

ANASTASIA NABOKINA

POETYKA INTYMNOŚCI

PSYCHOANALITYCZNE INSPIRACJE W TAŃCU ROSYJSKIM NA POCZĄTKU XX WIEKU

ANASTASIA NABOKINA

Kulturoznawczyni, tancerka, doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych UJ, zajmuje się historią i teorią tańca w perspektywie historii intelektualnej. Kierowniczka projektów badawczych w ramach grantów NCN Preludium 13 oraz Etiuda 8. Współredaktorka numeru tematycznego *Pamięć gestu. Reżymy ciała w Europie Środkowej i Wschodniej* czasopisma „Kultura Współczesna” (1/2018). Publikowała również w „Tekstach Drugich”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Studia de Cultura”, „Academia: Tanec. Muzyka. Teatr. Obrazovanie”. Absolwentka Moskiewskiej Akademii Choreografii. Jako krytyczka sztuki współpracowała z czasopismami „Teatr” i „Obieg”. ORCID: 0000-0001-7418-826X.

Historyk nauki Roger Smith pisze: „Rok 1900 jest hkojarzony często z trzpieniem, przegubem, jego początek wydaje się wskazywać moment, w którym powrót z epoki modernizmu staje się niemożliwy. [...] Dla milionów ludzi w Europie i Ameryce Północnej życie zmieniło się wtedy dosłownie w jeden wielki ruch”¹. W sztuce początek XX wieku charakteryzowało także poszukiwanie nowych sposobów i metod tworzenia, dążenie do zniesienia uznanych koncepcji. Rozwój nauk przyrodniczych przyczynił się do powstania obrazu człowieka ewoluującego nie tylko duchowo, ale też w całej swojej fizycznej i psychicznej strukturze. Dynamiczny model psychiki ludzkiej oraz nowy obraz człowieka, podporządkowanego energii pragnienia przemieszczającej się pomiędzy obszarami świadomego i nieświadomego i stworzyła również psychoanaliza. Rozwijana początkowo jako metoda leczenia teoria Sigmunda Freuda dość szybko przekształciła się w teorię kultury, dostarczając artystom uzasadnienia dla ich poszukiwań twórczych. „Nad marionetką unosi się człowiek w całej różnorodności swojej psychofizycznej natury”² – pisali współcześni.

1 R. Smith, *Tanec žizni*, tłum. z j. angielskiego I. Gor'kov, „NLO” 1/2018, https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/149_nlo_1_2018/article/19445/ (25 czerwca 2020). Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autorki artykułu.

2 *Skrâbin v tance Lukina* [Tekst K., Zarisovski hudož. G.Z.], Institut vostokovedeniâ, Moskva 1922, s. I.

Ogromny wpływ na działania artystyczne miało rozumienie roli instynktu w naturze człowieka oraz przekonanie, że na jego zachowanie w większym stopniu oddziałują podświadome emocje niż racjonalne myślenie. Klimat ideowy w naturalny sposób sprzyjał zainteresowaniu artystów takimi zjawiskami życia psychicznego, jak: sen, halucynacje, majaczenie, hipnotyzm, ekstaza. Naukowcy rozpatrywali funkcje świadomego i nieświadomego w procesie twórczym. W Rosji jedną z najbardziej popularnych prac Freuda była przetłumaczona w 1910 roku na język rosyjski *Psychopatologia życia codziennego*. Pod jej wpływem poszukujący nowego języka poeci futuryści docenili rolę przejęzyczeń i omyłek³. „Z podświadomością jesteśmy w bliskiej komitywie”⁴ – pisał Konstantin Stanisławski, umieszczając w swoim „systemie” zestaw technik pozwalających na wydobywanie podświadomych treści dzięki grze skojarzeń, pracy z ciałem oraz zanurzeniu się w osobistych wspomnieniach.

W tym samym czasie rozwijała się również rosyjska awangarda taneczna, wywodząca się z tradycji ruchu swobodnego Isadory Duncan. Czy tancerze byli zainteresowani odkryciami Freuda? Jak wpłynęło to na mechanizmy kształtujące na początku XX wieku język nowego tańca rosyjskiego? W tekście zamierzam przyrzec się metodom pracy kontynuaterek tradycji Duncan, Elli Rabeneck i Ludmiły Aleksiejewej, oraz twórców rosyjskiego ekspresjonizmu w tańcu, Lwa Łukina i Aleksandra Rumniewa, w celu rekonstrukcji procesu recepcji idei psychoanalitycznych. Ze względów politycznych nowy taniec rosyjski pozostał projektem niedokończonym, z tego też powodu jest słabo zbadany. W pracach poświęconych tej tematyce nadal niezauważone pozostają relacje tańca swobodnego i psychoanalizy. Jest to, moim zdaniem, istotna luka, ponieważ psychoanaliza była na początku XX wieku jednym z ważnych elementów rosyjskiego życia intelektualnego, innym istotnym obszarem zainteresowań artystów srebrnego wieku i awangardy rosyjskiej był taniec.

RYTMIZOWANE MARZENIE SENNE

„Przed występem muszę jakby uruchomić w sobie jakiś motor, który sprawia, że moje nogi i ręce poruszają się niezależnie od mej woli”⁵ – mówiła Duncan. Ta umiejętność uruchomienia energii twórczej przed wyjściem na scenę niezwykle imponowała Stanisławskiemu, który namawiał tancerkę do prowadzenia zajęć dla aktorów Teatru Artystycznego. Ponieważ współpraca nie doszła do skutku, w latach 1906–1910 zajęcia taneczne w teatrze prowadziła Ella Rabeneck, która w 1905 roku uczyła się tańca w berlińskim studiu siostry Isadory – Elisabeth⁶. Jak wspominała Alisa Koonen, studentka szkoły teatralnej przy MChT, ich egzamin z tańca plastycznego w 1906 roku stał się pierwszym publicznym występem

³ Zob. D. Šukurov, *Russkij literaturnyj avangard i psihoanaliz v kontekste intelektualnoj kultury Serebrânogo veka*, Rukopisnye pamâtniki Drevnej Rusi, Moskva 2014.

⁴ K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą. Część pierwsza*, tłum. A. Męczyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954, s. 341.

⁵ I. Duncan, *Moje życie*, tłum. K. Bunsch, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1982, s. 183.

⁶ Zob. E.Ā. Suric, *Moskovskie studii plastičeskogo tanca*, [w:] *Avangard i teatr 1910–1920-h godov*, Nauka, Moskva 2008, s. 385.

rosyjskich następczyni Duncan⁷. W 1910 roku Rabeneck otworzyła w Moskwie własne studio, gdzie regularnie organizowała *Wieczory tańców antycznych* (za granicą jej zespół był znany pod nazwą „Tanz Idyllen” Ellen Tels). Tancerka przyjaźniła się z wieloma osobami zarówno z artystycznych, jak i akademickich środowisk. Wykłady z historii sztuki i literatury prowadzili w jej szkole Maksimilian Wołoszyn, Boris Grifcow i Siergiej Sołowjow⁸. Pracą studia interesowali się Nikołaj Jewreinow, Wsiewołod Meyerhold, Walery Briusow, Andriej Biety. Rabeneck uczestniczyła także w posiedzeniach Towarzystwa Estetyki Swobodnej (1906–1917)⁹, założonego w Moskwie z inicjatywy Briusowa i Stanisławskiego w celu zjednoczenia przedstawicieli różnych kierunków sztuki. Na zebraniach spotykali się zarówno literaci, jak i artyści MChT, muzycy, malarze, filozofowie. Podczas wykładów i prelekcji omawiano problemy i zagadnienia dotyczące sztuki, na literackich wieczorach debiutowali młodzi poeci – Marina Cwietajewa i Władimir Majakowski. W 1910 roku zorganizowano pierwszą indywidualną wystawę Natalii Gonczarowej, a w 1914 goszczono Filipa T. Marinettiego. Jednym z członków towarzystwa był psychiatra Nikołaj Bażenow, którego tancerka знаła również z Teatru Artystycznego, gdzie w 1906 roku prowadził kurs psychologii sceny¹⁰. Krótco po rewolucji październikowej Ella Rabeneck wraz z kilkoma uczennicami¹¹ wyemigrowała do Wiednia, tam przez kilka lat prowadziła renomowaną szkołę tańca, a od 1927 roku mieszkała w Paryżu, nauczając w studiu ruchu naturalnego.

O metodzie tanecznej Rabeneck dowiadujemy się pośrednio ze wspomnień jej uczennic oraz relacji zaprzyjaźnionego z tancerką Maksimiliana Wołoszyna. Zarówno Alisa Koonen, jak i uczęszczająca w połowie lat dwudziestych do paryskiego studia Rabeneck Janine Solane¹² wspominały, że celem zajęć było osiągnięcie swobody i naturalności ruchów, czemu miało pomóc między innymi utrzymywanie w tańcu – podobnej do kontrapostu w rzeźbie – przeciwstawnej pozycji, z przeniesieniem ciężaru ciała na jedną nogę. O ruchach aktywnych i pasywnych, zasadzie „harmonijnej postawy” oraz uwadze poświęcanej pracy poszczególnych części ciała wspominała również inna uczennica Rabeneck – Ludmiła Aleksiejewa¹³. Dość szczegółowo zajęcia w moskiewskiej szkole opisywał Wołoszyn:

7 A.G. Koonen, *Stranicy žizni i tvorčestva*, Iskusstvo, Moskwa 1985, s. 59. Alisa Koonen to aktorka Teatru Kameralnego w Moskwie, żona reformatora teatru i reżysera Aleksandra Tairowa.

8 Zob. M. Vološin, *Antičnye tancy v studii E.I. Rabenek (Knipper)*, http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_0400.shtml (30 czerwca 2020).

9 Zob. N. Sviridovca, „*Živye sily iskusstva...*”. *Iz istorii Obščestva svobodnoj estetiki*, „Naučnyj vestnik Moskovskoj konservatorii” 4/2014, s. 92–117.

10 Bażenow jako jeden z pierwszych rosyjskich psychiatrów zwrócił uwagę na znaczenie nieświadomego i w 1903 roku opublikował artykuł na ten temat w moskiewskim czasopiśmie „Rozmowy Psychiatryczne”. Interesował się ideami i teoriami psychoanalitycznymi, korespondował z Freudem. Zob. A. Etkind, *Eros of the Impossible: The History of Psychoanalysis in Russia*, Westvie Press, Boulder–Oxford 1996.

11 Wśród nich była między innymi Mila Cirul, współpracująca później z Mary Wigman. Zob. I. Sirotkina, *Svobodnoe dviżenie i plastičeskij tanec v Rossii*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskwa 2012, s. 48.

12 J. Robinson, *Modern Dance in France (1920–1970): An Adventure*, Routledge, London 1998, s. 60–61. Janine Solane to francuska tancerka i choreografka, twórczyni stylu znanego jako *danse classique naturelle*.

13 Zob. archiwum Ludmiły Aleksiejewej, Gosudarstvennyj Centralnyj Teatralnyj Muzej im. Aleksieja A. Bahušina (dalej: GCTM) F. 741 Ed. hr. 58.

„Jej metodą jest nauczenie ciała wykonywania prostych kroków jak najmniejszym wysiłkiem”¹⁴. Dzielenie gestów na najprostsze elementy miało ujawnić ich wewnętrzne – plastyczne – znaczenie. Dzięki temu przywrócona zostawała „logika ruchu”, a taniec stawał się „naturalnym wyrazem muzycznego pobudzenia ciała, podobnie jak wiersz jest naturalną manifestacją muzycznego pobudzenia ducha”¹⁵. Wykonywane na zajęciach w studiu Rabeneck ćwiczenia pozwalały osiągnąć wrażenie ruchów „promieniujących” ze środka ciała, podobnych do tych, które są widoczne na starożytnych wazach, w płaskorzeźbach i posągach (co było szczególnie ważne dla symbolistów rosyjskich, zakochanych w sztuce starożytnej Grecji). Te proste, naturalne ruchy wyzwolonego z cywilizacyjnych więzów ludzkiego ciała pomagały, jak pisał Wołoszyn, w odzyskiwaniu właściwego każdemu człowiekowi wewnętrznego piękna.

„Tańczcie tak, jakbyście spały”¹⁶ – powtarzała swoim uczennicom Ella Rabeneck. Nie wiemy dokładnie, jak uwagi te były realizowane w praktyce. Niemniej warto odnotować, że w tym czasie rozpowszechnione były eksperymenty taneczne z użyciem hipnozy. Wielu uważało, że ponieważ rytm zakorzeniony jest w nieświadomym, to muzyka potrafi wprowadzić w stan transu¹⁷. Oddziaływanie rytmu porównywano więc do oddziaływania sugestii hipnotycznej, a spontaniczna improwizacja pojmowana była jako odzwierciedlenie dynamiki procesów zachodzących w ludzkiej psychice. Również Wołoszyn, którego koncepcja teatru powstała między innymi pod wpływem Freudowskiej teorii nieświadomości¹⁸, porównywał proces twórczości artystycznej do snu na jawie. Co więcej, pisał on o hipnotycznej istocie teatru jako rytmizowanego marzenia sennego. Przy tym jeżeli autor dramatu w swoim twórczym śnie przekształca rzeczywistość, sen aktora podobny jest do dziecięcej zabawy, widz natomiast śni z otwartymi oczami. Zadaniem tego ostatniego jest „spać uważnie”, ponieważ akt teatralny, według Wołoszyna, odbywa się nie na scenie, ale w duszy widza, od jego percepcyjnych zdolności zależy ostateczny kształt przedstawienia. Teatr operuje symbolami i ideami, a nie rzeczami, dlatego też kieruje się logiką snu, iluzji, fantazji, a nie rzeczywistości. Podobnie Wołoszyn pisał o tańcu: „Zarówno sen, jak i taniec wydają się zjawiskami jeśli nie równoważnymi, to psychologicznie mającymi źródło w tej samej sferze duchowej”¹⁹. Według niego taniec jest czynnym i rzeczywistym wyrazem marzenia sennego. Zdaje się, że to właśnie próbowała osiągnąć Ella Rabeneck, której zdolności pedagogiczne Wołoszyn niezwykle cenił. Zajęcia w jej studiu nazywał „sakramentem oczyszczenia”²⁰, pomagającym pozbyć się choroby nowego stulecia – neurastenii. Przy czym neurastenia była rozumiana przez niego

14 M. Vološin, *Kultura tanca*, „Balet”, lipiec–październik 2000, s. 52.

15 Tamże.

16 Tamże. Istniał nawet utwór *Dreamdance*, który wykonywała Rabeneck. Zob. zdjęcie autorstwa Franza Löwy'ego z roku 1922.

17 A. Sidorov, *Sovremennyyj tanec*, Pervina, Moskwa 1922, s. 36–37.

18 Por. N.B. Man'kovskaâ, *Teatralnaâ èstetika Maksimiliana Vološina v kontekste hudożestvennoj žizni XX veka*, Èstetika: Včera. Segodnâ. Vsegda, IF RAN, Moskwa 2006, s. 107–121.

19 M. Vološin, *Teatr i snovidenie*, „Maski” 5/1912–1913, s. 4.

20 M. Vološin, *O smysle tanca*, http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_0510.shtml (29 czerwca 2020).

jako bolesny stan ducha „brzemiennej nowymi mocami”²¹. Podobnie jak nieświadome ujawnia się podczas snu, prawdziwe piękno (utożsamiane w tym przypadku z prawdziwą naturą człowieka) objawia się, kiedy ciało zostaje uwolnione od narzuconych mu przez kulturę automatyzmów ruchowych. Wtedy bolesne napięcie się rozładowuje, a wyimaginowana choroba ustaje. Można przypuszczać, że w ten właśnie sposób znaczenie tańca pojmowała Rabeneck. Dlatego stosowała liczne techniki rozluźniające mięśnie, zwiększające giętkość oraz plastyczność ciała i wyzwalające tym samym osobowość ucznia. Tylko pozbywając się narzuconego przez starą kulturę reżimu cielesnego, człowiek może bowiem dać się ponieść fantazji i ujawnić w nieskrępowanej ekspresji swoje prawdziwe uczucia czy pragnienia. Trzeba zauważyć, że wizja ta pochodzi zarówno z myśli filozoficznej symbolizmu, jak i psychoanalizy. „Poczucie rytmu, fizjologiczne pulsowanie ciała, leżące u podstaw wszelkiej sztuki, w tańcu wraca do pierwotnych źródeł. Świat, podzielony lustrzanymi odbiciami naszej percepcji, otrzymuje w ruchu tanecznym swoją wieczną, pozazmysłową integralność”²² – pisał Maksimilian Wołoszyn, upatrując w tańcu nadziei na odnowienie czy uzdrowienie kultury.

PRAGNIENIE TAŃCA

Wspominając sukcesy nowego tańca rosyjskiego, historyk sztuki Aleksiej Sidorow pisał: „Mieliśmy w Moskwie swoje szkoły Rabeneck-Aleksiejewej”²³. Tym samym utożsamiał, jak się wydaje, dwa całkiem różne podejścia do tańca. Ludmiła Aleksiejewa niewątpliwie należała do kontynuaterek tradycji tańca swobodnego Isadory Duncan i Elli Rabeneck. Była jednak z pokolenia, któremu nie wystarczało już „śnienie na jawie” (Rabeneck) czy też poszukiwanie inspiracji w ruchach i zabawach dziecięcych (Duncan).

Tańce swojej nauczycielki²⁴ Aleksiejewa oceniała bardzo krytycznie, nazywając je „artystycznymi błahostkami”. Natomiast posiadająca niewątpliwy sceniczny urok Isadora Duncan nie potrafiła, według niej, w pełni oddać zawartych w muzyce treści emocjonalnych. Odnowić sztukę tańca należało poprzez znalezienie odpowiedniej formy, a forma, jak przekonywała Aleksiejewa, wiąże się z określoną techniką oraz pracą nad sprawnością ciała²⁵. Potrzebna więc była nowa sztuka ruchów, oparta na szeroko rozumianym wychowaniu fizycznym. Aleksiejewa pisała: „Sztuka musi być zakorzeniona w rzeczywistości, a ponieważ zarówno wychowanie fizyczne, jak i taniec pracują z tym samym materiałem – ludzkim ciałem, dziedziny te powinny być związane ze sobą znacznie bardziej, niż ma to miejsce teraz”²⁶. Opracowaniu techniki tańca – innej od baletowej – nazwanej przez nią „gimnastyką harmonijną” poświęciła długie lata.

²¹ Tamże.

²² *Ajsedora. Gastrol'i v Rossii*, oprac. T.S. Kasatkinoj, wstęp E.Â. Suric, Artist. Reżisser. Teatr, Moskwa 1992, s. 37.

²³ A. Sidorov, *Sovremennij tanec*, dz. cyt., s. 30.

²⁴ Aleksiejewa zaczęła uczyć się tańca u Rabeneck w 1910 roku. Rok później uczestniczyła w zagranicznych *tournée* zespołu „Tanz Idyllen” Ellen Tels, ale już w 1914 roku otworzyła własną szkołę tańca. Fakty biograficzne podaje według informacji znalezionych w jej archiwum – GCTM F. 741.

²⁵ GCTM F. 741 Ed. hr. 74 L. 8–10.

²⁶ GCTM F. 741 Ed. hr. 5 L. 1.

Według Aleksiejewej na początku XX wieku w społeczeństwie pojawiła się potrzeba nowej sztuki ruchu, to jest niezaspokojone dążenie do przywrócenia harmonii pomiędzy kulturą duchową i fizyczną²⁷. Mężczyźni odnajdują przyjemność w rywalizacji i sporcie, „popęd do ruchu”²⁸ kobiet nie znajduje jednak ujścia. Dla każdej kobiety, pisała tancerka, właściwy jest „instykt artystyczny”, czyli pragnienie wprowadzenia do codzienności elementów artystycznych, a także szczególna, granicząca niemal z kompleksem niższości uwaga przywiązywana do własnego wyglądu²⁹. Z notatek, jakie znalazłam w archiwum Aleksiejewej, wynika, że pojęcia kompleksu używała ona świadomie w kontekście psychoanalitycznym, czyli – jak pisała – „po freudowsku”³⁰. Należy jednak zaznaczyć, że jej pojęcie kompleksu jest bardziej podobne do „poczucia niższości” Alfreda Adlera. Freud bowiem, choć zauważał użyteczność tego określenia do opisu pewnych obszarów myśli i motywacji (impulsów) pacjenta, to samo pojęcie kompleksu stosował inaczej. Według niego kompleks to podstawowa, konstytutywna struktura relacji między ludźmi, a także sposób, w jaki jednostka znajduje i zajmuje określone miejsce w tej strukturze (na przykład: kompleks Edypa, kompleks Elektry, kompleks kastracji)³¹. Aleksiejewa uważała, że sensem życia jest samorealizacja, która u kobiet wyraża się między innymi w umiejętności wdzięcznego poruszania się oraz w określonym wyglądzie. Będąc osobą bardzo aktywną zawodowo, dostrzegała także u siebie – jakby istniejący od zawsze – lęk przed byciem nieatrakcyjną³². A zatem kompleks to u niej pewien zespół wyobrażeń o dużej sile afektywnej, mający związek z rzeczywistym lub wyimaginowanym brakiem fizycznym, co jest bliskie adlerowskiemu „poczuciu niższości”³³. Widoczna jest tu pewna relacja pomiędzy ułomnością a winą, ja i nad-ja. Krytyczna samoocena kobiet i ich drażliwość w kwestii wyglądu wynikają, według Aleksiejewej, z tego, że „gracja ruchów i piękno sylwetki związane są z seksualnością”³⁴, popędem życia. Dążenie do uzyskania pełni osobowości u kobiet wyraża się zatem między innymi w niemal fizjologicznej potrzebie tańczenia.

„Instykt taneczny” charakteryzuje, jej zdaniem, zarówno małe dziewczynki, jak i dorosłe kobiety. Nie jest wcale oznaką szczególnego talentu, tylko naturalną potrzebą ruchu i przeżyć artystycznych, częściowo tylko zaspokajaną poprzez uczestniczenie w licznych, prowadzonych w domach kultury zajęciach tanecznych lub kółkach gimnastyki artystycznej. Towarzyszące tym zajęciom występy przed publicznością i niezbędny w tym przypadku odsiew mniej utalentowanych i wdzięcznych wykonawczyń, jak pisała Aleksiejewa, powodują psychiczną

27 GCTM F 741 Ed. hr. 13 L. 2, 4; Ed. hr. 15, 16.

28 GCTM F 741 Ed. hr. 75 L. 1.

29 Por. GCTM F 741 Ed. hr. 14 L. 1–3; Ed. hr. 74 L. 4; Ed. hr. 17 L. 20.

30 GCTM Ed. hr. 74 L. 4.

31 Ž. Laplanš, Ž.-B. Pontalis, *Slovar' po psihoanalizu*, red. N.S. Avtonomovoj, Reprintnoe vosproizvedenie teksta izdaniâ 2010, Centr gumanitarnyh iniciativ, Moskva–Sankt Peterburg 2017, s. 229–231.

32 GCTM F 741 Ed. hr. 74 L. 4.

33 Ž. Laplanš, Ž.-B. Pontalis, *Slovar' po psihoanalizu*, dz. cyt., s. 630–631.

34 GCTM F 741 Ed. hr. 17 L. 20.

traumę u odrzuconych. Najczęściej skutkuje to całkowitą rezygnacją z dalszego wykonywania jakichkolwiek ćwiczeń fizycznych, nawet w celach zdrowotnych. Technika Aleksiejewej miała być odpowiedzią na ten problem, a jednocześnie stać się podstawą wychowania fizycznego, pozwalając również na przygotowanie osób uzdolnionych motorycznie do zaawansowanych treningów sportowych lub ćwiczeń tanecznych.

Sześćdziesięciminutowa lekcja w szkole Aleksiejewej składała się z trzech części. Najpierw realizowana była praca z poszczególnymi partiami ciała, później zwiększała się amplituda i dynamika ruchu, zadania uzupełniane były skokami, biegiem, dodawane były kombinacje taneczne. W ostatniej części pojawiały się ćwiczenia odprężające. Ważny był styl wykonywania ćwiczeń zbliżający się do „naturalnej formy”³⁵, co oznaczało: zgodność ruchów z budową ciała oraz funkcjami jego poszczególnych części; ekonomiczność – wykonywanie ruchów jak najmniejszym nakładem siły mięśniowej; osiągnięcie takich właściwości ruchu, jak: ciągłość, spójność, płynność, sprężystość, odpowiednia amplituda i różnorodność trajektorii. Pewne elementy ćwiczeń były zapożyczone z innych systemów wychowania fizycznego (których autorami byli między innymi Genevieve Stebbins, Georges Demeny, Rudolf Bode, Piotr Lesgaft). Niewątpliwie miały one też cechy wspólne z zajęciami Elli Rabeneck. Jednak istota metody Aleksiejewej polegała nie na improwizowaniu podczas lekcji, tylko na uprzednim artystycznym opracowaniu kombinacji do ćwiczeń oraz szczególnym sposobie prowadzenia zajęć. Nawet najprostszy gest powinien być „plastycznym szkicem”, artystycznym studium ruchu, wzmacniającym „rzeczywiste poczucie sztuki w sobie”³⁶. Ćwiczenia miały zaspokajać pragnienie tańca i podtrzymywać zaciekawienie zajęciami bez dodatkowych bodźców w postaci aprobaty widowni. Dlatego Aleksiejewa stawiała prowadzącemu określone wymagania – miała to być osoba wszechstronnie wykształcona, a także posiadająca talent choreografa. „Umiejętność patrzenia... Wizja i kompetencje artystyczno-kulturowe... Psychoanaliza... Duchowa więź z uczniami”³⁷ – takie wskazówki można znaleźć w jej notatkach. Nauczyciel miał być „reżyserem radości”, a lekcja gimnastyki harmonijnej – czasem „aktywnego doświadczenia” sztuki w sobie (w odróżnieniu od pasywnej, według niej, percepcji poezji, filmów i dzieł muzycznych).

„Taniec jest artystycznym organizowaniem kultury fizycznej”³⁸ – pisał w 1922 roku Sidorow. Tymi słowami można też określić podejście Aleksiejewej. Pragnęła ona opracować nowy styl tańca, a jednocześnie stworzyć kulturę ruchu właściwą współczesnemu człowiekowi. Noszące nazwę „Sztuka ruchu” studio Aleksiejewej istniało z przerwami od 1914 do 1924 roku. W tym czasie współpracowała ona z moskiewskim teatrem Ermitaż, Proletkultem, prowadziła zajęcia w dziecięcych, specjalizujących się w leczeniu gruźlicy sanatoriach na Krymie. Opracowała też wiele układów tanecznych, między innymi *Ginące ptaki*, tańce do

35 GCTM F. 741 Ed. hr. 13 L. 3.

36 GCTM F. 741 Ed. hr. 74 L. 67.

37 GCTM F. 741 Ed. hr. 19 L. 5.

38 A. Sidorov, *Sovremennyyj tanec*, dz. cyt., s. 52.

opery Glucka *Orfeusz i Eurydyka*, *Mrok*, *Wybuch*, *La Marseillaise* (niektóre kompozycje zachowały się i do dziś wykonywane są w studiach „aleksiejewskiej gimnastyki”³⁹). Kiedy w 1924 roku w związku z decyzją Mossowieta zamknięto prawie wszystkie studia i szkoły taneczne, Aleksiejewa nawiązała współpracę z Laboratorium Choreologicznym przy Rosyjskiej Akademii Nauk Artystycznych, Komitetem Kultury Fizycznej oraz Państwowym Technikum im. Anatolija Łunaczarskiego. W licznych wystąpieniach na konferencjach i w artykułach broniła swojego systemu nauczania⁴⁰. W końcu w 1934 roku przeniósła się do moskiewskiego Domu Naukowców przy Rosyjskiej Akademii Nauk, gdzie przez kolejne trzydzieści lat prowadziła zajęcia taneczne.

Technika Aleksiejewej bazuje na trzech elementach: oddechu wypełniającym ciało strumieniem sił życiowych, stopniowym napięciu mięśni oraz ich powolnym rozluźnieniu. System ten pozwala na wykonywanie płynnych, falujących ruchów oraz łatwe przenoszenie środka ciężkości ciała podczas poruszania się. Co ciekawe, podobną zasadę – spięcia/rozluźnienia – kilka lat później zastosowała amerykańska choreografka Martha Graham. Elementy jej systemu *contraction/relaxation* oraz praca z siłą ciężkości weszły do najważniejszych technik *modern dance*. Taniec Graham był jednak bardziej gwałtowny⁴¹. Ostre, pulsujące ruchy miały też inne zadanie. Życie jest wysiłkiem, uważała Graham, a więc bez podkreślenia fizycznego trudu nie da się opowiedzieć tańcem o problemach współczesnego świata. Jej technika służyła narracji, a fabuły przedstawięń, powstające często na podstawie greckich mitów oraz pod wpływem psychoanalizy freudowskiej, opowiadały o skomplikowanym spektrum ludzkich emocji. O ile technika Graham stworzona została w celu kształcenia tancerzy, o tyle technika Aleksiejewej miała za zadanie „dawać ludziom radość z poruszania się”. Jej „taniec naturalny” – czy też „estetyka aktywna”⁴² – miał być połączeniem logiki zdrowotnej, sprawności fizycznej, piękna ruchów i rytmu muzycznego. Miał scalać to, co psychiczne, i to, co fizyczne w człowieku, a u jego podstaw znajdowało się zauważone przez Aleksiejewą „pragnienie tańca” oraz namysł nad psychiką kobiety, inspirowany między innymi teorią Sigmunda Freuda. Sądzę, że jej metodę „estetyki aktywnej” bez wątplenia można nazwać jedną z pierwszych terapii tańcem.

EKSTAZA I EROTYKA NA SCENIE

„Odzyskać żywe ciało świata”⁴³ – takie zadanie na początku XX wieku wyznaczali sobie poeci, aktorzy, tancerze. W poszukiwaniach Lwa Łukina główną rolę odgrywał żywioł muzyczny. Od najmłodszych lat marzył on o zostaniu artystą, studiował grę na fortepianie w Szkole Muzycznej Michaiła Gniesina oraz

39 Miałam możliwość poznać technikę „gimnastyki harmonijnej” w lutym 2020 roku na zajęciach moskiewskiego studia prowadzonego przez Ludmiłę Chołodkowską (uczennicę Aleksiejewej).

40 W 1924 roku Aleksiejewej zasugerowano zmianę nazwy gimnastyki z „harmonijnej” na „artystyczną”, co nie było zgodne z jej pierwotną ideą. Należy jednak odnotować, że dyscyplina sportowa nazywana gimnastyką artystyczną rzeczywiście wywodzi się z tradycji nowego tańca rosyjskiego, w tym – z gimnastyki harmonijnej Aleksiejewej.

41 Z techniką Graham spotkałam się podczas pracy na scenie.

42 GCTM F. 741 Ed. hr. 16 L. 17.

43 *Skrâbin v tance Lukina*, dz. cyt., s. III.

Konserwatorium Moskiewskim (po kontuzji ręki musiał jednak pożegnać się z muzyczną karierą), interesował się teatrem i był związany z moskiewską szkołą Aleksandra Adaszewa⁴⁴. W 1915 roku (w wieku 23 lat) całkowicie poświęcił się tańcowi, najpierw uczęszczał do szkoły baletowej Konstantina Beka, studia Antoniny Szalomytowej i Eduarda Elirowa, a w 1920 roku założył zespół Moskiewski Swobodny Balet, który istniał do 1924 roku. W tym krótkim okresie udało mu się zostać jednym z ważniejszych eksperymentatorów nowego tańca (najbliżej było mu do poszukiwań Kasjana Golejzowskiego). O jego twórczości współcześni pisali: „Choreografia L.I. Łukina to rosyjski ekspresjonizm. Niezwykle intensywny, czytelny, graficzny, [...] wyrazisty rysunek nierzeczywistej pozy jest postrzegany jako coś zamkniętego w granicach ekstrawaganckiej arabeski”⁴⁵. Choreograf tworzył żywe – ułożone z ciał wykonawców – erotyczne ornamenty. Na dokumentujących jego *Sarkazmy*, *Salome* i *Safo* zdjęciach widzimy wygięte, nieco statyczne sylwetki. Zlepione ze sobą ciała tworzą zmysłowe pozy, w których zauważalne jest – wydawałoby się zbyt – napięcie mięśni. Może dlatego jego kompozycje nazywano „motobiorzeźbą”⁴⁶. Słownik ruchów tanecznych Łukina miał zawierać wszystkie możliwe gesty i pozy. Celem choreografa było ujawnienie swoistego piękna indywidualnej ekspresji cielesnej, przejawiającej się pod wpływem muzyki oraz określonego „kompleksu stanów psychicznych”⁴⁷.

Początek wszelkiej twórczości, według Łukina, stanowi próba „urzeczywistnienia w konkretnym materiale muzycznego patosu”⁴⁸. „Mistyczna intuicja”, będąca źródłem muzyki, przejawia się zarówno w brzmieniu określonego instrumentu, jak i w motoryce ciała. Z tego punktu widzenia ciekawie przedstawia się jego metoda pracy. Jak wspominał Leonid Obolenski, Łukin najpierw grał na fortepianie utwór, który zamierzał wykorzystać, dosłownie „wpatrując się w ruch muzyki” i jak gdyby próbując dostrzec w nim gest⁴⁹. Interpretacja utworu miała wynikać z próby zgłębienia istoty formy muzycznej, a taniec być jej przestrzennym wcieleniem. Choreograf uważał, że muzyka służy pobudzeniu i ujawnieniu różnych stanów psychicznych, wyzwalając jednocześnie w człowieku „wołę ruchu”. Według niego to nie przemyślany plan emocjonalnego uzasadnienia roli determinuje ruch w spektaklu, tylko potencjalna zdolność pojedynczego ciała do wygenerowania nowego gestu. W swoim manifestie choreograficznym, zatytułowanym *O tańcu*, pisał: „Każde ciało musi tworzyć właściwe sobie formy. [...] Na scenie nosiciel ruchu (tancerz) wyraża jedynie samego siebie, dlatego jego przeżycia są przeżyciami Narcyza patrzącego na swoje odbicie”⁵⁰. Taniec powstaje z jednostkowego gestu i indywidualnej techniki, nad którymi powinien pracować wykonawca, a ekspresja ciała jest konsekwencją doświadczania sprawności

⁴⁴ Zob. archiwum Lwa Łukina, GCTM F. 718 Ed. hr. 220 L. 1. Adaszew to aktor MChT i pedagog teatralny.

⁴⁵ A. Sidorov, *Sovremennyj tanec*, dz. cyt., s. 54.

⁴⁶ G. Saradze, *Lukin*, „Zreliša” 20/1923, s. 17.

⁴⁷ GCTM F. 718 Ed. hr. 36 L. 40.

⁴⁸ L. Lukin, *O tance*, „Teatral'noe obozrenie” 4/1922, s. 4.

⁴⁹ GCTM F. 718 Ed. hr. 181 L. 1–3.

⁵⁰ L. Lukin, *O tance*, dz. cyt., s. 4.

motorycznych. Tym samym każdy ruch ma wewnętrzną wartość i nie potrzebuje uzasadnienia, ponieważ w sposób bezpośredni wyraża osobowość i stan psychiczny człowieka. Według Łukina nawet „suples” (z francuskiego *souplesse* – gibkość, elastyczność, a jednocześnie mostek w gimnastyce, akrobatyce, także chwyt w zapasach, wykonywany jako rzut do tyłu z dużą amplitudą ruchu) o wiele bardziej służy wyrażaniu emocji niż jakiegokolwiek techniki aktorskie. To pochodzące ze sportu, a także tańców „orientalnych” charakterystyczne wygięcie – graficzny wyraz ruchów niesamowitych – często pojawiało się w tańcu lat dwudziestych.

Niemniej pomysły choreograficzne Łukina bardziej niż w dynamice ruchu wyrażały się w wyrafinowanych pozach. W jego przypadku wspomniany „suples” oznaczał nie tylko niezwykłą sprawność ciała, ale też pewną kulminację emocjonalną. „Ekspresyjność tancerza, granicząca z ekstazą, to rezultat natężenia formy tanecznej”⁵¹ – powtarzał choreograf. Opis ten niewątpliwie pochodzi ze słownika muzycznego; zwykle to we frazie muzycznej występuje wzmocnienie i osłabianie natężenia dynamiki, a także kulminacja na najwyższej nucie. Pozy w jego utworach były ucieleśnieniem tych kulminacji. Dobrze oddają to rysunki autorstwa Grigorija Zimina opublikowane w książce *Skriabin w tańcu Łukina*. Każdy gest zdaje się tu „brzmieć jak nuta”, a maksymalne napięcie i zmysłowe wygięcie ciała są graficznym przedstawieniem pragnienia. Głównym tematem kompozycji Łukina, a jednocześnie środkiem artystycznym, była erotyka⁵². „Istnieje tyle ekspresji erotycznych, co twórców”⁵³ – twierdził choreograf. Wola ruchu, o której pisał, to nic innego jak impuls pragnienia, pobudzający ciało do znalezienia właściwej sobie formy wyrazu. Łukin niewątpliwie znał teorię Freuda, gdyż odwoływał się do niej w kilku swoich pracach teoretycznych⁵⁴. Te odniesienia do psychoanalizy nie były przypadkowe. O tańcu w kontekście „połączenia artystycznej i seksualnej ekstazy” wspomniano jeszcze na początku XX wieku. W 1914 roku w książce o tangu, odwołując się między innymi do Freuda, Michaił Boncz-Tomaszewski pisał o ścisłym związku między twórczością życia, jaką jest „zdrowa seksualność”, a tworzeniem legendy życia – dziełem fantazji, objawiającym się w dziełach sztuki. Według niego: „Taniec przerzuca pomost pomiędzy naszą codziennością a marzeniami swobodnej twórczości. Właśnie dlatego, że taniec ma w sobie coś ze sztuki i jednocześnie z życia, powinna się w nim ujawnić owa tajemnicza relacja łącząca działanie życia z wolną twórczością, powinno się odnaleźć potwierdzenie bliskości twórczych i seksualnych źródeł”⁵⁵.

W latach dwudziestych sfera życia seksualnego nadal budziła żywe zainteresowanie. Z jednej strony, po okresie walk rewolucyjnych i wojny domowej następowała rehabilitacja życia prywatnego, z drugiej – freudyzm był traktowany

51 Tamże.

52 N. Šeremet'evskaâ, *Tanec na èstrade*, Iskusstvo, Moskva 1985, s. 87–88.

53 L. Lukin, *O tance*, dz. cyt., s. 4.

54 Notatki i brudnopisy artykułów znajdują się w jego archiwum w GCTM F. 718 Ed. hr. 194 L. 1; Ed. hr. 36 L. 39.

55 M.M. Bonč-Tomaševskij, *Kniga o tango. Iskusstvo i seksual'nost'*, Valentin Portugalov, Moskva 1914, s. 36.

jako naukowo udowodniony sposób kształtowania nowego człowieka. Artystów zajmowała przede wszystkim sfera nieświadomego, będącego według nich źródłem natchnienia i procesu twórczego. Zmysłowe, orgiastyczne elementy w choreografii Łukina były także wyrazem ogólnego zainteresowania seksualnością na początku XX wieku. Nicoletta Misler podkreśla: „«Cień» Salome – ekstazy w ruchu – rozciągnął się na wszystkie tańce plastyczne tamtych czasów”⁵⁶. Jedną z najbardziej znanych Salome była tańczona przez Maud Allan, na rosyjskiej scenie sztukę tę wystawiali między innymi Kasjan Golejzowski, Lew Łukin, Aleksandr Tairow. Taniec siedmiu zasłon wykonywali także mężczyźni: w Niemczech – Alexander Sakharoff⁵⁷, w Rosji – Aleksander Rumniew.

Rumniew był jednym z głównych artystów w grupie Łukina, a także ważną postacią sceny eksperymentalnej. Aleksiej Sidorow nazywał go niesamowitym i uważał, że taniec rosyjski może być z niego „dumny przed Zachodem”⁵⁸. Jego ekspresyjna, wyrafinowana sylwetka na zdjęciach autorstwa Jurija Jeriemina, Adolfa Gornsteina, Nikołaja Swiszczewa-Paoly i na rysunkach Ottona Engela była stałym motywem organizowanych przez Rosyjską Akademię Nauk Artystycznych wystaw *Sztuka ruchu*. W tamtym czasie Rumniew pracował także w Teatrze Kameralnym u Aleksandra Tairowa i – jak później napisze – „należał do grupy młodych ludzi, którzy z tańcem wiązali nadzieję na odrodzenie cielesnej ekspresji aktora”⁵⁹. Swoją „instynkt taneczny”⁶⁰ odkrył jeszcze w dzieciństwie, kiedy pod wrażeniem opowiadań dorosłych o występach „wielkiej Duncan” tańczył potajemnie przed lustrem w pokoju matki, wyobrażając sobie ruchy i gesty tancerki. Później zapisał się do szkoły tańca Ludmiły Aleksiejewej, a od 1917 roku jednocześnie z nauką na Wydziale Medycyny Uniwersytetu Moskiewskiego uczył się malarstwa we Wchutiemasie (Wyższych Pracowniach Artystyczno-Technicznych). W 1920 roku Rumniew został przyjęty do Teatru Kameralnego, gdzie grał główne role w pantomimach i spektaklach muzycznych (między innymi w *Welonie Pierretty* oraz *Księżniczce Brambilli*), uczył aktorów „sztuki ruchu” i układał choreografię. Rumniew przyjaźnił się z Isadorą Duncan, Maksimilianem Wołoszynem, a także Aleksandrem Gabriczewskim, historykiem sztuki, członkiem Rosyjskiej Akademii Nauk Artystycznych oraz współzałożycielem Rosyjskiego Towarzystwa Psychoanalitycznego⁶¹.

Plastykę gestów Rumniewa charakteryzowało to samo „natężenie ruchu”, o którym dużo rozprawiał wówczas Łukin. W 1929 roku w artykule *Realizm w tańcu* Rumniew pisał, że taniec musi się stać „realistycznym i obrazowym”⁶²,

56 N. Misler, *V načale bylo telo: Ritmoplastičeskie eksperimenty načala XX veka. Horeologičeskaâ laboratoria GAHN, Iskustvo – XXI vek, Moskva 2011, s. 196.*

57 Alexander Sakharoff – jeden z pierwszych twórców tańca swobodnego w Europie, współpracownik i przyjaciel Kandinskiego.

58 A. Sidorov, *Sovremennij tanec*, dz. cyt., s. 54.

59 Archiwum Aleksandra Rumniewa, *Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva* (dalej: RGALI) F. 2721 Op. 1 Ed. hr. 34 L. 49.

60 RGALI F. 2721 Op. 1 Ed. hr. 34 L. 4–7.

61 RGALI F. 2721 Op. 1 Ed. hr. 42, 57, 98.

62 RGALI F. 2721 Op. 1 Ed. hr. 10 L. 2.

zrozumiałym bez jakiegokolwiek umownego systemu znaków. Realizmu w teatrze – a dokładniej neorealizmu – poszukiwał w tamtym czasie także Aleksandr Tairow. Jego reforma teatralna miała połączyć „teatr przeżyć” Konstantina Stanisławskiego oraz „teatr formy” Wsiewołoda Meyerholda⁶³. Najważniejszym elementem spektaklu była akcja, a jej reprezentantem – „nad-aktor”, który używał postaci swojego ciała i głosu, sceniczne emocje natomiast miały źródło w akcji i osobowości bohatera. Tairow dążył do „maksymalnego wrzenia, maksymalnego natężenia uczuć”⁶⁴ na scenie. Emocja, która u niego zastąpiła słynne przeżycie Stanisławskiego, oznaczała stan, w którym wewnętrzne doświadczenia psychiczne są nie do odróżnienia od ich fizycznych przejawów. Dlatego Tairow dużą wagę przywiązywał do ruchu scenicznego, a pantomima była dla niego sztuką „duchowego obnażenia, kiedy słowa umierają i w zamian rodzi się prawdziwa akcja sceniczna”⁶⁵. Takiej „sztuki ruchu” Rumniew nauczał później we Wszechzwiązkowym Państwowym Instytucie Kinematografii, gdzie w 1944 roku udało mu się stworzyć katedrę pantomimy. Jego autorski kurs plastyczna kultura aktora⁶⁶ miał rozwijać u studentów „taneczny instynkt”, kształcąc umiejętność przekazania poprzez ruch emocjonalnego i intelektualnego życia bohatera.

Współpracę z Lwem Łukinem Rumniew wspominał tak:

*Jego tańce były mieszkanką klasyki, akrobatyki oraz ruchów plastycznych. Wyobrażenie o nich dają teraz kompozycje niektórych współczesnych zachodnich choreografów. [...] Tańczyliśmy nago, boso, w brokatowych slipach z abstrakcyjnym ornamentem oraz w podobnych do jarmulek brokatowych czapczkach. Uważaliśmy, że najlepszym kostiumem do tańca jest nagość. Czasami scenografowie, aby złamać naturalne formy, malowali na naszych ciałach czarne, pomarańczowe lub zielone trójkąty, kwadraty i półksiężyce, co było zgodne z duchem ówczesnego malarstwa awangardowego, po doświadczeniach kubizmu skłaniającego się już ku abstrakcji. Nasze ruchy i pozy, dotąd niespotykane, w połączeniu z wyrafinowanym impresjonizmem Skriabina i pikantnymi harmoniami Prokofiewa robiły spektakularne wrażenie i cieszyły się sukcesem. [...] myślałem wówczas, że rozpoczęliśmy nową erę w choreografii, w porównaniu z którą zarówno klasyczne balety, jak i tańce Duncan są już anachronizmami*⁶⁷.

Erotyczność choreografii Łukina oraz jego fascynacja popularną wówczas psychoanalizą zostały zauważone także przez krytyków. W recenzjach wielokrotnie pisano o „kaskadach nagich bioder, ramion, brzuchów, konwulsyjnie rozwarzonych nóg z Ignącymi do nich pożądliwymi ustami”⁶⁸. „Choreograf najwyraźniej otrzymał od organizatorów specjalne zadanie «bojowe» w zakresie erotyki”⁶⁹ –

⁶³ RGALI F. 2721 Op. 1 Ed. hr. 9 L. 19.

⁶⁴ RGALI F. 2721 Op. 1 Ed. hr. 9 L. 38.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ RGALI F. 2721 Op. 1 Ed. hr. 14 L. 4–5.

⁶⁷ *Ajsedora. Gastrol'i v Rossii*, dz. cyt., s. 364.

⁶⁸ GCTM F. 718 Ed. hr. 196 L. 1–2.

⁶⁹ Tamże.

ironicznie zauważał jeden z recenzentów. Pod koniec lat dwudziestych nazwisko Łukina stało się synonimem tanecznej dekadencji. Niemniej psychoanalityczne ukierunkowanie twórców nowego tańca nie było jedynie hołdem złożonym modzie. Interesowali się oni procesami percepcji i poznania, a sztuka była nie tylko środkiem ekspresji, ale i narzędziem kształtowania życia. W połowie lat dwudziestych przyjaciel Rumniewa Aleksander Gabriczewski opracowywał swoją teorię sztuki jako teorię poznania, a oprócz perspektywy metafizycznej zastosował w swym badaniu także perspektywę psychoanalityczną. Rozpatrując zagadnienie doświadczenia dzieła sztuki w kontekście architektury, pisał między innymi o erotycznym przeżywaniu przestrzenności oraz przestrzennej obecności innego. Istotą tego doświadczenia jest, według niego, „nieświadomy pociąg i pragnienie dotykania, posiadania, obejmowania fizyczności i cielesności każdego «nie-ja»”⁷⁰. Mniej więcej w tym samym czasie Rumniew przedstawił psychoanalitycznie ukierunkowaną definicję tańca: „każdy powodowany potrzebą emocjonalną ruch, rytmicznie zorganizowany w czasie i przestrzeni, ma prawo nazywać się tańcem”⁷¹. Łukin natomiast zamierzał „poprzez ruchy ciała stworzyć nową duszę”⁷². Cechą jego twórczości była próba ucieleśnienia osadzonej w muzyce „intuicji mistycznej” pobudzającej materię do działania, odsłonięcie w „erotyczności intensywnej dynamiki”⁷³ bogactwa motorycznych możliwości ludzkiego ciała oraz właściwych człowiekowi pragnień.

PODSUMOWANIE

„Droga do przekazania: γνῶθι σεαυτόν («Poznaj siebie samego»), prowadzi przez badanie swych własnych, pozornie przypadkowych, czynności lub ich poniechań”⁷⁴ – pisał Freud. Dla tancerzy oznaczało to, że droga do wyrażenia siebie prowadzi przez wsłuchiwanie się w powstające wewnątrz ciała spontaniczne impulsy. Zwrócenie uwagi na mimowolne gesty ciała wibrującego pod wpływem muzycznych wrażeń, jak również lokowanie źródeł ruchu w subiektywnych przeżyciach i nieznanymi zakamarkami duszy ludzkiej ukształtowały w tańcu rosyjskim poetykę intymności. W opozycji do uniwersalnego, dystynktywnego gestu baletu klasycznego na plan pierwszy wysunęły się indywidualne ekspresje cielesne. W słowniku choreografów pojawiły się takie pojęcia, jak: afekt, instynkt, pragnienie. Zmysłowo postrzegane ciało i jego ruchy zmieniły język choreograficzny, kształtując nową estetyczną subiektywność. Pojmowanie ruchu jako możliwości swobodnego wyrażenia ukrytych emocji prowadziło Ellę Rabeneck, Ludmiłę Aleksiejewą, Lwa Łukina, Aleksandra Rumniewa oraz ich uczennice i uczniów do tworzenia niezwykle osobistych narracji.

⁷⁰ Cyt. za N.K. Gavrūšin, *Ėros prostranstvennosti: A.G. Gabriczewskij i russkaâ estetika 1920-h gg.*, „Voprosy filosofii” 3/1994, s. 152.

⁷¹ RGALI F. 2721 Op. 1 Ed. hr. 10 L. 2.

⁷² L. Lukin, *O tance*, dz. cyt., s. 4.

⁷³ *Skrâbin v tance Lukina*, dz. cyt., s. IV.

⁷⁴ S. Freud, *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, tłum. L. Jekels, H. Ivánka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 271.

Na początku lat trzydziestych nowy taniec uznano za obcy oficjalnej ideologii. Oskarżeni o formalizm choreografowie zostali zepchnięci przez sowiecką cenzurę na peryferie. Wpływ tańca plastycznego na kulturę rosyjską ujawnił się natomiast w innej dziedzinie – reformie teatralnej. Każdy z reżyserów współpracował bowiem z tancerzami i tancerkami (by przytoczyć chociażby Stanisławskiego i Rabeneck, Wachtangowa i Aleksiejewą, Tairowa i Rumniewa, Meyerholda i Foreggera). Później w szkołach teatralnych wprowadzony został jako przedmiot obowiązkowy ruch sceniczny, a od lat dwudziestych twórcy nowego tańca byli wśród nauczycieli kształcących artystów filmowych, cyrkowych, estradowych. Kiedy w latach trzydziestych w teatrach operowych do łask wróciła klasyka, choreografowie zaczęli posługiwać się odnowioną – między innymi dzięki działalności twórców nowego tańca – leksyką tańca klasycznego. Manieryzmy carskiego baletu zastąpił ruch wyrazisty, będący ucieleśnieniem emocji, do baletów wprowadzono nowatorskie akrobatyczne partnerowanie w duetach. Zmienił się także stosunek do muzyki, a taniec przestał pełnić funkcję ilustrującą. Warto również odnotować, że George Balanchine (Giorgi Bałancziwadze), choreograf Baletów Rosyjskich Siergieja Diagilewa i twórca amerykańskiego baletu, przyznawał się do inspiracji eksperymentami Kasjana Golejzowskiego⁷⁵. O pierwszych próbach choreograficznych absolwenta petersburskiej szkoły baletowej stało się głośno w 1922 roku – tuż po występach zespołów Golejzowskiego i Łukina w Piotrogradzie (Petersburgu). Bałancziwadze wraz z kilkoma artystami Państwowego Akademickiego Teatru Opery i Baletu założył wówczas zespół Młody Balet, gdzie próbował tworzyć i wykonywać dzieła „dotąd niespotykane”. Zespół działał krótko, jednak – jak zwracają uwagę współcześni badacze tańca – wyruszając w 1924 roku w swoją wielką podróż, Bałancziwadze był „odpowiednio wyposażony w wiedzę na temat tradycji rosyjskiego baletu oraz nowatorskich odkryć radzieckich choreografów”⁷⁶. W ten sposób innowacje twórców nowego tańca rosyjskiego trafiły na sceny zagraniczne. Co ciekawe, taniec współczesny, który pojawił się w Rosji po przemianach lat dziewięćdziesiątych, czerpie głównie z metod opracowanych na Zachodzie. Techniki nowego tańca, które przetrwały na marginesie kultury radzieckiej⁷⁷, dziś można poznać w ich historycznej formie na zajęciach w kilku studiach Moskwy i Petersburga.

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.

⁷⁵ Por. B. Taper, *Balanchine: A Biography*, University of California Press, New York 1966.

⁷⁶ N. Šeremet'evskaâ, *Tanec na èstrade*, dz. cyt., s. 115.

⁷⁷ Szerzej omawiam to w artykule *Tańcząc w ciemnościach...*, zob. A. Nabokina, *Tańcząc w ciemnościach. Rosyjska kultura nieoficjalna w warunkach totalitaryzmu na przykładzie studia „Heptachor”*, „Przegląd Kulturoznawczy” 1(39)/2019, s. 68–80.

BIBLIOGRAFIA

- Ajsedora. Gastrolji v Rossii.* Oprac. T.S. Kasatkinoj. Wstęp Elizaveta Ā. Suric. Moskva: Artist. Režisser. Teatr, 1992.
- Archiwum Aleksandra Rumniewa.* Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva (RGALI) F. 2721.
- Archiwum Ludmily Aleksiejewej.* Gosudarstvennyj Centralnyj Teatralnyj Muzej im. Aleksieja A. Bahrušina (GCTM) F. 741.
- Archiwum Lwa Łukina.* Gosudarstvennyj Centralnyj Teatralnyj Muzej im. Aleksieja A. Bahrušina (GCTM) F. 718.
- Bonč-Tomaševskij, Mihail. *Kniga o tango. Iskusstvo i seksual'nost'.* Moskva: Valentin Portugalov, 1914.
- Freud, Sigmund. *Psychopatologia žycia codziennego. Marzenia senne.* Tłum. Ludwik Jekels, Helena Ivánka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.
- Gavrůšin, Nikolaj. „Ėros prostranstvennosti: A.G. Gabričevskij i russkaâ èstetika 1920-h gg.”. *Voprosy filosofii* 3 (1994).
- Laplanš, Žan, Žan-Bertran Pontalis. *Slovar' po psihoanalizu.* Tłum. i red. N.S. Avtomovoj. Reprintnoe vosproizvedenie teksta izdaniâ 2010. Moskva–Sankt Peterburg: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2017 [Laplanche, Jean, Jean-Bertrand Pontalis. *Słownik psychoanalizy.* Tłum. Ewa Wojciechowska, Ewa Modzelewska. Warszawa: Wydawnictwo WSiP, 1996].
- Lukin, Lev. „O tance”. *Teatral'noe obozrenie* 4 (1922).
- Sidorov, Aleksej. *Sovremennyj tanec.* Moskva: Pervina, 1922.
- Skrâbin v tance Lukina* [Tekst K., Zarisovki hudož. G.Z.]. Moskva: Institut vostokovedeniâ, 1922.
- Smith, Roger. „Tanec žizni”. Tłum. Igor Gor'kov. *NLO* 1 (2018). https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/149_nlo_1_2018/article/19445/.
- Vološin, Maksimilian. „Antičnye tancy v studii E.I. Rabenek” (Knipper). http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_0400.shtml.
- Vološin, Maksimilian. „O smysle tanca”. http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_0510.shtml.
- Vološin, Maksimilian. „Teatr i snovidenie”. *Maski* 5 (1912–1913).

Data wplyńnięcia: 20 lipca 2020 r. Data zatwierdzenia do druku: 28 października 2020 r.

**THE POETICS OF INTIMACY: PSYCHOANALYTICAL INSPIRATIONS
IN RUSSIAN DANCE IN THE EARLY 20TH CENTURY**

This article examines the impact of psychoanalytical ideas on the emergence of the language for a new dance in Russia at the beginning of the 20th century. Using the archival documents concerning the works of Ella Rabeneck, Lyudmila Alexeyeva, Lev Lukin, and Alexander Rumniev, the author reconstructs the artistic methods and techniques while taking into account the historical context as well as the artists' biographies and theoretical texts. Firstly, the analysis reveals that the new dance was placed at the centre of the Russian culture at that time, shaping

a variety of artistic processes. Secondly, the reconstruction of the reception processes of psychoanalytical ideas leads to the conclusion that the artists used Sigmund Freud's theories and applied them in a creative manner. Thirdly, the analysis shows that paying attention to subjective experiences, involuntary gestures, personal memories, and subconscious desires changed the choreographic language fundamentally, shaping the poetics of intimacy in the Russian dance. Innovations developed by the new dance choreographers were subsequently used by the reformers of the Russian theatre and the founders of the classical ballet.

SŁOWA KLUCZOWE: nowy taniec rosyjski, psychoanaliza, poetyka intymności, pragnienie tańca

KEY WORDS: new Russian dance, psychoanalysis, poetics of intimacy, desire to dance

