
Interpretacje

Wchodzenie w ducha rzeczy

Anastasia Nabokina

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 1, S. 248–265

DOI: 10.18318/td.2022.1.15 | ORCID: 0000-0001-7418-826X

James Boswell, pisarz i biograf Samuela Johnsona, wspominał o pewnym wydarzeniu z 1763 roku:

Po tym, jak wyszliśmy [dr Samuel Johnson i ja] z kościoła, staliśmy przez chwilę, rozmawiając o sprytnej sofistycie biskupa Berkeleya, zmierzającej do wykazania, że materia nie istnieje i że wszystko we wszechświecie jest zaledwie idea. Zauważyłem, że chociaż jesteśmy przekonani, iż jego teoria nie jest prawdziwa, nie możemy jej obalić. Nigdy nie zapomnę gorliwości, z jaką odpowiedział Johnson, z dużą siłą uderzając nogą w wielki głąz i odbijając się od niego: „W ten sposób obalam”.¹

Epizod jest nie tylko wyrazistą ilustracją pewnych ograniczeń wnioskowania abstrakcyjnego, przypomina

Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego „Sztuka ruchu i psychoanaliza w Rosji w kontekście kultury Srebrnego wieku oraz awangardy, 1904–1930” (nr 2017/25/N/HS2/01566), finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

Anastasia Nabokina,

mgr, 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. Współredaktorka numeru tematycznego pt. *Pamięć gestu. Reżymy ciała w Europie Środkowej i Wschodniej* czasopisma „Kultura Współczesna” (2018/1). Ostatnio opublikowała: *Po co taniec?*, „Teksty Drugie” 2/2020. Kulturoznawczyni, tancerka, absolwentka Moskiewskiej Akademii Choreografii. Kontakt: nabokina@gmail.com

1 Cyt. za: R. Smith *The Sense of Movement*, „Философский журнал” 2018 t. 11 № 3, s. 36. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autorki artykułu.

również o istniejącym w zachodnioeuropejskiej humanistyce podziale na wiedzę teoretyczną i praktyczną oraz związanej z tym niezręczności przy translacji wiedzy uzyskanej dzięki fizycznym umiejętnościom na język teorii. O ile umiemy już identyfikować te przeddyskursywne doświadczenia i zaakceptowaliśmy potrzebę ich wykorzystania w rozważaniach naukowych, o tyle – moim zdaniem – dalej nie do końca wiemy, jak to zrobić. Wskazuje na to m.in. duża nieufność praktyków w stosunku do tekstów opisujących ich działania i doświadczenia. Jak bowiem pisał Jerzy Grotowski: „Człowiek poznania rozporządza czynieniem, *doing*, a nie myślami albo teoriami”². Właśnie to „czynienie” („wykonywanie” czy „robienie”) praktycy-artyści potrafią o wiele skuteczniej wykorzystać niż teoretycy, którzy niewątpliwie również mają wiedzę cielesną, często jednak nie są świadomi jej heurystycznego potencjału. „Czynienie” jest procesem, w którym – żeby posłużyć się określeniem antropologa Michaela Jacksona – „rozumienie wyrasta z doświadczenia ciała, interakcji i wątpliwości”³, i który z jednej strony pozwala na poznanie własnych możliwości, kształtowanie się poczucia sprawczości, umiejscowienie siebie w świecie, a z drugiej umożliwia łączenie wiedzy teoretycznej z praktyczną.

Pisząc o sztuce jako sposobie wytwarzania wiedzy czy też „humanistyce artystycznej”⁴, wskazującej na związki między różnymi praktykami poznawczo-kulturowymi, warto spojrzeć wstecz – na wczesny okres historii sztuki XX-wiecznej. Kształtująca się wówczas, a niebędąca czymś oczywistym awangarda artystyczna musiała szukać sposobów na swoją legitymizację, co zaowocowało m.in. pojawieniem się licznych manifestów i tekstów teoretycznych. W ciągu zaledwie kilku lat artyści stworzyli nowy język oraz styl epoki, zmieniając zarówno znany system gatunków i form, jak i światopogląd, gusty, a nawet modę. Pionierzy tej rewolucyjnej estetyki tworzyli swoją teorię jako rodzaj „wszechsztuki” – synkretycznej jedności, w której mechanizmy twórczego myślenia i metody działania jednakowo obowiązywały twórców różnych dziedzin. W tym tekście na przykładzie poszukiwań artystów awangardy rosyjskiej chcę pokazać, w jaki sposób łączyli oni swoje praktyki

2 J. Grotowski *Akcja*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Wydawnictwa UW, Warszawa 2005, s. 471.

3 A.L. Dalsgård *Nogami na ziemi. Rola ciała w etnografii przedtekstowej*, przeł. E. Klekot, „Teksty Drugie” 2018 nr 1, s. 160.

4 R. Nycz *Nowa humanistyka w Polsce: kilka bardzo subiektywnych obserwacji, koniektur, refutacji*, „Teksty Drugie” 2017 nr 1, s. 29.

artystyczne z kompetencjami naukowymi (wielu z nich ukończyło studia wyższe – historyczne, medyczne, prawnicze, filologiczne lub archeologiczne). Przede wszystkim zwrócę uwagę na ich zainteresowanie prężnie rozwijającą się nową psychologią (funkcjonującą wówczas jako „naukowe uzasadnienie” filozofii⁵). Uważam bowiem, że artystyczny projekt awangardy rozwijał się na styku dyscyplin m.in. jako projekt wiedzy o człowieku, jego wrażliwości, zdolnościach percepcyjnych i poznawczych.

Zanim przystąpię do analizy, muszę poczynić kilka zastrzeżeń co do charakteru badań. Nie chodzi mi o refleksję z dziedziny literaturoznawstwa, językoznawstwa, nauk o sztuce czy psychologii. Moja propozycja polega na tym, by spojrzeć na twórczość awangardową poza granicami dyscyplin, przez zwrócenie uwagi na – używając słów Mary Douglas – „obszary krańcowe”⁶. Po pierwsze, dlatego że sami artyści, wykorzystując wrażliwość tych obszarów, negocjowali granice sztuki, po drugie, sądzę, że dziś w ten sposób – czyli zważając na intencje, zamierzenia, działania, a nie tylko analizując gotową formę dzieła – lepiej zrozumiemy znaczenia, zawarte w tekstach literackich, muzycznych, malarskich, teatralnych sprzed ponad stu lat. Dlatego też przede wszystkim zamierzam określić kontekst kulturowy działań artystycznych, przybliżyć treści zawarte we wspomnieniach i manifestach. Ważne będzie także podkreślenie roli tańca i „zmysłu ruchu”, świadomie używanych przez artystów na potrzeby twórcze (aspekt często pomijany, na co zwracają uwagę Irina Sirotkina i Roger Smith w pracy *The Sixth Sense of the Avant-Garde: Dance, Kinaesthesia and the Arts in Revolutionary Russia*⁷). Chodzi głównie o podkreślenie performatywnej sprawczości ruchu i gestu angażującego całe ciało, dostrzeżenie potencjału działania fizycznego jako źródła sensów. Zamierzam dodatkowo odwołać się do pojęcia „osadzenia” Michaela Jacksona, scharakteryzowanego przez Anne Line Dalsgård jako „wewnętrzne poczucie bycia w świecie”⁸. „Osadzenie” rozumiem nie tylko jako „bycie ciałem pośród innych ciał”, ale szerzej – jako cielesne, emocjonalne i intelektualne zanurzenie w świecie. Wiąże się to z wyostreniem opisanego przez Ryszarda Nycza

5 Zob. P. Смит *История психологии*, пер. А.Р. Дзюка, Издательский центр „Академия”, Москва 2008.

6 Dosłowny cytat: „Każda struktura pojęciowa jest wrażliwa w obszarach krańcowych”. M. Douglas *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, PIW, Warszawa 2007, s. 155.

7 I. Sirotkina, R. Smith *The Sixth Sense of the Avant-Garde: Dance, Kinaesthesia and the Arts in Revolutionary Russia*, Bloomsbury Press, London: 2017.

8 A.L. Dalsgård *Nogami na ziemi*, s. 158.

„zmysłu udziału”⁹, pozwalającego na dostrzeżenie znaczeń pozatekstowych oraz poznanie urzeczywistniającego się w działaniu.

Uruchomienie słowa

„Poezja sztuki jest teorią sztuki”¹⁰ – pisał w 1910 roku Nikołał Kulbin, lekarz wojskowy, organizator pierwszych wystaw awangardowych, malarz, muzyk i teoretyk teatru. Żeby zrozumieć tautologicznie brzmiące zdanie, nie tyle sugerujące przewodnią rolę poezji wśród innych sztuk, ile utożsamiające ją z teorią sztuki, należy cofnąć się do „teurgicznych rytuałów” symbolistów rosyjskich, marzących o odrodzeniu kultury i więcej – o przemianie człowieka. Na początku XX wieku w artystycznym salonie¹¹ Wiaczesława Iwanowa w Petersburgu oraz na zebraniach moskiewskiego Towarzystwa Wolnej Estetyki¹² literaci, artyści, muzycy oraz naukowcy różnych dyscyplin toczyli niekończące się dyskusje o literaturze, sztuce, polityce i filozofii. Życie intelektualne w Rosji charakteryzowało się połączeniem kultur dwóch środowisk – artystycznego i akademickiego, a ich współpraca sprzyjała poszukiwaniu nowych form twórczości. Właśnie na tych artystycznych wieczorach debiutowali m.in. Nikołał Gumilow, Siergiej Gorodziecki, Anna Achmatowa, Osip Mandelsztam, Marina Cwietajewa, Władimir Majakowski, Wielimir (Wiktor) Chlebnikow.

Możliwość odrodzenia kultury na początku XX wieku upatrywano także w „słowiańskim renesansie antyczności”, którego rychłe nadejście ogłosił w 1899 roku filolog i historyk kultury antycznej Tadeusz Zieliński. W tym celu zamierzał on sięgnąć do „źródeł” i prześledzić proces powstawania poszczególnych sztuk, a w swoich badaniach nie poprzestawał jedynie na rozważaniach z obszaru filologii. Podążając śladem historyka ekonomii Karla Büchera, postawił tezę, że u początków poezji i muzyki leży „piosenka wykonywana podczas pracy” (przy założeniu, że dla pierwotnego człowieka praca miała

9 R. Nycz *Odkrywanie zmysłu udziału*, „Teksty Drugie” 2018 nr 1, s. 7-15.

10 Н. Кульбин *Свободное искусство как основа жизни*, в: *Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908-1917)*, сост. И.С. Воробьев, Изд. „Композитор”, С.-Петербург 2008, s. 37.

11 Zob. *Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века*, Филологический факультет СПбГУ, Санкт-Петербург 2006.

12 Zob. Н. Свиридовская *„Живые силы искусства...” Из истории Общества свободной эстетики*, „Научный вестник Московской консерватории” 2014 № 4, s. 92-117.

też charakter zabawy). Należało według niego zwrócić uwagę na fizjologiczne znaczenie rytmu dla organizmu człowieka – na ten „żywy metronom, regulujący grę życia w naszych żyłach”¹³. Jak pisał, miarowe wykonywanie czynności fizycznych, pobudzając organizm, stanowi dla niego ułatwienie, a dzięki temu wyzwolona od myślenia o pracy świadomość może się zająć „zabawą” i układaniem słów do rytmu wykonywanych ruchów. W zależności od tematu i adresata powstają pieśń-modlitwa, piosenka-dialog, piosenka miłośna. Zieliński przypuszczał, że pierwsza z nich była początkiem obrzędu, druga – załączkiem dramatu, a trzecia – liryki. Stwierdził:

Jeśli, wychodząc od ukształtowanych gatunków poetyckich, postawimy sobie za cel prześledzenie ich rozwoju i, o ile to możliwe, ich powstania, to za każdym razem nieuchronnie napotkamy jedną nierozłączną triadę, tworzącą załączek wszelkiej poezji. Triada ta jest połączeniem słów, melodii i tańca. Im starsza jest poezja, tym bardziej muzyka góruje nad tekstem, a taniec nad obydwoma. Ten ostatni jest najstarszym elementem triady.¹⁴

Jeżeli więc chcemy prześledzić pochodzenie poezji, musimy trzymać się jej związku z tańcem, który z kolei w oczywisty sposób łączy się z pracą fizyczną i różni od niej jedynie celem działań (czyli sensem, ale nie formą). „[...] zabierzcie siewcy worek, każąc mu wykonywać te same ruchy, a przed nami nie będzie już pracy, tylko taniec”¹⁵ – pisał Zieliński. Następnie te ruchy podlegają uproszczeniu i stylizacji, podobnie jak motywy roślinne w zdobnictwie. W ten sposób powstaje chorea.

W 1903 roku podczas jednego z występów w Berlinie Isadora Duncan ogłosiła manifest nowej świadomości artystycznej, zatytułowany „Taniec przyszłości”. A już w grudniu 1904 roku „współczesna bachantka” pojawiła się w Petersburgu, wywołując swoim tańcem sensację kulturową. W jej ekspresji symboliści zobaczyli możliwość ucieleśnienia energii zakłętej w dźwiękach. Zieliński przywitał Duncan jako „sojuszniczkę w sprawie wskrzeszenia

13 Ф.Ф. Зелинский *Рабочая песенка*, w: *Из жизни идей: Науч.-попул. ст. проф. Петроград. ун-та Ф. Зелинского*, 3-е изд., испр. и доп., т. 1, тип. М.М. Стасюлевича, Петроград 1911-1916, s. 330.

14 Tamże, s. 336-337.

15 Tamże, s. 337.

starożytności”¹⁶, a propagowany przez nią taniec swobodny stał się niezwykle popularną praktyką społeczną. Sztuka Duncan miała dla współczesnych głęboki sens etyczny-moralny: łączyła ciało z wyzwoloną od więzów codzienności duszą, ukazując człowieka radosnego w swojej pełni. Rzeczywiście należałoby zauważyć, że uprawianie tańca w niezwykle sposób angażuje cały byt psychofizyczny człowieka. Podporządkowanie się rytmicznemu wykonywaniu ruchów integruje umysł i ciało, uprzytomnia bycie-tu-i-teraz, co w języku symbolistów nazwać by można „upojeniem dionizyjskim”. Zespołeniem ruchów ciała z muzyką i rytmem zajmowali się po Isadorze Duncan twórcy nowego tańca rosyjskiego, a ich doświadczenia okazały się przydatne również w dziedzinie „odrodzenia słowa”. W pracy o psychologii języka Zieliński stwierdzał niewątpliwą korelację pomiędzy językiem gestów i językiem dźwięków oraz ich wspólne pochodzenie od „ruchów wyrazistych”. Pojęcie to rozumiał on jako „każdą zmianę w normalnej kondycji ciała, w której «wyraża się» jakiś afekt”¹⁷. O ile na początku oba języki współistniały ze sobą – język dźwięków służył wyrażaniu uczuć, a gesty przekazywały wyobrażenia – o tyle w toku rozwoju historycznego „słowo zabiło gest”, a pojawiające się następnie pismo „zabiło słowo”¹⁸. Odrodzenie kultury powinno zatem według Zielińskiego opierać się m.in. na rekonstrukcji „triady” słowa, dźwięku i gestu.

Problem „przywrócenia do życia” słowa pisanego stał się na początku XX wieku niezwykle aktualny. Sam Zieliński robił to po mistrzowsku. Swoim studentom i słuchaczom jawił się niemalże aojdą, spadkobiercą Homera. Jak zauważył Nikołaj Ancyfierow: „Oczy jego, szeroko otwarte, zdawały się odzwierciedlać ten świat, który wskrzeszał on swoją natchnioną mową”¹⁹. Na wykłady Zielińskiego uczęszczano dla „przeżyć panteistycznych”, a studiowanie starożytności stało się przyczynkiem do zmieniania rzeczywistości. Po latach Nikołaj Bachtin wspominał: „Zostanie badaczem kultury greckiej oznaczało uczestnictwo w niebezpiecznym i zachwycającym spisku

16 K.V. Мочульский *Письма к В.М. Жирмунскому*, „НЛО” 1999 № 1, <https://magazines.gorky.media/nlo/1999/1/pisma-k-v-m-zhirmunskomu.html> (31.08.2019).

17 Ф.Ф. Зелинский *Вильгельм Вундт и психология языка, в: Из жизни идей: Науч.-попул. ст. проф. Петроград. ун-та Ф. Зелинского*, 3-е изд., испр. и доп., т 2, тип. М.М. Стасюлевича, Петроград 1911-1916, s. 164.

18 Tamże, s. 188.

19 Н.П. Анциферов *Из дум о былом: Воспоминания*, сост. А.И. Добкина, Феникс, Культур. инициатива, Москва 1992, s. 158.

przeciwko podstawom społeczeństwa nowoczesnego w imię ideału antycznego”²⁰. Około 1906 roku Zieliński zaczął prowadzić koło naukowe, zajmujące się lekturą antycznych pisarzy. Na spotkania, odbywające się co niedzielę w uniwersyteckim mieszkaniu profesora, oprócz studentów uczęszczały także słuchaczki Wyższych Kursów Żeńskich (*biestużewki*) oraz kursów N.P. Rajewa (*rajki*)²¹. Uczestnicy tych domowych seminariów, wśród których byli Nikołaj i Michaił Bachtinowie oraz Lew Pumpianski, w celu „kultywowania tradycji filozoficznej” utworzyli później grupę nazwaną przez nich samych „Związkiem Trzeciego Renesansu”²². *Biestużewki* natomiast założyły jedno z pierwszych rosyjskich studiów tańca „Heptachor” (gr. – taniec siedmiu), w którego ramach badały za pomocą ekspresji cielesnej afekty muzyczne. O swojej pracy, będącej wynikiem ich wspólnych poszukiwań, pisały: „Płasem nazywamy szereg wzruszeń oraz strumień wywołanych przez nie ruchów, mających pewną rytmiczność, lecz nietracących określonej bezpośredniości”²³. Warto odnotować, że kilkanaście lat później w dziełach Michaiła Bachtina pojawiło się pojęcie polifoniczności (*Problemy poetyki Dostojewskiego*, 1929), zapożyczone z dziedziny muzyki, a opracowane jako szersza koncepcja filozoficzna, charakteryzująca styl powieści literackiej, a zarazem sposób poznania relacji między ludźmi i całymi kulturami. Z kolei w pracy doktorskiej na temat twórczości Franciszka Rabelais’go²⁴, którą obronił w 1946 roku, a która została wydana dopiero w roku 1965, Bachtin opisał szczególnie relacje łączące ciało ze światem. Rozróżnił m.in. ciało wewnętrzne – zbiór wewnętrznych doznań,

20 Н. Брагинская *Славянское возрождение античности*, в: *Русская теория. 1920-1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений*. Москва, декабрь 2002 г., сост. и отв. ред. С.Н. Пенкин, Изд. РГГУ, Москва 2004, s. 58.

21 Zob. T. Zieliński *Autobiografia. Dziennik 1939-1944*, podali do druku H. Geremek, P. Mitzner, Ośrodek Badań nad Tradycją Antyczną w Polsce i Europie Środkowowschodniej Uniwersytetu Warszawskiego i Wydawnictwo DiG, Warszawa 2005, s. 141-142.

22 Por. N.M. Bachtin *Lectures and Essays*, University of Birmingham Press, Birmingham 1963, s. 43; Н.В. Брагинская *Славянское возрождение античности*, s. 49.

23 С.С.Д. Руднева *Воспоминания счастливого человека: Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения „Гептахор” в документах Центрального московского архива-музея личных собраний*, сост. А.А. Кац, Издательство Главархива Москвы, Москва 2007, s. 497. Szerzej historię „Heptachoru” omawiam w artykule „*Ruch muzyczny jako ucieleśnienie afektu i metoda wychowania człowieka. Taniec i psychoanaliza na początku XX wieku w Rosji*”, „*Studia de Cultura*” 2019 nr 11 (2), s. 36-48.

24 Zob. M. Bachtin *Twórczość Franciszka Rabelais’go*, przeł. A. i A. Goreniowie, oprac. S. Balbus, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

potrzeb i pragnień związanych ze świadomością własnych możliwości fizycznych oraz ograniczeń. Innymi słowy, rodzaj afektywnej soczewki, przez którą człowiek postrzega otaczający go świat.

Translacją rytmicznego wzorca własnych przeżyć na odpowiednią formę werbalną zajmowali się także aktorzy i teoretycy teatru, a sztuka przemawiania i oddziaływania na słuchaczy stały się niezbędne również dla zwykłego człowieka. W latach 1910-1920 umiejętności władania słowem nauczano na ogólnodostępnych kursach, które prowadziły m.in. Moskiewski Instytut Słowa Wasilija Sierieżnikowa, Kursy Czytania Artystycznego Jurija Ozarowskiego oraz otwarty w porewolucyjnym Piotrogradzie Instytut Żywego Słowa Wsiewołoda Wsiewołodskiego-Gerngrossa. Wśród teoretyków i praktyków istniały dwa odmienne poglądy na naturę „żywego słowa”. Z jednej strony podkreślano rolę intuicyjnej, swobodnej improwizacji w procesie komunikacyjnym. „*Жить значы Wibrować*”²⁵ – pisał Jean d’Udine w książce *Sztuka i gest*, przetłumaczonej na język rosyjski w 1911 roku. Według niego muzyczne, werbalne i wizualne elementy dzieła wywołują fizjologiczną reakcję organizmu odbiorcy, w związku z czym mówcę i słuchacza można nazwać swoistymi „rezonatorami”, odbierającymi informację sensoryczną zakodowaną w formie zewnętrznej dzieła. Z kolei w publikacjach poświęconych „sztuce słowa” szczegółowo opisywano technikę oddechu, rytm i tempo mowy, barwę i ton głosu, styl czytania, zachowanie mówcy, wiele uwagi poświęcano też psychologii twórczości recytatorskiej²⁶. Praca nad „odrodzeniem słowa” powinna była odgrywać rolę również w kształceniu ogólnym. Sierieżnikow wskazywał na istotność „edukacji tonalnej” dla szerokiego grona osób. Jak pisał, w sztuce recytatorskiej istnieje gradacja form tonalnych – od formy zbliżonej do mowy potocznej do poezji śpiewanej, a w związku z tym umiejętność rozpoznawania tonacji wyrazów jest niezbędna dla każdego wykształconego człowieka (choćaby w celu rozpoznawania gatunków poetyckich i ich oceniania). Na

25 Zob. E. Чоун „Музыка” и „партитура” живого слова: творчество и предписания в теории раннего советского словесного искусства, в: *Живое слово: логос – голос – движение – жест: Сборник статей и материалов*, сост. В.В. Фещенко, Новое литературное обозрение, Москва 2015, s. 77.

26 Por. Ю. Озаровский *Музыка живого слова. Основы русского художественного чтения*, Издание т-ва О.Н. Поповой, С.-Петербург 1914; В. Сержников *Техника речи. Пособие для чтецов, рассказчиков, актеров, поэтов, лекторов, певцов, композиторов и ораторов с приложением „Научные обоснования правильной постановки голоса для пения и речи” профессора Ф.Ф. Заседателева*, Московское Академическое Издательство „МАКИЗ”, Москва–Петроград 1924.

jego kursach nauczano anatomii i fizjologii aparatu głosowego, psychologii czytania, techniki wymowy i oddechu, podstaw estetyki i poetyki, a także śpiewu chóralnego i indywidualnego, teorii muzyki, techniki wyrazistego gestu Delsarte'a, rytmiki Jaques-Dalcroze'a oraz recytacji zbiorowej.

Instytut Żywego Słowa był jeszcze jednym projektem badania „brzmiającej mowy” w kontekście międzydyscyplinarnym²⁷. Oprócz „tworzenia nauki o słowie” szkoła kształciła nauczycieli, poetów, pisarzy, mówców, kaznodziejów, aktorów, śpiewaków, a ponadto zajmowała się pracą popularyzacyjną²⁸. Program nauczania był niezwykle różnorodny, duży nacisk kładziono przy tym na zajęcia teatralne i taneczne. „W zasadzie zajmowanie się żywą mową nie jest możliwe bez badania stanów duchowych i psychicznych oraz bez uwzględnienia ich ekspresji w formach plastycznych ciała”²⁹ – pisał Wsiewołodski-Gerngross. Przy instytucie utworzono laboratorium ortofonetyczne do badania recytacji artystycznych oraz klinikę w celu leczenia patologii słuchu i mowy, co było motywowane nie tyle wymogami leczniczymi, ile potrzebą „oddania głosu” masom. Jak powiedział na jednym z zebrań organizacyjnych Anatolij Łunaczarski, celem pracy instytutu jest „rozwijanie u jednostki umiejętności wyrażania własnych uczuć, wywierania wpływu na innych oraz improwizowania”³⁰. Wsiewołodski-Gerngross „oddanie głosu masom” rozumiał bardziej jako badanie pierwotnych form teatralnych i rozwijanie recytacji chóralnej (zbiorowej), którą zajmował się w otwartym przy instytucie Teatrze Eksperymentalnym. Wraz ze studium „Młody Balet” Gieorgija Balancziwadze³¹ zespół wystawił spektakl taneczno-pantomimiczny

27 Instytut działał w latach 1918-1924. Istniało w nim laboratorium fonograficzne, prowadzone przez jednego z założycieli OPOJAZ-u, językoznawcę, bibliografa i historyka teatru, Siergieja Bernsteina, który do celów badawczych rejestrował autorecytacje poetów – Walerija Briusowa, Siergieja Jesienina, Aleksandra Błoka, Anny Achmatowej, Osipa Mandelsztama, Benedikta Liwszyca, Anatolija Marienhofa, Andrieja Biełego, Władimira Majakowskiego, Nikołaja Gumilowa, Wasilija Kamińskiego.

28 Zob. P. Вассена *К реконструкции истории и деятельности Института живого слова (1918-1924)*, „НЛО” 2007 № 4, <https://magazines.gorky.media/nlo/2007/4/k-rekonstrukcii-istoriii-deyatelnosti-instituta-zhivogo-slova-1918-1924.html> (5.09.2020).

29 Cyt. za: Ф.С. Дворник *Итоги исследований В.Н. Всеволодского-Гернгросса в области декламации и их связь с деятельностью Экспериментального театра в: Живое слово*, s. 107.

30 P. Вассена *К реконструкции истории и деятельности Института живого слова*.

31 G. Balancziwadze, po emigracji w 1924 roku z Rosji Radzieckiej znany jako George Balanchine, tancerz i choreograf Baletów Rosyjskich Siergieja Diagilewa, twórca szkoły amerykańskiego

na podstawie poematu *Dwunastu* Aleksandra Błoka, do którego Wsiewołodski-Gerngross stworzył akompaniament recytatorski, Balancziwadze zaś ułożył choreografię.

Należy podkreślić, że poezja była przez symbolistów rozumiana i praktykowana jako „triada słowa, muzyki i tańca”, co niewątpliwie sprzyjało „osadzeniu” w rzeczywistości i partycypacji w świecie przez wyostrenie „zmysłu udziału”. Słowo wyłaniało się z „pulsującego rytmem” życia. W gimnazjach powszechnie występowała jeszcze nauka tańca (walc, polka, mazurek), do tego na początku XX wieku doszło „uprawianie” tańca swobodnego Duncan. Dodatkowo wiele eksperymentów artystycznych i teorii było inspirowane badaniami z dziedziny fizjologii i psychologii. Futuryści poszli pod tym względem jeszcze dalej. Co prawda nie zamierzali oni wskrzeszać chorei, niemniej także w ich poszukiwaniach dużą rolę odgrywały rytm, ruch, dźwięk. Przy całej polifoniczności pomysłów i ciągłym odcinaniu się od twórczości poprzedników rosyjscy futuryści kontynuowali program „odrodzenia słowa”, który pojawił się jeszcze w symbolizmie.

Wycucie tworzywa

Filologiczno-filozoficzne rozważania podejmowano nie tylko na uniwersytetach, w zaciszu domowych seminariów Tadeusza Zielińskiego czy w salonie literackim Wiaczesława Iwanowa. Poeta Władimir Piast wspominał:

Nie mniej żywym i produktywnym niż „dienne” [...] było ukryte życie nocne. Po niemal każdym z wykładów publicznych, na których otwarte dyskusje dopuszczano niezwykle rzadko, uczestnicy i znaczna część publiczności – na podstawie biletów rozdawanych przez kogoś z Towarzystwa Teatru Intymnego – udawała się na kontynuowanie rozmów do Bezpańskiego Psia.³²

Do tej kawiarni, otwartej u progu 1912 roku w piwnicy jednego z petersburskich domów, uczęszczali poeci, prozaicy, malarze, aktorzy, tancerze i muzycy różnych kierunków oraz „opcji” artystycznych. Tu w dyskusjach i eksperymentach kształtowały się – inaczej, „performowały” – teorie estetyczne

baletu oraz stylu neoklasycznego w tańcu, współzałożyciel New York City Ballet, którego dyrektorem artystycznym był przez ponad 35 lat.

32 В. Пиаст *Встречи*, Новое литературное обозрение, Москва 1997, s. 166.

przekraczające granice symbolistycznego światoodbioru. Atmosferę tamtych spotkań Anna Achmatowa opisała w wierszu *Wszetecznicze z nas i pijacy...*, który kończy się słowami: „A tę, która tańczy teraz / Niewątpliwie pochłonie piekło”³³. Tańczono wówczas tango, maxixe, cakewalk oraz „tańce dionizyjskie” Duncan (również Achmatowa poważnie myślała o praktykowaniu tańca swobodnego³⁴). Tak więc taniec, gest, ruch odgrywały w tych eksperymentach niebagatelną rolę.

23 grudnia 1913 roku w Bezpańskim Psie Wiktor Szklowski, młody student Uniwersytetu Petersburskiego i – nawiasem mówiąc – słuchacz Tadeusza Zielińskiego³⁵, wygłosił referat „Miejsce futuryzmu w historii języka” (wydanym w 1914 roku jako „Wskrzeszenie słowa”). Wystąpienie zapoczątkowało nowy nurt myśli filologicznej, nazwanej później szkołą formalną, która pierwotnie określała się jako estetyczno-filologiczne uzasadnienie sztuki futurystycznej. Według Szklowskiego celem futuryzmu jest zwrócenie człowiekowi umiejętności przeżywania świata, utracone na skutek automatyzacji percepcji i odczuwania (zresztą chodziło również o „wskrzeszenie” doznań pochodzących z działań fizycznych). „Tylko stworzenie nowych form sztuki może zwrócić człowiekowi doświadczenie świata, wskrzesić rzeczy i zabić pesymizm”³⁶ – pisał Szklowski. Także literaturoznawca Aleksander Zakrzewski, występując kilka dni wcześniej w moskiewskim Kole Literacko-Artystycznym z odczytem „O futuryzmie”, mówił: „Człowiek przerósł literaturę, w swoich potrzebach i poszukiwaniach wyszedł poza nią [...], poszukuje on pozawerbalnej ekspresji i reakcji, zabiega o cud, pragnie dźwięków, melodii, nastrojów, sugestii”³⁷. Poeta miał burzyć nawyki postrzegania, co było rozumiane szeroko – jako udziwnienie języka oraz poszukiwanie faktury słowa, które zaczęło zawierać w sobie przestrzeń, kolor, dźwięk, smak, obraz, działanie itd. Wystąpienia Filippa Marinettiego w Moskwie i Petersburgu w 1914 roku zainspirowały Benedikta Liwszycza do porównania futuryzmu rosyjskiego z zachodnim. Twórców rosyjskich cechuje według niego osobliwe „wyczucie tworzywa”.

33 A. Achmatowa *Poezje*, wybór i posłowie J. Szymak-Reiferowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 37.

34 Tamże, s. 421.

35 Zob. В.Б. Шкловский *Жили-были: Воспоминания, мемуарные записки, повести о времени: с конца XIX в. по 1962 г.*, Сов. писатель, Москва 1964.

36 В. Шкловский *Воскрешение слова*, w: *Русский авангард*, s. 126.

37 А.К. Закржевский *Рыцари безумия (Футуристы)*, сост. С. Шаргородский, Salamandra P.V.V., Б.м. 2017, s. 20.

Poeta pisał: „nasze absolutne zespolenie z tworzywem, nasze wyjątkowe jego wyczucie, nasza wrodzona zdolność przeistoczenia, która usuwa wszelkie ogniwa pośrednie pomiędzy tworzywem i twórcą – słowem, to wszystko, co tak słusznie i wnikliwie dostrzegają w nas Europejczycy i co im samym zawsze pozostaje niedostępne”³⁸. W celu „wyczucia tworzywa” artyści interesowali się folklorem, starożytnymi językami wschodnimi, sztuką ludów prymitywnych, dzieci i psychicznie chorych (sprzyjał temu rozwój psychologii i psychiatrii) oraz wszystkim, co pozwala oczyścić język i świadomość z racjonalności. „Zniszczmy przestarzały, zgodny z prawem przyczynowości ruch myśli, bezwzględny zdrowy rozsądek, «symetryczną logikę» [...]”³⁹ – wzywali Aleksiej Kruczonych, Michaił Matiuszyn, Kazimierz Malewicz, zakładając w 1913 roku teatr Budietlanin. W tym samym roku odbyła się premiera ich futurystycznej opery *Zwycięstwo nad słońcem*, w której artyści rozprawiali się ze starym porządkiem, „ogłuszając” widza alogizmem w słowie, obrazie i muzyce. Petersburgscy egofuturyści pisali wiersze przeznaczone do oglądania (nie czytania czy słuchania) lub tylko brzmienia, utwory moskiewskich będzian (*budietlan*) częstokroć miały postać szkicu lub brudnopisu, zawierającego ulotne skojarzenia, niedokończone pomysły, żarty i kalambury. Nowa sztuka szokowała, wytrącając widza ze znanych schematów odbioru.

W 1889 roku Wiaczesław Iwanow pisał o „niechcianych” wyrażeniach, używanych często nieświadomie⁴⁰. Ich istnienie wiązał z działaniem magicznym, którego celem byłoby odsłonięcie ukrytego znaczenia, nawiązanie dialogu między immanentnym i transcendentnym. Interesowało go przede wszystkim tworzenie mitu – rzeczywistości mającej wprawdzie wpływ na rzeczywistość, niemniej odrębnej. Futuryści natomiast łączyli sztukę i życie. Celowo wprowadzali do swojego języka artystycznego przejęzyczenia, pomyłki, żarty i grę słowną, odkrywając źródła energii twórczej w irracjonalnej naturze świadomości ludzkiej. W 1925 roku twórca poezji pozarozumowej Aleksiej Kruczonych w „Deklaracji nr 5” pisał: „Jeszcze w 1913 roku nakreśliłiśmy «teorię względności słowa»: kierunek na dźwięk – wyciszenie sensu, napór na podświadome – odmłodzenie słowa!”⁴¹. I dodawał, zdradzając inspiracje

38 B. Liwzyc *Półtoraaki strzelec*, przeł. A. Pomorski, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 171.

39 М. Матюшин, А. Крученных, К. Малевич *Первый съезд баячей будущего*, в: *Русский авангард*, s. 103.

40 Вяч. Иванов *О типическом, публикация Марии Кандиды Гидини*, „НЛО” 1994 № 10, s. 25.

41 А. Крученных „*Заумный язык у Сейфуллиной, Вс. Иванова, Леонова, Бабеля, А. Сельвинского, А. Веселого и др.*” *Рассмотрение конкретных случаев применения*

psychoanalityczne: „My frejdybaczym na psychoanalitike sdwigologiczeskich sobaczek, bez udierzu wrazdrob!”⁴² (Gra słów, którą można przetłumaczyć następująco: „Bajdurzymy po freudowsku w psychoanalitice obłędologicznych zatrasków, krusząc bez zahamowań!”).

Freudyzmem pasjonowali się również Ilja Zdaniewicz i Igor Tierientiew, członkowie tbiliskiej grupy „41^o”, którzy w latach 1918-1919 wraz z Kruczonymem i Georgijem Charazowem – poetą i tłumaczem prac Freuda – niejednokrotnie uczestniczyli w dyskusjach literacko-filozoficznych (np. w kwietniu 1918 roku po odczycie Charazowa pt. „Teoria Freuda i poezja pozarozumowa”)⁴³. Zdaniewicz pisał, że język pozarozumowy umożliwia ekspresję nieświadomego, a poeci używający „zaum” (ros. заумь) dochodzą do tych samych wniosków co „szkoła freudowska”⁴⁴. On sam tworzył w tym języku przede wszystkim sztuki dramatyczne, uważając, że to teatr najlepiej wyraża nieświadomą wieloznaczność słów i dźwięków, a widz-słuchacz aktywnie uczestniczy w rekonstrukcji tych znaczeń. Tierientiew rozwijał teorię o erotycznym charakterze alfabetu rosyjskiego, a „umiejętność mylenia się” utożsamiał z kunsztem poetyckim⁴⁵. Także Kruczonych pisał, że „zaum” bierze z szaleństwa „wszystkie wartości twórcze [...] poza jego bezradnością – chorobą”⁴⁶. Jego koncepcja „przesunięcia” (ros. сдвиг), którą posługiwał się do analizy dzieł klasyków i autorów mu współczesnych, była podobna do psychoanalitycznej praktyki interpretacji przejęzyczeń, pomyłek i czynności

заумного языка (по мнению А. Крученых) в современной художественной литературе. Приложение: Декларация № 5 „О заумном языке в современной литературе”, Издание ВСП, Москва 1925, s. 59.

42 Tamże. W oryginale: *Мы фрейдбачим на психоаналитике сдвигологических собачек, без удержу враздробь!* Kilka uwag do tłumaczenia: *бачить* – patrzeć oraz rozmawiać, gadać; *сдвиг* – przesunięcie, przemieszczenie, lecz także zaburzenie psychiczne; *собачка* – piesek, ale też zatrask, zapadka, spust. Odczytując zdanie w ten sposób, można powiedzieć, że zawiera ono odniesienia do sposobu prowadzenia terapii psychoanalitycznej (przez rozmowę i bez zahamowań) oraz do mechanizmu przemieszczenia (praca snu) i fiksacji na traumie. Dodatkowo metodę budowania zdania, jaką posługuje się Kruczonych, można porównać do mechanizmu kondensacji.

43 Zob. Д. Шукуров *Русский литературный авангард и психоанализ в контексте интеллектуальной культуры Серебряного века*, Рукописные памятники Древней Руси, Москва 2014, s. 58-59.

44 Cyt. za: tamże, s. 60.

45 Tamże, s. 62.

46 Tamże.

przypadkowych. Metoda polegała na znalezieniu w tekstach literackich fonetycznych przesunięć pokazujących zupełnie inne – niż przewidywane przez twórcę – znaczenia. W ostateczności autorzy, których twórczość analizował, zostali uznani przez niego za „niejawnych rozpustników”. Współczesny poeta natomiast powinien być według niego użyć energii „przesunięcia”, wykorzystując ją w służbie nowatorskiej twórczości. Teoriami psychoanalitycznymi najprawdopodobniej byli zainteresowani również literaci z ugrupowania OBERIU (Objedinenije Riealnogo Iskusstwa). Jak wynika z dziennikowych notatek Daniila Charmsa, czytał on jedną z najpopularniejszych w Rosji prac Sigmunda Freuda – *Psychopatologię życia codziennego*⁴⁷. Natomiast Jakow Druskin, przyjaciel i współpracownik Charmsa, Aleksandra Wwiedienskiego, Konstantina Waginowa, był tłumaczem opublikowanego w 1925 roku w języku rosyjskim popularnego eseju Jolana Neufelda „Dostojewski. Szkic psychoanalityczny” (ukazał się w 1923 roku w IV serii „Imago-Bücher” pod redakcją Freuda właśnie)⁴⁸. Za freudystę w tamtych latach uważał się również cytowany już wcześniej Benedikt Liwyszyc⁴⁹.

W krytyce antyfuturystycznej lat 1913-1915 powszechnie pojawiały się oskarżenia twórców o patologię. Idea „choroby twórczej” oczywiście nie była nowa. Jeszcze romantycy, odwołując się do Platona, nazywali siebie szaleńcami, podkreślając, że noszą w sobie poetycki ogień pochodzący od sił nadprzyrodzonych. W XIX wieku psychiatrzy zmienili tę „diagnozę” na degenerację⁵⁰. Stosunek samych artystów do tych oskarżeń cechował się pewną ambiwalencją. Jeżeli jednych łaska „wariata” potrafiła rozwścieczyć, to inni starali się zaadaptować szaleństwo jako metodę twórczą, w takim czy innym dziwactwie dostrzegając również gwarancję twórczej i osobistej wolności. W „szalonej myśli, by dokonać rewolucji we wszechświecie i umożliwić zniszczenie się przyszłości w teraźniejszości”⁵¹, niektórzy widzieli przepis na odnowienie życia. Szokujące zachowania, wypowiedzi i stroje, malowanie twarzy i ciała, elementy performansu – w tym samozwańczym szaleństwie

47 Zob. Д. Хармс *Горло бредит бритвою. Случаи, рассказы, дневниковые записи*, „Глагол” 1991 № 4.

48 Д. Шукуров *Русский литературный авангард и психоанализ*, s. 68.

49 В. Liwyszyc *Półtoraoki strzelec*, s. 104.

50 И.Е. Сироткина *Понятие «творческая болезнь» в работах Н.Н. Баженова*, „Вопросы психологии” 1997 № 4. s. 104-116.

51 А.К. Закржевский, *Рыцари безумия*, s. 26.

wszystko stawało się możliwe. Warto przypomnieć, że utwory poetyckie futurystów przede wszystkim były wykonywane. Szklowski pisał:

Wyboista droga, droga, na której stopa czuje kamienie, droga powrotna – oto droga sztuki. Słowo zbliża się do słowa, słowo czuje słowo, podobnie jak policzek dotyka policzka. [...] Także taniec to chód, którego się doświadcza, a dokładnie – chód ułożony tak, aby go doświadczać.⁵²

A więc gesty, pozy, ruch fizyczny wraz z jego dynamiką i wewnętrznie odczuwaną energią były równie ważne jak słowa. Kreując się na Oscara Wilde'a Igor Siewierianin śpiewał swoje poezje na motywach utworów Ambroisego Thomasa, podkreślając rytm trzymaną w ręce białą lilią⁵³. Natomiast Wasilij Kamienski był dla współczesnych przede wszystkim showmanem i performerem, a w drugiej kolejności poetą. Wiersze czytał zazwyczaj przy akompaniamencie muzycznym, a „ozdabiała” te deklamacje swoim tańcem dunkanistka Helena Buczyńska⁵⁴. W latach 20., kiedy w futurystycznych kabaretach stały się popularne uważane za symbol współczesnego stylu życia fokstrot, shimmy, charleston, Władimir Majakowski pisał, że rytm i energia wiersza rodzą się z ruchu ciała i hałasu współczesnego miasta. W jego utworach badacze odnajdują rytmy marszów, fokstrotów i nawet walców⁵⁵. Co ciekawe, w wierszach zaprzyjaźnionego z Majakowskim choreografa Kasjana Golejzowskiego również rozpoznamy rytmy taneczne (np. krakowiaka)⁵⁶, a w dziełach choreograficznych – nawiązujący do estetyki futurystów motoryczny alogizm.

52 В. Шкловский *О теории прозы*, Издательство „Федерация”, Москва 1929, s. 24-25.

53 Zob. B. Liwzyc *Półtoraoki strzelec*, s. 130.

54 Helena Buczyńska była córką znanej poetki i eseistki Teffi (Nadzieży Łochwickiej). Uczyła się w studiu tańca Ludmiły Aleksiejewej. W 1922 roku, uciekając z Rosji Radzieckiej, przyjechała do Warszawy, gdzie występowała w spektaklach teatralnych, kabaretach, filmach. Zob. И. Сироткина „Железобетонная” пластика Каменского: стихи как перформанс, w: Василий Каменский. Поэт. Авиатор. Циркач. Гений футуризма. Неопубликованные тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования, Европейский университет в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург 2017, s. 228.

55 Por. А.П. Квятковский *Тактовик*, w: tegoż *Поэтический словарь*, Сов. Энцикл., Москва 1966, s. 295-299, <http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/kps/kps-2951.htm> (10.10.2020); I. Sirotkina, R. Smith *The Sixth Sense of the Avant-Garde*, s. 127-140.

56 Zob. К. Голейзовский *Карнавал*, ЮНИФИР, Москва 1992, s. 14.

Poszukiwania sposobów „wskrzeszenia słowa” niejako skumulowały się w twórczości Walentina Parnacha, poety futurysty, tłumacza, muzyka, tancerza i performera. Uciekając od antysemitycznych pogromów oraz wojny, w latach 1913-1918 Parnach podróżował po Palestynie, Egipcie i Turcji, a później wyjechał do Francji, a następnie Hiszpanii, gdzie badał archiwa hiszpańskiej inkwizycji. Odkrywał w nich historie prześladowanych poetów żydowskich. W jego wspomnieniach tamtych dni wybrzmiewa niezwykła autoanaliza nieświadomych afektów:

Tworzyłem sztuczny raj ze słów i poezji. W mojej krwi mnożyły się mikroby muzyki [...]. Jednak władali mną nie Beethoveny, nie Bachy, nie Chopiny, nie Liszty, nie Wagnery. Kochałem żywotny lament Wschodu, przerywany śpiew, wybuchający tęsknotą, uwalniający biedną istotę ludzką od cierpienia. Moje wnętrza zamieszkiwała nieznana starożytna muzyka. Wszak ludzie ze Wschodu uwielbiają żyć w ciągłym poczuciu rytmu, usypiając siebie narzekaniami. Materia muzyki uderza w człowieka, chwyta za gardło i przeraża. Oszołomiony przebywałem w jakichś zaświatach.⁵⁷

Do życia poetę obudził jazz, usłyszany w kawiarniach i kabaretach powojennego Paryża. Wówczas wcześniejsze traumatyczne przeżycia uobecniły się w motorycznym katharsis: „Złapałem kij bilardowy, jak fakir węża. Wskoczyłem na stół i tuż pod sufitem, pod samą lampą puściłem się w tan”⁵⁸. Od tamtej chwili taniec stał się głównym tematem jego wierszy i artykułów, a sam poeta został znanym wśród paryskiej bohemy performerem. Podobnie jak dadaści i surrealiści Parnach postrzegał swoje działania w kategoriach „desublimacji”⁵⁹ – wyzwolenia nieświadomych impulsów i umieszczenia w dziele treści pochodzących z podświadomości.

„Biblia formułuje ekscentryzm – jednocześnie najstarszy i najnowszy pierwiastek ludzkiego ducha”⁶⁰ – pisał Parnach w 1922 roku, poprzedzając ar-

57 В. Парнах *Пансион Мобэр*, в: *Диаспора VII. Новые материалы*, Athenaeum–Феникс, Париж–Санкт-Петербург 2005, s. 61-62.

58 Tamże, s. 67.

59 Termin wyraźnie nawiązuje do pojęcia sublimacji, wprowadzonego do psychoanalizy przez Sigmunda Freuda, który próbował za jego pomocą określić przyczyny podejmowania przez człowieka działań artystycznych i badań intelektualnych.

60 В. Парнах *Новое эксцентрическое искусство*, „Зрелища” 1922 № 1, s. 5.

tykułem w czasopiśmie „Widowiska” („Зрелища”) pokaz swojego jazz-bandu w Moskwie. Jesienią tego samego roku moskiewski *beau monde*⁶¹ był świadkiem jednego z pierwszych występów Parnacha, który po krótkiej prelekcji zaprezentował kompozycję „Żyrafopodobny bałwan”. Tańczył do ragtime’u, przeplatając elementy fokstrota i shimmy z ruchami będącymi, jak zaznaczał, jego „wynałazkiem” – zaskakujące połączenie archaicznych płaśów króla Dawida przed Arką Przymierza, filmowych podrygiwań „synkopującego manekina” Charliego⁶² (kuśtykanie, podskoki, potknięcia i wszelkiego rodzaju ruchy „niesamowite i niespodziewane”) oraz wzorów egipskich hieroglifów. Tak samo niezwykle nagromadzenie znaków, dźwięków i obrazów – zgrzytanie dźwigni, brzęczenie śrub i kości, powolność bluesa, gruchot ciał i uderzenia miedzi korybantów – spotkamy w wierszach Parnacha. W sposób naturalny, jak się wydaje, łączył on elementy różnych epok i stylów, odnajdując wspólny mianownik w słowie, muzyce i tańcu. Jakby słyszał swoisty prążeżyk zawierający w sobie doświadczenia ludzi różnych epok i kultur, dostrzegający zakodowany w dźwiękach afekt. Muzyka języków i dźwięków uobecniała się w ekspresji jego ciała, tworząc motoryczny poemat, stanowiący retranslację rytmicznego kodu minionych przeżyć.

Początek XX wieku był okresem dużych zmian społecznych i w związku z tym nowego doświadczenia świata. Ten nastrój, nasycony poczuciem zagubienia, niepokoju, ostrych, ale chwilowych przyjemności, jak również wrażeniem upadku cywilizacji, przeplatany rozbłyskami oryginalności i geniuszu, znalazł odzwierciedlenie w nowych teoriach estetycznych. Inspirowani teoriami naukowymi, artyści podejmowali eksperymenty już nie tylko z ruchem, ale z własną psychiką. Wrażliwość człowieka nowego wieku, który „ubrał w kamienną zbroję świeżą ziemię i tą samą zbroją skrępował nasze doświadczenia oraz przejawy naszych uczuć”⁶³, ujawniła się zarówno w płaśach „Żyrafopodobnego bałwana” Walentina Parnacha, jak i w poetyce absurdu, alogizmu i parodii rosyjskich futurystów. Rezonujący kognitywnie

61 Między innymi Wsiewołod Meyerhold, Siergiej Eisenstein, Kasjan Golejzowski, Leonid Utiosow, Aleksander Wałarłow. 1 października 1922 roku jest uważany za dzień narodzin rosyjskiego jazzu. Zob. В. Парнах *Жирафовидный истукан*, Пятая страна Гилея, Москва 2000, s. 5.

62 W postaci Charlota zakochani byli również francuscy surrealiści i niemieccy dadaiści, widzący w nim „ucieleśnienie ducha nowoczesności – symbol ataku na mieszczański system wartości, figurę pojednania sztuki i techniki”. T. Majewski *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Oficyna, Łódź 2011, s. 89.

63 M.M. Бонч-Томашевский *Книга о танго. Искусство и сексуальность*, издал Валентин Португалов, Москва 1914, s. 28.

w świecie artyści uruchamiali poznanie uczestniczące, tworząc alternatywną wiedzę psychologiczną o człowieku. Ich poszukiwania, działania artystyczne – podejmowane pomiędzy dyscyplinami oraz poza podziałami na określone dziedziny wiedzy – inicjowały przepływ informacji i wzajemne inspiracje artystów i naukowców, skutkujące wzmożoną, synergiczną aktywnością. Idee, koncepcje, refleksje, które pojawiły się w omawianym okresie, do dziś są swoistym punktem odniesienia zarówno w praktykach artystycznych, jak i naukowych. W tym kontekście – można stwierdzić to z całą pewnością – „nauka” awangardy jest dalej aktualna.

Abstract

Anastasia Nabokina

JAGIELLONIAN UNIVERSITY

Entering the Spirit of Things

On the example of Russian avant-garde artists, the article discusses art as a means of producing knowledge. Nabokina analyzes the ever-current problem of the mutual relations between embodied and theoretical knowledge by referring to arguments of “pre-contextual ethnography” (Michael Jackson, Anne Line Dalsgård, Ryszard Nycz), research on the role of kinesthesia in contemporary art (Irina Sirotkina, Roger Smith), and by placing artists’ activities in a historical-scientific context.

Keywords

embodied knowledge, theoretical knowledge, pre-textual ethnography, kinesthesia, Russian avant-garde