

ANASTASIA NABOKINA

LABORATORIUM CIAŁA

KASJAN GOLEJZOWSKI I NOWY TANIEC W ROSJI NA POCZĄTKU XX WIEKU

ANASTASIA NABOKINA

Doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Uniwersytetu Jagiellońskiego, zajmuje się historią i teorią tańca w kontekście antropologii ciała. Absolwentka Moskiewskiej Akademii Choreografii, w latach 1990–2010 pierwsza solistka moskiewskiego Teatru Baletu na Kremlu oraz Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie. Dyplomantka III Międzynarodowego Konkursu im. Rudolfa Nureyeva w Budapeszcie, wyróżniona przez Ministra Kultury RP za upowszechnianie sztuki tańca. Jako krytyk sztuki współpracowała z czasopismami „Teatr” i „Obieg”. Autorka kilkunastu naukowych artykułów w monografiach zbiorowych.

Tak początek XX wieku w Rosji opisał w swoich wspomnieniach aktor Moskiewskiego Teatru Kameralnego Aleksandr Rumniev: „Niezwykłe ożywienie panowało w dziedzinie tańca. I jak by to nie wydawało się paradoksalne, właśnie w tych trudnych latach w Moskwie pojawiło się szczególne zainteresowanie choreografią. Mnóstwo dziewczyn i młodzieńców uczęszczało do szkół i studiów tanecznych... Wszyscy tańczyli lub chcieli tańczyć...”¹. Także publicysta Władimir Tan w 1922 roku pisał: „W miastach rosyjskich tańczą teraz wszyscy, starzy i młodzi, mężczyźni i kobiety, bogaci i biedacy, spekulanci i urzędnicy, komuniści i bezpartyjni, a nawet kontrrewolucjoniści”². Co to była za pasja i dlaczego tak namiętnie tańczono w Rosji przed rewolucją październikową i w pierwszych latach po jej zakończeniu?

Rozwojowi tańca rosyjskiego poświęcono wiele publikacji. Początek dwudziestego stulecia powiązany jest głównie z działalnością Baletów Rosyjskich Siergieja Diagilewa, w tym przede wszystkim z reformą baletową Michaiła Fokina, rozpoczętą jeszcze w Teatrze Maryjskim w Petersburgu, oraz nowatorską choreografią Wałdawa Niżyńskiego, prezentowaną już tylko w Europie. Jednak zespół Diagilewa od połowy drugiej dekady XX wieku nie pojawiał się już w Rosji, a po rewolucji cała „elita” taneczna wyemigrowała na Zachód. Wydawałoby się, że musiało to mieć dość poważne konsekwencje dla tańca rosyjskiego. Niemniej kiedy w 1956 roku zespół baletowy moskiewskiego

¹ А. Румнев, *Воспоминания*. „Минувшее проходит предо мною...”. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2721. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 46.

² Cyt. za С. Юткевич, *С Касьяном Голейзовским в незабываемом двадцати первом*, [w:] К.Я. Голейзовский, *Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы*, Всероссийское Театральное Общество, Москва 1984, s. 65.

Teatru Bolszoi odbył tryumfalne *tournée* po Wielkiej Brytanii, stało się oczywiste, że – o dziwo! – taniec klasyczny nie tylko przyjął się w państwie komunistycznym, ale też na długie lata stał się dumą i znakiem rozpoznawczym kultury radzieckiej. Zaadaptowany został na potrzeby tzw. drambaletu, rodzaju widowiska stworzonego w latach trzydziestych i odpowiadającego oficjalnej ideologii ZSRR, a także jednemu słusznemu kierunkowi rozwoju sztuki – realizmowi socjalistycznemu. Jak to się stało, że balet, sięgający swymi początkami renesansu, będący swoistym projektem dystynkcji ciała, praktyką arystokratyczną i oznaką szlachectwa³, rozkwitł w państwie odrzucającym te właśnie wartości? Czy był tą samą sztuką? Czy i w jaki sposób pamięć cielesna obywateli radzieckich – niewątpliwie produkowana przez sztukę tańca⁴ – połączona została z wiedzą cielesną minionych pokoleń? Co działo się w pierwszych trzech dekadach XX wieku w tańcu rosyjskim? Czy istniała awangarda taneczna, inicjująca eksperymenty porównywalne do tych, jakie podejmowali twórcy niemieckiego Ausdruckstanz czy amerykańskiej Denishawn School? A jeżeli tak, to jak wyglądały i jakie miały skutki dla kultury rosyjskiej poszukiwania artystów, którzy po rewolucji zostali w kraju? W czym też należy upatrywać źródła tych poszukiwań?

Celem artykułu jest chociażby częściowa odpowiedź na te pytania na podstawie analizy mało znanego obszaru kultury rosyjskiej początków dwudziestego stulecia, nazywanego „tańcem plastycznym”, „tańcem swobodnym”, „eksperymentami rytmiczno-plastycznymi” i szerzej – „sztuką ruchu”. Jako przewodnik po tym obszarze posłuży twórczość jednego z choreografów rosyjskiego tańca awangardowego Kasjana Golejzowskiego. Interesować mnie będzie także pewna dziedziczność – mimo oczywistego zerwania na gruncie polityczno-społecznym – istniejąca, moim zdaniem, w kulturze rosyjskiej. Dziedziczność idei kreujących nie tylko zmiany w sztuce, ale i szerzej – w kulturze.

WYRAZIĆ CIAŁEM TO, CZEGO PRAGNIE DUSZA

„Forma i treść [w sztuce – przyp. AN] zawsze się ze sobą wiążą, wywołując w wyobraźni tysiące skojarzeń, powołując do życia obrazy pełne nadzwyczajnego piękna i mądrości. W takich przedstawieniach i opisach, podobnie jak w przyrodzie, żyje to, co bywa wiecznie stare, a bywa i wiecznie młode. I zastanawia się człowiek: czy może być artystą ten, kto nie potrafi myśleć asocjacyjnie?” – mówi w filmie *Symfonia choreograficzna* Kasjan Golejzowski⁵. W tych słowach choreografa łatwo dostrzec odwołanie do tradycji symbolizmu rosyjskiego, niezwykle wpływowej w latach, kiedy zaczynał on swoje życie artystyczne – zwłaszcza zaś

³ Balet jako praktyka cielesna dworzan był częścią procesu cywilizacji, o którym pisał Norbert Elias (N. Elias, *O procesie cywilizacji*, tłum. T. Zabłudowski, K. Markiewicz, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2011).

⁴ Wszelkie nasze doświadczenia przechowywane są w ciele, w którym, jak zauważają praktycy tańca, „zapisywane jest nasze rozumienie świata z trudem zdobywane od dziecięcej kołyski” (K. Мельдаль, *Поэтика и практика хореографии*, tłum. И. Богданов, О. Мичковский, Кабинетный ученый, Екатеринбург–Москва 2015, s. 13). Jak pisze Jean-Luc Nancy, taniec pozwala „dotknąć ciała” (J.-L. Nancy, *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Wydawnictwo Słowo/Obraz, Terytoria, Gdańsk 2002, s. 12). Przez ten dotyk taniec „wdrukowuje” w ciała zarówno wykonawcy, jak i widza założone w ruchu emocje i znaczenia. Innymi słowy, ciało po prostu staje się w tańcu poprzez ruch, który kształtuje pamięć cielesną poprzedzającą jakąkolwiek świadomość.

⁵ *Хореографическая симфония. Из работ Касьяна Голейзовского*, Творческое объединение, „Экран” 1971.

do głoszonej na początku XX wieku przez Wiaczesława Iwanowa religii wiecznie rodzącego się i umierającego boga Dionizosa. Iwanow należał do młodszego pokolenia symbolistów, którzy nie tylko interesowali się ukrytym za materialną rzeczywistością, niedającym się opisać i zinterpretować światem oraz próbowali dotrzeć do niego za pomocą działań twórczych, ale też głosili idee „proroczego przesłania nowego życia”⁶, a nihilizmowi i dekadencji przeciwstawiali „akt mistycznego samoutwierdzenia”⁷. Celem i marzeniem symbolistów była przemiana człowieka, a odrodzenie miało dokonać się za pomocą kultury przyjmującej rolę kultu, w tym także sztuki zapewniającej dionizyjskie doświadczenia duchowe. Iwanow krytykował współczesną kulturę – zwłaszcza zachodnią – jako zatrutą jadem indywidualizacji poświeceniowej. Doznanie zapewniane przez dzieło sztuki miało być według niego soborotwórcze, tj. odbywać się pod znakiem wspólnoty duchowej. Twórca zaś miał uczestniczyć w tym mistycznym akcie, składając ofiarę ze swojego artystycznego „ja” w imię zbiorowego „ty”. W tych myślach widoczne są wpływy Władimira Sołowjowa, jego idei bogocześnictwa oraz miłości jako drogi do odzyskania utraconej przez człowieka duchowo-cieleśnej całości, zbawienia indywidualności przez ofiarę z egoizmu⁸, jak również Friedricha Nietzschego, z którego poglądami Iwanow zapoznał się podczas pobytu na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku na uniwersytecie w Berlinie. Dzięki Nietzschemu Iwanow odkrył żywiołowego ducha Dionizosa, który stał się dla niego praprzyczyną energii twórczej, przenikającej kult, rytuał, całą kulturę i człowieka w ich organicznej jedności. Upojenie dionizyjskie było zatem nie tylko symbolem odnowienia kulturowego, ale i metodą poznania, poszukiwania syntetycznej duchowości, obejmującej pełnię kosmicznego życia. Po sukcesie, jakim była publikacja pracy *Helleńska religia cierpiącego boga* w czasopiśmie „Nowa Droga” („Новый путь”) prowadzonym przez Dmitrija Mierieżkowskiego, Iwanow stał się znany w kręgach inteligencji rosyjskiej jako „czarodziej i strażnik tajemnej wiedzy rosyjskiego symbolizmu”⁹.

Należy podkreślić, że symbolizm w Rosji nie zamykał się w ramach artystyczno-estetycznych. Była to filozofia życia, determinująca praktyki społeczno-kulturowe. Jeszcze w połowie XIX wieku wśród inteligencji rozpowszechnił się zwyczaj prowadzenia salonów i spotkań towarzyskich, na których toczono niekończące się rozmowy o literaturze, sztuce, polityce. Inteligencja rosyjska zawsze miała skłonność do asymilowania zachodnich idei, a ponieważ pojęcie relatywności, względności jest całkowicie obce duszy rosyjskiej dążącej do integralności – czy też Absolutu – w swoim „przeżywaniu” tych idei, intelektualiści odznaczyli się swoistym maksymalizmem. Innymi słowy, teorie odnoszono do całości istnienia, nie tylko do sfery publicznej czy życia idei, ale do całej sfery prywatnej, przeżywania miłości oraz obcowania z naturą. I tak jak w latach trzydziestych–czterdziestych XIX wieku idealisci rosyjscy byli bezwarunkowymi wyznawcami heglizmu

6 В. Иванов, *Предчувствия и предвестия*, [w:] *Родное и вселенское*, Республика, Москва 1994, s. 37.

7 Там же, s. 38.

8 В. Соловьев, *Смысл любви*, Азбука-Аттикус, С.-Петербург 2016.

9 В.М.Толмачев, *Саламандра в огне. О творчестве Вяч. Иванова*, [w:] *Родное и вселенское*, dz. cyt., s. 4.

lub schellingianizmu¹⁰, tak na przełomie wieków równie namiętnie wyznawali nietzscheanizm. W 1905 roku Władysław Iwanow wraz z żoną Lidią Zinowiewą-Annibal zaczyna prowadzić w swoim mieszkaniu salon artystyczno-literacki, który staje się swoistym centrum życia duchowego Petersburga. Stałymi bywalcami spotkań są między innymi: Wasilij Rozanow, Walerij Briusow, Aleksandr Blok, Andriej Biły, Zinaida Gippius, Fiodor Sołogub, Wsiewołod Meyerhold, Wiera Komissarżewska, Léon Bakst, Mściśław Dołużyński, Jewgienij Lanceray, Siergiej Sudiejkin, Maksimilian Wołoszyn, Anatolij Łunaczarski, Nikołaj Bierdiajew¹¹. Jednak Iwanowskie środy znane są nie tylko dlatego, że bywali na nich artyści i osoby publiczne. Spotkania „na wieży”¹² były swoistym laboratorium „życiotwórczości”, gdzie z wielkim zapamięłaniem próbowano łączyć teorię i sztukę z życiem. Według tego, co pisał Nietzsche, dla rosyjskich wyznawców Dionizosa niezwykle ważny był „nowy świat symboli, cała cielesna symbolika, nie tylko symbolika ust, oblicza, słowa, lecz pełny, rytmicznie poruszający wszystkie członki gest taneczny”¹³. Parafrazując Michaiła Bachtina, można powiedzieć, że chodziło o to, aby zatańczyć i zaśpiewać na pogrzebie przeszłości¹⁴. Na spotkaniach nie tylko czytano nowe teksty i wiersze oraz rozprawiano o ideach, ale i wystawiano improwizowane pantomimy, muzykowano na fortepianie i fletach, tańczono i śpiewano, próbując wskrzesić atmosferę starożytnych korowodów chóralnych. W dodatku wszystko to owiane było eksperymentalno-erotyczną atmosferą. Bierdiajew napisze później: „Przypominam sobie rozmowę na jeden z głównych «środowych» tematów, chodziło o Erosa. Utworzył się prawdziwy sympozjon i mowy o miłości wygłaszały tak różne osoby, jak gospodarz Władysław Iwanow, przybyły z Moskwy Andriej Biły i wytworny profesor T. Zieliński, a także A. Łunaczarski, upatrujący w proletariacie współczesnego wcielenia antycznego Erosa, i jeszcze jakiś materialista, który nie uznawał już niczego oprócz procesów fizjologicznych”¹⁵. I tak oto, wysławiając Erosa, „śpiewając i tańcząc” na Iwanowskich środach, człowiek stawał się „członkiem wyższej wspólnoty”¹⁶, a w owym teurgicznym rytuale role główne odgrywały muzyka, ruch i rytm.

Jeżeli się zgodzić, że na początku XX wieku w Rosji – jak nigdzie indziej – popularne były idee Nietzschego¹⁷, to należałoby dodać, że również nigdzie indziej nie było tylu wielbicieli i kontynuatorów sztuki Isadory Duncan. Przyjeżdżając w 1904 roku po raz pierwszy do Petersburga, tancerka wywołała sensację kul-

10 M. Bierdiajew, *Źródła i sens komunizmu rosyjskiego*, tłum. H. Paprocki, Wydawnictwo „Antyk”, Kęty 2005, s. 19–22.

11 Por. *Башина Вячеслава Иванова и культура Серебряного века*, Филологический факультет СПбГУ, С.-Петербург 2006.

12 Tak nazywano mieszkanie Iwanowa i Zinowiewej-Annibal znajdujące się na najwyższym piętrze w budynku przy ulicy Tauryzdzkiej 25 w Petersburgu.

13 F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo „Aletheia”, Warszawa 2009, s. 50.

14 M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go*, tłum. A. i A. Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

15 Cyt. za A.В. Лавров, *Голос с Башни: „Венок из фиговых листьев” Максимилиана Волошина, [w:] Башина Вячеслава Иванова...*, dz. cyt., s. 78.

16 F. Nietzsche, *Narodziny tragedii...*, dz. cyt., s. 45.

17 А. Эткин, *Эрос невозможного. История психоанализа в России*, Медуза, С.-Петербург 1993.

turową. Marzący o prawdziwie dionizyjским tańcu symboliści zobaczyli w niej współczesną bachantkę. Zgodnie z myślą Wiaczesława Iwanowa przeżycia duchowe człowieka powinny przejść oczyszczenie, ucieleśniając się w rytmach, działaniach lub na obrazach. W ten sposób – od miłości do pięknych ciał, zachwyty nad formą, w której przejawiają się drgania duszy artysty, do umiłowania wiecznych idei i jednoczenia się w Bogu – dobro najwyższe przenika człowieka i wyraża się w jego twórczości. Powstałe w konsekwencji całego procesu formy sztuki odzwierciedlają etyczną zasadę kultury¹⁸. Według symbolistów pierwszą i najdoskonalszą formą twórczości jest muzyka. Potrafi ona bowiem przekazać najskrytsze drgania duszy i oddziaływać na odbiorcę w sposób całkowity. A więc dusza każdej ze sztuk musi mieć charakter muzyczny, dynamiczny i ruchliwy, a ruch jest rzeczywistym obrazem duszy świata. Jurij Annienkow napisze później: „Ruch jest pierwszą siłą kreatywną, twórczym motorem wszechświata, pierwszym, czemu uklonił się i czym zachwycił się człowiek”¹⁹. Taniec, jak wiadomo, jest wiecznym ruchem i jeżeli sztuki plastyczne nazwać można bytem skończonym, a muzykę stawaniem się, to taniec jest unaocznieniem stawania się. W ekspresji tanecznej Duncan symboliści zobaczyli możliwość ucieleśnienia energii zakłętej w dźwiękach. Zainspirowani nią artyści, muzycy i poeci dostrzegli w tańcu możliwość powrotu do antycznego ideału syntezy duszy i ciała – *kalokagatii*. Ruch okazał się czynnikiem umożliwiającym dotarcie do „świata ukrytego” i „człowieka wewnętrznego” (co niezmiernie interesowało symbolistów), a także wartością mającą walory wychowawcze oraz przenoszącą emocje zawarte w dziele z wykonawcy na widza. W związku z tym gest i ruch ludzkiego ciała zostały uznane za materiał sztuki, teatr natomiast miał się stać ogniwem łączącym codzienność i ukrywający się za nią prawdziwy świat ducha. Nie przez przypadek zarówno Konstantin Stanisławski, jak i Wsiewołod Meyerhold oczarowani byli tańcami Duncan. Pierwszy z nich uznał ją za artystkę większą niż Eleonora Duse²⁰, a w spektaklach Moskiewskiego Teatru Artystycznego zaczęto poszukiwać możliwości „wyjścia poza słowo” oraz odnowy metody pracy aktorskiej „poprzez milczenie”²¹. Drugi, mimo późniejszej krytyki „duncanizmu”, podobnie jak Duncan poszukiwał na scenie czystej ekspresji ruchowej²². Myśląc o reformie teatru, Meyerhold przyjął, iż u jego podstaw leżą właśnie gest i ruch. Na samym początku reżyser poszukiwał sprzężeń między muzyką, rytmem i ruchem aktora na scenie. Metoda aktorska, która po rewolucji nazwana została „pobudzeniem odruchowym” i której skuteczność zapewniały ćwiczenia biomechaniczne, w pierwszych latach XX wieku określana była przez niego – w ślad za aktorami komedii dell’arte – „duszą rados-

18 В. Иванов, *О Дионисе и культуре*, [w:] *Родное и вселенское...*, dz. cyt., s. 81–83.

19 Ю.П. Анненков, *Театр до конца*, [w:] *Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах*. Вып. 2, red. В.В. Иванов, Эдиториал УРСС, Москва 2006, s. 41.

20 *Письмо К.С. Станиславского к А. Дункан от 29 января 1908 г.*, [w:] К.С. Станиславский, *Собрание сочинений в 8 томах*, т. 8, Искусство, Москва 1954–1961, s. 78.

21 В. Щербakov, *Пантомимы серебряного века*, „Петербургский театральный журнал” 2014, s. 95–96.

22 *Письмо В.Э. Мейерхольда жене от 9 января 1908 г.*, [w:] *Мейерхольдовский сборник*. Вып. 2: *Мейерхольд и другие. Документы и материалы*, red. О.М. Фельдман, Москва 2000, s. 252–253.

ną”²³. Oznaczało to taki stan aktywności emocjonalnej, który pozwala aktorowi na swobodną improwizację w ramach określonego tematu, kiedy każdy bodziec wywołuje natychmiastowy efekt w postaci odpowiedniego ruchu. W rezultacie rytm u Meyerholda odgrywał ważną rolę zarówno w charakterystyce postaci oraz narracji scenicznej, jak i w formie, jaką przyjmował sam spektakl. W tym samym czasie eksperymenty z ruchem wyrazistym i pantomimą w teatrze podejmowali Nikołaj Jewreinow oraz Aleksandr Tairow. Trzeba zauważyć, że wszystkie te poszukiwania miały wspólne źródła w Iwanowskiej teorii teatru – odprawianego we wspólnocie aktorów i widzów misterium, w którym muzyczny i roztańczony żywioł dionizyjski miał bardzo duże znaczenie.

„Ja znalazłem tego Boga nowego. Jest nim rytm... rytm, muzyka, taniec to przecież jedno i to samo...”²⁴ – powie wiele lat później Golejzowski, który w latach 1906–1909 uczył się w szkole baletowej przy Teatrze Maryjskim w Petersburgu (jednym z jego pedagogów był Michaił Fokin), a w 1907 roku wziął kilkanaście lekcji u Isadory Duncan²⁵. Zajęcia te oraz ogólnie roztańczona atmosfera stolicy niewątpliwie miały duży wpływ na przyszłego choreografa. Wtedy to propagowany przez Duncan taniec swobodny, w którym „psychologiczna potrzeba harmonijnych ruchów spotyka się z fizjologicznym zjawiskiem rytmu”²⁶, stał się niezwykle popularną praktyką społeczną. W Moskwie i Petersburgu organizowały się – podobnie jak wcześniej salony literackie – studia taneczne, skupiające gimnazjalistki i kursantki, każda z nich pragnęła „podobnie tańczyć, żyć, być tak samo radosną i czystą”²⁷ jak Isadora (był to ruch całkowicie spontaniczny, niczym nie reglamentowany). Pasjonatka sztuki Duncan Stefanida Rudniewa wspomina, że naturalna wyrazistość jej ruchów, która – jak się wydawało – nie wymagała żadnego wysiłku ani określonej techniki, utwierdzała w przekonaniu, że podobna autoekspresja dostępna jest każdemu²⁸. Jednocześnie tańce Isadory miały dla współczesnych głęboki sens etyczno-moralny: łączyły bowiem ciało z wyzwoloną od więzów codzienności duszą, ukazując radosnego w swojej pełni człowieka.

Starożytni Grecy uznawali współzależność między dźwiękami, ruchem i uczuciami. Według nich rytmu wszechświata nie słyszymy, lecz go odczuwamy. Wyraża on najwyższy porządek i ład ducha człowieka, poznać rytm można zaś tylko za pomocą tańca. Czym jednak jest taniec? To „żywy” obraz, tworzony w przestrzeni dzięki ruchom tancerza. Narzędziem oddziaływania na widza jest tu ciało wykonawcy. Umiejętność tańczenia zaś to przede wszystkim sprawność w rozmieszczaniu swojego ciała w konkretnej przestrzeni, zdolność do zsynchronizowania ruchów, podporządkowania się określönemu rytmowi i – dzięki temu – przeka-

23 Cyt. za В. Щербаков, *Пантомимы серебряного века...*, dz. cyt., s. 180.

24 *Хореографическая симфония. Из работ Касьяна Голейзовского*, Творческое объединение, „Экран” 1971.

25 Katalog wystawy *Художники театра Касьяна Голейзовского 1918–1932*, Галерея „Элизиум”, wyd. М.А. Молчанова, Г.Н. Михиенко, Москва 2012.

26 В. Иванов, *О Дионисе и культуре...*, dz. cyt., s. 82.

27 *Воспоминания счастливого человека: Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения „Гептахор” в документах Центрального московского архива-музея личных собраний*, wyd. А.А. Кац, Главархив Москвы ГИС, Москва 2007, s. 97.

28 Тамże.

zywania idei i uczuć znajdujących się w utworze choreograficznym. Rytm natomiast to nic innego jak organizacja dźwięków lub ruchów w czasie lub/i przestrzeni. W tańcu opiera się on na określonych proporcjach czasu, przestrzeni oraz energii potrzebnej do wykonania ruchu. Twórca eurytmii Émile Jaques-Dalcroze uważał, że rytmiczne ruchy ciała ludzkiego można nazwać „widzialną muzyką”, dlatego tancerz przede wszystkim powinien nasiąknąć uczuciami, które rodzą rytm i dźwięki muzyki²⁹. Rytm charakteryzuje się siłą oddziaływania zarówno na wykonawców, jak i na widzów, w których widoczne i słyszalne w muzyce impulsy budzą motoryczny rezonans, wzmacniając tym samym kinetyczne postrzeganie tańca. W języku symbolistów nazwać by to można „upojeniem dionizyjskim”, kiedy dzieło powstaje z „ducha muzyki” i „wlewa się w jej obejmujące wszystko łono”³⁰. Niezbędna staje się tu właściwa koordynacja – rozumiana jako pewna harmonia ruchów lub jako właściwość motoryki ciała ludzkiego. Owym zespoleniem ruchów ciała z muzyką i rytmem, które miało rozbudzać emocje widza i samego wykonawcy, zajmowali się w ślad za Duncan i Jaques-Dalcroze’em twórcy nowego tańca rosyjskiego.

Na początku drugiej dekady XX wieku Stefanida Rudniewa wraz z kilkoma przyjaciółkami z Wyższych Kursów Żeńskich (Kursów Bestużewskich) założyła jedno z pierwszych studiów tanecznych w Petersburgu, nazwane przez patronującego im historyka kultury antycznej Tadeusza Zielińskiego – Heptachor (gr. taniec siedmiu). Najpierw były to spotkania, na których kobiety śpiewały, muzykowały i tańczyły, naśladując Duncan. W 1914 roku odbyło się pierwsze przedstawienie, a od 1915 roku zaczęto prowadzić pracę pedagogiczną. Studio Heptachor istniało do 1935 roku. W tym okresie opracowany został program nauczania „ruchu muzycznego”, odbywały się regularne koncerty wychowanków. W latach 1919–1921 członkowie studia współpracowali z Instytutem Żywego Słowa i Instytutem Rytmu w Petersburgu, a w roku 1922 Heptachor zostało przekształcone w Państwowe Studio Ruchu Muzycznego. Od samego początku praca w studiu prowadzona była w kierunku poszukiwania nowych form ruchu wyrazistego, nowych relacji w kompozycjach przestrzennych, rozwoju i pogłębienia wrażliwości muzycznej u wychowanków i artystów. Stąd zainteresowanie improwizacją i uwrażliwieniem na dotyk (nazywano to „taktylnością przestrzenną”)³¹, rozwój intuicji kinestetycznej, uczenie się aktywnego słuchania muzyki i wyrażania uczuć poprzez ruch, zauważenie roli oddechu w tańcu, komponowanie układów choreograficznych do rytmu deklamowanych wierszy i eksperymentowanie z kolorem i światłem w tańcu. Wszystko to jednoczyła próba osiągnięcia u wychowanków studia „harmonijnej osobowości” i uniwersalnej wiedzy w dziedzinie kultury. Owe poszukiwania bliskie były także twórcom pracowni i szkół tanecznych Moskwy, gdzie w 1910 roku, tuż po ukończeniu szkoły w Petersburgu, przeprowadził się Kasjan Golejzowski i gdzie w tamtym czasie nauczała już Francesca Beata. W swoim studium tańca swobodnego, łącząc wychowanie fizyczne, rytmikę

29 К. Шторк, *Система Далькроза*, tłum. Р. Варшавская, Н. Левинская, Петроград, Ленинград–Москва 1924.

30 В. Иванов, *Предчувствия и предвестия...*, dz. cyt., s. 41.

31 *Воспоминания счастливого человека...*, dz. cyt., s. 294–295.

i taniec, wypracowała ona ramy teoretyczno-praktyczne wykorzystywane później przez innych praktyków nowego tańca rosyjskiego. W 1910 roku otworzyła się także pracownia ruchu plastycznego Elly Rabeneck-Knipper³², a w latach 1913–1921 jedna po drugiej pracownie tańca i ruchu takich artystek, jak Ludmiła Aleksiejewa, Inna Czerniecka i Wiera Maja, Balet Dramatyczny Michaiła Mordkina (później kierowali nim Nina Gremina i Nikołaj Rachmanow), Instytut Wychowania Rytmicznego Niny Aleksandrowej, studio MastFor Nikołaja Foreggera, pracownia Walerii Cwietajewej, studio Nikołaja Pozdniakowa, Balet Swobodny Lwa Łukina, a także szkoła Isadory Duncan³³. Znajdując się w samym centrum eksperymentów rytmiczno-plastycznych, Golejzowski w 1916 roku stworzył własną pracownię sztuki baletowej (w czasie swojego istnienia miała ona kilka nazw, ale najbardziej znana jest jako Moskiewski Balet Kameralny), gdzie analizując próby reform Isadory Duncan, Aleksandra Gorskiego, Michaiła Fokina, poszukiwania w innych dziedzinach sztuki oraz eksperymenty szkół tańca swobodnego, choreograf tworzył własny program estetyczny i pracował nad „pozy-skaniem nowej formy artystycznej w dziedzinie choreografii teatralnej”³⁴.

CIAŁO EKSTATYCZNE *VERSUS* CIAŁO MECHANICZNE

Eksperymenty prowadzone w rosyjskich studiach i pracowniach tanecznych z jednej strony skupiały się na znalezieniu nowych form choreograficznych, z drugiej zaś na działaniach wychowawczych. Stosunek do tańca w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku w Rosji można by określić w sposób następujący: wolny od konwenansów starego świata taniec plastyczny miał głębokie znaczenie światopoglądowe i był jedną z istotnych form myślenia o „nowym” człowieku. Po stwierdzeniu Nietzschego, iż człowiek jest niczym więcej jak ciałem, uznano, że ponieważ ciało staje się w ruchu, to sposoby posługiwania się nim, jego ekspresja ruchowa mają wyjątkowe znaczenie dla kształtowania postawy moralnej. Taniec zaś odpowiadał stworzonym jeszcze przez symbolistów wyobrażeniom o sztuce jako jednej z dziedzin, która pomoże w realizacji celu – odnowy życia poprzez odnowę ciała. Psycholog Lew Wygotski w latach dwudziestych napisał: „Wszystko, czego sztuka dokonuje, robi w naszym ciele i poprzez nasze ciało”³⁵. Tak więc, korzystając z technik nie tylko tanecznych, ale i ogólnie rozumianej kultury fizycznej – akrobatyki, gimnastyki, sportu, sztuki cyrkowej, próbowano stworzyć wolne od ograniczeń ciało nowego człowieka. Nowa motoryka miała być z jednej strony bliska naturze, przyrodzie, a z drugiej – odzwierciedlać niezwykłą sprawność organizmu ludzkiego. Poszukiwania artystów można zaklasyfikować do kilku nakładających się na siebie obszarów: plastyczności (rozumianej jako wyrazistość gestu, ukształtowanie pozy, innymi słowy – plastyczność cielesna),

³² Rabeneck-Knipper jednocześnie uczyła tańca swobodnego i ruchu scenicznego aktorów Moskiewskiego Teatru Artystycznego.

³³ Chronologia otwarcia studiów i szkół tanecznych w Moskwie zob. Н. Мислер, *Вначале было тело: Ритмопластические эксперименты начала XX века. Хореологическая лаборатория ГАХН, Искусство – XX век*, Москва 2011, s. 18–25.

³⁴ К.Я. Голейзовский, *Жизнь и творчество...*, dz. cyt., s. 52.

³⁵ Л.С. Выготский, *Психология искусства*, Педагогика, Москва 1987, s. 243.

ruchu swobodnego (przede wszystkim chodziło o wyzwolenie ciała, które osiągnano między innymi przez nagość utożsamianą z pięknem i prawdą), eksperymentów rytmiczno-plastycznych (łączyących ruch i muzykę, przy czym taniec nie miał być ilustracją muzyki, lecz tworzyć równoległe obrazy nasyczone tymi samymi co muzyka emocjami), gimnastyki wyrazistej (gdzie walory artystyczne wynikały ze sprawności ciała, określonej mechanizacji i racjonalizacji ruchów, a emocje miały być pochodną stanu fizjologiczno-psychologicznego) oraz ekscentryczności (do której można zaliczyć wszystkie ruchy związane z kulturą współczesnego miasta). Praca i poszukiwania oparte były na intuicji oraz na podejściu mniej lub bardziej naukowym³⁶. Jeżeli w spektaklach Baletów Rosyjskich taniec był jedną ze składowych przedstawienia i to, mówiąc słowami samego Diagilewa³⁷, nie najważniejszą, to twórców nowego tańca interesował przede wszystkim czysty ruch i samo ciało. Stąd częsta oszczędność w środkach scenograficznych i kostiumach. Wszystko miało być podporządkowane wyrazistości gestu, postawy, ruchu. Ciała, jakie ukazywały się w wyniku tych eksperymentów, można umieścić na kontinuum pomiędzy „ciałem ekstatycznym” a „ciałem mechanicznym”.

Golejzowskiemu zdecydowanie bliżej było do „ciała ekstatycznego”, czyli do „tańca syntetycznego” Inny Czernieckiej (połączenia technik tanecznych, muzyki i sztuk plastycznych), „gimnastyki harmonijnej” Ludmiły Aleksiejewej (ruch zasadzający się na przemiennym naprężeniu i rozluźnieniu mięśni), „ruchu wyrazistego” Wiery Mai (zainteresowanie folklorem i rekonstrukcją tańców starożytnych) oraz do orgiastyczno-dionizyjskich poszukiwań Lwa Łukina i Aleksandra Rumniewa³⁸. Szczególnie często przez ówczesnych krytyków porównywane były prace Golejzowskiego i Łukina. Celem obu było pokazanie piękna ludzkiego ciała w ruchu, wyzwolenie go od kanonów tańca klasycznego, które nie wiązałyby się z ignorowaniem znaczenia techniki baletowej w wyszkoleniu tancerzy. Obaj stale współpracowali z tymi samymi scenografami (między innymi z Borysem Erdmanem) i artystami, a także układali choreografie do muzyki tych samych kompozytorów – Skriabina, Debussy’ego, Prokofiewa. Zachowane z tamtych czasów zdjęcia pozwalają stwierdzić, że właśnie ciało człowieka w całej swej seksualności, jak również jego unikalne możliwości motoryczno-ekspresyjne można nazwać paradygmatem twórczości zarówno Golejzowskiego, jak i Łukina. Widoczne jest to w ułożeniu sylwetek, erotycznych, a zarazem akrobatycznych elementach choreografii, jak również w minimalistycznych strojach, pozwalających pokazać kinetyczne możliwości ciała artysty.

W porównaniu do innych twórców nowego tańca, z których mało kto posiadał wykształcenie artysty baletowego, Golejzowski to choreograf akademicki, chociaż jednocześnie udawało mu się być niezwykle wszechstronnym. Mimo iż

³⁶ Chodzi między innymi o refleksologię Władimira Biechtieriewa czy rytmikę Émile’a Jaques-Dalcroze’a.

³⁷ Por. O. Figes, *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*, tłum. W. Jeżewski, Wydawnictwo „Magnum”, Warszawa 2007, s. 200–217.

³⁸ Aleksandr Rumniew – tancerz, w latach 1920–1933 aktor Teatru Kameralnego w Moskwie, później profesor Wydziału Pantomimy i Ruchu Wszechrosyjskiego Państwowego Uniwersytetu Kinematografii im. S.A. Gierasimowa.

można by go nazwać sensualistą i egzystencjalistą choreografii, nie stronił od tańców tzw. ekscentrycznych: fokstrota, tanga, charlestona, cake-walka, jazzu, a także od cyrku, kabaretu i music-hallu. Innymi słowy od tańców współczesnego miasta, związanych z ruchem i gwarem ulicy, trikami, bufonadą, groteską, pantomimą i „rytmem haratającym nerwy”³⁹, w których prym wiodli Nikołaj Foregger, Walentin Parnach, Ippolit Sokołow. Sokołow propagował gimnastykę użytkową i racjonalizację ruchów tancerzy, podobną do racjonalizacji ruchów pracowników Aleksieja Gastiewa. Łączący różne style tańca, pantomimę, deklamację wierszy i muzykę jazzową Parnach próbował znaleźć nową formę sztuki, myślał też o stworzeniu tzw. kinotańca. Foregger zwracał uwagę na czysto mechaniczne zdolności ciała. W swoich spektaklach, podobnie jak Meyerhold, korzystał z „kinofikacji” (tak wtedy nazywano wykorzystanie projekcji filmowych), natomiast człowiek w tych widowiskach ruchowych miał być maszyną idealną. Układy dla zespołu 30 Girls⁴⁰, założonego przez Golejzowskiego dla moskiewskiego music-hallu, nigdy nie wyglądały jak „tańce maszyn” Foreggera, jednak dzięki rytmicznej powtarzalności ruchów wykonywanych jednocześnie przez dużą liczbę osób widoczna jest w nich pewna mechanizacja. O ile jednak Foregger traktował ruch jako znak, a ciało wykonujące ściśle określone gesty i kroki jako automat do produkowania znaczeń, to Golejzowskiemu chodziło przede wszystkim o postawienie wykonawcy w takiej sytuacji – rytmicznej, motorycznej – w której jego ciało ujawni nowe możliwości ekspresyjne. Stąd alogiczność jako podejście do komponowania w niektórych układach choreograficznych, akcentowanie niestabilności pozy, korzystanie z improwizacji jako metody pracy z artystami oraz szarpane, „dzikie” ruchy licznych fokstrotów, tang, charlestonów oraz tańców hiszpańskich ułożonych przez choreografa. W latach dwudziestych i trzydziestych Golejzowski jako choreograf brał również udział w spektaklach Meyerholda, Tairowa, reżyserował widowiska Cyrku Moskiewskiego, pracował jako pedagog w szkole baletowej przy Teatrze Bolszoi oraz w Proletkulcie, a także w amatorskich zespołach teatralnych fabryk i zakładów przemysłowych w Moskwie⁴¹.

Należy zauważyć, że w pierwszych latach po rewolucji 1917 roku rozwój nowego tańca był aktywnie wspierany przez bolszewików. „Nowe społeczeństwo” zostało zbudowane, należało tylko wychować człowieka, który by mógł i chciał w nim żyć, a co najważniejsze – dobrowolnie pracować dla dobra innych. Lew Trocki wyznaczał bolszewikom następujący cel: „Stworzyć nową, «ulepszoną odmianę» człowieka – oto przyszłe zadanie komunizmu”⁴². W dziele tworzenia „ulepszonej odmiany człowieka” artyści mieli do odegrania ważną rolę. Potrzebne były nowe rytuały, obyczaje dotyczące świętowania, zabawy i rekreacji, a także nowe nawyki cielesne. Tym z pewnością zajmowali się pracownicy sztuki, w tym

39 В. Щербаков, *Пантомимы серебряного века...*, dz. cyt., s. 233.

40 Zespół wystąpił między innymi w filmach *Marionetki* Jakowa Protazanowa z 1934 roku oraz *Cyrk* Grigorija Aleksandrowa z 1936 roku – oba z choreografią Golejzowskiego.

41 К.Я. Голейзовский, *Жизнь и творчество...*, dz. cyt., s. 31–33.

42 Cyt. za O. Figes, *Taniec Nataszy...*, dz. cyt., s. 335.

także tancerze i choreografowie. „Nowa nauka, sztuka, literatura i moralność stwarza nowego człowieka, mającego inny system uczuć i przekonań”⁴³ – pisał jeden z założycieli Proletkultu Paweł Lebediew-Polański. Władza sowiecka traktowała sztukę nie jako rozrywkę i zabawę, tylko środek organizacji świadomości społecznej. Większość tancerzy i choreografów nowego tańca po rewolucji została w kraju i – podobnie jak inni awangardowi twórcy – opowiedziała się za nową epoką. Głosząc wyzwolenie tak ducha, jak i ciała, swoją twórczością znosili oni nakazy moralne i społeczne tabu starego świata. Ten lewicowy teatr zaczynał się od poszukiwań moskiewskich i petersburskich pracowni i szkół tańca (tych samych, które zaczęły swoją spontaniczną działalność jeszcze przed rewolucją) oraz studiów pantomimy, aktywnie wspieranych przez ludowego komisarza oświaty Anatolija Łunaczarskiego. O dużej wadze, jaką przywiązywano do sztuki tańca w Rosji radzieckiej, świadczy także fakt, że w 1921 roku Isadora Duncan dostała propozycję utworzenia własnej szkoły i przez długie lata otrzymywała wsparcie od najwyższego kierownictwa kraju.

Historia nowego tańca rosyjskiego związana jest również z historią Laboratorium Choreologicznego, zorganizowanego przy Rosyjskiej Akademii Nauk Artystycznych w Moskwie i udzielającego wsparcia instytucjonalnego artystom po zamknięciu w 1924 roku większości moskiewskich szkół tańca. Akademia, którą pod względem znaczenia kulturowego porównać można do niemieckiego Bauhausu, istniała w latach 1921–1930 i podobnie jak Bauhaus powstała dzięki aktywnemu udziałowi Wasilija Kandinskiego⁴⁴. Była to jedna z instytucji podległych Ludowemu Komisariatowi Oświaty RFSRR i miała na celu „badanie fizyczno-psychologicznych przesłanek różnych dziedzin twórczości, ich społecznego znaczenia oraz fundamentalnego sensu sztuki”⁴⁵. Akademia prowadziła regularne dyskusje tematyczne, wykłady, konferencje, prezentacje, była także organizatorem pawilonów ZSSR na międzynarodowych wystawach. Ważnym jej osiągnięciem było połączenie podejść artystycznego i naukowego do badania kultury oraz skupienie wokół instytucji najlepszych teoretyków i praktyków sztuki. Z instytucją współpracowali: Konstantin Stanisławski, Władimir Niemirowicz-Danczenko, Wsiewołod Meyerhold, Siergiej Eisenstein, Borys Pasternak, Kazimierz Malewicz, Aleksiej Łosiew, Wasilij Kaczałow i inni⁴⁶.

Idea utworzenia Laboratorium Choreologicznego należała najprawdopodobniej do Kandinskiego, który będąc w 1921 roku wiceprezydentem akademii, aktywnie wspierał pomysł powołania takiej sekcji. Artysta jeszcze przed wyjazdem do Niemiec opracowywał model sztuki syntetycznej, w którym taniec – i ogólnie ruch – odgrywał ważną rolę. W owej formule sztuki najważniejsza była forma dzieła, uzależniona od „wewnętrznej konieczności”, jaką odczuwa dusza artysty

⁴³ Tamże, s. 336.

⁴⁴ Więcej na ten temat zob. Н. Подземская, „Возвращение искусства на путь теоретической традиции” и „наука об искусстве”: *Кандинский и создание ГАХН*, [w:] *Исследования по истории русской мысли*, red. М.А. Колеров, Н.С. Плотников, Модест, Москва 2006–2007, s. 150–172.

⁴⁵ „Бюллетени ГАХН” 1/1925, s. 3.

⁴⁶ Пор. „Бюллетени ГАХН” 1–11/1925–1928.

pod wpływem docierającego do niej „ducha twórczego”⁴⁷. Według Kandinskiego „czyste brzmienie formy” musi osiągnąć widza, pobudzając jego wyobraźnię oraz stymulując wewnętrzny proces twórczy, a w związku z tym istotne stają się takie czyste brzmienia jak kolor (malarstwo), dźwięk (muzyka) i ruch (taniec) oraz analityczne podejście do każdej ze sztuk. Ruch Kandinsky proponował badać zarówno w jego konkretnych przejawach (na przykład rytuale, tańcu), jak i abstrahując od jakiegokolwiek jego praktycznego celu. Uważał, że należy szukać „zależności pomiędzy ruchem linii na obrazie a ruchem ludzkiego ciała”, co umożliwi stworzenie „słownika ruchów abstrakcyjnych”⁴⁸, mogących wyrazić nową duchowość sztuki. Swoje poszukiwania malarz kontynuował w Bauhausie, natomiast w Moskwie jego pomysły był realizowany przez Aleksandra Łarionowa i Aleksieja Sidorowa.

W istocie dyscyplina nazwana później sztuką ruchu zdefiniowana była przez Kandinskiego. Utworzone w 1923 roku Laboratorium Choreologiczne stało się instytucją badawczą, zajmującą się zarówno teoretycznymi aspektami sztuki ruchu, jak i eksperymentami artystycznymi. Naukowców interesowały fizjologiczne zasady ruchu ciała ludzkiego, związki pomiędzy tańcem a słowem, muzyką, ruchami wykonywanymi przez pracowników w fabrykach i zasadami pracy mózgu. Badali oni także tańce etniczne i związaną z nimi charakterystyczną budowę ciała wykonawców oraz wpływ, jaki sztuka tańca wywiera na widza (przy tym taniec traktowany był jako element wychowania). Dość istotne były sposoby reprezentacji ruchu (grafika, fotografia, kinematograf) oraz notacji kroków, traktowane jako metodologia badań nad tańcem. Szczególnie interesowano się ukształtowaniem gestu w zależności od obszaru, w jakim odbywał się ruch, koordynacją ruchu w czasie i przestrzeni, a także postrzeganiem przestrzeni (sceny, kadru, obrazu) w zależności od pokazanego na/w niej ruchu ciała. W Laboratorium opracowywano również podręczniki do tańca oraz ruchów powszednich (chodzenia, biegania, skoków), dokumentowane zdjęciami sylwetek, gestów i kroków⁴⁹. Twórca tej instytucji, historyk sztuki Aleksiej Sidorow pisał, iż w tańcu materiałem nie jest język ciała (czyli plastyczność) ani język muzyki (czyli rytmika), lecz ruch sam w sobie, droga do nowego tańca wiedzie zaś przez obszar ogólnej kultury ciała. Cel, jaki stawiano przed artystami, to „nauczenie się własnego ciała”⁵⁰ oraz jego najprostszyc czynności. Należy zatem stwierdzić, że sztuka ruchu – jako dyscyplina naukowa rozwijana w akademii oraz jako dziedzina sztuki praktykowana przez artystów – przedstawia się jako projekt kompleksowego badania ruchu w każdej jego formie. I właśnie ciało ludzkie, w całej jego psychofizycznej integralności, było przedmiotem tej złożonej międzydyscyplinarnej refleksji.

Rezultaty badań prowadzonych w Laboratorium Choreologicznym pokazywane były w latach 1925–1928 w Moskwie na wystawach pt. *Sztuka ruchu*. Prezento-

47 W. Kandinsky, *O formie*, [w:] tegoż, *Eseje o sztuce i artystach*, tłum. E. Sagan, Politechnika Krakowska, Kraków 1991, s. 23.

48 Cyt. za H. Мислер, *Вначале было тело...*, dz. cyt., s. 46.

49 W tym celu naukowcy Laboratorium Choreologicznego współpracowali z Działem Fizyko-Psychologicznym i Sekcją Kinematograficzną akademii, Stowarzyszeniem Rytmistów przy akademii oraz Centralnym Instytutem Pracy. Zob. „Бюллетени ГАХН”, dz. cyt.

50 А.А. Сидоров, *Современный танец*, Первина, Москва 1922, s. 60–61.

wano tam obrazy i rysunki Grigorija Zimina, Ottona Engelsa, Wasilija Watagina, Borysa Erdmana, fotografie Nikołaja Swiszczewa-Paoly, diagramy skonstruowane zgodnie z różnymi systemami notacji tańca oraz wykresy reprezentujące różne metody graficznej interpretacji ruchu. Ciekawie przedstawiały się próby pokazania póz i kroków poprzez plastykę obrazu (sylwetkę tancerza wkomponowywano w tło ujęcia, którym często był ornament, pejzaż, figura geometryczna) oraz zapisu tańca poprzez multiplikację ujęć fotograficznych lub dokumentowanie kolejnych faz tego samego ruchu. Podczas rejestracji fotograficznej i filmowej wymagano niekiedy udziału obnażonych tancerek. Nagie ciała w wyszukanych, akrobatycznych pozach były jednym z ulubionych tematów zdjęć piktoralistów. Uczestnictwo Golejzowskiego w tych projektach było bardzo zauważalne. Na wystawach pokazywano jego rysunki⁵¹, zdjęcia dokumentujące spektakle oraz wykonane przez choreografa niewielkie rzeźby przypominające tanagryjskie figurki, tyle że sylwetki kobiet były obnażone.

Wątek nagiego ciała na wystawach Laboratorium Choreologicznego nie był przypadkowy. Był to ulubiony temat wielu choreografów, zwłaszcza Golejzowskiego, Łukina i Rumniewa. Kwestii nagości w sztuce poświęcano także raporty i wykłady w akademii. Znaczenie wyzwolonego – inaczej: obnażonego – ciała w tańcu porównuje się do znaczenia czystych kolorów u impresjonistów. „Ten, kto nie widział tańca nagiego człowieka, nie widział tańca w ogóle”⁵² – pisał Sidorow w 1922 roku. W tym samym roku w Moskwie odbywają się *Wieczory obnażonego ciała Jurija Arsa*, *Wieczory wyzwolonego ciała Lwa Łukina*, wystawiony zostaje także *Faun* Golejzowskiego.

Spektakl Moskiewskiego Baletu Kameralnego *Faun*⁵³ do muzyki Debussy’ego (tej samej co w *Popołudniu fauna* Niżyńskiego) nie miał fabuły. Utwór był afirmacją władzy miłości, podporządkowującej sobie wszystkie żyjące istoty, a więc miał charakter prawdziwie dionizyjski. Jego nowatorstwo polegało między innymi na scenografii (Borys Erdman), niejako wymuszającej nietypowy dla spektakli baletowych ruch. Była to pionowa konstrukcja z kilku umieszczonych uskokowo, jedna nad drugą, niedużych platform, na których znajdowały się i poruszały postaci przedstawienia. Ruch, pełen napięcia, afektowany i erotyczny, przypominał zmieniający się ornament – wzór ze splecionych rąk i nóg. Choreografia, w odróżnieniu od przyjętego w teatrze ruchu horyzontalnego, podążała wzwyż. Minimalistyczne kostiumy, zrobione ze sznurków, ledwo zakrywały intymne części ciała wykonawców. Ciało tego spektaklu niewątpliwie było sensualne. Nieco inne było ciało ukazujące się w równie znaczącym przedstawieniu Golejzowskiego tamtych lat – *Pięknym Józefie*⁵⁴, wystawionym na eksperymentalnej scenie Teatru Bolszoi. Epicki spektakl powstał na podstawie biblijnej legendy, która u choreografa stała

⁵¹ Jako dziecko Golejzowski uczył się malarstwa i rysunku u Michaiła Wrubla, później także uczęszczał na zajęcia do Szkoły Rysunku Technicznego im. Stroganowa.

⁵² А.А. Сидоров, *Современный танец...*, dz. cyt., s. 24.

⁵³ Libretto i choreografia K. Golejzowski, muzyka C. Debussy, scenografia B. Erdman. Zob. К.Я. Голейзовский, *Жизнь и творчество...*, dz. cyt., s. 538.

⁵⁴ Libretto i choreografia K. Golejzowski, muzyka S. Wasilenko, scenografia B. Erdman. Tamże.

się historią walki jednostki przeciwko tyranii tłumu. O ile *Faun* skupiał się na subiektywnych odczuciach i wrażeniach, o tyle ten spektakl zbudowany był na kontrastach i widowiskowości. Każdą postać choreograf „narysował” określonym ruchem, tańce zespołowe zaś charakteryzowały się przede wszystkim zmianami rytmu. Płynne kroki tancerzy, ubranych równie skąpo co wykonawcy *Fauna*, ustawionych na różnych poziomach i płaszczyznach sceny, w pierwszej części baletu (kraina Kanaan) odtwarzały starożytne korowody. Rytmiczne ruchy całego zespołu w drugim akcie (egipski dwór faraona Putyfara) miały natomiast powodować przeżycia orgiastyczno-katharsistyczne. Józef zaś, charakteryzujący się męską urodą, a jednocześnie kobieco miękkimi, łagodnymi ruchami i gestami, był – zdaje się – postacią androginiczną. Postać głównego bohatera, dzięki sile duchowej zwyciężającego potęgę ziemskiej władzy, nawiązywała zapewne do „człowieka prawdziwego”, który – w myśl Władimira Sołowjowa – „w pełni swojej idealnej tożsamości prawdopodobnie nie może być tylko mężczyzną czy tylko kobietą, lecz musi być wyższą jednością ich obu”⁵⁵. Całe przedstawienie czerpało z wizji teatru Wiaczesława Iwanowa, widowiska totalnego, dynamicznego i soborowego, łączącego widzów i wykonawców w jedno orgiastyczne, wspólnotowe ciało. I w ten oto sposób – mówiąc metaforycznie – Nietzscheański Dionizos dotarł na scenę baletową.

Poszukiwania ruchu swobodnego oraz „ciała ekstatycznego” trwały do końca lat dwudziestych. Niedługo potem zainteresowanie tańcem ustąpiło miejsca za interesowaniem sportem i gimnastyką, zdrowiem i higieną. Władza sowiecka nie potrzebowała już ciał wyzwolonych, interesowały ją ciała zmechanizowane, zdyscyplinowane, posłuszne. Obnażone sylwetki na wystawach Laboratorium Choreologicznego oraz w spektaklach choreografów nowego tańca coraz bardziej kłuły władzę w oczy. Artystów oskarżano o demoralizujący wpływ na widzów, zwłaszcza na młodzież. Na początku udawało im się bronić za pomocą argumentu, że erotyczność jest właściwie immanentną częścią tańca. Golejzowski pisał wtedy, iż „nagie ciało na scenie jest widowiskiem wysoce etycznym i artystycznym”⁵⁶. Ale w następnych latach ekstatyczność i plastyczność póż na zdjęciach i obrazach zastąpione zostały kompozycjami akrobatycznymi, pokazującymi w przeważającej mierze ruchy zgeometryzowane. Jednak nic już nie mogło uratować tańca plastycznego, który na początku lat trzydziestych XX wieku został uznany za obcy oficjalnej ideologii i kulturze radzieckiej. W 1930 roku akademia została zamknięta, aresztowano wielu jej członków, zaprzestano swojej działalności także Laboratorium Choreologiczne. Choreografowie, oskarżeni o formalizm i dekadentyzm, zostali zepchnięci przez sowiecką cenzurę na peryferie, a ich odkrycia w dziedzinie tańca i ruchu wykorzystano w sztuce użytkowej, na przykład podczas organizacji parad masowych na placu Czerwonym (Golejzowski i Łukin zmuszani byli na przykład do układania kompozycji dla tych widowisk). Wielu artystów nowego tańca podjęło pracę pedagogiczną w domach kultury, szkołach,

⁵⁵ В. Соловьев, *Смысл любви...*, dz. cyt., s. 91.

⁵⁶ К. Голейзовский, *Обнажённое тело на сцене*, „Театр и студия” 1–2/1922, s. 36–38.

instytucjach artystycznych. Określenia „taniec plastyczny” czy „taniec swobodny” zostały na długie lata wyrzucone z historii tańca rosyjskiego. Jeden z najzdolniejszych choreografów swojego pokolenia Golejzowski dostał możliwość wystawienia pełnometrażowego spektaklu na scenie Teatru Bolszoi dopiero w 1964 roku.

PODSUMOWANIE

Pomimo wielu lat zapomnienia należy zauważyć, że poszukiwania tancerzy i choreografów nowego tańca miały duży wpływ na kulturę rosyjską. Przede wszystkim to właśnie oni byli jednymi z nauczycieli kształcących artystów teatralnych, filmowych, cyrkowych, estradowych, utrwalających na scenie i ekranie określone techniki posługiwania się ciałem, przejmowane później przez widzów. W szkołach teatralnych wprowadzony został jako przedmiot obowiązkowy ruch sceniczny. „Gimnastyka harmonijna” Ludmiły Aleksiejewej w latach prześladowań tańca plastycznego została przekształcona w gimnastykę artystyczną, która stała się później olimpijską dyscypliną sportową. W domach i ośrodkach kultury pręźnie działały koła, w których prowadzono zajęcia taneczne i „kształcono” ciała amatorów. W teatrze baletowym w latach trzydziestych ogłoszony został powrót do Noverre’a (podobnie jak w teatrze dramatycznym do Ostrowskiego), a tematami przedstawień nie były już poszukiwania nowych form ekspresji cielesnej, lecz rozwinięte dramaty psychologiczne pokazujące walkę klas i problemy socjalne. Do łask wróciła także klasyka. Jednak spektakle te posługiwały się odnowioną – między innymi dzięki działalności twórców nowego tańca – leksyką tańca klasycznego, z której zniknął manieryzm carskiego baletu, a miękkość, pasywność, kontemplacyjność zastąpił dynamizm, tak imponujący zagranicznym widzom lat sześćdziesiątych. Zamiast starej pantomimy baletowej, wykorzystującej gesty jako zamienniki słów, pojawił się ruch wyrazisty, będący ucieleśnieniem emocji. Do baletów wprowadzono nowatorskie akrobatyczne partnerowanie w duetach, nowe wzory kostiumów i scenografii (zwłaszcza rozwinęło się to w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych). Zmienił się także stosunek do muzyki. Taniec przestał pełnić funkcję ilustrującą, zaczęto myśleć o muzyce komponowanej do ułożonej już choreografii⁵⁷. Ruch i rytm taneczny jako metodę literacką wykorzystywali również poeci⁵⁸, a poezję nazywano zwerbalizowanym tańcem.

Należy także zauważyć wpływ twórców nowego tańca na kino radzieckie. I nie chodzi tu wyłącznie o choreografie robione na potrzeby filmów czy też „wychowane” na lekcjach ruchu scenicznego ciała artystów filmowych, ale również o poszukiwania korelacji pomiędzy ukształtowaniem pozy tancerza a przestrzenią sceny (kadru, obrazu), jakie podejmowali naukowcy Laboratorium Choreologicznego we współpracy z Sekcją Kinematograficzną Rosyjskiej Akademii Nauk Artystycznych, otwartą z inicjatywy Aleksandra Łarionowa i Lwa Kuleszowa. Co ciekawe, Kuleszow interesował się gimnastyką rytmiczną, której propagatorem w Rosji był

⁵⁷ O tym właśnie marzył K. Golejzowski, zob. К.Я. Голейзовский, *Жизнь и творчество...*, dz. cyt., s. 79.

⁵⁸ Na ten temat zob. И. Сороткина, *Шестое чувство авангарда. Танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников*, Издательство Европейского ун-а в Санкт-Петербурге, С.-Петербург 2014.

książę Sergiej Wołkoński⁵⁹ i którą na jego kursach w Pierwszej Państwowej Szkole Filmowej w Moskwie poznało wielu przyszłych twórców filmowych, między innymi Wsiewołod Pudowkin, Boris Barnet, Siergiej Eisenstein. Ten ostatni, będący także uczniem Meyerholda i współpracownikiem Foreggera, przyznawał, że uczył się tańca również u Parnacha⁶⁰. Jak wspominał, we wczesnych pracach filmowych o wiele ważniejszy niż kadr był dla niego „tok myśli montażowej”⁶¹, ów „wolny bieg tańca, podporządkowany jedynie zasadom drgania wewnętrznego rytmu intencji”⁶². W jednym z rozdziałów swoich memuarów pisał: „linię mojego rysunku czyta się jak ślad tańca”⁶³. Linia pojmowana jest przez niego jako proces, ślad ruchu dynamicznego, gestu „atrakcyjnego”, którym był niezwykle zainteresowany. I jeżeli źródło montażu widział on w kompozycji plastycznej, to wydaje się, iż od takiego „rysowania” kadru ruchem ciał niedaleko już do poszukiwania montażu intelektualnego i rytmu filmowego, jakim zachwycił publiczność międzynarodową i krytyków w filmie *Pancernik Potiomkin*⁶⁴.

Taniec plastyczny i sztuka ruchu to zapomniane i dlatego niedoceniane dziś obszary kultury rosyjskiej, tymczasem ich wpływ na życie w Rosji nie ogranicza się tylko do zmian w sztuce. Z przedstawionej wyżej analizy wynika, że w pierwszych dekadach XX wieku artyści – tancerze i choreografowie – badając ruch i pracując nad nową techniką posługiwania się ciałem, przyczynili się do kształtowania ekspresji cielesnej, wyrażającej i odzwierciadlającej nowe wartości powstałego później państwa sowieckiego. W nowym tańcu ceniony był czysty ruch, a jego twórców jednoczył określony światopogląd. Wszyscy oni w jakimś stopniu przyjęli myśl Nietzschego dotyczącą tańca jako metafory wolności i tancerza jako wcielenia twórczego ducha oraz wiarę Iwanowa w życiową moc sztuki. Uwalniając ciało od gorsetu kultury, uruchamiając poznanie zmysłowe, tancerze dążyli do wyzwolenia w człowieku sił prawdziwie twórczych. Ruch ciała rozpatrywany był jako metoda zaszczepiania określonych wartości społecznych, a marzenia o wyzwoleniu ciała i tańczącej ludzkości były jednym z elementów utopii społecznej – antropologicznego projektu zmiany natury ludzkiej rozwijającego się na początku XX wieku w Rosji między innymi pod wpływem idei Nietzschego oraz symbolizmu rosyjskiego. Jak by nie wydawało się to paradoksalne, to taniec swobodny – dionizyjska praktyka symbolistów – po rewolucji 1917 roku stał się laboratorium kostiumu cielesnego człowieka sowieckiego. Będąc na początku wieku synonimem wolności i symbolem buntu przeciwko represji kultury w latach dwudziestych XX wieku, odegrał rolę nowej technologii ludzkiej. „Gdyż – jak pisał Aleksiej Sidorow – nowa przyszłość możliwa jest tylko poprzez odnowienie

⁵⁹ W 1912 roku Wołkoński otworzył w Petersburgu kursy gimnastyki rytmicznej, a po rewolucji wykładał w Proletkulcie oraz w Pierwszej Państwowej Szkole Filmowej. Por. O. Figes, *Taniec Nataszy...*, dz. cyt., s. 340–341; O. Булгакова, *Фабрика жестов*, Новое литературное обозрение, Москва 2005, s. 39–40.

⁶⁰ С.М. Эйзенштейн, *Мемуары в 2-х томах*, т. 2: *Истинные пути изобретания. Профили*, ред. Н.И. Клейман, «Труд»: Музей кино, Москва 1997, s. 127.

⁶¹ Tamże, s. 124.

⁶² Tamże, s. 130.

⁶³ Tamże, s. 125.

⁶⁴ Tamże, s. 130.

całego życia. Wola prawdziwie rewolucyjna popycha do przodu taniec współczesny. Tak! U progu nowego życia nowy taniec zapala światła wskazujące drogę”⁶⁵. Choreografowie rosyjskiej awangardy tanecznej początku dwudziestego stulecia bardzo w to wierzyli. Ich działania znajdowały się w samym centrum przemian społeczno-kulturowych, a taniec w tym krótkim okresie historycznym okazał się praktyką zarówno uwalniającą, jak i ujarzmiającą ciało. Natomiast ciało erotyczne w spektaklach Kasjana Golejzowskiego, ekscentryczne Walentina Parnacha czy też ciało krzepkie na masowych paradach w Moskwie były zaledwie różnymi obliczami Nietzscheańsko-Iwanowskiego Dionizosa.

Data wpłynięcia: 5 września 2017 r. Data zatwierdzenia do druku: 13 kwietnia 2018 r.

**BODY LAB: KASYAN GOLEIZOVSKY AND THE NEW DANCE IN RUSSIA
IN THE EARLY 20TH CENTURY**

The article is devoted to the role of dance seen as a laboratory of bodily culture. The idea is analysed using the example of a lesser-known area of the Russian culture from the first three decades of the 20th century – the so-called “free dance” – and the creation of Kasyan Goleizovsky. The sources of the new dance are being placed in the tradition of a Russian symbolism, as well as in an early 20th century anthropological project focusing on the change of human nature inspired by the ideas of F. Nietzsche and W. Ivanov. Drawing inspiration from the vision of theatre as a Dionysian practice, making collective spiritual revival possible, dancing becomes both a body releasing and a body restrictive practice.

SŁOWA KLUCZOWE: rosyjska sztuka ruchu, symbolizm, ciało, Kasjan Golejzowski, Laboratorium Choreologiczne

KEY WORDS: Russian art of movement, symbolism, body, Kasyan Goleizovsky, Choreological Laboratory

⁶⁵ А.А. Сидоров, *Современный танец...*, dz. cyt., s. 62.