
Roztrząsania i rozbiory

Pragnienie tańca

Danuta Ulicka

TEKSTY DRUGIE 2025, NR 1, S. 122–132

DOI: 10.18318/td.2025.1.7 | ORCID: 0000-0001-6638-6661

Anastasia Nabokina bardzo nieoszczędnie zagospodarowała zgromadzony materiał. Starczyłoby go na opanowanie czterech pól problemowych, na cztery samodzielne rozprawy: jedną – poświęconą multidyscyplinarności rosyjskiej sztuki i nauki w trzech pierwszych dekadach XX wieku, drugą – stematyzowaną wokół politycznych uwikłań ludzi i instytucji tego okresu, trzecią – skupioną już tylko na sztuce ruchu w kontekście psychoanalizy, i czwartą, najważniejszą – o antropologicznym fenomenie rytmu w życiu biologicznym, społecznym i naukowo-artystycznym, a także jego potencjalnym terapeutycznym działaniu. Rozrzutność autorki sprawiła jednak, że kwestia tytułowa – „pragnienie tańca” – została naświetlona wielostronnie, ukazana z rozmaitych punktów widzenia, umiejętnie zestawianych ze sobą w całym splocie wzajemnych powiązań aktywności artystycznych, naukowych i politycznych, przedsięwzięć indywidualnych i zespołowych, a do tego wyprowadzanych wprawdzie z samego początku XX wieku (*terminus a quo* wymyśliła sama historia: to rok

Danuta Ulicka – prof. dr hab., kierownik Zakładu Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki UW. Jej ostatnie książki to: *Słowa i ludzie. 10 szkiców z antropologii filologicznej* (2013), *Doświadczenie czasu w przestrzeni archiwum* (2023). Zainteresowania narodzinami teorii, czyli literaturoznawstwem nowoczesnym w Europie Środkowej i Wschodniej, potwierdza licznymi przekładami (i ich redakcją) z klasycznej humanistyki rosyjskiej (ostatnio: trylogia autobiograficzna Wiktora Szklowskiego *Jeszcze nie wszystko skończone...* 2016).

1904, na który datują się pierwsze występy Isadory Duncan w Moskwie i Petersburgu, pierwsze tłumaczenia fragmentów *Objaśniania marzeń sennych* Freuda i w którym powracają z zagranicy Wiaczesław Iwanow oraz pionier rosyjskiej psychoanalizy Nikołaj Osipow), a doprowadzonych do zapowiedanego w podtytule końca wieku srebrnego umownie datowanego na rok 1930 (*terminus ad quem* także podsunęła historia: to rok zamknięcia Rosyjskiej Akademii Nauk Artystycznych – RACHN – i działającego przy Akademii Laboratorium Choreologicznego), bo na dobrą sprawę do końca lat dwięćdziesiątych XX stulecia. Jeśli dodać, że zebrany materiał obejmował nie wyłącznie psychoanalizę, ale uwzględniał też inne nauki (literaturoznawstwo, lingwistykę, medycynę, psychologię, psychiatrię, psychoneurologię, fizjologię, a nawet teorię organizacji pracy wypracowaną przez Gastiewa) i różne sztuki (obok tańca także literaturę, malarstwo, film, teatr, rzeźbę, fotografię, architekturę); jeśli dodać, że materiał ten często pochodził z pierwszej ręki (autorka przeprowadziła liczne kwerendy źródłowe i archiwalne, odnajdując nieznane dokumenty, rozmawiała także z potomkami swoich bohaterów i bohaterów, uzyskując od nich cenne informacje) – rozmach książki jest bezdyskusyjny. Można jedynie dopowiedzieć, że zgromadzony w monografii materiał wzbogaciła i pozwoliła przekonująco zinterpretować własna praktyka badaczki: jej studia taneczne i bezpośrednie doświadczenia sceniczne, których nie skrywa (zob. s. 17).

Zagospodarowanie tak rozległego obszaru i powiązanie ze sobą jego elementów, zwykle ujmowanych osobno, wymagało ogromnej dyscypliny myślowej i pisarskiej. Nabokina podzieliła wyodrębnioną czterowymiarową przestrzeń na pięć części, kierując się kryteriami systematycznymi i chronologicznymi. W każdej z nich wydzieliła – pod dyktando materiału – od kilku do kilkunastu podrozdziałów. W centrum jej uwagi przez cały czas konsekwentnie pozostaje jednak naświetlana z wielu różnych perspektyw, figurująca w podtytule „sztuka ruchu” (pochodzenie terminu i jego wybór spośród innych używanych synonimicznie, takich jak „nowy taniec” czy „taniec plastyczny”, zostały objaśnione: dla Nabokiny „Pojęcie sztuki ruchu obejmuje [...] zarówno techniki artystyczne, jak i zachowania, łączy w sobie znaczenie estetyczne, poznawcze, wychowawcze i terapeutyczne”, s. 13; sądzę także, że nie bez znaczenia dla obranego podtytułu były cztery wystawy z lat 1924–1928 zorganizowane przez Laboratorium Choreologiczne RACHN). Podkreślam tę wieloperspektywiczność ujęcia, by raz jeszcze zasygnalizować, że uruchomione w pracy konteksty eksplikacyjne nie redukują się do psychoanalizy.

Zegzemplifikuję przyjętą strategię wyjaśniania na jednym wyrazistym przykładzie. Pomimo że rozprawa zaczyna się od dziejów psychoanalizy w Rosji w pierwszej dekadzie XX wieku (a nawet wcześniej, bo autorka szkicuje także historię psychiatrii i psychologii z lat sześćdziesiątych XIX wieku) – w których to dziejach wyróżniają się postaci tak kluczowe dla najwcześniejszej recepcji Freuda w Rosji, jak nietzscheanistka Lou Andreas-Salomé i sam zachłannie czytany w kontekście psychoanalizy Nietzsche, Lew Tołstoj i Nikołaj Osipow – to już w rozdziale drugim rosyjska historia psychoanalizy została umieszczona w układzie odniesienia do poprzedzającej i współbieżnej z jej wprowadzeniem tradycji modernistycznej (wywiedzionej od Władimira Sołowjowa): „mitu rewitalizacji” oraz znamiennej dla symbolizmu (jako filozofii kultury, a nie jedynie orientacji literackiej) wiary w teurgiczną moc sztuki. W rozdziale tym Nabokina zrekonstruowała koncepcje stawiające na materialność (cielesność) różnych tekstów kultury zeksterioryzowanych w słowie, dźwięku, geście i ruchu. Skupiła się na instytucjach, w których były one szczególnie intensywnie rozpatrywane – na nieinstytucjonalnej instytucji, jaką tworzyła w Petersburgu „wieża Iwanowa”, w której bywał także wskrzeszający „słowiański antyk” i kultuwujący Nietzschego Tadeusz Zieliński, zafrapowany i fakturą słowa, i tańca, na Moskiewskim Instytucie Słowa, piotrogrodzkim Instytucie Żywego Słowa (w którym o rytmie wyładał właśnie Zieliński), by wymienić tylko najważniejsze (autorka przywołała ich znacznie więcej, kreśląc rozległą panoramę ówczesnych prekognitywistycznych bądź, ostrożniej, presemiotycznych orientacji). Osobne miejsce wyznaczyła teoriom futurystów i ich eksperymentom z głosem i ruchem, sugestywnie opisując swoiste performansy, które urządzali na wieczorach autorskich, w szczególności „motoryczną desublimację” poety futurysty, tancerza i aktora, Walentina Parnacha. Wreszcie w ostatniej części tego drugiego rozdziału podjęła problematykę teatru (i, szerzej, teatralizacji życia), analizując najważniejsze instytucje i czołowe koncepcje reżyserskie (Stanisławskiego, Meyerholda, Michaiła Czechowa, Wachtangowa, Jewreynowa), a także bliskie im, a niejednokrotnie je inspirujące koncepcje malarskie (Kandinskiego) i literackie (Bielego).

Nie będę dalej streszczać monografii – jej rzetelna rekonstrukcja wymagałaby odzworowania w skali 1:1; przybliżenie tych dwóch pierwszych rozdziałów, nieoddające zresztą skali zawartych w nich rozpoznań, zostało przeprowadzone jedynie gwoili zorientowania czytelników w strategii autorki. Co dał jej zastosowany metodycznie ruch metodologiczny?

Po pierwsze – sukcesywne różnodziedzinowe osadzanie tytułowego przedmiotu badań, cechujące całą rozprawę i może najzwyczajniej wyrażające

się w wyliczaniu profesji i sfer działania omawianych w niej postaci – by przywołać długi, ale wymowny cytat:

Warto przypomnieć tu chociażby twórczość eseistki, filozofki i psychoanalityczki Lou Andreas-Salomé, psychologa, językoznawcy i krytyka teatralnego Lwa Wygotskiego, psychiatry i literata Nikołaja Bażenowa, psychoanalityka i malarza Iwana Jermakowa, prawnika, reżysera i dramaturga Nikołaja Jewreinowa, historyczki, archeolożki i choreografki Stiefanidy Rudniewej, poety, tłumacza i tancerza Walentina Parnacha, choreografa, malarza i rzeźbiarza Kasjana Golejzowskiego, lekarza wojskowego, teoretyka sztuki, muzyki i teatru Nikołaja Kulbina, historyka sztuki, bibliofila, fotografa i teoretyka tańca Aleksieja Sidorowa (s. 12-13)

– pozwoliło Nabokinie wyjaśnić wczesne entuzjastyczne i różnorodniskowe podchwycenie nauki Freuda, powiązać je ze znamieną zarówno dla symbolizmu Wiaczesława Iwanowa, jak i Trzeciego Renesansu Tadeusza Zielińskiego (bądź Dmitrija Mereżkowskiego, autorstwo pozostaje sporne) koncepcją odrodzenia antyku. W zaproponowanej interpretacji została ona zaprzęgnięta, paradoksalnie, w służbę kształtowania nowego, a nie wskrzeszania „starożytnego” człowieka, służbę, która w ZSRR przeżyła psychoanalizę o pół wieku z okładem, a podporządkowane jej były nie tylko pierwsze interpretacje nowego, „swobodnego” tańca, ale także inne teksty kultury – i teksty życia.

Po drugie – różnodziedzina i wielopoziomowa, wprowadzona już na samym wstępie strategia zapowiada konceptualizację psychoanalizy jako przede wszystkim filozofii kultury. Na tym, wedle autorki, polegała jej rosyjska specyfika już na początku XX wieku. Badaczka wiąże taki jej status z właściwą rosyjskiemu wczesnemu modernizmowi *in-between*, jak dzisiaj mawiamy, czyli z pogranicznością i hybrydycznością nauk i sztuk, krzyżujących się ze sobą i wielorako nierozzerwalnie splatających do tego stopnia, że nawet ich instytucjonalne rozgraniczenia w praktyce nie funkcjonowały. Krótko – metoda badań przeprowadzonych w rozprawie została dostosowana do specyfiki ich przedmiotu.

Po trzecie – obrona strategia pozwoliła autorce uniknąć gdybań, nierzadkich nawet w poważnych pracach o historii psychoanalizy w Rosji i ZSRR, o „duszy rosyjskiej”: o szczególnej rosyjskiej podmiotowości, sprzyjającej przyswojeniu psychoanalizy i narodzinom sztuki ruchu. Nabokina zaznacza rolę katalizatora, jaką odegrała w tym znamieną dla kultury rosyjskiej,

a w każdym razie często natrętnie podnoszona, holistyczna koncepcja podmiotu, ale nie popada w zideologizowaną w rozprawach o Rosji i Europie etnopsychologię.

Po czwarte wreszcie – przyjęta strategia demonstruje, że choć w przekonaniu autorki uwikłania polityczne miały pierwszorzędne znaczenie dla historii rosyjskiej i radzieckiej psychoanalizy, nie inaczej niż dla samej sztuki ruchu i jej ewolucji, i w ogóle dla nauk, sztuk i samego życia, to wystarczy je zasygnalizować, przenieść do rozważań o losach ludzi i instytucji, a punkt ciężkości umieścić w reperkusjach, jakie uwikłania te miały dla praktyk i metod nauczania sztuki ruchu. Krótko mówiąc: książka nie ma najmniejszego odcienia „martyrologicznego”, jest natomiast rzetelną, niezwykle drobiazgową rekonstrukcją i analizą tytułowej kwestii – z polityką w tle. Autorce wystarcza wspomnieć o rewolucji 1905 roku i klęsce w wojnie z Japonią, by zamarkować stan mentalny społeczeństwa specyficzny dla pierwszych etapów fascynacji nauką Freuda. Czytam takie podejście jako polemikę z wciąż wpływowym ujęciem pierwszego bodaj historyka ruchu psychoanalitycznego w Rosji, Aleksandra Etkinda, dla którego najważniejsze było pytanie o rolę psychoanalizy jako narzędzia krytyki aparatu państwowego. Nabokina zaproponowała odmienne, niedeterministyczne rozwiązanie. Za Michelelem Foucaultem przyjęła, że „władza nie jest czymś, co się zdobywa, wydziera lub dzieli, co się trzyma w garści lub wypuszcza”, i dodała: „tam, gdzie jest władza, istnieje też opór”, ale „pomimo to, a raczej wskutek tego, nigdy nie znajduje się on na zewnątrz władzy” (s. 347). Nabokina ma zresztą rzadki talent po-intowania prowadzonych rozważań. Zarysowuje sytuację zewnętrzną wobec pierwszoplanowego przedmiotu zainteresowań i kwituje ją jednym celnym zdaniem lub przejmującym cytatem, jak ten z listu z 1921 roku Kasjana Golejzowskiego do Anatolija Łunaczarskiego: „Szanowny Anatoliju Wasiljewiczu! Proszę dać mi możliwość wyjechać za granicę. Oprócz straszliwego głodu, od którego tracę ostatnie siły, cierpię moralne katusze” (s. 340). I to wystarczy.

Ale w *Pragnieniu tańca* poetycka zasada „najmniej słów” nie obowiązuje przy rekonstrukcjach losów ludzi i instytucji bezpośrednio lub pośrednio związanych z psychoanalizą i sztuką ruchu. W tych wypadkach Nabokina uruchamia zdumiewająco rozległą i szczegółową wiedzę, by panoramicznie ukazać ich splecione dzieje. Zgromadzone w rozprawie informacje o pracach prowadzonych w Instytucie Psychoneurologicznym i w Instytucie Żywego Słowa, w Rosyjskiej Akademii Nauk Artystycznych (RACHN, wcześniej GACHN – Państwowa Akademia Nauk Artystycznych) i działającym tam Laboratorium Choreologicznym, w Instytucie Badań Mózgu i Aktywności

Psychicznej, w Państwowym Instytucie Refleksologii i Badań Mózgu przy Uniwersytecie Technicznym w Petersburgu, Muzycznym Instytucie Pedagogicznym Gniesinych, Państwowym Instytucie Psychoanalitycznym, w Instytucie Rytmu, w licznych kołach, kółkach i stowarzyszeniach przekraczają (znane mi) rozpoznania roszojnawcze w Polsce. Nie są to przy tym informacje suche, czysto dokumentalne. Zostały spersonalizowane, to znaczy przefiltrowane przez losy konkretnych ludzi zaangażowanych mniej lub bardziej bezpośrednio w powoływanie sztuki ruchu. Autorka każdego ze swych głównych bohaterów wyposażała w biogram (nie encyklopedyczny, ale funkcjonalnie podporządkowany centralnemu tematowi monografii). Szczegółowo zreferowane zostały prace i dnie takich wybitnych i tragicznych myślicieli, jak na przykład jako tako znany u nas, a jak się okazuje – nieznany Gustaw Szpet. Szczególną uwagę poświęciła postaci archeolożki, historyczki, choreografki i pedagoga, Stiefanidy Rudniewej, twórczyni metody ruchu muzycznego, słuchaczki wykładów Zielińskiego, członkini „Heptachoru”, z którym jej bohaterka dotrwała do publicznej „egzekucji” (dobitne i niepozostawiające złudzeń określenie Rudniewej, przywołane na s. 165) studia zimą 1934 roku. Emocjonalnie przywiązana do tej postaci (z powodów także autobiograficznych) potrafiła odtworzyć – w znacznej mierze na podstawach archiwalnych – jej koncepcje, dramatyczne losy i pośmiertne dzieje jej metody z profesjonalną wstrzemięźliwością. To także znamienity rys rozprawy: zarówno empatycznej, jak i merytorycznej.

Galeria postaci, które przesuwają się przed oczami czytelnika, namalowanych i realistycznie, i impresjonistycznie, a finalnie – symbolistycznie, jest nie do ogarnięcia (uświadamia to indeks osobowy do książki). Tworząc ich portrety, Nabokina pracowała metodą, którą Tomasz Majewski nazwał „materializmem biograficznym”. Ja powiedziałabym za Geertzem: aktywizując równocześnie „dzieła i życia” i prezentując te *works and lives* metodą opisu gęstego, jednocześnie filologicznego i afektywnego.

Co daje taki opis, oprócz zasygnalizowanej już hypotypozy historii? Przykład Rudniewej (ale nie tylko jej) jest pod tym względem wymowny. Ujmując rzecz dobitnie: skupiona na ludzkich pracach i dniach historia kultury o w a sztuki ruchu zaproponowana przez autorkę pozwala uchwycić analizowane zjawiska w Bachtinowskim „wielkim czasie”. By uzasadnić: pomimo „egzekucji” „Heptachoru”, koncepcja ruchu muzycznego przetrwała, jak wiele innych nowatorskich awangardowych projektów. Przytoczę argumentację za faktami, które podała Nabokina: od 1935 roku Rudniewa współpracuje z Moskiewskim Regionalnym Domem Wychowania Artystycznego, potem

działa „na peryferiach sztuki: w domach kultury, lekcjach rytmiki dla dzieci w przedszkolach i sierocińcach” (s. 166) i w domach pionierów. Prowadzi aktywność wychowawczą, podobnie jak jej współpracownicy, a także – w latach sześćdziesiątych – dydaktyczną: wykłady i seminaria, na których korzysta z myśli zapisanych pół wieku z okładem wcześniej (m.in. Wygotskiego). Więcej – przenosi koncepcję sztuki ruchu, opracowując układy tańców masowych, sławetnych „korowodów” i kolektywnych „płásów” na propagandowych akademiach i manifestacjach.

Te fakty Nabokina przytacza nie dla skompletowania biogramu Rudniewej. Dzięki ich zgromadzeniu mogła rzecz ująć właśnie w skali „wielkiego czasu”. Często wszak ocenia się te masowe widowiska jako zdegenerowaną agitkę, monsturalny wytwór stalinizmu. Tymczasem autorka dowodzi, że w stosowanych w masowych widowiskach układach rytmicznych przetrwały te formy, które zainicjowała awangardowa sztuka ruchu. Dowodzi także, że owe kolektywne formy widowiskowe nie były pomysłem stalinowskich lat trzydziestych. Przywołuje przykłady inspirowanych greckim teatrem (w wykładni Zielińskiego) takich monumentalnych inscenizacji, jak *Edyp w Kolonie*, wystawionej w 1919 roku „pod gołym niebem” przez „pododdział pozaszkolny” między innymi przez „towarzysza Bachtina”, jak podała gazeta „Mołot”. Z podobnych źródeł – idei odrodzenia antyku – wyprowadza „płasy” i „korowody”. Nie były wynalazkiem stalinowskiej i późniejszej propagandy. Że zostały przechwycone, to inna sprawa (nie one jedne – także przecież formy typograficzne, fotografia, sztuka użytkowa, film), ważniejsze jednak jest dla Nabokiny, że nie skazano ich na niebyt. Sztuka ruchu podzieliła w latach trzydziestych (likwidowana na dobrą sprawę od ok. 1925 roku) los całej Pierwszej Awangardy, a także los psychoanalizy. Niemniej formy przetrwalnikowe (poza wymienionymi inscenizacjami masowymi, autorka wskazuje także na rytmikę, gimnastykę artystyczną i jazdę figurową na lodzie oraz zespoły tańca ludowego) zachowały się – jak to w psychoanalizie – nieświadomie, stosowane przez zupełnie inaczej nastawionych użytkowników i już nie elitarne, jak w wieku srebrnym. To jedno z najważniejszych kulturoznawczych odkryć autorki, konsekwentnie wydobywającej heterochronię. A „wielki czas” umożliwił jej nadto przekonujące, nienatrętne, wsparte na koncepcji historii preposteryjnej Mieke Bal wykazanie prekursorstwa rosyjskiej choreologii wobec o pół wieku późniejszych propozycji zachodnich.

Podkreślę – za monografią – że skamieliny nie miały już wiele albo nawet nic wspólnego z impulsem psychoanalitycznym, który Nabokina uznaje za decydujący dla narodzin i rozwoju sztuki ruchu. Czy istotnie decydujący?

Zaznaczałam już, że w całej rozprawie nie jest to jedyny z wydobytych impulsów, uznany jednak za dominujący. Czy inne zaznaczone nie zasługiwały na równorzędność? Powiązania sztuki ruchu z psychoanalizą – w jej różnych wariantach – są zresztą rozważane w bardzo wyważony sposób. Jeśli są bezdyskusyjne, bo potwierdzone, autorka podkreśla je mocno. Często jednak, ostrożnie i zastrzegając niepewność, wskazuje jedynie konotacje psychoanalityczne, tropiąc ich ślady na poziomie filologicznym: w zbieżnym słowniku, tożsamych sformułowaniach, identycznych wyrażeniach. Czy to wystarcza, by psychoanalitycznie sprofilować całą podjętą problematykę? W moim przekonaniu nie; „instynkt” (wprawdzie nie rytmiczny, ale mimetyczny) odnajduję u Arystotelesa; o „dysautomatyzacji i energii psychicznej” mówił w 1911 roku językoznawca indoeuropeista Jan Michał Rozwadowski, o „muzyce miasta” i „widzialności muzyki” pisała w połowie lat trzydziestych Zofia Lissa, Aleksiej Uchtomski (psychofizjolog, kantysta, znawca Dostojewskiego i starowier) zaś przesiadywał przed cerkwiami, by śledzić twarze modlących się i wydobywać z cielesnej ekspresji „dominantę mentalną”. Ani Rozwadowski, ani Lissa, ani Uchtomski, ani tym bardziej Arystoteles z psychoanalizą, przynajmniej źródłowo, nic wspólnego nie mieli. Nabokina z ogromną filologiczną wrażliwością dokonała translacji słowników psychoanalizy i sztuki ruchu, moim zdaniem nie wzięła jednak dostatecznie pod uwagę wspólnoty języków różnych, rozmaicie zorientowanych nauk i sztuk. Prześledzenie dróg, którymi wędrowały kluczowe dla jej monografii pojęcia, wymagałoby, oczywiście, ogromnej pracy, warto by ją jednak wykonać, a przynajmniej wyraźniej oznaczyć te inne użycia słów, metafor i terminów spowinowacanych z psychoanalitycznymi, choć innej proveniencji. Mapa modernistycznych splotów dyskursywnych rysowałaby się wtedy wyraźniej.

Odnutowywałam już rozmach książki i niezwykłą, wielodziedzinną erudycję autorki, mapowanie nieznanych terytoriów, eksplorowanie rzadkich materiałów i bezdyskusyjną o d k r y w c z o ś ć wielu interpretacji (do wskazanej już, związanej z długim trwaniem idei sztuki ruchu dorzucę przekonująco uzasadnioną tezę o „estetyce aktywnej” Ludmiły Aleksiejewej jako jednej z pierwszych terapii tańcem, fascynującą interpretację *Zdobycia Pałacu* Zimowego Jewreinowa jako widowiska, którego celem było umożliwienie widzom oczyszczającego postprzeżycia traumy i uwolnienia się od stłumionych czy wypartych emocji, i równie niezwykle naświetlenie „tańca maszyn” w akrobacjach Foreggera jako przekazu futurystycznego światoodbioru, a nie prostego odwzorowania zmechanizowanego świata, a także brawurowy

rozdział o Laboratorium Choreologicznym). Podsumuję ze wstydem – wydało mi się, że coś wiem o rosyjskim modernizmie. Tymczasem natrafiłam na tyle nieznanych mi faktów (jak na przykład ten, że filozofowie uchodzący za idealistów, Łapszyn i Łoski, uczestniczyli w kole psychoanalitycznym Osipowa w Pradze, a Osip Brik popełnił artykuł o „agit-hallu”), tyle prześlępionych tekstów, niedocztytanych książek, że po prostu dziękuję autorce za możliwość wzbogacenia wiedzy.

Monografia jest napisana bardzo przejrzyście, elegancką sugestywną polszczyzną, zwłaszcza w opisach widowisk, spektakli i technik ruchu. Zachwyca zasygnalizowana już umiejętność autorki pointowania poszczególnych części rozprawy, kończenia ich wyrazistą frazą tak, że zastygają niczym ostatnia figura tancerza (np. rozdział o wywrotowych pomysłach Foreggera zamyka zdanie: „Piewcą takiej rewolucji był Władimir Majakowski, reżyserem – Wsiewołod Meyerhold, choreografem chciał zostać Nikołaj Foregger”, s. 284). Imponująca jest także właściwa Nabokinie sztuka uważnego filologicznego czytania niegdysiejszych różnogatunkowych tekstów i wydobywania z nich tego, co istotne nie tylko dla sztuki ruchu, ale i dla całej w ogóle retoryki wczesnego modernizmu (np. nadużywanych słów „nowość”, „młodość”, „rewolucja”). Autorka podsuwa nam także szereg ówczesnych terminów – wiele z nich zazębia się z literaturoznawczymi bądź potwierdza ich modernistyczne, muzyczno-plastyczne nasycenie (jak np. „choreografia symfoniczna”, w którym ja słyszę echa Biełego). Każdy rozdział konsekwentnie opatrują celnie dobrane motta, zapowiadające rozpatrywany w nim komponent psychoanalitycznej teorii i praktyki. Przypisy, niekiedy bardzo rozbudowane, są instruktywne i rzeczywiście niezbędne. Osobną wartość pracy stanowi materiał ikonograficzny, wizualizujący diagnozy autorki – i szkoda, że nie ma go więcej.

Dość pochwał, czas na kolejne pytania. Sformułuję tylko te z mojego punktu widzenia najważniejsze. Sądzę, że nie jest dostatecznie mocno udowodniona teza, że filozoficzno-kulturoznawcze nachylenie psychoanalizy rosyjskiej stanowi o jej wyjątkowości. Brakuje na to silnych dowodów, które musiałyby mieć charakter komparatystyczny. A rozprawa – co zrozumiałe wobec jej szczegółowości – niemalże odcina konteksty nierosyjskie, to zaś nie pozwala zweryfikować postawionej tezy. Wiem oczywiście, że rozbudowanie kontekstów, choćby tylko europejskich, rozdęłoby książkę. Być może zresztą, jak delikatnie sugeruje wstęp, autorka planuje napisać jej drugą część, gdzie przedłoży ujęcie modernizmu europejskiego z perspektywy sztuki ruchu, ale uzasadnienie postawionej tezy wymaga choćby

zarysowania tła porównawczego – w tekście głównym, a nie w przypisach, do których zostało ono najczęściej przesunięte i z konieczności zapisane bardzo lapidarnie.

Drugie zastrzeżenie odnosi się do roli, jaką odegrała dla samej sztuki ruchu, bo nie dla rosyjskiego wieku srebrnego, wieża Iwanowa jako przestrzeń narodzin nowego dyskursu; roli wedle mnie przecenionej przez autorkę. W moim przekonaniu taka rola przypadła raczej (lub na równi) ponietzscheańskiej wykładni starożytności greckiej przeprowadzonej przez Zielińskiego, nacechowanej antycywilizacyjnie i głoszącej kult katastrofy, po której „nowy Feniks” – nowy człowiek – się odrodzi (o konserwatywnym nastawieniu Iwanowa do antyku świadczy, wprawdzie o dwa dziesięciolecia późniejsza niż zainicjowana w 1905 roku „strefa kultury” w wieży, *Korespondencja z dwóch kątów* z Michailem Gersenzonem). Nie umniejszam tym samym doskonale uchwyconej w monografii wagi spotkań w gmachu przy Parku Taurydzkim jako miejsca wyłaniania się różnych nowych koncepcji, niemniej choćby z uwagi na samą sztukę tańca pielęgnowaną przez wychowane na Zielińskim uczestniczkich studia „Heptachor” – o którym traktuje szczegółowo rozdział trzeci książki – znaczenie „Fadieja Francewicza” wykładni antyku dla sztuki ruchu wydaje mi się znaczniejsze niż poezji i filozofii Iwanowa, nawet zważywszy na odgrywane w wieży pantomimy i „korowody” oraz inspiracje czerpane z nich przez Diagilewa czy Meyerholda. A samo Iwanowa pisanie o tańcu nie jest, wedle mnie, mocnym dowodem – Bachtin na przykład zaręczał, że „z nauką tańczy”, co jest oczywistym śladem właśnie jego (odnotowanych w monografii) zieleńsko-ponietzscheaskich zainteresowań; także Szkłowski odwoływał się do metafory tańca, rozważając język poetycki). Z pewnością, że Iwanow znał Freuda, Nabokina wyciąga, jak sądzę, zbyt dalekosiężne wnioski. Także gdy mowa o metaforyce roślinnej, podkreśliłabym, że była ona bardzo rozpowszechniona w pierwszych dekadach XX wieku (znajdziemy ją u Proppa, i w dwuczęściowym poemacie dramatycznym malarza Pawła Filonowa *Prześpiewaniec o rozkwitaniu świata* – w oryg. *Propiewien’ o prorosli mirowoj*), co w naukowej i artystycznej kulturze rosyjskiej mogło być śladem oddziaływania Goethego.

Co powiedziawszy, widzę, że znów zmierzam do nurtującego mnie problemu międzydyscyplinowych i międzydziedzinowych, wędrujących między sztukami i między praktykami artystyczno-naukowymi tras słów, terminów i pojęć. A tym samym oddalam się od książki, dryfując w niekoniecznie interesującym jej autorkę kierunku. Żał mi po prostu, że przebogaty materiał z precyzyjnie ustalonymi międzyludzkimi kontaktami, oficjalnymi, półoficjalnymi

i całkiem prywatnymi, pozwalający na stworzenie peregrynującego słownika z ludzkimi twarzami, nie został wykorzystany. By jednak wrócić do *Pragnienia tańca*, wyrażę pragnienie: do tej fascynującej, także w warstwie wizualnej, monografii zdałoby się dołączyć film, na którym autorka wykonałaby tanecznie swoją rozprawę. Od 2008 roku corocznie organizowany jest wszak konkurs Dance your PhD. Tancerka Anastasia Nabokina wygrałaby go w cuglach.

Abstract

Danuta Ulicka

UNIVERSITY OF WARSAW

The Desire to Dance

Anastasia Nabokina's book *The Desire to Dance: The Art of Movement in the Culture of the Russian Silver Age and Its Psychoanalytic Contexts*, one of the most significant works in Russian studies in recent years, extends beyond the scope outlined in its title. It analyzes diverse cultural texts, functioning not only in the 1930s but throughout the entire 20th century: literature, painting, photography, film, theater, sculpture, architecture, and artistic gymnastics, in the context of interconnected artistic, scientific, and political activities. The author examines these texts through the lenses of psychoanalysis and its history, literary studies, theater studies, and art history. The analyses demonstrate the enduring impact of the transformations initiated in the Silver Age across various arts and sciences. The book compiles extensive and previously overlooked archival materials and oral histories of the subjects' descendants, and is supplemented by the author's own experiences as a dancer.

Keywords

psychoanalysis, dance, Silver Age, Russian avant-garde