne [...] z [fizyczną] kastracją”<sup>39</sup>.

Odniesienia do teorii Freuda charakteryzują nie tylko wczesne teksty Jewreinowa. W latach 1930-1937 reżyser pracował nad traktatem *Objawienia sztuki*, w którym jego refleksja przybrała postać polemiki ze szkołą freudowską<sup>40</sup>. Monumentalna rozprawa kontynuuje tok rozumowania prezentowany jeszcze w tekstach *Teatr jako taki* (1912) oraz *Teatr dla siebie* (1915-1917), zawiera także odwołania do szerokiego spektrum lektur z zakresu filozofii, historii, historii sztuki i teatru, antropologii, etnografii, psychologii, w tym do prac Sigmunda Freuda, Carla Gustava Junga, Alfreda Adlera, Ottona Ranka, Sándora Ferencziego i innych psychoanalityków. Podobnie jak większość rosyjskich twórców Jewreinow przyjął odkrycia związane z podziałem ludzkiej psychiki na świadomość i nieświadomość, teorią libido, kompleksem Edypa, popędem śmierci. Uznawał za udowodnione twierdzenie o nieświadomych źródłach twórczości oraz pogląd, zgodnie z którym treści nieświadome obejmują zarówno doświadczenia indywidualne, jak i odziedziczone po przodkach. Proponował jednak doprecyzować niektóre z tych tez. Zgadając się, że genezy działań twórczych należy szukać w metapsychologicznej retrospekcji, Jewreinow podkreślał potrzebę przyjrzenia się specyfice sztuki i odróżnienia jej od religii czy nauki. Głównym problemem „freudyzmu”, jak pisał, jest łączenie zagadnień dotyczących pochodzenia zjawisk artystycznych z ich oceną, a „piętą achillesową genialnego psychoanalityka”<sup>41</sup> – brak dostatecznie przekonującego wyjaśnienia niepowtarzalnego charakteru dziedziny sztuki. Według Jewreinowa funkcja sztuki nie sprowadza się – jak chciałaby szkoła freudowska – do „zastępczych gratyfikacji” stanowiących swego rodzaju rekompensatę za wyrzeczenia poniesione na rzecz cywilizacji. Sztukę

39 H. Евреинов *Демон театральности*, s. 59.

40 Zob. K. Пьералли *Конец „театра в жизни“: Пути и проблемы новой эстетики Н.Н. Евреинова*, w: H. Евреинов *Откровения искусства*, отв. ред. Ю.Б. Лисакова; подгот. текста К. Пьералли; коммент. Ю.Б. Лисаковой, К. Пьералли; послесл. Г.А. Востровой и М.Г. Литавриной, Изд. дом „Мирь”, Санкт-Петербург 2012, s. 3-33.

41 H. Евреинов *Откровения искусства*, s. 329.

charakteryzuje to, że jest „jednym z rodzajów wyolbrzymienia”<sup>42</sup>, dzięki czemu dociera do „odwiecznego Ja” ukształtowanego jako swoisty palimpsest i będącego zlepkiem nie tylko odziedziczonych po przodkach impulsów i afektów, lecz także konkretnych form ich wyrażania, artystycznych przedstawień, masek, obrazów. Co prawda forma (sposób ukazania świata idei twórcy) jest kontrolowana przez świadomość i odpowiada ideałom współczesnego świata, ale samo dzieło (intencja artysty) rodzi się poza jakąkolwiek zasadą moralną, gdyż ontologicznie żaden system wartości w sztukę nie jest wpisany. W ten sposób utwór odwołuje się wprost do istniejących w głębinach nieświadomości archaicznych afektów. Dzięki pewnego rodzaju wyolbrzymieniu „f o r m a ma zdolność w s k r z e s z a n i a dla naszego «odwiecznego Ja» tego, co od niepamiętnych czasów jest mu miłe, znane i niezbędne, ale w rzeczywistości – zwłaszcza idealnej rzeczywistości – już nie istnieje lub (przynajmniej) nie jest dla danego indywiduum dostępne”<sup>43</sup>.

Właśnie ta moc wskrzeszania stanowi według Jewreinowa specyficzną cechę sztuki, funkcjonującej jako „nad-umiejętność” i mającej znaczenie niezależne zarówno od religii, jak i nauki. Sztuka, jak pisał, „r o z p u s z c z a naszą świadomość w żywiole nieświadomego”, a jej zadaniem jest „cofniecie nas do tego słodko-ekstazyjnego stanu właściwego naszym praszczurom”<sup>44</sup>. W jego teorii instynkt przeobrażenia i „odwieczne Ja” łączą podobną relacją jak libido i nieświadomość w psychoanalizie<sup>45</sup>. Instynkt teatralności – jako swoiste źródło energii psychicznej – popycha jednostkę w kierunku transformacji rzeczywistości, tworząc kolejne warstwy doświadczeń psychofizycznych. Sztuka, oddziałująca na zasadzie hipnotycznej sugestii, ma właściwości terapeutyczne nie tylko dlatego, że uwalnia człowieka od afektów współczucia i strachu (*katharsis* Arystotelesa), ale przede wszystkim z powodu właściwej jej mocy przywoływania w pamięci fantazji i pragnień jego „wielowiekowego Ja”. Zdefiniowane w ten sposób pojęcie „teatralności” stanowiło podstawę działań artystycznych Jerweina, opracowanej przez niego koncepcji monodramu, a także nowatorskiej idei teatrotterapii.

42 Tamże, s. 335.

43 Tamże, s. 449. Wyróżnienia w oryginale.

44 Tamże. Wyróżnienie w oryginale.

45 W takim znaczeniu, jakie nadawał tym pojęciom Jung: libido jako „energia psychiczna”, „tendencja ku”, nieświadomość jako część psychiki ludzkiej, zawierająca podstawowe wzorce przeżywania, myślenia, reagowania i zachowania. Zob. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, s. 128-129.

Koncepcja monodramu opierała się na zasadzie tożsamości akcji „zewnątrznej” i „wewnętrznej” – spektakl miał być projekcją subiektywnego świata bohatera, postrzeganego „cielesnym i duchowym okiem” widza. Tę metodę reżyser wykorzystał między innymi w przedstawieniach *Francesca da Rimini* Gabriela D’Annunzia (Teatr Wiery Komissarzewskiej, 1908) oraz *Wkulisach duszy* („Krzywe Zwierciadło”, 1912). Ten drugi był prześmiewczym spektaklem (i właściwie parodią monodramu), którego akcja rozgrywała się w klatce piersiowej bohatera głównie pomiędzy trzema postaciami: „Ja racjonalnym”, „Ja emocjonalnym” i „Ja podświadomym”, a całe to psychoanalityczne zamieszanie kończyło się zabójstwem „Ja emocjonalnego”. Idea teatroterapii wywodziła się wprost z pojęcia „teatru dla siebie” – gry dla samego przeobrażenia, uzdrawiającego stawania się kimś innym i inscenizowania fantazmatów niemożliwych w realnym życiu. W artykule z 1920 roku Jewreinow podkreślał: „Teatr leczy aktora, teatr leczy też publiczność”<sup>46</sup>. Teatroterapia – w jego refleksji związana z „autobiorekonstrukcyjną maską”<sup>47</sup> aktora – to zestaw teatralizowanych praktyk wywierających pozytywny wpływ na psychikę przez odgrywanie rzeczywistych traumatycznych sytuacji, autosugestię oraz wczuwanie się w obraz innego. Należy zauważyć, że idea doczekała się realizacji. W czerwcu 1921 roku Nikołaj Iżewski, nauczyciel XIII Powszechnej Szkoły Pracowniczej w Piotrogradzie i znajomy Jewreinowa, wystawił eksperymentalny spektakl, w którym kilkoro zwaśnionych uczniów zagrało samych siebie, w wyniku czego konflikt został przepracowany i zażegnany. W 1925 roku w książce *Metoda teatru (Analiza systemu N.N. Jewreinowa)* Borys Kazanski opisał to przedstawienie jako „sublimację kolizji życiowych” oraz „próbę psychoanalizy grupowej”, a referujący jego pracę Nikołaj Bachtin – przebywający wówczas w Paryżu – żałował, że w Europie taka psychoanalityczna „wiwisekcja”<sup>48</sup> teatralna nie jest jeszcze dostępna.

W 1925 roku Jewreinow wyjechał do Francji i na emigracji dzięki wydaniu książek i licznych wystawieniom dramatu *To, co najważniejsze*<sup>49</sup>, będącego

46 Н. Евреинов *Теоатротерапия. Quasi-paradox Н. Евреинова*, w: Н. Евреинов, *Оригинал о портретистах*, s. 261.

47 Zob. Н. Евреинов *О новой маске (Автобио-реконструктивной)*, „Третья стража”, Петроград 1923.

48 Zob. Н. Бachtин *Философия как живой опыт. Избранные статьи*, сост. С. Федякин, Лабиринт, Москва 2008, s. 122.

49 Dramat *To, co najważniejsze* został napisany w 1920 roku i po raz pierwszy wystawiono go w Teatrze Wolnej Komedii w 1921 roku. Głównym bohaterem jest Paraklet, przybierający

praktycznym przewodnikiem po głównych założeniach jego teorii teatroterapii, zyskał międzynarodowy rozgłos. Był on jednak przede wszystkim reżyserem, a nie terapeutą. Teatr interesował go głównie z perspektywy teorii kultury. Tymczasem w latach 20. w Wiedniu koncepcję terapii poprzez teatralizowane odgrywanie sytuacji życiowych zaczął rozwijać młody lekarz, psychiatra i socjolog Jacob Levi Moreno. Po pierwszej wojnie światowej Moreno był znany w środowisku ekspresjonistów wiedeńskich jako wydawca czasopisma „Daimon”. W 1921 roku w Wiedniu założył Stegreiftheater – teatr spontaniczności, gdzie wraz z przyjaciółmi wystawiał między innymi improwizowane spektakle oparte na wydarzeniach opisanych w prasie („żywa gazeta”)<sup>50</sup>. W tym samym czasie, wykonując praktykę lekarską, Moreno zaczął przeprowadzać w Stegreiftheater psychodramy – akcje terapeutyczne, w trakcie których dochodziło do uwolnienia nagromadzonych (często negatywnych) emocji „aktorów”-pacjentów. Po emigracji do USA Moreno założył w 1936 roku w Beacon klinikę, gdzie praktykował i rozwijał swoją metodę psychoterapii grupowej (wykorzystującej elementy teatru i dramy), której sukces przyczynił się do powstania w 1961 roku Światowej Akademii Psychodramy i Grupowej Psychoterapii.

Podobno jeszcze w czasie studiów Moreno zetknął się w Wiedniu z Sigmundem Freudem i na jego pytanie, czym się zajmuje, odpowiedział:

Ja zaczynam tam, gdzie Pan kończy. Pan spotyka ludzi w sztucznym miejscu swojego gabinetu, ja spotykam ich na ulicy i w ich domach, w naturalnym otoczeniu. Pan analizuje ich sny, a ja próbuję dać im odwagę, aby śnili ponownie [...].<sup>51</sup>

Rzeczywiście w porównaniu z sesją psychoanalityczną wraz z charakterystycznym dla niej zredukowanym do minimum fizycznym i wzrokowym kontaktem lekarza i pacjenta (co ma zapewnić bezstronność i obiektywność analizy) terapia proponowana przez Moreno i Jewreinowa posługuje się – można by powiedzieć – nadmiarem bodźców. Pacjent/aktor/uczestnik spotkania jest stymulowany do kreatywności i spontanicznych działań

---

maski m.in. Arlekina, dr. Fregoli, wróżki, uzdrawiający nieszczęśników za pomocą środków teatralnych.

50 Zob. A. Bielańska *Jacob Levy Moreno i jego idee*, w: *Psychodrama. Elementy teorii i praktyki*, red. A. Bielańska, ENETEIA Wydawnictwo Psychologii i Kultury, Warszawa 2009, s. 16-17.

51 Tamże, s. 15.

– auto-bio-rekonstrukcji, czyli „odtworzenia siebie” na podstawie fragmentów wspomnień czy też odczuć, doświadczeń, marzeń. Wskrzeszający stłumione emocje, skierowany ku wypartym pragnieniom, spektakl stwarza możliwość natychmiastowego motorycznego spełnienia scenariusza fantazmatycznego. Nie jest to subtelna „destylacja” popędów jak podczas procedury psychoanalitycznej, zakładającej swobodną wypowiedź pacjenta, analizę i rozumienie znaczenia symptomów, lecz gwałtowna reakcja spowodowana „mieszaniem się humorów”, której towarzyszy proces „wydzielania” i „pochląniania” energii psychicznej, a w jej wyniku powstają nowe emocjonalne odpowiedzi i zachowania. Obydwie metody mają jednak cechę wspólną – bazują na wierze w wewnętrzną siłę organizmu (czy psychiki) człowieka i jego zdolności regeneracyjne.

### Zakończenie

Wyobrażenia o tym, co zdrowe, i tym, co niezdrowe, zmieniały się na przestrzeni wieków: od regulacji poziomu płynów humoralnych do wykorzystania wewnętrznych aktywnych zasad działania organizmu i uwolnienia energii; od strachu przed epidemią do lęku przed wewnętrznym osłabieniem i walki z degeneracją; od czynności oczyszczających do zaufania zasobom własnym organizmu. Tym zmianom towarzyszyła ewolucja obrazu ciała – najpierw poddanego wpływowi cyklu planetarnego, a później ciała jako mechanizmu napędzanego przez siły zewnętrzne („pompa”, „fontanna”, „zegar”), ciała jako splotu włókien przekazujących impulsy elektryczne oraz ciała jako lokomotywy, której czynności obrazują prawa termodynamiki. Każda praktyka lecznicza, prewencyjna, terapeutyczna nie tylko korzystała z tych wyobrażeń, ale i aktywnie włączała się w kształtowanie kolejnego wzorca. Kiedy w końcu XIX wieku pojawiło się nowe „zagrożenie” – wyczerpanie związane z przyspieszającą urbanizacją, nadmiarem bodźców, coraz powszechniejszą rywalizacją i uciążliwą bliskością innych, powstała też nowa dyscyplina – psychologia, która wówczas ze sfery duchowej i z obszaru filozofii przeszła do zadań i działań praktycznych. Lekarze zaczęli poszukiwać nielekowych i nieinwazyjnych metod terapii, a jedną z nich stała się psychoanaliza. Jak wiadomo, pierwsze prace Freuda (z przełomu lat 70. i 80. XIX wieku) były poświęcone zagadnieniom budowy i funkcji tkanek układu nerwowego. U źródeł psychoanalitycznej teorii osobowości – opracowanej później na podstawie doświadczeń i przemyśleń psychiatrycznych – leżały więc dwie koncepcje fizjologiczne: człowiek jako istota organiczna stanowi dynamiczny system



energetyczny, stale znajdujący się w stanie chwiejnej równowagi; wewnątrz systemu działa siła głębinowa, czerpiąca energię z całokształtu procesów przemiany materii opierającej się na przyjmowaniu pożywienia i zmierzająca do rozładowania stanu napięcia tworzonych przez ogół pobudzeń<sup>52</sup>. Tym samym zaproponowany przez Freuda model psychiki ludzkiej wykorzystywał przedstawienia zarówno tradycyjne, jak i te, które uznaje się za nowoczesne. Energia popędu (libido) – niczym średniowieczne płyny humoralne – przemieszcza się między różnymi poziomami aparatu psychicznego (nieświadomość, przedświadomość, świadomość<sup>53</sup>). Użyta terminologia<sup>54</sup> – impuls, popęd, energia psychiczna, sublimacja – wyraźnie nawiązuje do ówczesnych teorii rodem z fizyki czy chemii, a zasadniczym celem terapii psychoanalitycznej jest „oczyszczenie” (*katharsis*), czyli adekwatne rozładowanie patogennych afektów. Wyzdrowienie zaś jest porównywane z egzystencjalną przemianą podmiotu.

Do tych wyobrażeń odwoływali się również artyści, poszukujący na początku XX wieku możliwości odnowy życia przez sztukę. Omówione w tekście metody Émile’a Jaques-Dalcroze’a i Nikołaja Jewreinowa nawiązywały zarówno do odkryć nowej psychologii, jak i wzorców wcześniejszych: ciała wypełnionego płynami humoralnymi, jego modelu energetycznego, potrzeby wzmocnienia ciała, wyrobienia hartu moralnego, a także możliwości regulacji energii przepływającej w organizmie. Jak widać, pojawienie się nowych modeli nie wykluczało istnienia równoległe dawnych odniesień. Jeżeli *m o t o - b i o - r e k o n s t r u k c j a* Jaques-Dalcroze’a odpowiadała na potrzebę harmonizacji ruchów i pobudzeń, to *a u t o - b i o - r e k o n s t r u k c j a* Jewreinowa zakładała odtworzenie traumatycznej sytuacji i ponownego przeżycia wypartych emocji. Pierwsza posługiwała się narracją redukcji, druga – wyolbrzymienia. Obydwie jednak odpowiadały na pragnienie rozświetlenia ciemności tkwiącej we wnętrzu człowieka, odnowienia historii i rewitalizacji współczesnego społeczeństwa. Z technik wypracowanych na początku XX wieku, twórczo je rozwijając, do dziś korzystają zarówno psychoterapeuci, jak i aktorzy, muzycy, tancerze. Ta wspólnota dyskursów wciąż kształtuje nowe wyobrażenia dotyczące zdrowia, tworzy i replikuje obrazy ciała.

52 Zob. S. Freud *Psychopatologia życia codziennego*, s. 9-11.

53 Pojęcia z pierwszych prac psychoanalitycznych Freuda. Por. S. Freud *Psychopatologia życia codziennego*. Później struktura aparatu psychicznego nieco się zmienia – id/To, ego/Ja, superego/Nad-ja.

54 Por. J. Laplanche, J.-B. Pontalis *Słownik psychoanalizy*.

## Abstract

---

**Anastasia Nabokina**

JAGIELLONIAN UNIVERSITY

*Play, Educate, Treat: About the Genesis of Twentieth-Century Drama and Dance Therapy*

Today, drama and dance therapy are common methods used in treating mental disorders. They originated at the intersection of artistic, educational, and therapeutic practices. From the perspective of the history of health and body (Georges Vigarello) and ethnoscenology (Jean-Marie Pradier), Nabokina discusses two methods from the early twentieth century: eurhythmics by Émile Jaques-Dalcroze and the concept of drama therapy by Nikolai Evreinov. Using the achievements of new psychology, the two methods influenced the development of modern therapies through art. Both Dalcroze and Evreinov drew on centuries-old ideas about strength and purification, along with the image of the body as an energy system.

## Keywords

---

history of health, eurhythmics, Émile Jaques-Dalcroze, drama therapy, Nikolai Evreinov, psychoanalysis