

Anastasia Nabokina  <http://orcid.org/0000-0001-7418-826X>

Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński

## TAŃCZĄC W CIEMNOŚCIACH. ROSYJSKA KULTURA NIEOFICJALNA W WARUNKACH TOTALITARYZMU NA PRZYKŁADZIE STUDIA „HEPTACHOR”<sup>1</sup>

Dancing in the darkness. Russian non-official culture in the conditions of totalitarianism on the example of the dance studio “Heptachor”

**Abstract:** The article presents an analysis of the possible existence of unofficial culture in totalitarian regimes. The problem is presented on the example of the Heptachor Studio and the tradition of Russian free dance, rooted in the culture of the Silver Age. The method of “musical movement”, developed by S. Rudniewa, survived in the regime of isolation in the communist system. It was possible thanks to Rudniwa’s persistence in the communication and social emptiness outside the borders of official culture.

**Key words:** unofficial culture, totalitarianism, resistance, new Russian dance, Heptachor

W ustrojach totalitarnych przeciwstawienie się dominującym dyskursom nie zawsze przybiera formę heroicznej walki. Wydaje się, że niekiedy jedyną możliwą strategią oporu jest wierność własnym ideałom – wierność jako wytrwałość i konsekwencja w opozycji do konformistycznej niestałości. Metoda nauczania „ruchu muzycznego”, opracowana w latach 1914–1934 w rosyjskim studio tańca „Heptachor”, nawiązywała do dionizyjskich płasów Isadory Duncan i miała na celu kształcenie u uczniów aktywnego doświadczenia świata, dającego wewnętrzną swobodę i siłę. Mimo przesładowań i dyskryminacji, którym po roku 1930 poddani zostali choreografowie nowego tańca rosyjskiego, ta metoda edukacji muzyczno-estetycznej przetrwała dzięki

<sup>1</sup> Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego „Sztuka ruchu i psychoanaliza w Rosji w kontekście kultury srebrnego wieku oraz awangardy, 1904–1930” (nr 2017/25/N/HS2/01566), finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

wytrwałości jej twórczyń – przede wszystkim Stiefanidy Rudniewej. Na przykładzie historii studia „Heptachor”, uwzględniając historyczny kontekst powstania „ruchu muzycznego” oraz cechy charakterystyczne tej metody, chciałabym przyjrzeć się możliwościom przetrwania praktyk artystycznych w warunkach totalitaryzmu.

## Korowody srebrnego wieku

Rosyjski taniec swobodny był dzieckiem kultury srebrnego wieku, jej wrażliwości na „drgania wewnętrzne duszy”, marzeń symbolistów o tańczącej ludzkości i „słowiańskim” renesansie. Nauczyciel Rudniewej, profesor Uniwersytetu Petersburskiego i Bestużewskich Kursów (Wyższych Kursów Żeńskich w Petersburgu) Tadeusz Zieliński, był nie tylko propagatorem kultury antycznej, ale i – jak wspominali współczesni – mistykiem, na którego wykłady uczęszczano dla „przeżyć panteistycznych”<sup>2</sup>. Swoim słuchaczom profesor wydawał się być niemalże aoidą, spadkobiercą Homera. „Oczy jego, szeroko otwarte, zdawały się odzwierciedlać ten świat, który wskrzeszał on swoją natchnioną mową”, a bohaterowie opowieści, podobnie jak „Galatea Pigmaliona, ożywieni patosem miłości”, wyrażali „odwieczne ludzkie namiętności, które podporządkowywały ludzi Mojrze, rodziły tragedie”<sup>3</sup>. To właśnie Zieliński jako pierwszy ogłosił w 1899 roku rychłe nadejście „słowiańskiego renesansu”. Jak uważał, nadszedł czas, aby Słowianie zwrócili „do wspólnego skarbcza długi, wzbogacony o własne wartości powstałe w wyniku połączenia klasycznej antyczności z duchem narodowym”<sup>4</sup>. Studiowanie starożytności stało się przyczynkiem do zmieniania rzeczywistości. Uczeń Zielińskiego Nikołaj Bachtin wspominał później: „Zostanie badaczem kultury greckiej oznaczało uczestnictwo w niebezpiecznym i zachwycającym spisku przeciwko podstawom społeczeństwa nowoczesnego w imię ideału antycznego”<sup>5</sup>. Teoretyk symbolizmu Wiaczesław Iwanow pisał:

Natchniony chmielem dionizyjskim, Nietzsche świadomy był, że dla rozświetlenia oblicza ziemskiego (...) serce nasze musi się zmienić, wewnątrz nas musi się dokonać jakaś głęboka przemiana, przeobrażenie całej struktury duchowej, zmiana współbrzmienia naszych uczuć – odrodzenie podobne do stanu wyrażonego w Ewangelii słowem „metanoia”<sup>6</sup>.

Owo przeobrażenie struktury duchowej stało się podstawą poszukiwań artystów, zaś nietzscheańskie upojenie dionizyjskie – symbolem odrodzenia kulturowego i metodą poznania. Symbolizm był nie tylko kierunkiem w sztuce, ale wyrażał duszę

<sup>2</sup> Н.П. Анциферов, *Из дум о былом: Воспоминания*, вступ. ст., сост., примеч. и аннот. указ. имен А.И. Добкина, Феникс, Культур. инициатива, Москва 1992, s. 158.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Н.В. Брагинская, *Славянское возрождение античности [w:] Русская теория. 1920–1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений. Москва, декабрь 2002 г.*, сост. и отв. ред. С.Н. Пенкин, Изд. РГГУ, Москва 2004, s. 53.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 58.

<sup>6</sup> В.И. Иванов, *Родное и вселенское*, Республика, Москва 1994, s. 30.

współczesną, która tę sztukę zrodziła. W akcie twórczym zawierała się transformacyjna moc nowego objawienia.

„Cała kultura wyrosła z pieśni i płasów”<sup>7</sup> – pisał pod wpływem pism Friedricha Nietzschego i tańców Isadory Duncan Andriej Biełyj. Przyjeżdżając na początku XX wieku do Petersburga, Amerykanka wywołała tam sensację kulturową. „Tak, promieniała ona, promieniała imieniem odzyskanym na zawsze, ukazując pod maską antycznej Grecji obraz naszego przyszłego życia – życia szczęśliwej ludzkości, oddającej się cichym płasom na zielonych łąkach”<sup>8</sup> – zachwycał się po jednym z jej pierwszych występów poeta. Marzący o „upojeniu prawdziwie dionizyjskim” symboliści zobaczyli w Duncan jego ucieleśnienie. W Moskwie i Petersburgu jedna za drugą otwierały się liczne szkoły i studia tańca swobodnego. Zainspirowani Amerykanką, którą tańczyć uczyła sama Terpsychora<sup>9</sup>, artyści, muzycy i poeci dostrzegli w tańcu możliwość powrotu do antycznego ideału syntezy duszy i ciała – *kalokagatii*. Stał się on inspiracją dla twórców różnych dziedzin i wyznaczał pewne kierunki rosyjskiego życia intelektualnego. Poezję nazywano zwerbalizowanym tańcem. Jak twierdził w ślad za Rudolfem Steinerem Biełyj, każda litera w słowie i każdy dźwięk w muzyce mogą być wyrażone plastycznie poprzez gest. W futurystycznych kabaretach niezwykle popularne było tango, uważane wówczas za symbol współczesnego stylu życia. Świetnie tańczył także Władimir Majakowski, który pisał, że rytm i energia wiersza rodzą się z ruchu ciała i hałasu współczesnego miasta. W jego utworach współcześni badacze odnajdują rytmy marszów, walców i fokstrotów<sup>10</sup>. Lekarze na zmianę z reżyserami teatralnymi pisali o fizjologii ruchu, malarze poszukiwali możliwości dynamizacji płaskiej przestrzeni obrazu, kompozytorzy z kolei wspominali o „muzyce mowy i ruchu”<sup>11</sup>. Niezwykle ceniony był teatr amatorski, oznaczający sztukę żywą – „dziejącą się samoistnie”. Wiaczesław Iwanow podkreślał: „Teatry chóralnych tragedii, komedii i misterium powinny stać się ośrodkami kreatywnego – inaczej proroczego – samostanowienia narodu” oraz „Chcemy zbierać się [w teatrach], aby tworzyć – działać – we wspólnocie, a nie tylko przyglądać się...”<sup>12</sup>. W nowych czasach, podobnie jak w starożytności, historia miała rodzić się podczas świętowania. Ruch ciała rozpatrywany były jako rzeczywista metoda zaszczepienia konkretnych wartości społecznych, a marzenia o tańczącej ludzkości były jednym z elementów utopii – projektu „odnowy życia”, który pojawił się pod wpływem spo-

<sup>7</sup> А. Белый, *Символизм как миропонимание*, Республика, Москва 1994, s. 167.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 330.

<sup>9</sup> I. Duncan, *Moje życie*, przeł. K. Bunsch, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1982, s. 183.

<sup>10</sup> И.Е. Сироткина, *Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников*, Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург 2014, s. 139–147.

<sup>11</sup> И.Е. Сироткина, *Свободное движение и пластический танец в России*, НЛЮ, Москва 2012, s. 151.

<sup>12</sup> В.И. Иванов, *op. cit.*, s. 50.

łączonego zaangażowania filozofii rosyjskiej, nietzscheanizmu, duchowej tradycji prawosławia oraz rozwijającej się na początku XX wieku psychologii.

Uczęszczające na wykłady Zielińskiego studentki Bestużewskich Kursów założyły jedno z pierwszych rosyjskich studiów tanecznych „Heptachor” (z gr. – taniec siedmiu). Oprócz wykładów z historii kultury antycznej ważną inspiracją dla Stefaniidy Rudniewej, Natalii Enman, Kamiły i Ilzy Trewer, Natalii Piedkowej, Ekateriny Cynzerling i Julii Tichomirowej był taniec Duncan, w którym, jak pisali współcześni, „psychologiczna potrzeba harmonijnych ruchów spotyka się z fizjologicznym zjawiskiem rytmu”<sup>13</sup>. Witający Isadorę jako „sojuszniczkę w sprawie wskrzeszenia starożytności”<sup>14</sup> Zieliński postawił przed swoimi studentkami ambitny cel – odrodzenie antycznej *chorei*.

Poszukiwania własnego stylu tanecznego rozpoczęły się w 1907 roku, w 1914 pojawiła się możliwość pracy z dziećmi, a już od 1915 roku prowadzone były regularne zajęcia, między innymi w celu stworzenia programu pracy oraz materiałów do ćwiczeń. Przygotowywane one były w dużej mierze intuicyjnie, na podstawie wcześniejszych doświadczeń motorycznych, ale – co istotne – powstawały jako wynik wysiłków kolektywnych. Dla twórczyni „Heptachoru” niezwykle ważna była idea wspólnoty tanecznej, która pojawiła się pod wpływem popularyzowanej przez Zielińskiego koncepcji „przyjaźni antycznej” i rozwijana była przez cały czas istnienia studia, aż do 1934 roku. Od 1916 roku członkowie „Heptachoru” mieszkali pod jednym dachem – w tzw. komunie, z wspólnym gospodarstwem i budżetem. Wszystko miało służyć sprawie „odzyskania utraconej przez człowieka umiejętności wyrażania siebie poprzez ruch”<sup>15</sup>, sprzyjać tańcowi, spajającemu „pojedyncze ciała w jedną kolektywną, nierozzerwalnie poruszającą się całość”<sup>16</sup>. Idea komuny artystycznej była wówczas bardzo popularna – w tym samym czasie na wzgórzu Monte Verita Rudolf Laban otworzył swoją pierwszą szkołę, a w Moskwie Jewgienij Wachtangow organizował „tajne” studio teatralne, zbierając w nim studentów gotowych poświęcić się teatrowi. Wspólne działania twórcze oznaczały kształtowanie świata, nadawały życiu sens.

Życie twórczyni „ruchu muzycznego” bogate było w spotkania i współpracę artystyczną. Jeszcze w 1914 roku Rudniewa wraz z przyjaciółkami pomagała Isadorze Duncan przy dobieraniu uczennic do jej paryskiego studia, natomiast w roku 1921 aktywnie wspierała Amerykankę, otwierającą swoją szkołę w Moskwie. W latach

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 82.

<sup>14</sup> К.В. Мочульский, *Письма к В.М. Жирмунскому* [dok. elektr.], <https://magazines.gorky.media/nlo/1999/1/pisma-k-v-m-zhirmunskomu.html> (dostęp: 29.05.2019).

<sup>15</sup> С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека: Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива-музея личных собраний*, сост. А.А. Кац, Издательство Главархива Москву, Издательство „ГИС”, Москва 2007, s. 497.

<sup>16</sup> С. Руднева, Э. Фиш, *Музыкальное движение*, Издательский центр „Гуманитарная Академия”, Санкт-Петербург 2000, s. 310.

1919–1921 „Heptachor” współpracował z Instytutem Żywego Słowa i Instytutem Rytmu w Petersburgu, a w 1922 roku stał się oficjalną instytucją edukacyjną – Państwowym Studium Ruchu Muzykalnego. Oprócz tańca na dwuletnich kursach uczono rysunku, historii sztuki oraz historii kultury antycznej. Praca szkoły doceniona została przez Dmitrija Szostakowicza, który podarował artystkom jeden ze swoich utworów. W latach 1924–1930 w celu znalezienia nowego materiału muzycznego studio współpracowało z kompozytorami Leonidem Wiszkariewem i Michailem Judinym. W tym samym czasie teoretyk sportu i założyciel ruchu olimpijskiego w Rosji Georgij Duperron pomagał w opracowaniu nowych ćwiczeń, a malarz Borys Ender (członek laboratorium eksperymentalnego Michaiła Matiuszyna) prowadził dla tancerzy zajęcia rozwijające „taktylność przestrzenną” oraz „widzenie rozszerzone”<sup>17</sup>.

Kilka lat po rewolucji październikowej w sztuce panowała względna wolność, interpretowana dość bezpośrednio: „Wszystko – dla wszystkich”<sup>18</sup>. Eksperymenty taneczne i teatralne cieszyły się poparciem władzy, przede wszystkim komisarza oświaty Anatolija Łunaczarskiego, odpowiadającego w partii za komunikację ze środowiskami akademickimi i artystycznymi. Łunaczarski był osobą o niezwykłym wykształceniu, doskonale zdającą sobie sprawę ze znaczenia dziedzictwa kulturowego<sup>19</sup>. O wadze, jaką przywiązywano wtedy do eksperymentów artystycznych, świadczy fakt, że w 1921 roku Duncan dostała propozycję otwarcia własnej szkoły. Zgoda Amerykanki była doceniona przez bolszewików i jej moskiewskie studio cieszyło się ich wsparciem nawet wtedy, gdy w 1924 roku zamknięto większość szkół tanecznych. Po roku 1924 pomocy instytucjonalnej choreografom udzieliło Laboratorium Choreologiczne, pracujące przy Rosyjskiej Akademii Nauk Artystycznych w Moskwie. Laboratorium prowadziło interdyscyplinarne naukowe badania nad tańcem, których rezultaty prezentowano w latach 1925–1928 na wystawach pt. *Sztuka ruchu*. Jednak nowa władza, pojmująca sztukę jako narzędzie organizacji świadomości społecznej, nie potrzebowała „ciał wyzwolonych” ani eksperymentów „orgiastyczno-katartycznych”, bardziej interesowały ją ciała posłuszne i zdrowe. Chcąc kontynuować swoje poszukiwania, tancerze i choreografowie musieli dostosowywać działania do tych oczekiwań. Członkowie „Heptachoru” uczestniczyli w seminariach i konferencjach, pracowali z dziećmi w przedszkolach i domach kultury, organizowali zajęcia w Proletkulcie, a w 1933 roku został wydany opracowany przez nich podręcznik *Tańce i gry masowe*. W latach 1929–1930 Stefanida Rudniewa prowadziła także kurs „ruchu muzycznego” w konserwatorium oraz gimnastykę w szkole baletowej w Leningradzie.

Na początku lat 30. sformułowana została doktryna realizmu socjalistycznego (wymóg ukazywania rzeczywistości w jej „rozwoju rewolucyjnym”, co faktycznie

<sup>17</sup> С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, *op. cit.*, s. 282–285.

<sup>18</sup> Archiwum Lwa Łukina, Государственный центральный Театральный музей им А.А. Бахрушина (ГТЦМ) Ф. 718. Ед. хр. 181. Л. 1.

<sup>19</sup> To m.in. A. Łunaczarski ocalił Teatr Bolszoi, który na początku lat 20. miał zostać zamknięty. Zob. А. Луначарский, *Переписка Ленина и Луначарского* [dok. elektr.], <http://lunacharsky.newgod.su/lib/lenin-i-lunacharskij/254> (dostęp 29.05.2019).

oznaczało tworzenie sztuki idealizującej dokonania państwa komunistycznego), bezwzględnie obowiązująca wszystkich artystów radzieckich. Taniec swobodny uznano za obcy oficjalnej ideologii i kulturze sowieckiej, oskarżeni o „formalizm” choreografowie zostali zepchnięci przez cenzurę na peryferie. Wielu z nich, jak na przykład Kasjan Golejzowski czy Lew Łukin, kontynuowali pracę w republikach środkowoazjatyckich. Walentyn Parnach zajął się tłumaczeniem dzieł literackich, twórca awangardowych „tańców maszyn” Nikołaj Foregger pracował nad klasyką operową w teatrach Charkowa i Kujbyszewa, a Ludmiła Aleksiejewa ratowała swoją „gimnastykę harmonijną”, przekształcając ją w nową dyscyplinę sportową – gimnastykę artystyczną. Pożegnalny występ „Heptachoru” odbył się 27 grudnia 1934 roku, a w 1935 roku Stefanida Rudniewa, Władimir Bulwankier, Emma Fisz i Lidia Generałowa, ostatni członkowie studia, przeprowadzili się do Moskwy, gdzie pojawiła się możliwość podjęcia współpracy z Moskiewskim Regionalnym Domem Wychowania Artystycznego. Rozpoczęła się długa walka o uratowanie metody „ruchu muzycznego”. Przetrwiała ona jako „ruch artystyczny” (nazwa musiała zostać zmieniona) na peryferiach sztuki – w domach kultury, lekcjach rytmiki dla dzieci w przedszkolach i sierocińcach. Była to praca przede wszystkim wychowawcza, na eksperymenty artystyczne nie było czasu ani miejsca. Powrót do pracy z dorosłymi stał się możliwy w 1957 roku, kiedy to najbliższej współpracownicy Rudniewej Emmie Fisz udało się otworzyć w jednym z moskiewskich domów kultury studio „Zobacz, muzyka!”<sup>20</sup>. Na początku lat 90. XX wieku w Moskwie odbył się festiwal tańca swobodnego, na który po raz pierwszy przyjechali dunkaniści z zagranicy. W tym samym czasie powstał „Nowy Heptachor”, a w połowie lat 90. pojawiło się jeszcze kilka studiów: „Isadora” przy Rosyjskim Uniwersytecie Przyjaźni Narodów, Laboratorium Ruchu Muzycznego „Terpsychora”, Teatr Tańca „Dance-o-Dora” w Moskwie, a także Szkoła Plastyki i Tańca przy Centrum Isadory Duncan w Petersburgu.

## Oczy szeroko zamknięte

Na przełomie lat 70. i 80. dziewięćdziesięcioletnia Stiefanida Rudniewa pisze pamiętniki, którym nadaje tytuł *Wspomnienia szczęśliwego człowieka*. „Nieraz pytano mnie, dlaczego wybrałam taką nazwę dla moich wspomnień. Nie wybrałam jej, ona wyrosła z samej istoty, z treści mojego życia”<sup>21</sup> – pisze Rudniewa w zakończeniu. Dziedziczka arystokratycznego rodu von Derwiesów, absolwentka Wyższych Kursów Żeńskich w Petersburgu wiele poświęciła, by rozwijać swoją metodę. Mimo fascynacji artystów srebrnego wieku tańcem swobodnym już wtedy kształtował się on w opozycji do dominującego na scenach baletu klasycznego. Była to raczej praktyka społeczna – tańczono na spotkaniach towarzyskich i w salonach artystycznych. Od

<sup>20</sup> Studio zostało przymusowo zamknięte w 1970 roku. Zob. С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, *op. cit.*

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 465.

1918 roku „Heptachor” regularnie zapraszał znajomych (byli wśród nich profesoria Uniwersytetu Petersburskiego, literaci, artyści i krytycy sztuki – stara inteligencja, uważająca za moralny obowiązek, jak pisała Anna Achmatowa, pozostanie „głosem pamięci”<sup>22</sup> swojego kraju) na „wieczory artystyczne”, oferując im odpoczynek i wsparcie duchowe w ciężkich czasach porewolucyjnych. Kiedy twórcy nowego tańca próbowali przenieść się na scenę, zarzucano im profanowanie muzyki klasycznej, oderwanie od rzeczywistości, brak techniki, niezrozumiałość przekazu. „Handlują dymem”<sup>23</sup> – pisali recenzenci o „Heptachorze”. Po rewolucji kulturalnej Stalina było tylko gorzej. Warto zadać sobie pytanie, co pozwoliło Rudniewej zachować pogodę ducha i kontynuować pracę wśród ataków i licznych zniewag.

W ustrojach totalitarnych istnienie opozycji – politycznej, artystycznej – nie jest możliwe w takiej formie jak w państwach demokratycznych. Nie jest możliwa negocjacja znaczeń symbolicznych w ramach kultury oficjalnej ani stosunków wewnątrz systemu wiedza–władza<sup>24</sup>. Jak pisał Michel Foucault, „władza nie jest czymś, co się zdobywa, wydziera lub dzieli, co się trzyma w garści lub wypuszcza; władza działa, poczynając od niezliczonych punktów, jest grą nieegalitarnych i zmiennych stosunków”, a jednocześnie „tam, gdzie jest władza, istnieje też opór i pomimo to, a raczej wskutek tego, nigdy nie znajduje się on na zewnątrz władzy”<sup>25</sup>. W tym ujęciu nieodłącznym atrybutem systemu władzy jest proces tworzenia znaczeń oraz walka wokół tych znaczeń, opór natomiast jest koniecznym warunkiem istnienia samej władzy. Ustrój komunistyczny opierał się na obowiązkowym, ostentacyjnym zadowoleniu obywateli, sztucznie podtrzymywanym braku konfliktu w przestrzeni społecznej. Koncepcje różne od oficjalnych były usuwane z pola widzialności. Dodatkowo opór wobec reżimu był – dosłownie i w przenośni – śmiertelnie niebezpieczny. „Poezję szanuje się tylko u nas – pisał Osip Mandelsztam. – Nigdzie indziej nie zabija się za wiersze”<sup>26</sup>. Czy taniec swobodny był w stanie zagrozić władzy? Jak pisze badająca nowoczesną *kinesis*<sup>27</sup> Wojciech Klimczyk: „Od czasów Rewolucji [francuskiej – przyp. A.N.] masowy pochód pozostaje jednym z kinetycznych toposów, które nowoczesność wciąż na nowo podejmuje, próbując odkryć w kolektywnym marszu jednoczącą społeczeństwo energię”<sup>28</sup>. Bolszewicy niewątpliwie zdawali sobie sprawę z siły wspólnoty kinetycznej. „Kto człowieka kiedyś latać nauczy, ten wszystkich

<sup>22</sup> O. Figes, *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*, przeł. W. Jeżewski, Wydawnictwo Magnum, Warszawa 2007, s. 330.

<sup>23</sup> С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, *op. cit.*, s. 508.

<sup>24</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, wstęp T. Komendant, Czytelnik, Warszawa 195.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 84–86.

<sup>26</sup> O. Figes, *op. cit.*, s. 361.

<sup>27</sup> Według W. Klimczyka *kinesis* (w jakimś sensie porównywana do Foucaultowskiej *épistème*) to pewna forma, nakładana przez kulturę na nieograniczony ruchowy potencjał ludzki oraz wyobraźnię kinetyczną.

<sup>28</sup> W. Klimczyk, *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)*, t. 2, Universitas, Kraków 2015, s. 466.

rubieży kamienie przesunie”<sup>29</sup> – pisał Friedrich Nietzsche. Taniec jednoczy umysł i ciało, o czym dobrze wiedziała wyzwalająca ciało z gorsetu oraz występująca przeciwko baletowi klasycznemu Isadora Duncan. Będąca techniką dystynktywną dworzan balet (jak i gorset) gwarantuje prawidłową postawę i jednocześnie uniemożliwia „wibracje wewnętrzne duszy”. Płasz zaś porusza ciało, pobudzając jednocześnie zmysły i wywołując namiętności. W czasach NEP-u<sup>30</sup> w Rosji tańczyli wszyscy: „starzy i młodzi, mężczyźni i kobiety, bogaci i biedacy, spekulanci i urzędnicy, komuniści i bezpartyjni, a nawet kontrrewolucjoniści”<sup>31</sup>. Taniec swobodny, rytmika, shimmy, fokstrot, tango... W Moskwie i Petersburgu działało wiele szkół oferujących za przysłowiowy czerwonec opanowanie każdej techniki tanecznej. Ten niejednorodnie ruszający się tłum niewątpliwie należało opanować i ujarzmić, czemu miały w ostateczności służyć parady masowe na placu Czerwonym, do których choreografie musieli układać między innymi twórcy nowego tańca rosyjskiego.

Sytuację Rudniewej i jej współpracowników, jak również wielu innych twórców w ZSRR, można określić jako trwanie w odizolowanej przestrzeni wewnątrz zamkniętego społeczeństwa. Jak pokazuje Tomáš Glanc<sup>32</sup>, istnienie kultury nieoficjalnej w państwach totalitarnych – zważając na trudności z precyzyjnym określeniem jej granic i estetyki<sup>33</sup> – można opisać przez metaforę „oczu szeroko zamkniętych”. Przedstawiciele kultury tzw. alternatywnej, w odróżnieniu od dysydentów, nie walczyli w sposób otwarty przeciwko władzy, do której często żywili niechęć albo mieli obojętny stosunek. Ich strategią było „nienależenie-do-niczego”, identyfikacja wewnątrz tej zamkniętej przestrzeni, w której jedynie mogli istnieć. Oczy szeroko zamknięte to nie są oczy, które nic nie widzą, tylko takie, które widzą po swojemu lub na przekór zamknięciu.

„Heptachor” niewątpliwie był wspólnotą ludzi zjednoczonych pewną ideą. Nauczać, ale i rozwijać, wychowywać, tworzyć warunki do realizacji uzdolnień – taki cel stawiali sobie zarówno Émile Jaques-Dalcroze, jak i Isadora Duncan, a w ślad za nimi twórcy tańca rosyjskiego. Swój system gimnastyki rytmicznej Jaques-Dalcroze opracował początkowo jako metodę mającą pomóc w rozwijaniu umiejętności muzycznych, jednak wkrótce przekształciła się ona w system wychowania poprzez rytm. Tworząc szkoły dla dzieci, Duncan, podobnie jak Friedrich Nietzsche, marzyła o tańczącej ludzkości. Uważała, że ucząc się tańca, dziecko także otrzymuje podsta-

<sup>29</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, TENET, Gdynia 1991, s. 228.

<sup>30</sup> NEP, czyli Nowa Polityka Ekonomiczna – doktryna polityki gospodarczej w Rosji Radzieckiej, prowadzona w latach 20. XX wieku.

<sup>31</sup> Сут. за: С. Юткевич, *С Касьяном Голейзовским в незабываемом двадцать первом*, [w:] К.Я. Голейзовский, *Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы*, Всероссийское Театральное Общество, Москва 1984, s. 65.

<sup>32</sup> Т. Гланц, *Авторство и широко закрытые глаза параллельной культуры*, „Новое литературное обозрение” 2009, nr 6 (100), s. 405–423.

<sup>33</sup> Nawet podział kultury sowieckiej na oficjalną i nieoficjalną dokonał się dopiero po XX Zjeździe KPZ (1956 r.), kiedy możliwa stała się jakakolwiek dyskusja na temat rozwoju i roli sztuki w życiu społecznym.



wy innych nauk oraz – co istotne – poznaje samego siebie. W ślad za Duncan „Heptachor” postawił przed sobą zadanie „nauczania emocji, radości, ekstazy”<sup>34</sup>, co w ich rozumieniu oznaczało kształcenie aktywnego doświadczania świata, dającego człowiekowi wewnętrzną swobodę i siłę. O przyjęciu nowych członków do studia nie decydowały ich predyspozycje fizyczne, tylko „potencjalna zdolność do tańca” – umiejętność spontanicznego wyrażania poprzez gest osobistych przeżyć, emocjonalna reakcja na muzykę, a także zwykłe cechy ludzkie, jak szczerłość, pracowitość, entuzjazm<sup>35</sup>. Podczas zajęć za kryterium sukcesu uznawany był stopień, w jakim udało się przezwyciężyć bariery psychologiczne i fizyczne każdego z uczestników zajęć<sup>36</sup>. Ale i same zajęcia, zwłaszcza na początku istnienia studia, odbywały się jako spotkania przyjaciółek – jak wspomina Rudniewa – „białe spotkania”. W improwizowanych chitonach lub peplosach młode kobiety poruszały się do dźwięków muzyki lub w ciszy, próbując „wyrazić muzykę wewnętrzną”. Był to bardzo swoisty taniec – pogrążone we własnych przeżyciach kobiety nie patrzyły na siebie nawzajem<sup>37</sup>. To dzięki spojrzeniu, skierowanemu na „drgania wewnętrzne duszy”, kształtowała się ta metoda. Impulsem do działania były słowa Isadory Duncan o źródle tańca:

Po wielu miesiącach (...) odkryłam, że gdy słucham muzyki, jej promieniowanie i wibracja spływają do tego jedyne go źródła światła w moim wnętrzu – odbijają się w duchowej wizji, nie w zwierciadle umysłu, lecz duszy – i że na podstawie tej wizji potrafię oddać je w tańcu<sup>38</sup>.

Głównym celem poszukiwań twórców „ruchu muzycznego” stała się swobodna ekspresja cielesna, powstająca jako intuicyjna, nieświadoma „odpowiedź na muzykę”<sup>39</sup>. Stąd zainteresowanie improwizacją, rozwojem orientacji przestrzennej, uwrażliwieniem na ruchy partnerów oraz uczenie się „aktywnego słuchania” muzyki. Wszystko jednoczyła próba osiągnięcia u artystów i wychowanków studia „osobowości harmonijnej” oraz uniwersalnej wiedzy w dziedzinie kultury, a także idea odnowy duchowej i łączenie się we wspólnocie poprzez przeżywanie muzyki. Twórcy „Heptachoru” uważali, że poznanie dzieła muzycznego jest procesem „słuchowo-ruchowym”. „Przy doświadczeniu muzyki w ruchu znaczenie jej objawia się jako «poruszenia duszy» (działania), w które tańczący się włącza i którym sam aktywnie sprzyja”<sup>40</sup>. Mimo iż muzyka była motorem ich poszukiwań, połączony z nią ruch niezbędny był nie tylko do percepcji obrazu muzycznego, lecz także do głębokiego poznania i wyrażenia siebie.

<sup>34</sup> И.Е. Сироткина, *Свободное движение...*, *op. cit.*, s. 40.

<sup>35</sup> С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, *op. cit.*, s. 308.

<sup>36</sup> С. Руднева, Э. Фиш, *Музыкальное движение...*, *op. cit.*, s. 17.

<sup>37</sup> С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, *op. cit.*, s. 130, 180.

<sup>38</sup> I. Duncan, *op. cit.*, s. 83.

<sup>39</sup> Zob. С.Д. Руднева, А.В. Пасынкова, *Опыт работы по развитию эстетической активности методом музыкального движения*, „Психологический журнал” 1982, nr 3, s. 84–92.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 87.

U podstaw tej metody leżą dwa działania: 1) nieświadoma reakcja motoryczna na muzykę oraz 2) następujące po niej uświadomienie sobie własnych ruchów i nadanie im artystycznego wymiaru pod wpływem uważnego słuchania muzyki<sup>41</sup>. W centrum zainteresowań znajduje się organiczny – w przeciwieństwie do mechanicznego – ruch ciała, czemu sprzyja uwaga zwrócona na oddech (jako źródło życia) oraz „całościowość” ekspresji ruchowej, zapewnianej dzięki „dynamicznej” czy też „kinetycznej” równowadze. Stan równowagi dynamicznej opisywany jest następująco:

W całym ciele zachodzi niewidoczny, ale ciągły, aktywny proces regulacji i redystrybucji napięć. Przy najmniejszym poruszeniu, powodującym przesunięcie centrum ciężkości ciała, proces ten przekształca się w ruch przestrzenny: człowiek mimo woli musi zmienić pozę lub zacząć się ruszać<sup>42</sup>.

Od zróżnicowania kombinacji tych dynamicznych sił, ich energii i natężenia zależy bogactwo emocjonalnych odcieni tekstu tanecznego. Dlatego niezbędne staje się rozwijanie wyobraźni oraz aktywizacja pamięci emocjonalnej, jak również wypracowanie umiejętności regulowania napięcia i rozluźnienia mięśni, czemu sprzyja ćwiczenie płynności poruszania się, oraz zwrócenie uwagi na najprostsze ruchy, jak chód, bieg, podskoki. „Chodzenie i bieganie to nie tylko najbardziej naturalny sposób poruszania się, są to także ruchy najbardziej wyraziste: charakter, psychiczny i fizyczny stan każdego człowieka znajdują odzwierciedlenie w sposobie chodzenia, biegania”<sup>43</sup> – pisały Rudniewa i Fisz. Ćwiczenia zawarte w ich podręczniku pełne są tych małych, w zwykłym życiu niezauważalnych ruchów, wykonywanych w różnych wariantach i kombinacjach. Korowody, marsze, kołysania się, przytupy, zabawy z wyobrażoną piłką, wstążką, kroplami wody – wszystko to przywołuje w pamięci dzieciństwo, okres spontaniczności i zabawy. Taka praca z najprostszymi ruchami podobna jest do usuwania kolejnych warstw naleciałości kulturowych dotyczących gestów i manieri poruszania się, a przykrywających niejako źródła „pierwotnej” ekspresji motorycznej.

Należy również podkreślić zainteresowanie tancerzy zagadnieniami z zakresu psychologii, dotyczącymi percepcji, emocji, pamięci. Pragnąc stworzyć koncepcję tańca dającego „boski wyraz treści ludzkiego ducha”<sup>44</sup>, szukając przyczyny wszelkich gestów, Isadora Duncan znalazła ją w nieświadomych ruchach wibrującego pod wpływem wrażeń muzycznych ciała. Przełom wieków XIX i XX był w Rosji okresem kształtowania się psychologii jako dyscypliny naukowej, a jednocześnie reform teatralnych. Przeżycie, podświadomość, refleks – to ulubione pojęcia reżyserów rosyjskich początku XX wieku. W tym świetle spontaniczna improwizacja taneczna w systemie „ruchu muzycznego” jawi się jako odzwierciedlenie dynamiki procesów

<sup>41</sup> Рог. С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, *op. cit.*, s. 329; С. Руднева, Э. Фиш, *Музыкальное движение...*, *op. cit.*

<sup>42</sup> С.Д. Руднева, А.В. Пасынкова, *Опыт работы...*, *op. cit.*, s. 88.

<sup>43</sup> С. Руднева, Э. Фиш, *Музыкальное движение...*, *op. cit.*, s. 78.

<sup>44</sup> I. Duncan, *op. cit.*, s. 83.

wewnętrznych, zachodzących w psychice ludzkiej. Nigdy wcześniej w tańcu uwaga artystów nie była w tak zdecydowany sposób zwrócona „do wewnątrz” procesu twórczego, nigdy wcześniej tak wytrwale nie poszukiwano „źródła tańca”, umieszczając go w subiektywnych przeżyciach, nieznanymi „zakamarkami” duszy ludzkiej czy też mimowolnych gestach.

To, czego poszukiwały twórczynie „ruchu muzycznego”, nie nazywały one tańcem. Stosowały pojęcie bardziej „głębokie” – *pląs*. Niewątpliwie słowem tym nie da się określić popisów baletowych czy też wykonywanych dla zabawy walców i kadryli. „Płąsem nazywamy szereg wzruszeń oraz strumień wywołanych przez nie ruchów, mających pewną rytmiczność, lecz nie tracących określonej bezpośredniości”<sup>45</sup> – pisała Rudniewa. Podobnie jak współczesna „Heptachorowi” niemiecka choreografka Mary Wigman, tancerki uważały, że obraz powstaje jako spowiedź artysty. Płąs bez muzyki i słów, w którym ciało posłusznie poddaje się wewnętrznemu rytmowi życia, uznawany był przez nie za najdoskonalsze urzeczywistnienie tańca<sup>46</sup>. Oprócz poznania historii i sztuki starożytnej Grecji oraz inspiracji sztuką Duncan impulsem do stworzenia systemu „ruchu muzycznego” było rozpoznanie „wewnętrznego pragnienia płąsu”. Muzyka w tej metodzie pełni rolę uruchamiającego głębokie przeżycia katalizatora. W procesie pracy, od „odczytania” ciałem emocjonalnej zawartości „tekstu” muzycznego, poprzez przemyślenie – dzięki wskazówkom partnerów – rezultatów tej improwizacji, dochodzi się do transformacji pierwotnej ekspresji cielesnej. W ten sposób powstaje forma taneczna najbardziej odpowiadająca treści muzycznej, a jednocześnie estetyzowane są subiektywne doznania i emocje twórcy, uobecniającego w geście każdą przeżywaną chwilę. Ważna jest również pewna „dialogiczność” procesu twórczego. Z jednej strony ruch pozwala zgłębić treść muzyki, muzyka zaś zmienia motorykę ciała, nadając jej formę gestu artystycznego. Z drugiej – dzieło jest rezultatem komunikacji i interakcji pomiędzy uczestnikami zajęć. Dla celów pedagogicznych istotne wydaje się to, że w procesie nauczania „ruchu muzycznego” człowiek nie tylko poznaje, ale i kreuje samego siebie. Zauważalne są także właściwości terapeutyczne tej metody. Nie przez przypadek tak często we wspomnieniach praktycy „ruchu muzycznego” piszą o tym, że zajęcia pozwoliły im na zrozumienie, czym jest *katharsis*<sup>47</sup>.

Zamknięcie wspólnot artystycznych – spowodowane z jednej strony brakiem możliwości otwartego działania, a z drugiej ich izolowaniem się – uaktywniało określony reżim patrzenia: kierowania spojrzenia do wewnątrz, skoncentrowania się na własnych wartościach. Jak uważa Tomáš Glanc, nienaturalność tej sytuacji, brak komunikacji i zwykłych punktów odniesienia, oprócz oczywistych negatywnych konsekwencji, może wywołać także uczucie euforii, powodowane niemal całkowitą

<sup>45</sup> С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, *op. cit.*, s. 233.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Т.Б. Трифонова, *Воспоминания* [dok. elektr.], <http://terpsihorastudio.ru/comments.htm> (dostęp: 29.05.2019).

– w ramach wyznaczonych granic – swobodą<sup>48</sup>. Jak już wspominałam, działalność Rudniewej i jej współpracowników po roku 1935 ograniczała się jedynie do pracy z dziećmi. Metoda „ruchu muzycznego” przetrwała, ale jako praktyka artystyczna się nie rozwinęła. Niemniej była to jedyna „przestrzeń wolności” dla twórczyń „Hep-tachoru” i zwłaszcza dla Rudniewej, która poświęciła opracowaniu tej metody całe życie. Izolacja paradoksalnie pozwoliła na zachowanie własnej odrębności, wierności tym ideałom, które przyświecały tancerkom u początków powstania ich wspólnoty artystycznej. Wobec próżni komunikacyjnej, powodowanej systemem ścisłej kontroli i cenzury, intensywne spojrzenie „oczu szeroko zamkniętych” uruchamiało mechanizm fantazji czy też logikę halucynacyjną. Jeszcze na początku XX stulecia Maksymilian Wołoszyn zauważył, że „marzenie senne i taniec zdają się zjawiskami, jeśli nie równoważnymi, to psychologicznie pochodzącymi z tej samej sfery duchowej”<sup>49</sup>. Rudniewa wspomina, że w najcięższych momentach życia udawało się jej przywołać przeżyte dawniej „chwile szczęścia”. Czym one są? Jak pisze, to zawsze momenty „oświecenia”, zrozumienia, poznania, pochodzące od innego człowieka – albo przeżyte wspólnie z nim, albo dostrzeżone na jego obrazach, w dziełach literackich czy też muzycznych<sup>50</sup>.

Uwalniając ciało od gorsetu starej kultury, choreografowie nowego tańca uruchamiali poznanie zmysłowe, wyzwalające w człowieku siły prawdziwie twórcze. Na początku XX wieku nowy taniec dawał poczucie wolności, umożliwiał swobodne wyrażenie siebie i życia. Twórcy „ruchu muzycznego” tę wewnętrzną swobodę zachowali nawet w warunkach ustroju totalitarnego. W państwie komunistycznym ich funkcjonowanie możliwe było tylko jako „tańczenie w ciemnościach”, trwanie w reżimie oczu szeroko zamkniętych, dające namiastkę swobody, przypominające o korowodach srebrnego wieku. Taniec, nazywany najstarszym ze zmysłów, dzięki któremu odczuwamy życie<sup>51</sup>, mimo swojej ulotności posiada wywrotowy potencjał. Poruszając ciało, uwalnia w duszy niepoddające się kontroli głębokie, irracjonalne siły, umożliwiające wytrwałość wobec opresji. „Tańczenie w ciemnościach” było dla rosyjskich twórców tańca swobodnego tym „słabym” gestem oporu, swoistą strategią przetrwania, pozwalającą zachować własną tożsamość.

## Bibliografia

- Archiwum Lwa Łukina, Государственный центральный Театральный музей им А.А. Бахрушина (ГТЦМ) Ф. 718. Ед. хр. 181.  
 Birringer J., *Dance and Not Dance*, „Performing Arts Journal” 2005, vol. 80, no. 2, s. 10–27.  
 Duncan I., *Moje życie*, przeł. K. Bunsch, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1982.

<sup>48</sup> Т. Гланц, *op. cit.*

<sup>49</sup> М. Волошин, *Театр и сновидение*, „Маски” 1912/1913, nr 5, s. 4.

<sup>50</sup> С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, *op. cit.*, s. 465.

<sup>51</sup> Zob. J. Birringer, *Dance and Not Dance*, „Performing Arts Journal” 2005, vol. 80, no. 2, s. 10–27.

- Figes O., *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*, przeł. W. Jeżewski, Magnum, Warszawa 2007.
- Foucault M., *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, wstęp T. Komendant, Czytelnik, Warszawa 1995.
- Klimczyk W., *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)*, t. 2, Universitas, Kraków 2015.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, TENET, Gdynia 1991.
- Аймермахер К., *От единства к многообразию: Разыскания в области «другого» искусства 1950-х–1980-х годов*, РГГУ, Москва 2004.
- Анциферов Н.П., *Из дум о былом: Воспоминания*, вступ. ст., сост., примеч. и аннот. указ. имен А.И. Добкина, Феникс, Культур. инициатива, Москва 1992.
- Белый А., *Символизм как миропонимание*, Республика, Москва 1994.
- Брагинская Н.В., *Славянское возрождение античности*, w: *Русская теория. 1920–1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений. Москва, декабрь 2002 г.*, сост. и отв. ред. С.Н. Пенкин, Изд. РГГУ, Москва 2004, s. 49–80.
- Волошин М., *Театр и сновидение*, „Маски” 1912/1913, nr 5, s. 1–9.
- Гланц Т., *Авторство и широко закрытые глаза параллельной культуры*, „Новое литературное обозрение” 2009, nr 6 (100), s. 405–423.
- Иванов В.И., *Родное и вселенское*, Республика, Москва 1994.
- Луначарский А., *Переписка Ленина и Луначарского* [dok. elektr.], <http://lunacharsky.newgod.su/lib/lenin-i-lunacharskij/254> (dostęp: 29.05.2019).
- Мочульский К.В., *Письма к В. М. Жирмунскому* [dok. elektr.], <https://magazines.gorky.media/nlo/1999/1/pisma-k-v-m-zhirmunskomu.html> (dostęp: 29.05.2019).
- Руднева С.Д., Пасынкова А.В., *Опыт работы по развитию эстетической активности методом музыкального движения*, „Психологический журнал” 1982, nr 3, s. 84–92.
- Руднева С., Фиш Э., *Музыкальное движение*, Издательский центр „Гуманитарная Академия”, Санкт-Петербург 2000.
- Руднева С.Д., *Воспоминания счастливого человека: Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива-музея личных собраний*, сост. А.А. Кац, Издательство Главархива Москву, Издательство „ГИС”, Москва 2007.
- Сироткина И.Е., *Свободное движение и пластический танец в России*, НЛЮ, Москва 2012.
- Сироткина И.Е., *Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников*, Издательство Европейского университета Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург 2014.
- Трифонова Т.Б., *Воспоминания* [dok. elektr.], <http://terpsihorastudio.ru/comments.htm> (dostęp: 29.05.2019).
- Юткевич С., *С Касьяном Голейзовским в незабываемом двадцать первом*, w: К.Я. Голейзовский, *Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы*, Всероссийское Театральное Общество, Москва 1984.