

Warszawa, 14 kwietnia 2022 r.

prof. zw. dr hab. Danuta Ulicka
Uniwersytet Warszawski

RECENZJA

rozprawy doktorskiej Anastasii Nabokiny

SZTUKA RUCHU I PSYCHOANALIZA

W KULTURZE ROSYJSKIEGO WIEKU SREBRNEGO – DO 1930 ROKU

Pani Anastasia Nabokina bardzo nieoszczędnie gospodaruje zgromadzonym materiałem. Starczyłoby go na opanowanie czterech pól badawczych, 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. Rozrzutność Autorki sprawia jednak, że kwestia tytułowa – „sztuka ruchu” – 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 1904, na który datują się pierwsze występy Isadory Duncan w Moskwie, Petersburgu i pierwsze tłumaczenia fragmentów *Objaśniania marzeń sennych* Freuda i w którym powracają za zagranicą Wiaczesław Iwanow oraz pionier rosyjskiej psychoanalizy, Nikołaj Osipow), a doprowadzonych wcale nie tylko do roku 1930, jak zapowiada tytuł rozprawy (umowny *terminus ad quem* także podsunęła historia: to rok zamknięcia Rosyjskiej Akademii Nauk Artystycznych (RACHN) i działającego przy Akademii Laboratorium Choreologicznego), bo do końca lat 90. XX stulecia. Jeśli dodać, że zgromadzony materiał obejmował nie tylko psychoanalizę, ale i inne nauki (medycynę, psychologię, psychiatrię, psychoneurologię, fizjologię, lingwistykę, a nawet organizację pracy) i różne sztuki, nie tylko sztukę tańca, bo także literaturę, malarstwo, film, teatr, rzeźbę, fotografię, architekturę, jeśli dodać, że materiał ten często pochodził z pierwszej ręki (pani Nabokina przeprowadziła liczne kwerendy źródłowe i archiwalne, odnajdując nieznanne dokumenty, rozmawiała także z potomkami swoich bohaterów, uzyskując od nich cenne informacje, kontaktowała się ze znawcami przedmiotu z innych uniwersytetów rosyjskich) – rozmach rozprawy nie wymaga

dowodów. Można jedynie dodać, że zgromadzony materiał wzbogaciła i pozwoliła przekonująco zinterpretować praktyka Autorki: jej studia taneczne i bezpośrednie doświadczenia sceniczne.

Zagospodarowanie tak rozległego obszaru i powiązanie ze sobą jego części, zwykle ujmowanych osobno, wymagało ogromnej dyscypliny myślowej i pisarskiej. Autorka podzieliła wyodrębnioną czterowymiarową przestrzeń na pięć części, kierując się kryteriami zarazem systematycznymi i chronologicznymi. W każdej z tych części wydzieliła – pod dyktando materiału – od kilku do kilkunastu podrozdziałów. W centrum jej uwagi przez cały czas konsekwentnie pozostaje jednak naświetlana z wielu różnych perspektyw „sztuka ruchu” (pochodzenie terminu i jego wyboru spośród innych używanych synonimicznie, takich jak „nowy taniec” czy „taniec plastyczny”, zostały objaśnione: dla pani Nabokiny „Pojęcie sztuki ruchu odejmuje [...] zarówno techniki artystyczne, jak i zachowania, łączy w sobie znaczenie estetyczne, poznawcze, wychowawcze i terapeutyczne”, s. 6; sądzę także, że nie bez znaczenia dla obranego tytułu były cztery wystawy z lat 1924–1928 zorganizowane przez Laboratorium Choreologiczne RACHN). Podkreślam tę wieloperspektywiczność ujęcia, by od razu zasygnalizować, że uruchomione w pracy konteksty wyjaśniania nie redukują się do psychoanalizy.

Zegzemplifikuję tę 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 pani Nabokina szkicuje także wcześniejszą historię psychiatrii i psychologii z lat 60. XIX wieku), w których to dziejach wyróżnione zostały postaci tak kluczowe dla najwcześniejszej recepcji Freuda, jak „rosyjski” Nietzsche, Lou Andreas-Salomé, 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 modernistycznej tradycji (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 Autorka rekonstruuje koncepcje stawiające na materialność (cielesność) różnych tekstów kultury – zeksterioryzowanych w słowie, dźwięku, geście i ruchu. Skupia się na instytucjach, w których aspekty te były szczególnie intensywnie rozpatrywane – na nieinstytucjonalnej instytucji, jaką tworzyła w Petersburgu „wieża Iwanowa”, w której bywał także wskrzeszający „słowiański antyk” i kultywujący Nietzschego Tadeusz Zieliński, zafrapowany i fakturą słowa, i tańca, na Moskiewskim Instytucie Słowa, piotrogrodzkim Instytucie Żywego Słowa (w którym o rytmie wyładał Zieliński), by wymienić tylko najważniejsze (Autorka przywołuje ich znacznie więcej, kreśląc rozległą

panoramę ówczesnych prekognitywistycznych bądź, ostrożniej, presemiotycznych orientacji). Osobne miejsce pani Nabokina wyznacza teoriom i eksperymentom futurystycznym z głosem i ruchem, opisując swoiste performance, jakimi były ich wieczory autorskie, w szczególności „motorycznej desublimacji” poety-fururysty, tancerza i aktora, Walentina Parnacha. Wreszcie w ostatniej części tego drugiego rozdziału podejmuje problematykę teatru (i, szerzej, teatralizacji życia), analizując najważniejsze instytucje teatralne i czołowe koncepcje reżyserskie (Stanisławskiego, Meyerholda, Michaiła Czechowa, Wachtangowa, Jewreinowa), a także bliskie im, a niejednokrotnie je inspirujące koncepcje malarskie (Kandinskiego) i literackie (Biełego).

Nie będę dalej streszczać rozprawy – przekroczyłoby to granice przyzwoitości przyjęte dla recenzji; przybliżenie jej dwóch pierwszych rozdziałów (nieoddające zresztą skali zawartych w nich rozpoznań) zostało przeprowadzone jedynie gwoli zorientowania w strategii Autorki. Co Jej dał taki ruch metodyczno-metodologiczny?

Po pierwsze – sukcesywne różnodziedzinowe osadzanie tytułowego przedmiotu badań, które cechuje całą rozprawę, pozwoliło pani Nabokinie wyjaśnić wczesne entuzjastyczne podchwycenie nauki Freuda, powiązać je ze znamieną zarówno dla symbolizmu Wiaczesława Iwanowa, jak Trzeciego Renesansu Tadeusza Zielińskiego (bądź Dmitrija Mereżkowskiego, autorstwo tej idei pozostaje sporne) ideą odrodzenia antyku. W zaproponowanej interpretacji idea ta zaprzęgnięta została, paradoksalnie, w służbę kształtowania nowego, a nie wskrzeszania „starożytnego” człowieka, która w ZSRR przeżyła psychoanalizę o pół wieku, tej zaś idei, jak wynika z rozprawy, podporządkowane były nie tylko pierwsze interpretacje nowego, „swobodnego” tańca, ale także inne teksty kultury – i teksty „życia”.

Po drugie – różnodziedzinowa i wielopoziomowa, wprowadzona już na samym wstępie strategia zapowiada konceptualizację psychoanalizy jako przede wszystkim filozofii kultury. Na tym, wedle Autorki, polega jej rosyjska specyfika. Autorka 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”, inaczej mówiąc: o szczególnej rosyjskiej podmiotowości, sprzyjającej przyswojeniu psychoanalizy i narodzinom sztuki ruchu. Pani Nabokina zaznacza „rolę katalizatora”, jaką odegrała w tym

znamienna (jakoby) dla kultury rosyjskiej holistyczna koncepcja podmiotu, ale nie popada w etnopsychologię.

Po czwarte wreszcie – przyjęta strategia demonstruje, że w przekonaniu Autorki uwikłania polityczne, choć dla historii rosyjskiej i radzieckiej psychoanalizy miały pierwszorzędne znaczenie, nie inaczej niż dla samej sztuki ruchu i jej ewolucji, jak 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: praca 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 sugestywnym ujęciem pierwszego bodaj historyka ruchu psychoanalitycznego w Rosji, Aleksandra Etkinda, dla którego najważniejsze było pytanie o rolę psychoanalizy jako narzędzia krytyki aparatu państwowego. Pani Nabokina przyjmuje odmienne, niedeterministyczne rozwiązanie. Za Michelelem Foucault pisze: „władza nie jest czymś, co się zdobywa, wydziera lub dzieli, co się trzyma w garści lub wypuszcza” i dodaje: „tam, gdzie jest władza, istnieje też opór”, ale „pomimo to, a raczej wskutek tego, nigdy nie znajduje się on na zewnątrz władzy”. Pani Nabokina ma zresztą rzadki talent pointowania prowadzonych rozważań. Zarysowując sytuację zewnętrzną wobec pierwszoplanowego przedmiotu zainteresowań, 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. 257).

Ale poetycka zasada „najmniej słów” nie obowiązuje przy rekonstrukcjach losów ludzi i instytucji bezpośrednio lub pośrednio związanych z psychoanalizą i sztuką ruchu. W tych wypadkach pani Nabokina uruchamia zdumiewająco rozległą i szczegółową wiedzę, by panoramicznie ukazać ich splątane dzieje. Zgromadzone w rozprawie informacje o pracach prowadzonych w Instytucie Psychoneurologicznym i w Instytucie Żywego Słowa, w Rosyjskiej Akademii Nauk Artystycznych (RaChN, wcześniej GACHN) i działającym tam Laboratorium Choreologicznym, w Instytucie Badań Mózgu i Aktywności Psychiczej, 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 rusycystyczne 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”. Pani Nabokina każdego ze swych głównych bohaterów wyposażyła w biogram (nie encyklopedyczny, ale funkcjonalnie podporządkowany centralnemu tematowi rozprawy). Szczegółowo zreferowane zostały prace i dni takich wybitnych i tragicznych myślicieli, jak np. jako tako znany u nas, a jak się okazuje – nieznaną Gustaw Szpet. Szczególną uwagę poświęciła postaci archeolożki, historyczki, choreografki i pedagożki, Stiefanidy Rudniewej, twórczyni metody ruchu muzycznego, słuchaczki wykładów Zielińskiego, członkini „Heptachoru”, z którym jej bohaterka dotrwała do „publicznej egzekucji” studia zimą 1934 roku. Emocjonalnie przywiązana do tej postaci (z powodów biograficznych) Autorka rozprawy potrafiła zrekonstruować – w znacznej mierze na podstawach archiwalnych – jej koncepcje, losy i pośmiertne dzieje jej metody z profesjonalną wstrzemięźliwością. To także znamienity rys rozprawy: zarazem empatycznej, jak merytorycznej.

Galeria postaci, które przesuwiają się przed oczami czytelnika, namalowanych i realistycznie, i impresjonistycznie, a finalnie – symbolistycznie, jest nie do wymienienia (zapewne uświadomi to indeks osobowy do książki). Tworząc je, pani Nabokina pracowała metodą, jak by powiedział Jej promotor, „materializmu biograficznego”. 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 kulturowa zaproponowana przez Autorkę pozwala uchwycić analizowane zjawiska w Bachtinowskim „wielkim czasie”. By uzasadnić: pomimo „egzekucji” „Heptachor”, koncepcja ruchu muzycznego Rudniewej przetrwała, jak wiele innych nowatorskich awangardowych projektów. Przynotuję argumentację za faktami, które znam od pani Nabokiny: 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”, w domach pionierów (s. 126). Prowadzi aktywność wychowawczą, podobnie jak jej współpracownicy, a także – w latach 60. – dydaktyczną: wykłady i seminaria, na których korzysta z myśli zapisanych pół wieku z okładem wcześniej (m. in. z Wygotskiego). Więcej – opracowuje układy tańców masowych, sławetnych „korowodów” i kolektywnych „płaszów” na propagandowych akademiach i manifestacjach.

Te fakty Autorka przytacza nie wyłącznie 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, monstualny wytwór stalinizmu. Tymczasem Autorka rozprawy dowodzi, że w stosowanych w masowych widowiskach układach rytmicznych przetrwały te formy, które zainicjowała cała awangardowa „sztuka ruchu”. Dowodzi także, że owe kolektywne formy widowiskowe nie były pomysłem stalinowskich lat 30. 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” m. in. przez „towarzysza Bachtina”, jak podaje „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), ważniejsze jednak jest dla Autorki, że nie zostały skazane na niebyt. Sztuka ruchu podzieliła w latach 30. (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 na rytmikę, gimnastykę artystyczną i jazdę figurową oraz zespoły tańca ludowego) zachowały się – jak to w psychoanalizie – nieświadomie, stosowane przez zupełnie inaczej nastawionych użytkowników. To jedno z najważniejszych kulturoznawczych odkryć pani Nabokiny. A Bachtinowski „wielki czas” umożliwił jej nadto przekonujące, nienatrętne, wsparte na koncepcji historii preposteryjnej Mieke Bał wykazanie prekursorstwa rosyjskiej choreologii wobec o pół wieku późniejszych propozycji zachodnich (na marginesie – zamiast Mieke Bał mógłby się znaleźć Walter Benjamin z koncepcją „obrazu dialektycznego”).

Podkreślę – za Autorką – że skamieliny nie miały już wiele albo nawet nie wspólnego z impulsem psychoanalitycznym, który pani 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. W pracy 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”, tropi ślady podejścia psychoanalitycznego na poziomie filologicznym: w zbieżnym słowniku, tożsamy sformułowaniach, identycznych wyrażeniach. Czy to wystarcza, by psychoanalitycznie sprofilować całą rozprawę, jak sygnalizuje tytuł? W moim przekonaniu nie; „instykt” (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 30. Zofia Lissa, zaś Aleksiej Uchtomski (psychofizjolog, kantysta, znawca Dostojewskiego i starowie) 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 psychoanaliza nic wspólnego nie mieli. Pani Nabokina z ogromną filologiczną wrażliwością dokonuje translacji słowników psychoanalizy i sztuki ruchu, nie bierze jednak – moim zdaniem – dostatecznie pod uwagę wspólnoty języków różnych, rozmaicie zorientowanych nauk i sztuk. Wymagałoby, oczywiście, ogromnej pracy prześledzenie dróg, którymi wędrowały uwzględnione przez Nią pojęcia, warto ją jednak wykonać. Wtedy, być może, trzeba by inaczej rozstawić akcenty w tytule rozprawy przy przygotowywaniu jej do druku (obecnie koniunkcyjne zestawienie „sztuki ruchu” i „psychoanalizy” sugeruje równowagę).

A rozprawa na druk ze wszech miar zasługuje. Odnotowywałam już jej rozmach i niezwykłą, wielod dziedzinową erudycję Autorki, odkrywanie nieznanych terytoriów i 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 oczyszczające postprzeżycie 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 – wydawało mi się, że coś wiem o rosyjskim wczesnym modernizmie. Tymczasem natrafiłam na tyle nieznanych faktów (jak na przykład ten, że Łapszyn i Łoski uczestniczyli w kole psychoanalitycznym Osipowa w Pradze, a Osip Brik popełnił artykuł o „agit-hallu”), tyle przesłepionych tekstów, niedoczytanych książek, że – po prostu dziękuję Autorce za możliwość wzbogacenia wiedzy.

Dla porządku dodam, że praca jest napisane bardzo przejrzyście, elegancką polszczyzną (nieliczne uchybienia to głównie składniowe rusycyzmy – co naturalne i co potwierdza, że syntaksa to najgłębiej zakorzeniony w naszym umyśle poziom języka) – polszczyzną bardzo przy tym sugestywną w opisach widowisk, spektakli i technik ruchu. Imponuje umiejętność Autorki pointowania poszczególnych części rozprawy, kończenia ich wyrazistą frazą, tak, że zastygają niczym ostatnia figura taneczna (rozdział o wywrotowych pomysłach Foreggera

zamyka np. zdanie: „Piewcą takiej rewolucji był Władimir Majakowski, reżyserem – Wsiewołod Meyerhold, choreografem chciał zostać Nikołaj Foregger.”. Imponująca jest także właściwa pani Nabokinie sztuka uważnego filologicznego czytania niegdysiejszych różnogatunkowych tekstów i wydobywania z nich tego, co nie tylko dla sztuki ruchu, ale dla całej w ogóle retoryki wczesnego modernizmu najistotniejsze (np. nadużywanych słów „nowość”, „młodość”, „rewolucja”). Autorka podsuwa nam także szereg ówczesnych terminów, z których wiele zazębia się z literaturoznawczymi bądź potwierdza ich modernistyczne, muzyczno-plastyczne nasycenie (jak np. „choreografia symfoniczna” – nb. ciekawi mnie, czy inspirowana przez Biełego).

By dopełnić te wymagane poetyką recenzji uwagi: każdy rozdział konsekwentnie opatruje motto zaczerpnięte przede wszystkim ze *Słownika psychoanalizy* Laplanche’a i Pontalisa, zapowiadające rozpatrywany w nim komponent psychoanalitycznej teorii i praktyki. Przypisy, niekiedy rozbudowane, są instruktywne i rzeczywiście niezbędne. Bibliografia została skonstruowana rozumnie (co nie było łatwe wobec wielości obszarów tekstowych, które trzeba było przejrzeć i uporządkować); jest nadto pozbawiona zbędnych ozdóbek, czyli przywoływania wszystkich świętych kulturoznawczych autorytetów; Autorka poprzestaje na pracach naprawdę autorytatywnych ze względu na przedmiot badań, koncentrując się na tekstach źródłowych – poprawnie opisanych bibliograficznie, co podkreślam, bo opisy źródeł archiwalnych są często bardzo niechlujne). Osobną wartością pracy stanowi materiał ikonograficzny, niezwykle wzbogacający diagnozy Autorki (mimo ich sugestywności) – i szkoda, że nie ma go więcej.

Dość pochwał, czas na pytania. Mam ich bez liku, podobnie jak propozycji uzupełnień i dopełnień. Jedno zastrzeżenie już sformułowałam. Wzmocnię je propozycją nieznaczącej zmiany tytułu: zamiast „sztuka ruchu i psychoanaliza” sugerowałabym „sztuka ruchu w kontekście psychoanalizy”. Druga uwaga krytyczna także odnosi się do spraw dla rozprawy kluczowych. W moim przekonaniu nie jest dostatecznie mocno udowodniona teza, że filozoficzno-kulturoznawcze nachylenie psychoanalizy rosyjskiej stanowi o jej wyjątkowości. Brakuje na to w pracy silnych dowodów, które musiałyby mieć charakter komparatystyczny. A rozprawa niemalże odcina konteksty nierosyjskie, co nie pozwala zweryfikować postawionej tezy. Dla przykładu Bauhaus jest wspomniany wprawdzie trzykrotnie, ale okazjonalnie, tymczasem wprowadzenie choćby Oskara Schlemmera (jako reżysera-choreografa pracującego głównie z ruchem światła) pozwoliłoby na zniuansowanie tego stanowczego przekonania. Wiem oczywiście, że rozbudowanie kontekstów, choćby tylko europejskich, rozdeptałoby pracę do dwóch tomów. Być może zresztą Autorka planuje napisać drugą część książki, w której

przedłożyłaby ujęcie modernizmu europejskiego z perspektywy sztuki ruchu – do czego bym namawiała – ale wykazanie postawionej tezy wymaga choćby zarysowania tła porównawczego.

Pytania trzecie i czwarte dotyczą już spraw szczegółowych. Trzecie 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 ponietzscheańskiej wykładni starożytności greckiej przeprowadzonej przez Zielińskiego, nacechowanej antycywilizacyjnie i głoszącej kult katastrofy, po której „nowy Feniks” się odrodzi (o konserwatywnym nastawieniu Iwanowa do antyku świadczy – wprawdzie późniejsza już niż zainicjowana w 1905 roku „strefa kultury” w wieży – *Korespondencja z dwóch kątów* z Michaiłem Gerszenzonem). Nie umniejszam tym samym doskonale uchwyconej w pracy 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 uczestniczki studia „Heptachor” – o którym traktuje szczegółowo rozdział trzeci rozprawy – waga „Fadiejka Francewicza” wykładni antyku dla nowej sztuki ruchu wydaje mi się znaczniejsza niż poezji i filozofii sztuki Iwanowa, nawet zważywszy na odgrywane w wieży pantomimy i „korowody” i inspiracje czerpane z nich przez Diagilewa czy Meyerholda. A samo Iwanowa pisanie o tańcu nie jest, wedle mnie, mocnym dowodem – Bachtin np. zaręczał, że „z nauką tańczy”, co jest oczywistym śladem właśnie jego (odnotowanych w pracy) zieleńsko-ponietzscheańskich zainteresowań. Z pewnością, że Iwanow znał Freuda pani Nabokina wyciąga, jak sądzę, zbyt dalekosiężne wnioski.

Pytanie czwarte: o powody pominięcia *Święta wiosny* Strawińskiego, inne niż podane w przypisie, a mnie – niekompetentną admiratorkę tego utworu, choreografii Niżyńskiego i scenografii Nikołaja Roericha, nieprzekonujące. Pani Nabokina profesjonalnie zaznacza, że balet reprezentuje styl Diagilewa, niemiły nowej sztuce tańca. Czy doprawdy? Wydawało mi się, że technika tancerzy (np. układ stóp) z salonowymi baletami Diagilewa nie miała wiele wspólnego, a recepcja niemiecka wychwyciła jego pogańską żywiołowość i erotyzm (wiem, w określonym kontekście zaistniała, i wiem, że piszę to pod wpływem Eksteinsa). Rzecz jasna, mogę się całkowicie mylić, proszę więc o więcej argumentów niż ten jeden w przypisie.

Pora na drobne uwagi krytyczne.

1/ Na s. 22 Autorka pisze: „Kiedy od momentu powstania Instytutu-laboratorium minęło kilka lat, a tajemniczy „nowy człowiek” wciąż się nie pojawiał, teorie psychoanalityczne zaczęły irytować przywódców radzieckich. W 1925 roku po wielu urzędowych kontrolach Instytut Psychoanalityczny został zamknięty”. Taka zdawkowa interpretacja wydaje mi się uproszczeniem. Po śmierci Lenina sukcesywnie zamykano różne instytuty i instytucje,

likwidowano różne orientacje w naukach i sztukach, a i ludzi, nie jedynie dlatego, że nie pojawił się w nich „nowy człowiek”.

2/ Na s. 63 pada mocna teza: „Teorie estetyczne akmeizmu, formalizmu i rosyjskiego futurizmu formowały się w opozycji do symbolizmu”. Ta obiegująca teza jest niezupełnie prawdziwa. Przynajmniej formalisci czerpali inspiracje z filozofii sztuki symbolistów (np. z Potebiańskiej koncepcji „formy wewnętrznej słowa”, która – teraz ja postawię mocną tezę – była podstawą ich koncepcji „udziwnienia”, bezpośrednio wyprowadzonej z zaumu. Jakobson pierwszą rozprawę poświęcił nie komu innemu, a Chlebnikowowi. Pasternak uczestniczył w posiedzeniach Moskiewskiego Koła lingwistycznego. Listę argumentów można wydłużać. Zresztą pod koniec tego podrozdziału, na s. 78, Autorka sama pisze, że rosyjscy futuryści kontynuowali program „odrodzenia słowa” zainicjowany przez symbolistów. Nie tylko futuryści, bo i formalisci (a czy można ich rozdzielić – osobna sprawa).

Do rozprawy można także wprowadzić rozmaite dopełnienia – uzupełnienia – uszczegółowienia i podmiany. Podam kilka z nich, może przydadzą się przy jej redagowaniu do druku.

1/ cytata z *Teorii prozy* (s. 88) Szklowskiego wzmocniłabym cytatem z jego już późnych wprawdzie wspomnień, tym bardziej jednak znamienitych dla trwałych przekonań z młodości, wspomnień opublikowanych pod jakże wymownym (dla pracy) tytułem *Słowa uwalniają ściśniętą duszę*. Pisał w nich, wyodrębniając język poetycki „w oddzielną dziedzinę, w której ważny jest nawet układ warg”, że „to świat tańca, gdzie rozkosz przynoszą ruchy mięśni; malarstwo, gdzie satysfakcję daje widzenie, czyli, jak mówił Owidiusz [...], miłując nie spieszyć się w odczuwaniu przyjemności”. Rozumiem, oczywiście, że ze względu na czasokres obejmowany rozważaniami przydatniejsza była refleksja z roku 1929 (nb. Szklowski bywał w wieży Iwanowa).

2/ w rozważaniach o grotesce, parodii, maskach i „ekscentryczności” dodałabym przypadek Feksów – Fabryki Ekscentrycznego Aktora (pominiętej w całej rozprawie), zwłaszcza wystawienie 25 września 1922 roku Gogolowskiego *Ożenku* ze scenariuszem Tynianowa (powstałego, nawiasem mówiąc, w związku z jego rozprawą *Gogol i istota parodii*). Spektakl był obdarzony podtytułem parodiującym hasło bolszewickiej propagandy: *Elektrofikacja Gogola*, a głównymi ideologami zmechanizowanej przyszłości byli Albert i Einstein, grani przez dwóch klaunów cyrkowych; „Einstein” przy tym wystawiał pod niebiosa atrakcjony (oczywiście Eisensteina);

3/ przy celnie rozpoznanej i szczegółowo opisanym wielodyscyplinowości i wieloprofesjonalności badaczy zatrudnianych w różnych instytutach naukowych

zaznaczyłabym, że pracowanie równocześnie w rozmaitych instytucjach stanowiło normę w latach tuż porewolucyjnych;

4/ w związku z uwagą o metaforyce roślinnej podkreśliłabym, że była ona bardzo rozpowszechniona nie tylko w pierwszych dekadach XX wieku (znajdziemy ją i u Proppa, i w dwuczęściowym poemacie dramatycznym malarza Pawła Fiłonowa *Prześpiewaniec o rozkwitaniu świata* – w oryg. *Propiewien' o prorosli mirowoj* – Fiłonow zresztą mógłby się przydać również w rozważaniach o dynamizacji malarstwa ze swoimi uwagami o „przyrastającym widzeniu”), co w naukowej i artystycznej kulturze rosyjskiej mogło być śladem fascynacji Goethem;

5/ uwagi o sprawczej mocy słowa uzupełniłabym jednym zdaniem o statusie Słowa w kulturze prawosławnej jako uobecnienia (wcielenia, religijnej transsubstancjacji), wyraźnie dającym o sobie znać w poezji i eseistyce licznych twórców rosyjskiego modernizmu;

6/ do przytoczonego na s. 85 francuskojęzycznego artykułu Jakobsona o afazjach z 1963 roku wypada dodać, że pierwsza jego praca na ten temat to niemieckojęzyczna rozprawa *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze* z 1941 (ale rozumiem, że tekst francuski był potrzebny ze względu na przywołanego dalej Lacana);

7/ przy analizach powiązań Bachtina i Wołoszynowa z freudyzmem zabrakło wzmianki, że w Bachtinowskich kołach newelskim i witebskim gorącym rzecznikiem psychoanalizy był Lew Pumpian (potem Pumpianski), zarówno jako uczestnik dyskusji, jak autor książki *Dostojewski i antyczność* (1922) i artykułu *Pamięci Briusowa* (1924); być może interesujące byłyby także jego rozważania z filozofii muzyki, te jednak nie są opublikowane w najobszerniejszym zbiorze Nikołajewa, być może jednak są dostępne w archiwach;

8/ przy uwagach o Lowena i Reicha sztuce oddechu, zważywszy zwłaszcza na samego Lowena połączenie greckiej „psychiki” z oddechem, dodałabym przypis odsyłający do trwałej w kulturze bizantyjskiej i jej rosyjskiej spadkobierczyni idei hezychazmu (jak trwałej, świadczą wyznania Josifa Brodskiego, który tłumaczył rytm swoich wierszy rytmem własnego oddechu).

9/ na s. 76, gdzie mowa o Instytucie Żywego Słowa i prowadzonych w nim badaniach nad patologiami słuchu i mowy wypada dopisać, że wiązały się one także z faktem, że po wojnie i rewolucji niepomiaralnie wzrosła liczba inwalidów (toteż w Instytucie w prowadzone były prace nad alfabetem migowym i miganiem), a nie jedynie, jak podaje Autorka za Vassenem, z potrzebą „oddania głosu masom”;

10/ na s. 196, gdzie mowa o Kulbinie, do wymienionych jego profesji warto dopisać także zainteresowania i prace literaturoznawcze (zwłaszcza współautorstwo z Krucznychem *Deklaracji Słowa jako takiego* z 1913 r., która tak zirytowała samego Jana Baudouina de Courtenay, że aż na nią odpowiedział);

11/ trzeba poprawić mylące sformułowanie (s. 216), że Trocki „opracowywał” koncepcję permanentnej rewolucji – w rzeczywistości przejął ją od Aleksandra Parvusa – własc. Aleksandr Izrael Ł. Helphand (1867–1924), choć oczywiście Trockiemu jest ona permanentnie przypisywana.

Na koniec z niepowstrzymanej ciekawości zapytam, czy zakończenie przywołanego na s. 80 wiersza Achmatowej *Wszetecznicze z nas i pijacy* („a tę, która tańczy teraz / niewątpliwie pochłonie piekło”) odnieść można do Olgi Sudiejki – czy może nawet do samej poetki, którą Wołoszyn (często przywoływany w pracy ze swoim kultem tańca i nagości) miał namawiać do tańczenia nago, bo na pewno tego pragnie? (Sudiejkina jest bohaterką *Poemy bez gieroja* Achmatowej, gdzie ukrywa się pod imieniem Putanicy-Psichiei, którą „niewątpliwie pochłonie piekło”).

Te możliwe glossy zostały wyliczone nie tytułem wytykania braków. Rozprawę, jak już zaznaczyłam, czytałam z niekłamaną przyjemnością, ucząc się nowego i powtarzając sobie już znane, wędrując z Autorką po bliskich mi przestrzeniach i książkach.

A z tego, co napisałam wcześniej, wynika oczywista konkluzja: **wnoszę o dopuszczenie mgr Anastasii Nabokiny do dalszych etapów przewodu doktorskiego. Wnioskuje również o wyróżnienie rozprawy, jeśli dalszy przebieg obrony przebiegnie pomyślnie, a także podjęcie starań o rychłe wydanie jej drukiem.**

Danuta Ulicka

