

**Wojciech Klimczyk**

Uniwersytet Jagielloński (PL)

ORCID: 0000-0003-3331-1721

# Prawo do (od)chodzenia albo jak badać „kinetografie” plastyczności w tzw. *Dzienniku Wacława Niżyńskiego*

## **Abstract**

**A Right to Walk (Away), Or How to Analyze the ‘Kinetographies’ of Plasticity in Vaslav Nijinsky’s So-called *Diary*.**

Walking, as Frederic Gros demonstrates, is a highly ambiguous activity both on individual and sociopolitical plane. One can walk for one’s sake but also together with others: to demonstrate or achieve a common goal. Among the manners of

walking the article analyzes the one that after Catherine Malabou can be called the walk of plasticity: walking that transforms the walking subject radically, altering its existential and therefore political status. In this context and in reference to the descriptions of walks taken from Nietzsche's *Ecce homo* and Nijinsky's so-called *Diary*, transformative texts by two famous "mad artists", a universal right to walk (away) is discussed in the article. Walking (away), when seen from the perspective of Malabou's ontology of the accident, can be perceived as a condition that can befall any thinking subject and which every subject has a right to go through with dignity. In Nietzsche and Nijinsky we find a particularly moving descriptions of such understood walking (away). The article attempts at showing its political potential.

### Keywords

walking, walk, Vaslav Nijinsky, Friedrich Nietzsche, plasticity

### Abstrakt

Chodzenie jest, jak pokazuje Frédéric Gros, niezwykle wieloznaczne, zarówno w przypadku indywidualnej egzystencji, jak i płaszczyzny społeczno-politycznej. Chodzić można dla siebie, ale chodzi się też wspólnie, by coś zmanifestować lub zrealizować konkretny cel. Artykuł dotyczy tej odmiany chodzenia, która, używając określenia Catherine Malabou, może być nazwana chodem plastyczności, a więc takim, który transformuje chodzący podmiot, zmieniając radykalnie jego egzystencjalny, a więc też polityczny status. Na podstawie analizy opisów alpejskich spacerów zaczerpniętych z *Ecce homo* Fryderyka Nietzschego i tzw. *Dziennika* Wacława Niżyńskiego, czyli progowych tekstów dwóch słynnych „artystów szaleńców”, rozpatrywane jest w tekście uniwersalne prawo do (od)chodzenia. (Od)chodzenie, jeżeli spojrzeć na nie z perspektywy ontologii przypadłości Malabou, może być postrzegane jako kondycja, która może się przytrafić każdej istocie myślącej i do której godnego przeżycia każda taka istota ma prawo. U Nietzschego i Niżyńskiego znajdujemy niezwykle przejmujące, wieloznaczne opisy takiego (od)chodzenia. Artykuł podejmuje próbę wskazania politycznych konsekwencji tego ruchu.

### Słowa kluczowe

chodzenie, chód, Wacław Niżyński, Friedrich Nietzsche, plastyczność

---

Rozważania zawarte w niniejszym tekście mają charakter metodologiczny. Pytania, które je zrodziły, są pytaniami o sposób poruszania się powodujący egzystencjalną transformację ciała, oraz o to, jak badać poruszenie (kinetyczne doświadczenie) wzbudzone przez ten ruch zarówno w ruszającym się ciele, jak i w ciele tego, kto jego opis czyta. Są to pytania podejmujące problem tego, co nazywam „chodem plastyczności”, którego „kinetografie”<sup>1</sup> znajdujemy w notatnikach Wacława Niżyńskiego<sup>2</sup>, będących głównym przedmiotem mojej analizy. Kinetografie te są, jak zobaczymy na wybranym przykładzie, eliptyczne, czasami nielogiczne, stylistycznie toporne, ale też niezwykle poruszające właśnie. Jak je czytać, by w pełni uchwycić poruszenie, do którego odsyłają? Jak zajmować się „sobąpisaniem”<sup>3</sup> artysty dotkniętego zaburzeniami psychicznymi, jak najśłynniejszy tancerz początków XX wieku?

Te metodologiczne pytania stawiam na gruncie studiów o tańcu i ruchu zogniskowanych nie tyle wokół ich aspektu zewnętrznego/formalnego, co wewnętrznego/egzystencjalnego, a przede wszystkim wokół kulturowych sposobów rozumienia tanecznych (czy też szerzej – ruchowych) doświadczeń. Moje badania od dłuższego czasu sytuują się w domenie, którą roboczo określam jako kinezojologia kulturowa. Zarys tej metody przedstawiłem we wstępie do pracy *Wirus mobilizacji: Taniec a kształtowanie się nowoczesności*, czyniąc „obiektem” zainteresowania kinesis: „rodzaj kinetycznego pola sił, w którym konceptualizują ruch i poruszają się konkretne jednostki”<sup>4</sup>. W niniejszym tekście, wykorzystując

<sup>1</sup> Terminu „kinetografia” używam jako oznaczającego słowny opis ruchu, także poetycki, a nie w sensie przyjętym w studiach o tańcu, szczególnie w wywodzącej się od Rudolfa Labana tradycji choreologicznej, w której kinetografia oznacza możliwe szczegółowe zapisywanie ruchu na papierze, pozwalające go odtworzyć osobie, która nie widziała tego ruchu na żywo. Efektem tak rozumianej kinetografii są kinetogramy komponowane przy użyciu ściśle skodyfikowanych symboli. Teksty Niżyńskiego nie są w oczywisty sposób kinetogramami. Metaforycznie pozwalałam je sobie jednak nazywać kinetografiami (analogicznie jak w tańcu współczesnym różnego rodzaju konceptualizacje ruchu nazywa się choreografiami), gdyż termin ten wydaje mi się szczególnie sugestywny.

<sup>2</sup> Po raz pierwszy opublikowała je w wersji ocenzonej żoną artysty Romolą jako: Vaslav Nijinsky, *The Diary of Vaslav Nijinsky* (New York: Simon & Schuster, 1936). Współcześnie dostępna jest pełna wersja, pierwotnie wydana w tłumaczeniu na francuski, a potem także m.in. angielski i polski: Vaslav Nijinsky, *Cahiers: Le sentiment*, trans. Christian Dumais-Lvovski and Galina Pogojeva (Arles: Actes Sud, 1995); *The Diary of Vaslav Nijinsky: Unexpurgated Edition*, trans. Kyril FitzLyon, ed. Joan Acocella (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1999); Wacław Niżyński, *Dziennik*, tłum. Grzegorz Wiśniewski (Warszawa: Iskry, 2000). Rosyjski oryginał wydano jako: Wacław Niżyński, *Czwuśtwo: Tietradi*, red. Galina Pogojeva (Moskwa: Vagrius, 2000). Na potrzeby niniejszego artykułu korzystam z polskiego tłumaczenia.

<sup>3</sup> Zapożyczam to określenie od Michela Foucaulta, „Sobąpisanie” tłum. Michał Paweł Markowski, w: *Szalenstwo i literatura*, wybór i oprac. Tadeusz Komendant (Warszawa: Aletheia, 1999): 303–319. Podobnie czyni Alicja Müller, *Sobąpisanie: Między choreografią a narracją* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017), również analizująca szczegółowo notatniki Niżyńskiego.

<sup>4</sup> Wojciech Klimczyk, *Wirus mobilizacji: Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)*, t. 1, *Dworskie kroki* (Kraków: Universitas, 2015), 19.

wczesne prace Catherine Malabou, od której zapożyczam kluczowe dla moich rozważań pojęcie plastyczności, podejmuję próbę dekonstrukcji swoistej kinesis wspomnianego chodu plastyczności, którego ślady odnajduję w notatkach Niżyńskiego. By ją dookreślić, zestawiam opisy spacerów zawarte w zawierającym te notatki tzw. *Dzienniku* z tymi, które znaleźć można w *Ecce homo* Fryderyka Nietzschego, a więc dziele, które Niżyński znał i cenił, a które powstało tam, gdzie zapiski tancerza – w rejonie Engandyny w szwajcarskich Alpach, gdy Nietzsche pograżał się stopniowo w „szaleństwie”<sup>5</sup>. W moich oczach tak pierwsze, jak drugie zapiski zawierają ślady tej samej kinesis (od)chodzenia.

Nie spotkałem żadnego opracowania, w którym przyjrano by się Niżyńskiemu i Nietzschemu łącznie. W niniejszym tekście zaproponowana zostaje właśnie taka analiza, jednak przyznaję, że podejmuję temat „od strony Niżyńskiego”, jako że z perspektywy kinezylogii kulturowej od kilku lat poświęcam swoje badania właśnie temu artyście. Przyglądam się w nich nie tyle jego życiorysowi i twórczości jako takim, co narastającemu wokół nich przez dziesięciolecia dyskursowi, który skrótowo opisuje termin „przypadek Niżyńskiego”<sup>6</sup>. Interesuje mnie mit czy też legenda „tancerza, który wykonał skok w szaleństwo”<sup>7</sup>. Powinowactwo z autorem *Tako rzecze Zaratustra*, innym „genialnym szaleńcem”, wyrażone na piśmie przez samego tancerza i poświadczone przez jego żonę<sup>8</sup>, jest mało

<sup>5</sup> Decyduję się na używanie tego archaicznego terminu ze świadomością jego nieprecyzyjności (stąd cudzysłów), gdyż w dążeniu do przynajmniej częściowej demedykalizacji przypadku Niżyńskiego (oraz Nietzschego) jest on dla mnie bardziej poręczny niż określenie „choroba psychiczna”. Więcej na temat potrzeby demedykalizacji „szaleństwa” Niżyńskiego w dalszej części tekstu.

<sup>6</sup> Pierwszym opublikowanym efektem moich badań był artykuł „Nie w tym zeszycie: „Polskie» nekroperformanse Wacława Niżyńskiego”, *Dialog*, nr 12 (2017): 34–45. W 2023 z kolei ukazał się tekst „The Horse Will Fall Forever: Nijinsky's Kinetographies of Becoming”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 173 (2023): 123–149, <https://didaskalia.pl/en/article/horse-will-fall-forever-nijinskys-kinetographies-becoming>, w którym również korzystam z filozofii Malabou, tyle że w celu zrozumienia opisanego w notatkach Niżyńskiego jego utożsamienia się z katowanym koniem. W tamtym kontekście kluczowym pojęciem teoretycznym jest „stawianie się”. Opisywany tutaj chód plastyczności należy traktować jako jego odmianę. Warto zatem tamten i ten tekst czytać łącznie, są one zresztą częścią cyklu, którego zwieńczeniem będzie pisana przeze mnie obecnie monografia *Molecular Nijinsky: A Constellation of Anti-bodies*.

<sup>7</sup> Por. bardzo ciekawa biografia Niżyńskiego napisana przez psychiatrę: Peter F. Ostwald, *Vaslav Nijinsky: A Leap into Madness* (London: Robson Books, 1999). O micie/legendzie Niżyńskiego zob.: Hanna Järvinen, *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014) oraz Grzegorz Kowal, *Anatomia kulturowej legendy: Niżyński, Gründgens, Dönhoff, Piłsudski* (Kraków: Universitas, 2014), 262–283 (rozdział „Legenda tańca: Wacław Niżyński”). Niżyński (ur. 1889), przez kilka sezonów tuż przed I wojną światową największa męska gwiazda tańca scenicznego na świecie, solista Ballets Russes Diagilewa, po rozstaniu z zespołem znalazł się w Szwajcarii, gdzie został w 1919 zdiagnozowany przez dr. Eugena Bleulera jako schizofrenik. Resztę życia (zm. 1950) spędził w instytucjach psychiatrycznych lub pod opieką rodziny.

<sup>8</sup> Żona w biografii Niżyńskiego wspomina, że znał i lubił *Ecce homo*. Romola Nijinsky, *Nijinsky* (New York: Pocket Books, 1977), 347. Sam Niżyński w *Dzienniku* opisywał powinowactwo z autorem *Tako rzecze Zaratustra*, ale również dystansował się od niego, jakby obawiając się pójść w jego ślady: „zrobiło mi się żal Nietzschego. Kocham Nietzschego. On mnie nie rozumie, gdyż myśli” (Niżyński, *Dziennik*, 54) oraz: „Nietzsche zwariował, gdyż zrozumiał pod koniec życia, że wszystko, co napisał, to głupota. Złakł się ludzi i zwariował. Ja nie zlekęnie się ludzi, jeśli ludzie ze zgrzytaniem zębów rzucą się na mnie. Rozumiem tłum. Umieni nim kierować” (Niżyński,

znany aspekt tego mitu i jako takie zasługuje na włączenie do wyrosłego wokół Niżyńskiego dyskursu. W niniejszych rozważaniach to Niżyński jako figura dyskursu jest zatem głównym bohaterem, dla której pisarstwo Nietzschego stanowi kontekst.

## Dyskurs, „szaleństwo”, chód

„Dyskurs” rozumiem na potrzeby niniejszych rozważań zgodnie z sensem nadanym temu terminowi przez Michela Foucaulta<sup>9</sup>, choć moja definicja nie jest zaczerpnięta bezpośrednio od niego. W moim ujęciu dyskurs to politycznie warunkowane i wykorzystywane dla celów politycznych procesy intelektualnego i praktycznego nadawania sensu ludzkiemu doświadczeniu w pewnym jego aspekcie, względnie społeczna, materialnie ugruntowana praktyka obchodzenia się z jakimś „przedmiotem”: myślenia o nim i wykorzystywania go do pewnych celów. Tak rozumiany dyskurs nie jest tylko konstelacją tekstów, choć najczęściej owocuje również korpusem dokumentów. Dyskurs jest procesem ustanawiania znaczeń, urzeczywistniania wiedzy-władzy, dzieje się w ciałach i poprzez ciała, angażując je. Dyskurs wciąż na nowo wytwarza przypadek Niżyńskiego (tak jak przypadek Nietzschego), w tym jego „szaleństwo”, w odniesieniu do tak czy inaczej pojmowanej prawdy historycznej o jego życiu. Mnie jednak interesuje nie ta prawda, ale kulturowe sposoby rozumienia „szaleństwa” jako transformacyjnego zdarzenia ruchowego. Dążę do zrozumienia (od)chodzenia (za Tadeuszem Sławkiem moglibyśmy powiedzieć: „u-chodzenia”<sup>10</sup>) Niżyńskiego (a wcześniej Nietzschego) na inną stronę racjonalności<sup>11</sup>. Uważam, że istniejący dyskurs o słynnym tancerzu na płaszczyźnie teoretycznej niezbyt dobrze radzi sobie z jego „szaleństwem”, oddając pole psychiatrii. By poszerzyć zasób

204). Megalomania Niżyńskiego, nazywanego czasem „bogiem tańca”, wyływała najpewniej z jego scenicznej charyzmy, dzięki której rzeczywiście kierował teatralnym tłumem.

<sup>9</sup> Por. Michel Foucault, *Porządek dyskursu: Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, tłum. Michał Kozłowski (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002).

<sup>10</sup> Tadeusz Sławek, *U-chodzić* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015). Choć pojęcie u-chodzenia w tekście Sławka jest szersze znaczeniowo niż moje (od)chodzenie, to niektóre z charakterystyk są zbieżne. Pozwolę sobie przytoczyć szczególnie adekwatny passus, w którym u-chodzenie nazywane jest „wymykaniem się zamkniętym obrazom świata, poszukiwaniem otwarcia, które umożliwiłoby nam wydostanie się na zewnątrz dobrze zakodowanych, zamkniętych przestrzeni, w których rzeczywistość nie objawia się, lecz wciąż się utrwała i utwierdza w skostniałych formach, multiplikując własne powtórzenia”, Sławek, *U-chodzić*, 26.

<sup>11</sup> Choć określenie „odchodzenie na inną stronę racjonalności” może wydawać się górnolotne, uważam je za bardziej adekwatne niż „pogłębiające się zaburzenia psychiczne”, gdyż w tekstach granicznych Nietzschego i Niżyńskiego odnaleźć można pewną wewnętrzną racjonalność. Sam Niżyński podkreślał: „Nazywam rozumem wszystko, co dobrze się odczuwa. Ja czuję dobrze i wobec tego jestem stworzeniem rozumnym”, Niżyński, *Dziennik*, 79.

dostępnych sposobów rozumienia tego kulturowego fenomenu, sięgam zatem po pojęcie plastyczności w ujęciu Malabou, by zastosować je do perypatetycznych performansów opisanych w tzw. *Dzienniku*<sup>12</sup>, zestawiając je równocześnie z pokrewnymi duchowo kinetografiami górskich spacerów, które znajdujemy w *Ecce homo* Nietzschego.

Ponieważ zarówno „szaleństwo” Nietzschego, jak i „szaleństwo” Niżyńskiego ujmowane z perspektywy teorii dyskursu Foucaulta to konstrukty wielowymiarowe, wyobrazić sobie można porównawczą ich analizę prowadzoną na podstawie różnego typu materiałów: faktów z biografii, zawartych w relacjach tych, którzy zetknęli się z (od)chodzącymi jako ich bliscy bądź przez przypadek, dokumentacji medycznej tworzonej przez profesjonalistów, wcześniejszej, „zdrowej” twórczości (w celu odkrycia zapowiedzi „szaleństwa”), wreszcie własnych zapisków (od)chodzących z okresu (prze)chodzenia na inną stronę racjonalności.

Nawet gdy wybierzemy jeden z typów źródeł (w niniejszym artykule jest to typ ostatni), dalej otwiera się przed nami obszerna przestrzeń badawcza. Na szczęście w analizie kinezyjologicznej można dokonać dalszego zawężenia i skupić się na ruchliwości ciała jako „przedmiocie” badań. W moim przypadku badaną odmianą ruchliwości jest chód. Ponieważ, podobnie jak choćby Tadeusz Sławek i Frédéric Gros (oraz Nietzsche przed nimi), widzę w chodzeniu, tej pozornie banalnej czynności, procedurę transformującą (w pewnych warunkach) istnienie, sposób na kondensację doświadczenia<sup>13</sup>, najważniejsze są dla mnie nie czysto techniczne szczegóły (jak długo rzeczywiście chodzili po Alpach Niżyński i Nietzsche, po jakich dokładnie trasach), ale doznania psychofizyczne wywoływane przez chodzenie, a w zasadzie ich opisy werbalizujące cielesne doświadczenie. Proponuję zatem kinezyjologię raczej wewnętrzną niż zewnętrzną, lekturę „metamorfologiczną” a nie topograficzną, ujmując wybrane kinetografie, które znaleźć można w *Dzienniku* i *Ecce homo*, jako protokoły (od)chodzenia. Pragnę ukazać ich egzystencjalne, a nie kliniczne znaczenie, gdyż w moim odczuciu mają one fundamentalny wydźwięk polityczny, czym zajmę się w konkluzji tekstu.

---

<sup>12</sup> Notatniki Niżyńskiego nie mają postaci datowanych wpisów, przypominają raczej podejmowany i porzucany bez określonego planu strumień świadomości. Notatniki te były szkicem do książki, którą Niżyński planował opublikować pod tytułem *Uczucie* (ros. *Czuwstwo*). Miała to być książka filozoficzna, swoisty poradnik dobrego życia, do pewnego stopnia w duchu moralistyki Tolstoja, którą tancerz był zafascynowany. Por. Nicole Svobodny, „Walking with a Tolstoyan Dancer: Physical and Psychic Mobility in Vaslav Nijinsky's Diary”, in *Migration and Mobility in the Modern Age: Refugees, Travelers, and Traffickers in Europe and Eurasia*, eds. Anika Walke, Jan Musekamp, and Nicole Svobodny (Bloomington: Indiana University Press, 2017), 80–107, <https://doi.org/10.2307/j.ctt20060x8.7>.

<sup>13</sup> Por. Sławek, *U-chodzić*; Frédéric Gros, *Filozofia chodzenia*, tłum. Ewa Kaniowska (Warszawa: Czarna Owca, 2021).

## Demedykalizując (od)chodzenie

Koleje życia i kariery artystycznej Niżyńskiego zostały niezwykle szczegółowo opracowane przez badaczy i popularyzatorów<sup>14</sup>. W rozwijanym przez nich dyskursie spotykamy dwie figury: 1) Niżyńskiego geniusza, wielbionego, gdy weźmiemy pod uwagę karierę wykonawczą, a równocześnie niedocenionego, choć wyprzedzającego swój czas, gdy popatrzymy z perspektywy jego twórczości choreograficznej, oraz 2) Niżyńskiego szaleńca, którego odkrywa przed nami przede wszystkim tzw. *Dziennik*, a więc zapiski prowadzone przez tancerza w pierwszych miesiącach 1919 roku, tuż przed zdiagnozowaniem u niego schizofrenii. Mamy zatem do czynienia z istnieniem wyraźnej cezury (podobnie zresztą jak w przypadku Nietzschego) między Niżyńskiego życiem w sztuce a życiem w „szaleństwie”.

Studia o tańcu jedynie incydentalnie zajmują się Niżyńskim z okresu jego choroby. Intuicyjnie oczywiście łatwo zrozumieć, dlaczego tak jest. W ciągu wieków kształtowania się kultury nowoczesnej przyzwyczailiśmy się do medykalizacji szaleństwa pod postacią całego spektrum chorób psychicznych, co zrekonstruował szczegółowo Michel Foucault<sup>15</sup>. Po osunięciu się w szaleństwo Niżyński stał się niejako innym bytem, więc nasze zadanie jako badaczy tańca kończy się dokładnie tam, gdzie kończy się Niżyński artysta. Za tą granicą jest już tylko materiał do badań psychiatrycznych<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Najważniejsze osiągnięcia dyskursu na temat Niżyńskiego poza Polską to moim zdaniem: Joan Ross Acocella, *The Reception of Diaghilev's Ballets Russes by Artists and Intellectuals in Paris and London, 1909-1914* (PhD dissertation, Rutgers University, New Brunswick 1984); Richard Buckle, *Nijinsky* (Hammondsworth: Penguin Books, 1975); Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes* (New York: Oxford University Press, 1989); prace Hanny Järvinen, *Dancing Genius*; „Dancing without Space: On Nijinsky's *L'Après-midi d'un Faune* (1912)”, *Dance Research* 27, no. 1 (2009): 28-64, <https://www.jstor.org/stable/40264006>; „Critical Silence: The Unseemly Games of Love in *Jeux* (1913)”, *Dance Research* 27, no. 2 (2009): 199-226, <https://www.jstor.org/stable/40664429>; „Great Horizons Flooded with the Alien Light of the Sun»: *Le Sacre du Printemps* in the Russian Context”, *Dance Research* 31, no. 1 (2013): 1-28, <https://www.jstor.org/stable/43282039>; „«They Never Dance»: The Choreography of *Le Sacre du Printemps* (1913)”, *Avant* 4, no. 3 (2013): 69-108, <https://10.12849/40302013.1012.0002>; „Comedy Ballet as Social Commentary: *Till Eulenspiegel* (1916)”, *Dance Research* 32, no. 2 (2014): 144-184, <https://www.jstor.org/stable/43281366>; Wiera Krasowska, *Niżyński*, tłum. Eugeniusz Piotr Melech (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978); Lucy Moore, *Niżyński: Bóg tańca*, tłum. Hanna Pawlikowska-Gannon (Warszawa: Marginesy, 2014); Françoise Reiss, *Nijinsky ou la grâce: Sa vie, son esthétique et sa psychologie* (Paris: Editions d'aujourd'hui, 1980). To jednak zaledwie wycinek pisarstwa obejmującego również rozliczne artykuły i książki popularne. Jeżeli chodzi o polskie opracowania, warto wskazać: Kowal, *Anatomia kulturowej legendy*; Müller, *Sobqtańczenie*; Tadeusz Nasierowski, *Gdy rozum śpi a w miesiącach rodzi się obłęd: O życiu i chorobie Wacława Niżyńskiego* (Warszawa: Neriton, 2004).

<sup>15</sup> Michel Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. Hanna Kęszczyka (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987).

<sup>16</sup> Zob. psychiatryczne studia nad przypadkiem Niżyńskiego: Karl M. Abenheimer, „The Diary of Vaslav Nijinsky: A Patho-graphical Study of a Case of Schizophrenia”, *The Psychoanalytic Review* 33, no. 3 (1946): 257-284; Alfred Adler, „Preface to The Diary of Vaslav Nijinsky”, *Archives of General Psychiatry* 38, no. 7 (1981): 834-835, <https://doi.org/10.1001/archpsyc.1981.01780320114014>; Emilio Fernandez-Egea, „One Hundred Years Ago: Nijinsky and

Jestem przekonany, że jeżeli mamy potraktować Niżyńskiego sprawiedliwie, to nie możemy ignorować jego „szaleństwa” ani go gloryfikować, ani też wyłącznie medykaliżować. By nie ulec tym pokusom, powinniśmy sproblematyzować (jako pewną figurę dominującego dyskursu) samą kulturową cezurę wyłaniającą się na gruncie badań tańca i ruchu (ale nie tylko), bo cezura ta do pewnego stopnia odbiera „przedmiotowi” naszych badań prawo do istnienia. Strategią, za pomocą której możemy poradzić sobie z tym problemem i którą obieram w tym tekście, jest skupienie się nie na całości drogi życiowej i twórczej artysty, ale na etapie, kiedy cezura dopiero się wyłania. Chodzi o to, żeby potraktować przełom (metamorfozę) nie jako punkt podziału, ale kondensacji. Proponuję w tym kontekście traktowanie zapisków Niżyńskiego, które powszechnie uznaje się za symptom choroby psychicznej, jako świadectwa pewnego doświadczenia, które wirtualnie zakodowane jest w każdym byciu myślącym – (od)chodzenia jako metamorfozy. W proponowanym przeze mnie ujęciu nie traktuje się ich wyłącznie jak dokumentacji medycznej, ale też nie patrzy się na nie jedynie jak na literaturę<sup>17</sup>. Są jednym i drugim, ale też czymś więcej – świadectwem pewnej wrażliwości kinetycznej, do której odsyła nas przypadek Niżyńskiego, ale która jest w gruncie rzeczy czymś wykraczającym poza ten przypadek: pewnym ucieleśnionym dyskursem, który uzmysławia konkretne uprawnienie przysługujące człowiekowi, a może nawet każdej istocie myślącej<sup>18</sup>. Nazywam to uprawnienie prawem do (od)chodzenia, a sam ucieleśniony dyskurs – chodem plastyczności.

## Plastyczność (destrukcyjna)

Pojęcie plastyczności, którego używam jako głównego narzędzia wglądu w kinetografie autorstwa Niżyńskiego i Nietzschego, jest we wczesnych tekstach Malabou przede wszystkim technicznym pojęciem filozoficznym, za pomocą

---

the Origins of Schizophrenia”, *Brain* 142, no. 1 (2019): 220–226, <https://doi.org/10.1093/brain/awy262>; Nasierowski, *Gdy rozum śpi*; Ostwald, *Vaslav Nijinsky*.

<sup>17</sup> Z perspektywy literaturoznawczej o *Dzienniku* piszą np.: Peter Alois Orte, „The Diaries of Waslav Nijinsky and the Absence of the Work”, *Poljarnyj vestnik. Norwegian Journal of Slavic Studies* 19 (2016): 80–101, <https://septentrio.uit.no/index.php/vestnik/article/view/3793/3707>; Svobodny, „Walking with a Tolstoyan Dancer”; *Nijinsky's Feeling Mind: The Dancer Writes, The Writer Dances* (Lanham: Lexington Books, 2023).

<sup>18</sup> Przychodzą mi tu na myśl słowa Sartre’a o Genecie z *Prośby o odpowiednie wykorzystanie Geneta*, które przytacza Kolankiewicz w zakończeniu książki o Artaudzie: „każda przygoda człowieka, jakkolwiek szczególną mogłaby się zdawać, angażuje całą ludzkość”, cyt. za: Leszek Kolankiewicz, *Święty Artaud* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002), 246.



którego opisuje ona historię zachodniego myślenia<sup>19</sup>. Oznacza ono schemat motoryczny (ucieleśniony sposób myślenia o byciu) wyłaniający się „o zmierzchu pisma”, splatający ze sobą dialektykę, dekonstrukcję i to, co autorkę interesuje szczególnie, czyli kreatywną destrukcję<sup>20</sup>. Francuska filozofka wnika dzięki niemu w to, co nazywa ontologiczną plastycznością, stawiając na pierwszym planie „metamorficzność”<sup>21</sup> bycia. Jak podkreśla:

Owa źródłowa plastyczność [...] jest tak fundamentalna (zmiennosc obecności jest starsza od obecności), że być może nie ma sensu mówić o plastyczności *bycia* – tak jakby plastyczność była czymś w rodzaju jakości – a zamiast tego należy stwierdzić, że bycie *samo* jest swą plastycznością.<sup>22</sup>

Dla kinezylogii kulturowej ściśle filozoficzne znaczenie pojęcia plastyczności, odnalezionego przez Malabou już u Hegla, a przepracowanego gruntownie na poziomie spekulatywnym przez Heideggera, jest mniej ważne niż to, że wyznacza ono konkretny szlak w myśleniu o byciu i jego ruchliwości czy też metamorficzności właśnie. Synonimami „plastyczności” są „metamorfoza, metabolizm, przemiana” (także, a może przede wszystkim w sensie Kafkowskim) – bycie może być i dlatego jest już zawsze inne. Jak pisze Malabou za Heideggerem: „Z bycia się nie wychodzi. Bycie jest tym, od czego nie można uciec: to właśnie predestynuje bycie i wszystkie rzeczy razem z nim do metamorfozy”<sup>23</sup>. Tożsamość w tej perspektywie jest iluzją, pewnego rodzaju efektem dominującego dyskursu, koniecznym być może z praktycznego punktu widzenia, ale bynajmniej z punktu widzenia bycia jako takiego. Tożsamość, czyli usztywniona forma, jest zatrzymaniem źródłowego poruszenia. Porzucając tę iluzję, choćby tymczasowo, jesteśmy w stanie wejść w spektrum ucieleśnionego dyskursu, który wypływa z plastyczności i którego ślady odnajdujemy w pisarstwie Nietzschego i Niżyńskiego.

<sup>19</sup> W późniejszym okresie zwraca się ona ku plastyczności neuronalnej, podejmując twórczy dialog z neuronauką. Zob. choćby Adrian Johnston and Catherine Malabou, *Self and Emotional Life: Philosophy, Psychoanalysis, and Neuroscience* (New York: Columbia University Press, 2013).

<sup>20</sup> Catherine Malabou, *Plastyczność u zmierzchu pisma: Dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja*, tłum. Piotr Skalski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018).

<sup>21</sup> Dzięki recenzentowi za podpowiedzenie tego określenia oraz wiele konstruktywnych uwag pozwalających mi lepiej zrozumieć i opisać propozycję teoretyczną Malabou.

<sup>22</sup> Malabou, *Plastyczność u zmierzchu pisma*, 69.

<sup>23</sup> Malabou, 82.

By ten dyskurs zrozumieć, warto za Malabou przyjrzeć się niepokojącej, przerażającej nawet formie plastyczności, jaką jest plastyczność destrukcyjna. Jak zauważa filozofka:

zgodnie ze swoją etymologią – z greckiego *plasein*, modelować – słowo „plastyczność” ma dwa podstawowe znaczenia. Oznacza ono zdolność *otrzymywania formy* (o glinie czy glinie ceramicznej na przykład mówi się, że są „plastyczne”) i zarazem zdolność *nadawania formy* (jak w sztukach plastycznych i chirurgii plastycznej). Charakteryzuje się jednak również mocą unicestwiania formy. Nie zapominajmy, że „plastik”, od którego pochodzi rzeczownik *plastiquage* („zamach przy użyciu bomby plastikowej”) i czasownik *plastiquer* („wysadzić plastikiem”), jest substancją wybuchową na bazie nitrogliceryny i nitrocelulozy, zdolną do wywołania gwałtownych detonacji. Należy więc zauważyć, że plastyczność lokuje się między dwoma skrajnościami: z jednej strony – figurą zmysłową stanowiącą przyjęcie formy (rzeźba albo przedmioty z materii plastycznej), z drugiej strony – destrukcją wszelkiej formy (eksplozja).<sup>24</sup>

O plastyczności destrukcyjnej pisze Malabou w szczególnie ważnej dla mnie pracy *Ontologia przypadłości* w odniesieniu do psychologicznych traum i mechanicznych uszkodzeń mózgu, które całkowicie zmieniają status egzystencjalny, społeczny i polityczny bytów nimi dotkniętych. Poza tym filozofka punktowo oznacza tam przejście do innej formy życia: destrukcyjna plastyczność działa jak eksplozja, dzieląc życie na dwa odrębne etapy, dwie zupełnie odmienne formy. „Szaleństwo” rzadko działa w ten sposób i być może dlatego filozofka się nim nie zajmuje. Równocześnie jednak uniwersalizuje ona interesującą nas problematykę, zauważając:

każdy z nas pewnego dnia może stać się kimś innym, absolutnie innym; kimś, kto nie pojedna się nigdy z samym sobą, kto będzie formą nas samych bez odkupienia czy wykupienia, bez ostatniej woli, formą potępioną i pozaczasową.<sup>25</sup>

Uważam, że spadające na człowieka „szaleństwo”, nawet jeżeli w jakiś sposób zapowiadane, jest jednym ze sposobów stawania się kimś absolutnie innym, choć wciąż jakoś tym samym. Można do szalonej psychiki odnieść to samo, co do tej straumatyzowanej: „dotknięta traumą *psyche* pozostaje wciąż *psyche*. Destrukcyjna

---

<sup>24</sup> Malabou, 20, przypis (wyróżnienia kursywą za oryginałem).

<sup>25</sup> Catherine Malabou, *Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej*, tłum. Piotr Skalski (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2017), 9.

dysponuje własnym rzeźbiarskim dłutem”<sup>26</sup>. Świadczą o tym zapiski prowadzone w Alpach przez Niżyńskiego, dokumentujące właśnie „Witalne rozdarcie, groźne odchylenie, otwierające *inną drogę*, niespodzianą, nieprzewidywalną i mroczną”<sup>27</sup>. Ta inna droga ma także kulturowy wymiar – jako pewna potencja bytu, którą można na różne sposoby dyskursywizować, a w związku z tym wykorzystywać do celów politycznych. Nic dziwnego zatem, że o „szaleństwo” toczyły się i toczą nadal zażarte spory, których z braku miejsca nie będę tu rekonstruował, choć nawiążę do nich w zakończeniu. Na tym etapie doprecyzowywania kinezyjologii kulturowej interesuje mnie przede wszystkim intymny związek między chodzeniem a myśleniem w jego destrukcyjnym aspekcie.

### (Wy)chodzić (z) siebie: Nietzsche

Naszkciovana tu bardzo wstępnie metoda badań staje się wyraźniejsza, gdy zestawimy przypadek Niżyńskiego z podobnym przypadkiem z innej dziedziny kultury, znacznie szerzej badanej, w związku z czym rzeczony przypadek sproblematyzowany jest w niej w sposób głębszy i bardziej zniuansowany. Mam tu na myśli przywoływanego Fryderyka Nietzschego. Ich zestawienie jest zasadne, skoro Nietzsche był wielkim orędownikiem tańca<sup>28</sup> oraz, jak wspominałem, pojawia się z imienia w zapiskach Niżyńskiego<sup>29</sup>. Nie chodzi jednak o jakiś typ analizy „wpływowologicznej”, ale o zrozumienie wspólnej obu piechurom kinesis.

Choć *Ecce homo*, ta niekonwencjonalna autobiografia, nie jest tak przesycone duchem wędrowki jak jej najpiękniejsza może afirmacja w postaci *Tako rzecze Zaratustra*, to dla obecnych badań jest kluczowe, bo tak jak *Dziennik* Niżyńskiego stanowi – jako ostatnie dzieło filozofa ukończone przed popadnięciem w „szaleństwo” – dokument progowy. Poza tym to ten tekst, a nie *Zaratustrę* podobno czytał Niżyński. I to ten tekst blisko koresponduje z zapiskami tancerza.

Z *Ecce homo* pozwolę sobie przytoczyć dwa fragmenty. Pierwszy dotyczy bezpośrednio mocy chodzenia. Nietzsche pisze następująco:

<sup>26</sup> Malabou, *Ontologia przypadłości*, 11.

<sup>27</sup> Malabou, 15 (kursywa - W.K.).

<sup>28</sup> Por. Andrzej Zawadzki, „W tańcu tylko wypowiadać potrafię najwyższych rzeczy przenośnie»: Metafora tańca w tradycji modernistycznej”, *Pamiętnik Literacki* 89, z. 3 (1998): 34-41, <https://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=68156>.

<sup>29</sup> Zob. przypis 7.

Uduchowione jest ciało: dajmy spokój „duszy”... Często można mnie było widzieć tańczącego; mogłem w owym czasie wędrować po górach siedem, osiem godzin, nie czując zmęczenia. Sypiałem dobrze, wiele się śmiałem – doskonale krzepki i cierpliwy.<sup>30</sup>

Zwróćmy uwagę na zrównanie długotrwałego chodu z tańcem i na jego górski charakter. Nietzsche w latach osiemdziesiątych XIX wieku, a Niżyński od końca 1917 do wiosny 1919 roku przebywali w rejonie Engandyny, wysoko położonej doliny na południu Szwajcarii. Niżyński mieszkał w St. Moritz, Nietzsche przez jakiś czas także, choć upodobał sobie ostatecznie Sils Maria. Z całą pewnością krajobraz tego rejonu odciskał się na charakterze doznań psychofizycznych, które przynosiły im obu długie spacerowanie. Otwarcie podkreślał to w swoich listach Nietzsche<sup>31</sup>, ale i w zapiskach Niżyńskiego istotną rolę odgrywają stromizny, bliskość gwiazd, surowy klimat wysokogórski.

Gros w swojej analizie spacerów Nietzschego podkreśla, że szczególnie poruszające, najbardziej stymulujące było dla autora *Ecce homo* doświadczenie wspinania się:

Wspinaczka oznacza wysiłek, ciało jest w ciągłym napięciu. Pomaga myśli w jej poszukiwaniach: jeszcze trochę dalej, jeszcze trochę wyżej. Nie wolno osłabnąć, trzeba zmobilizować zasoby energii, by przeć naprzód, pewnie stawiać stopę i unosić ciało, potem odzyskiwać równowagę. Tak samo jest z myśleniem: wznosząca się myśl jest jeszcze bardziej niewiarygodna, niesłychana, nowa.<sup>32</sup>

To symultaniczne wznoszenie się ciała i myśli, uwznioślenie ciała w sensie także materialnym przynosi doznanie natchnienia, dionizyjskiego upojenia, tak ujęte w drugim z interesujących mnie fragmentów *Ecce homo* opisujących doświadczenie chodzenia:

Zachwył, którego ogromne napięcie wyzwala się w strumień łez, zachwył, przy którym krok bezwiednie przechodzi w pęd lub staje się powolny; pełne bycie-pozasobą z najwyraźniejszą świadomością mrowia delikatnych drzeń i dreszczów aż po palce stóp; głębia szczęścia, w której to, co najboleśniej i najbardziej smętne, nie działa jak przeciwieństwo, lecz jak uwarunkowane, jak wyzwane, jak konieczna

<sup>30</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce homo: Jak się staje, czym się jest*, tłum. Bogdan Baran (Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1995), 101.

<sup>31</sup> Por. Julian Young, *Friedrich Nietzsche: A Philosophical Biography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 277–278, 316–321.

<sup>32</sup> Gros, *Filozofia chodzenia*, 28.

barwa wśród takiej przeobfitości światła; instynkt rytmicznych stosunków, który rozpina rozległe przestrzenie form – długość, potrzeba szeroko rozpiętego rytmu, jest niemal miarą przemocy natchnienia, swego rodzaju przeciwwagą jego presji i napięcia... Wszystko dzieje się w najwyższym stopniu przymusowo, ale niczym wśród burzy poczucia wolności, nieuwarunkowania, mocy, boskości...<sup>33</sup>

Im głębiej wczytamy się w ten akapit, tym więcej kinetycznych tropów w nim odnajdziemy. Z braku miejsca wskażę jedynie kilka szczególnie istotnych motywów w tej kinesis. Po pierwsze zwróćmy uwagę na instynktowność, niemal automatyczność pisanego doświadczenia chodu, bezwiedne przechodzenie od tempa do tempa, bycie-poza-sobą jako cielesne mrowienie i drżenie najgłębiej w sobie odczuwane. Po drugie warto dostrzec centralność problematyki psychofizycznego zmagania – to, co najboleśniej i najsmutniejsze, przynosi głębię szczęścia, nie będąc przeszkodą do pokonania, ale warunkiem możliwości doświadczenia mocy. Przymus jawi się tu jako „burza poczucia wolności”. Po trzecie wreszcie odpowiednia forma „sobąchodzenia”, choć z całą pewnością niekonwencjonalna, jest jednak nieodzowna, by się umocnić. (Wy)chodzenie (z) siebie nie jest kakofonią ruchów, a jeżeli już, to kakofonią zamierzoną. Poruszenie z niego wynikające narzuca się piszącemu, ale właśnie dlatego, że to, co poddawane procesowi kinetografii, otwiera się na nie, pozostając nieuwarunkowanym. Tym czymś, co pisze w ruchu i ruchem, nie jest już podmiot, ale doświadczenie, które nie ma autora. Być może na tym właśnie polega boskość, w przytoczonym fragmencie pojawiająca się jako ostatnia – na wejściu na wyżynę cielesnej intensywności? Gros tak komentuje:

Każdy wędrowiec, który szedł długo, by podziwiać za zakrętem upragniony widok, widzi, jak krajobraz drży. To drżenie powtarza się w ciele idącego. Harmonia dwóch istnień, jak dwóch strun, które współbrzmia, wibrują, i każda karmi się drżaniem drugiej, a dźwięk wznawiany jest w nieskończoność.<sup>34</sup>

Być może zatem spacer i sztuka są tym samym – (od)chodzeniem w stronę zachwycającego drżenia nieskończoności?

U Nietzschego zasada organizująca jego chód nie jest intelektualizowana na sposób abstrakcyjny, ale doświadczana jako psychofizyczna plastyczność, jako metamorfoza<sup>35</sup>. Można powiedzieć, że eksploduje ona w nim jako nie tyle

<sup>33</sup> Nietzsche, *Ecce homo*, 99.

<sup>34</sup> Gros, *Filozofia chodzenia*, 30–31.

<sup>35</sup> Por. Rüdiger Safranski, *Nietzsche: A Philosophical Biography*, trans. Shelley Frisch (London: Granta Books, 2002), 223.

efekt chodzenia, co jego najgłębsza istota. Ciało myślące (wy)chodzi (z) siebie, stając się ciałem tańczącym, ciałem boskim. To najwyższy ideał Zaratury, który stwierdza: „Wierzyłbym tylko w Boga, który by tańczyć potrafił”<sup>36</sup>. Tanczny chód jest procedurą transformującą<sup>37</sup>. W wieczności rozumianej jako najintensywniejsza obecność ciała tu i teraz bycie nie jest niczym innym jak ruchem. Ruchem czystym, wyłącznie afirmatywnym. Jak pisał sam Nietzsche: „Nauczyłem się chodzić: odtąd biegam. Nauczyłem się latać: odtąd nie potrzebuję popchnięcia, by z miejsca ruszyć. Teraz lekki jestem, teraz bujam, teraz widzę siebie przed sobą, teraz tańczy Bóg jakiś przeze mnie”<sup>38</sup>.

### (Wy)chodzić (do) Boga: Niżyński

Nietzsche „oszalał” po napisaniu *Ecce homo* – stał się lekki w sposób, który przeniósł go do rzeczywistości tylko jemu dostępnej i zmienił w ciężar dla jego najbliższych. W niemal dosłownym sensie – jeśli rację ma Gros – filozof wychodził sobie swój los. Podobnie zrobił Niżyński, który też „oszalał”, chodząc, czego dokumentem jest tzw. *Dziennik*.

Jest w tym tekście kilka opisów chodzenia po górach, które mają charakter wizyjny. Każdy z nich zajmuje kilka stron. Czasem przerywane są one wtrąceniami skomponowanymi na zasadzie luźnych asocjacji. Same zresztą kinematografie mają charakter asocjacyjny. Proza Niżyńskiego jest szarpana, asyndetoniczna<sup>39</sup>. Zdania, słowa stawiane są jak kroki – w różnym tempie i z różną siłą – co zachęca do analizy strukturalistycznej, która mogłaby zrekonstruować konkretne rytmy tej prozy, korespondujące z rytmem dynamicznego chodzenia. W swoich badaniach nie szukam jednak pod spodem pisma jakiegoś rodzaju metrycznych struktur. W analizie zapisków Niżyńskiego interesuje mnie nie aspekt formalny, ale cielesne poruszenie, którego śladem jest tekst pisany, a mówiąc ściślej: cielesna transformacja określana przeze mnie jako chód plastyczności. By chód ten zobrazować, przytaczam *in extenso* wybrany przykład:

Poszedłem raz na spacer pod wieczór. Szedłem szybko w górę. Zatrzymałem się na górze. Nie na Synaju. Zaszedłem daleko. Było mi zimno. Cierpiałem od chłodu.

<sup>36</sup> Friedrich Nietzsche, *Tako rzecze Zaratury: Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. Wacław Berent (Kęty: Wydawnictwo Antyk, 2004), 31.

<sup>37</sup> Por. Zawadzki, „W tańcu tylko wypowiadać potrafię najwyższych rzeczy przerośnięcie”, 37.

<sup>38</sup> Nietzsche, *Tako rzecze Zaratury*, 32.

<sup>39</sup> Por. analiza stylu Marguerite Duras w: Malabou, *Ontologia przypadku*, 100–103.

Poczułem, że powinienem uklęknąć. Klęknąłem szybko. Następnie poczułem, że powinienem położyć rękę na śniegu. Trzymałem rękę i nagle poczułem ból. Krzyknąłem z bólu i cofnąłem rękę. Patrzyłem na gwiazdę, która nie mówiła mi „dzień dobry”. Nie mrugała mi. Wystraszyłem się i chciałem uciekać, ale nie mogłem, gdyż moje kolana były przykute do śniegu. Zacząłem płakać. Mój płacz nie został usłyszany. Nikt nie przyszedł mi z pomocą. Lubiłem spacerować i dlatego poczułem przerażenie. Nie wiedziałem, co robić. Nie rozumiałem celu tego, że mnie pohamowano. Po kilku minutach odwróciłem się i zobaczyłem zabity na głucho dom. Nieopodal dom z lodem na dachu. Przestraszyłem się i zawołałem na całe gardło: „Śmierć!”. Nie wiem dlaczego, lecz pojąłem, że trzeba zawołać: „Śmierć!” Zaraz potem poczułem ciepło w ciele. Ciepło w ciele dało mi możliwość powstania. Wstałem i poszedłem w kierunku domu, w którym świeciła się lampa. Dom był wielki. Nie bałem się wejść, ale pomyślałem, że nie należy wstępować, i wobec tego przeszedłem obok. Zrozumiałem, że jeśli ludzie stają się zmęczeni, to potrzebna jest im pomoc. Życzyłem sobie pomocy, gdyż byłem bardzo strudzony. Nie mogłem iść dalej, ale nagle poczułem ogromną siłę i pobiegłem. Biegłem niedługo. Biegłem do czasu, póki nie poczułem zimna. Zimno uderzyło mnie w twarz. Przestraszyłem się. Zrozumiałem, że wiatr wieje z południa. Zrozumiałem, że południowy wiatr przyniesie śnieg. Szedłem po śniegu. Śnieg chrzęścił. Kochałem śnieg. Słuchałem skrzypienia śniegu. Lubiłem słuchać swego kroku. Mój krok był pełen życia. Popatrzyłem w niebo i ujrzałem gwiazdy, które do mnie zamrugały. W gwiazdach poczułem radość. Stałem się wesół i nie było mi już zimno. Poszedłem dalej. Szedłem szybko, gdyż zauważyłem lasek, który nie miał liści. Poczułem zimno w całym ciele. Popatrzyłem na niebo i ujrzałem nieruchomą gwiazdę. Szedłem. Szedłem szybko, gdyż poczułem ciepło w ciele. Szedłem. Zacząłem schodzić z drogi, na której nie było już nic widać. Poszedłem szybko, lecz zostałem zatrzymany przez drzewo, które mnie uratowało. Byłem nad przepaścią. Podziękowałem drzewu. Ono mnie poczuło, gdyż uchwyciłem się go. Drzewo przejęło moje ciepło, a ja przejąłem ciepło drzewa. Nie wiem, czyje ciepło było potrzebniejsze. Poszedłem dalej i nagle zatrzymałem się. Ujrzałem przepaść bez drzewa. Zrozumiałem, że Bóg mnie zatrzymał, gdyż mnie kocha, i dlatego powiedziałem: „Jeżeli chcesz, spadnę w przepaść, jeżeli chcesz, uratuję się”. Stałem do czasu, aż poczułem pchnięcie do przodu. Poszedłem. Nie spadłem w przepaść. Powiedziałem, że Bóg mnie kocha. Wiem, że wszystko dobre jest Bogiem i dlatego byłem pewien, że Bóg nie chce mojej śmierci. Poszedłem dalej.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Niżyński, *Dziennik*, 103–106.

Powyższy fragment daje się odczytywać na różnych poziomach. Można, jak wspominałem, dokonać syntaktycznego rozbioru tej prozy w poszukiwaniu jej rytmu, lub podejść do niej od strony narracyjnej i przeanalizować dynamikę przedstawionej akcji kinetycznej, zastanowić się nad konkretnymi czynnościami, które są opisywane, a nawet spróbować dokonać odtworzenia performatywnego tej kinetografii. Inną możliwością jest lektura semiologiczna, zwracająca uwagę na symbole pojawiające się w tekście, takie jak odniesienie do Synaju, gwiazda, dom z lodem na dachu, lampa i drzewo<sup>41</sup>. Można wreszcie, co mnie najbardziej interesuje, skupić się na poziomie molekularnym: na cielesnych energiach, które napędzają tekst. Tak jak w odniesieniu do tekstu Nietzschego pozwolę sobie je wskazać, by możliwie syntetycznie omówić kinesis, z której ten tekst wypływa.

Po pierwsze: tym, co dynamizuje opis, jest oscylacja, a więc ruch pomiędzy ciemnością i światłem, zimnem i ciepłem, strachem i radością. Rytm przywołanego tekstu odsyła do ruchu pobudzania i uspokajania ciała poprzez coraz bardziej pewny chód. (Od)chodzący rusza w drogę, nagle przystaje, potem znowu rusza i znów się zatrzymuje, biegnie, zamiera, by wreszcie iść spokojnie. Po drugie: w centrum tekstu sytuuje się sprzeczność między zewnętrznym bezruchem i wewnętrznym maksymalnym pobudzeniem, która zostaje zniesiona poprzez ruch ku temu, co absolutne: ruch poprzez śnieg (chłód) i poprzez drzewo (ciepło) ku przepaści, gdzie ma miejsce ostateczna afirmacja. (Od)chodzący, przepełniony ciepłem emanującym z całości bytu, której figurami są gwiazda, lampa i drzewo, nie spada w przepaść. Nauczył się latać. Po trzecie: śmierć jawi się jako punkt wyjścia i dojścia chodu, jako wyzwanie i wezwanie, jako ciężar, który trzeba wziąć na siebie, przez który trzeba przejść. Jak pisze Sławek: „u-chodzący śni, budząc się do tego, czego do tej pory nie dostrzegał, należało to bowiem do innego świata innych ludzi. Budzi się do śmierci”<sup>42</sup>. Chłód, ból, fizyczne zmęczenie – wszystko to są prefiguracje śmierci, doznania uczące umierania. Dopiero po innej stronie racjonalności, po stronie wieczności w ciele rodzi się ciepło. Na szczycie góry, gdzie spotyka się Boga, staje się nim, tam, gdzie on tańczy, wszystko jest dobre, dobro jest wszystkim. Ciało, przechodząc od zimna do ciepła (od)chodzi (od) siebie, by stać się tym, kim jest: „u-chodząc, jednostka jakby od-personalizowywała się, to znaczy rezygnowała z dotychczasowych formuł określających ją samą i jej związki ze światem”<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> Ten ostatni motyw szczegółowo analizuje Svobodny, „Walking with a Tolstoyan Dancer”, 88–93.

<sup>42</sup> Sławek, *U-chodzić*, 11.

<sup>43</sup> Sławek, 15.



Punktem dojścia w tekście Nietzschego była boskość rozumiana jako wi-  
talna siła, wola mocy, nieskończona ruchliwość bycia. Jak wiadomo, pisał on  
już po „śmierci Boga”, więc intymna relacja z nim, taka jak u Niżyńskiego, nie  
wchodziła w jego przypadku w grę. A jednak i u Niżyńskiego Bóg rozumiany  
jest zdecydowanie niekonwencjonalnie, a nawet bluźnierczo z punktu widzenia  
kościelnej ortodoksji. Jak czytamy w szczególnie w tym kontekście wymownych  
fragmentach *Dziennika*:

Jestem naturą. Jestem Bogiem w naturze. Jestem sercem Boga. [...] Bóg jest w duszy  
człowieka. Ja jestem Bogiem. Ja jestem duchem. Ja jestem wszystkim. [...] Zaczy-  
nam pojmować Boga. Wiem, że wszystek ruch daje Bóg, i dlatego proszę go, by mi  
pomógł. [...] Jestem człowiekiem. Jestem Bogiem. Jestem człowiekiem w Bogu. [...]  
Jestem nieskończonością. Jestem wszystkim. Jestem życiem w nieskończoności.<sup>44</sup>

Tak rozumiany Bóg, którym się jest, jest Bogiem panteistycznej mistyki, z umiesz-  
czonym na pierwszym planie pierwiastkiem ruchu jako najgłębszym znamieniem  
boskości. Niżyński, nazywany przez prasę „bogiem tańca”, utożsamiał się właśnie  
z tym pierwiastkiem i jego szukał na ścieżkach swoich alpejskich spacerów.  
W centrum kinesis zobrazowanej w *Dzienniku* znajdowała się zatem boskość  
pokrewna tej opisywanej przez Nietzschego. By ją (wy)chodzić, konieczne było  
otwarcie na zmiany – (wy)chodzenie (z) siebie poprzez (wy)chodzenie (do)  
Boga. Chód boskości to nieustanne (prze)chodzenie – od śmierci do życia, od  
bycia *nie* takim (jak inni) do bycia *tak* oto.

(Od)chodząc, staje się tym, kim się (nie) jest: Bogiem, czyli absolutną mi-  
łością. To właśnie tę metamorfozę, to bycie ku inności nazywam za Catherine  
Malabou plastycznością. Czytając przywołaną kinetografię spaceru pod (nie)  
mrugającymi gwiazdami nie diagnostycznie: jako wtórną w stosunku do pewnej  
partykularnej kondycji (choroba psychiczna konkretnej jednostki), ale w ru-  
chu, podejmując się depersonalizacji, szukając kinetycznych jakości dyskursu,  
którego są one elementem, widzimy ślady plastyczności rozumianej jako to, co  
animuje, porusza cielesne bycie (innym). O tym właśnie kinetycznym doświad-  
czeniu egzystencjalnej metamorfozy (którego, jak sądzę, tancerz szukał także  
w swoich scenicznych kreacjach<sup>45</sup>) traktuje ta cytowana, jak też inne kinetografie

<sup>44</sup> Niżyński, *Dziennik*, 172, 173, 195, 198, 199.

<sup>45</sup> Niżyński był nie tylko tancerzem znakomitym technicznie, ale też aktorem, którego krytycy niezwykle cenili za  
umiejętność doskonałego wcielenia się w odgrywaną postać. Kryło się za tym nierzadko przekonanie o natu-  
ralności jego egspresyjnego geniuszu, bagatelizujące jego teatralny warsztat. Por. Järvinen, *Dancing Genius*,  
162–164.

Niżyńskiego, będące opisem chodzenia moszczącego się w plastyczności: o próbowaniu form, (do)chodzeniu do i (wy)chodzeniu (z) siebie: (od)chodzeniu tak oto. Jak pisze Gros:

wędrowka pozwala nam odnaleźć czyste doznanie bycia, odkryć na nowo prostą radość istnienia, którą cieszyliśmy się w dzieciństwie. Kiedy idziemy, zrzucamy balast, wyrrywamy się z obsesji czynu i dzięki temu znajdujemy dziecięcą wieczność. [...] Dla wzgórz i liści jesteśmy nikim. Nie mamy już funkcji, statusu ani nawet osobowości – jesteśmy tylko ciałem, które czuje ostre krawędzie kamieni na drodze, piśzczotliwy dotyk wysokich traw i rześkie tchnienie wiatru.<sup>46</sup>

Tak rozumiany chód plastyczności, owo chodzenie tylko ciałem jest (od)chodzeniem ku wszystkiemu, a więc pozostawianiem siebie za sobą, i wchodzeniem w siebie, choć nie jako w byt odrębny, ale odprysk bycia, ślad wieczności, uniwersalnej plastyczności. Chód plastyczności polega zatem na tym, że, cytując po raz ostatni Grosa:

Idziemy w nieskończoność, przepuszczamy przez pory skóry ogrom gór, którym stawiamy czoła, oddychamy całymi godzinami kształtem pagórków, z których scho-dzimy. Ciało dopasowuje się do deptanej ziemi. I z wolna, stopniowo, przestajemy patrzeć na krajobraz: *stajemy się* krajobrazem. Nie jest tak, że się w nim rozpuszczamy, jakby ten, kto idzie, zniknął, stał się tylko dodatkową linią, dodatkowym elementem ukształtowania terenu. Jemu to bowiem ten związek z krajobrazem nagle się objawia. Jak rozbłysk, nagły ogień: czas staje w płomieniach. Poczucie wieczności to ta nagła wibracja obecności. Wieczność, tu i teraz, jak iskra.<sup>47</sup>

Albo gwiazda (tańcząca).

## Prawo do (od)chodzenia

Choć, jak wspominałem, Malabou nie odnosi się do „szaleństwa” w swoich wczesnych pracach, jej teoria przekłada się na konkretne zobowiązanie, które pozwolę sobie przytoczyć, przechodząc do konkluzji: „Należy pomyśleć niemożliwość ucieczki zachodzącą w sytuacjach, w których ekstremalne napięcie,

<sup>46</sup> Gros, *Filozofia chodzenia*, 91, 92.

<sup>47</sup> Gros, 93–94 (wyróżnienie kursywą za oryginałem).

jakieś cierpienie czy dolegliwość pchają ku jakiemuś zewnętrzu, które nie istnieje”<sup>48</sup>. Wydaje mi się, że wczytując się w tzw. *Dziennik* Niżyńskiego, jesteśmy w stanie podjąć próbę właśnie takiego myślenia niemożliwości poprzez rozmycie cezury destrukcji niejako wbrew Malabou, ale zgodnie z jej ogólną metodologią. Notatniki tancerza to przecież zapis doświadczenia bycia popychanym ku zewnętrzu, które – z perspektywy człowieka zdrowego – nie istnieje. Świadczą one o niemożliwości ucieczki, choćby wtedy gdy Niżyński podejmuje jej próby w formie „metamorficznego” (wy)chodzenia (do) Boga. *Dziennik* zdaje sprawę z kinetycznego wymiaru tej niemożliwości, rozpisuje ją niezwykle szczegółowo, skłaniając do rozpatrzenia na koniec politycznego wymiaru chodu plastyczności.

Swego czasu Gilles Deleuze i Félix Guattari podjęli próbę polityzacji (od)chodzenia, widząc w Niżyńskim dryfującego schizofrenika, który spaceruje na ciele bez organów i wyznacza szlak dla afirmacji różnicy<sup>49</sup>. Problem w tym, że *Anty-Edyp* przynosi uproszczoną analizę „szaleństwa”, czyniąc ze „schizola” (Niżyńskiego, ale też np. Nietzschego i Artauda) w pierwszej kolejności rewolucjonistę. Zamiast takiej funkcjonalizacji powyżej zaproponowałem, idąc tropem Malabou, by uznać, iż „szaleństwo” nie jest pozytywną kondycją, a pewną plastycznością negatywną. Jeżeli chcemy dokonać jego odpowiedzialnej polityzacji, nie wystarczy antypsychiatryczny bunt. W miejsce dialektyki pozytywnej: normalność–szaleństwo–rewolucja, potrzebna jest dialektyka negatywna samego „szaleństwa” jako niemożliwej ucieczki, która uczy nas bycia (innym). I ona obarczona jest jednak pewnym niebezpieczeństwem.

Nietzsche zapisał w swojej książce dla wszystkich i dla nikogo słynne słowa: „trzeba mieć chaos w sobie, by zrodzić gwiazdę tańczącą”<sup>50</sup>. W odniesieniu do Niżyńskiego łatwo je zinterpretować retrospektywnie, jako prefigurujące jego „szalony geniusz”. A jednak Nietzsche nie napisał: trzeba oszaleć, by zrodzić tańczącą gwiazdę, ani nawet: trzeba mieć chaos w głowie, by ją zrodzić. Diagnozował raczej konieczność ucieleśnienia chaosu, przewartościowania wszystkich wartości na drodze ku gwieździe tańczącej. Jak widzieliśmy powyżej, gwiazdy szukał też Niżyński. Nazywał ją czasem Bogiem. Nazywał tak też siebie. Bardzo kuszące jest, by zobaczyć w nim Zaratustrę. Nie o to jednak w proponowanej interpretacji chodzi – jej celem nie jest afirmacja „szaleństwa” jako postchrześcijańskiej ekstazy. Skoro nie godzimy się na medykalizację tego przypadku, to efektem analizy nie może być jej lustrzane odbicie: antypsychiatryczna afir-

<sup>48</sup> Malabou, *Ontologia przypadłości*, 22.

<sup>49</sup> Gilles Deleuze i Félix Guattari, *Anty-Edyp: Kapitalizm i schizofrenia*, tłum. Tomasz Kaszubski (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2017), 99–100.

<sup>50</sup> Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, 12.

macja, czy to rewolucyjna, czy mistyczna. Jak zatem inaczej możemy rozumieć polityczność (od)chodzenia?

Plastyczność, gdy zaczyna funkcjonować jako podstawowy schemat motoryczny myślenia, uzmysławia nam konieczność przyznania bytom myślącym pełnego prawa do (od)chodzenia. Oznacza to między innymi imperatyw konsekwentnie niesegregacjonistycznego myślenia o drodze życia także tych artystów, którzy w pewnym momencie (ode)szli na inną stronę racjonalności. Moją intencją nie jest postulowanie odebrania psychiatrom prawa do interesowania się ich przypadkami. Równocześnie jednak jestem przekonany, że nie tylko oni powinni się (od)chodzeniem zajmować. Należy uzupełnić psychiatryczne studia szaleństwa jego kulturową analizą właśnie w imię uniwersalizacji prawa do (od)chodzenia.

Prawo do (od)chodzenia nie jest prawem w sensie zapisu, który przymusza, nie jest przepisem, ale uprawnieniem. Jest prawem do sprawiedliwego potraktowania całości egzystencji, do (prze)trwania także tego, co destruktywne. Prawem do stania się kimś innym bez utraty tego, kim się już nie jest. I odwrotnie: stawania się tym, kim się nie jest, ciągłego stawania się, które jest oczywiście równocześnie odchodzeniem i przedstawianiem być tym, kim się (już nie) jest. Choć brzmi to enigmatycznie, sprowadza się w gruncie rzeczy do otwartości po stronie tego, kto czyta. Przyznania, że i on/ona może przestać być sobą, co nie powinno jednak sprawiać, że z litością tylko będzie się patrzeć na to, kim się staje.

Jak zauważa Malabou, w dyskursie psychiatrycznym:

Możliwość zmiany tożsamości przez destrukcję, możliwość unicestwiającej metamorfozy nie jawi się jako stała wirtualność bytu, wpisana w niego tytułem ewentualności i pojęta w swym przeznaczeniu biologicznym i ontologicznym. Destrukcyjność pozostaje tu przypadłością, podczas gdy musi być raczej rozważona jako rodzaj przypadłości, gatunek (z) przypadłości – gra słów mająca wyrazić to, że przypadłość jest własnością gatunku; że zdolność przekształcania się wskutek destrukcji jest pewną możliwością, pewną egzystencjalną strukturą.<sup>51</sup>

Podobnie powinno być na gruncie badań humanistycznych. Każdy z nas, absolutnie każdy z nas może ulec plastycznej destrukcji, bo wszyscy jesteśmy plastycznymi bytami wrzuconymi w chaos rzeczywistości. Dlatego tak istotne jest przyznanie bytom myślącym prawa do (od)chodzenia. To prawo jest moim zdaniem naturalne, bo wynika z istoty bycia, ale musi stać się też pozytywne, to znaczy musi zostać ustanowione jako uniwersalne uprawnienie

---

<sup>51</sup> Malabou, *Ontologia przypadłości*, 52–53.

do sprawiedliwego potraktowania, do politycznego włączenia (od)chodzenia do rejestru uprawnionych doświadczeń życiowych, do podejmowania prób jego zrozumienia, a być może nawet prób naszego (od)chodzenia. Prawo do (od)chodzenia jest prawem do zainteresowania chodem plastyczności, także destrukcyjnej – jego pięknem, jego znaczeniem, jego formą. I nie chodzi tu, podkreślam, o celebrowanie destrukcji czy też uznawanie twórczości (od)chodzących za taką samą, jak ta uprawiana po „tej” stronie. Należy raczej ciągle pytać o lokalizację i rolę samego rozróżnienia: na to, co tutaj, i to, co tam, na tę i inną stronę, na ja i innego. Badać historię sztuki i historię „szaleństwa” z perspektywy ich wzajemnej ciągłości. Dystynkcja jest zawsze tymczasowa i zawsze arbitralna. Jej warunkiem możliwości jest praca wykluczenia. Uważam jednak, że historia tańca, studia nad tańcem, kinezyjologia kulturowa powinny się kierować odmienną logiką: logiką włączenia, troski i sprawiedliwości. Sprawiedliwości, którą już Arystoteles zrównał z posłuszeństwem prawu, w naszym przypadku prawu do (od)chodzenia.



## Bibliografia

- Abenheimer, Karl M. „The Diary of Vaslav Nijinsky: A Patho-graphical Study of a Case of Schizophrenia”. *The Psychoanalytic Review* 33, no. 3 (1946): 257–284.
- Adler, Alfred. „Preface to The Diary of Vaslav Nijinsky”. *Archives of General Psychiatry* 38, no. 7 (1981): 834–835. <https://doi.org/10.1001/archpsyc.1981.01780320114014>.
- Buckle, Richard. *Nijinsky*. Harmondsworth: Penguin Books, 1975.
- Deleuze, Gilles, i Félix Guattari. *Anty-Edyp: Kapitalizm i schizofrenia*. Tłumaczenie Tomasz Kaszubski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2017.
- Fernandez-Egea, Emilio. „One Hundred Years Ago: Nijinsky and the Origins of Schizophrenia”. *Brain* 142, no. 1 (2019): 220–226. <https://doi.org/10.1093/brain/awy262>.
- Foucault, Michel. *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Tłumaczenie Hanna Kęszycka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987.
- Foucault, Michel. *Porządek dyskursu: Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*. Tłumaczenie Michał Kozłowski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002.
- Garafola, Lynn. *Diaghilev’s Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989.
- Gros, Frederic. *Filozofia chodzenia*. Tłumaczenie Ewa Kaniowska. Warszawa: Czarna Owca, 2021.
- Järvinen, Hanna. „Comedy Ballet as Social Commentary: *Till Eulenspiegel* (1916)”. *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 32, no. 2 (2014): 144–184. <https://www.jstor.org/stable/43281366>.

- Järvinen, Hanna. „Critical Silence: The Unseemly Games of Love in *Jeux* (1913)”. *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 27, no. 2 (2009): 199–226. <https://www.jstor.org/stable/40664429>.
- Järvinen, Hanna. *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- Järvinen, Hanna. „Dancing without Space: On Nijinsky’s *L’Après-midi d’un Faune* (1912)”. *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 27, no. 1 (2009): 28–64. <https://www.jstor.org/stable/40264006>.
- Järvinen, Hanna. „«Great Horizons Flooded with the Alien Light of the Sun»: *Le Sacre du Printemps* in the Russian Context”. *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 31, no. 1 (2013): 1–28. <https://www.jstor.org/stable/43282039>.
- Järvinen, Hanna. „«They Never Dance»: The Choreography of *Le Sacre du Printemps*, 1913”. *Avant* 4, no. 3 (2013): 69–108. <https://10.12849/40302013.1012.0002>.
- Johnston, Adrian, and Catherine Malabou. *Self and Emotional Life: Philosophy, Psychoanalysis, and Neuroscience*. New York: Columbia University Press, 2013.
- Krasowska, Wiera. *Niżyński*. Tłumaczenie Eugeniusz Piotr Melech. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978.
- Malabou, Catherine. *Ontologia przypadłości: Esej o plastyczności destrukcyjnej*. Tłumaczenie Piotr Skalski. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2017.
- Malabou, Catherine. *Plastyczność u zmierzchu pisma: Dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja*. Tłumaczenie Piotr Skalski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.
- Moore, Lucy. *Niżyński: Bóg tańca*. Tłumaczenie Hanna Pawlikowska-Gannon. Warszawa: Marginesy, 2014.
- Nasierowski, Tadeusz. *Gdy rozum śpi a w mięśniach rodzi się obłąd: O życiu i chorobie Wacława Niżyńskiego*. Warszawa: Neriton, 2004.
- Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo: Jak się staje, czym się jest*. Tłumaczenie Bogdan Baran. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1995.
- Nietzsche, Friedrich. *Tako rzecze Zaratustra: Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Tłumaczenie Waclaw Berent. Kęty: Wydawnictwo Antyk, 2004.
- Nijinsky, Romola. *Nijinsky*. New York: Pocket Books, 1977.
- Nijinsky, Vaslav. *The Diary of Vaslav Nijinsky*. Edited by Romola Nijinsky. New York: Simon and Schuster, 1936.
- Nijinski, Vaslav. *Cahiers: Le sentiment*. Translated by Christian Dumais-Lvowski and Galina Pogojeva. Arles: Actes Sud, 1995.
- Nijinsky, Vaslav. *The Diary of Vaslav Nijinsky: Unexpurgated Edition*. Translated by Kyril FitzLyon, edited by Joan Acocella. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1999.

- Niżyński, Waław. *Czuwstwo: Tietradi*. Redakcja Galina Pogojeva. Moskwa: Vagrius, 2000.
- Niżyński, Waław. *Dziennik*. Tłumaczenie Grzegorz Wiśniewski. Warszawa: Iskry, 2000.
- Orte, Peter Alois. „The Diaries of Waslaw Nijinsky and the Absence of the Work”. *Poljarnyj vestnik. Norwegian Journal of Slavic Studies* 19 (2016): 80–101. <https://septentrio.uit.no/index.php/vestnik/article/view/3793/3707>.
- Ostwald, Peter F. *Vaslav Nijinsky: A Leap into Madness*. London: Robson Books, 1999.
- Reiss, Françoise. *Nijinsky ou la grâce: Sa vie, son esthétique et sa psychologie*. Paris: Editions D’aujourd’hui, 1980.
- Safranski, Rüdiger. *Nietzsche: A Philosophical Biography*. Translated by Shelley Frisch. London: Granta Books, 2002.
- Svobodny, Nicole. „Walking with a Tolstoyan Dancer: Physical and Psychic Mobility in Vaslav Nijinsky’s Diary”. In *Migration and Mobility in the Modern Age: Refugees, Travelers, and Traffickers in Europe and Eurasia*, edited by Anika Walke, Jan Musekamp, and Nicole Svobodny, 80–107. Bloomington: Indiana University Press, 2017. <https://doi.org/10.2307/j.ctt20060x8.7>.
- Svobodny, Nicole. *Nijinsky’s Feeling Mind: The Dancer Writes, The Writer Dances*. Lanham: Lexington Books, 2023.
- Young, Julian. *Friedrich Nietzsche: A Philosophical Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

#### WOJCIECH KLIMCZYK

teoretyk i historyk tańca pracujący na stanowisku profesora w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji UJ. Przez prawie dziesięć lat współtworzył kolektyw taneczny Harakiri Farmers, obecnie pracuje jako niezależny twórca. Pracuje nad monografią o Waławie Niżyńskim.