

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 11(2) 2019

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.11.2.3

Anastasia Nabokina

Uniwersytet Jagielloński

Narodowe Centrum Nauki (nr rej. projektu 2017/25/N/HS2/01566)

ORCID: 0000-0001-7418-826X

„Ruch muzyczny” jako ucieleśnienie afektu i metoda wychowania człowieka.

Taniec i psychoanaliza na początku XX wieku w Rosji

Studio „Heptachor” to jedna z kilkunastu szkół nowego tańca działających w Rosji na początku XX wieku. Wtedy to taniec stał się inspiracją dla artystów różnych dziedzin, a także wyznaczał pewne kierunki rosyjskiego życia intelektualnego. Lekarze pisali o fizjologii ruchu, reżyserzy rozważali rolę gestu na scenie, malarze we współpracy z choreografami poszukiwali wizualnej reprezentacji ruchu na obrazach, poeci pisali wiersze do rytmu fokstrota. Ruch ciała rozpatrywany był jako rzeczywista metoda zaszczepienia konkretnych wartości społecznych, a marzenia o tańczącej ludzkości były jednym z elementów utopii – antropologicznego projektu „odnowy życia”, rozwijającego się na początku XX w. w Rosji m.in. pod wpływem idei Nietzschego. O ile idee Nietzschego były założycielskimi dla tego projektu, to nauka i sztuka miały dostarczać narzędzi do urzeczywistnienia utopijnej wizji nowego społeczeństwa. Artyści aktywnie wspierali realizację tego celu, bowiem sztuka srebrnego wieku i awangardy była sztuką inteligencji, kierującej się wiarą w pewną utopię, mającą korzenie w filozofii symbolizmu rosyjskiego.

W latach 1914–1934 w studiu „Heptachor” opracowany został program nauczania „ruchu muzycznego”, który od początku rozwijał się jako metoda wychowania człowieka na styku sztuki, psychologii i pedagogiki. Celem artykułu jest przyjrzenie się tej metodzie, pokazanie cech charakterystycznych oraz wskazanie zakorzenienia i źródeł w kulturze rosyjskiej. Szczególnie należy, moim zdaniem, przyjrzeć się związkom nowego tańca i psychoanalizy. Problem ten zwrócił już uwagę historyków sztuki, zarówno z Europy Zachodniej, jak i Ameryki Północnej. Niemniej znaczna część historii rosyjskiej kultury z jej bogatymi interakcjami wymknęła się z pola widzenia naukowców. Moje badanie ma na celu wypełnienie tej luki.

Ucieleśnienie energii zakłętej w dźwiękach

Na przełomie XIX i XX w. w kręgu symbolizmu rosyjskiego pojawiła się idea „trzeciego” czy też „słowiańskiego” renesansu, której autorami byli „nietzscheaniści” Tadeusz Zieliński i Waczesław Iwanow (Braginskaja 2004). Iwanow z poglądami Nietzschego zapoznał się podczas pobytu na początku lat dziewięćdziesiątych XIX w.

na uniwersytecie w Berlinie. W 1904 roku wrócił do Petersburga i został „czarodziejem i strażnikiem tajemnej wiedzy rosyjskiego symbolizmu” (Iwanow 1994: 4) oraz głosicielem religii Dionizosa, którego żywiołowy duch stał się dla symbolistów praprzyczyną energii twórczej, przenikającej całą kulturę i człowieka w ich „organicznej” jedności. Jako pierwszy jednak rychłe nadejście „słowiańskiego renesansu” ogłosił filolog i historyk kultury antycznej Tadeusz Zieliński, który pisał: „teraz, przyjmując rolę proroka, twierdzą, że po jakimś czasie kultura europejska znajdzie się pod wpływem odrodzenia słowiańskiego” (Braginskaja 2004: 53). Dla symbolistów starożytna Grecja rzeczywiście była rodzajem wspólnego źródła kultur europejskich. I tak, w ślad za włoskim i niemieckim odrodzeniem, słowiańskie miało stać się powrotem do tych źródeł. Przy tym nie chodziło o ideologiczną czy też kulturową hegemonię, tylko o „spłatę pewnego zobowiązania”. Uważano, że Słowianie od dawna są dłużnikami ludów romańskich i germańskich, przyszedł więc czas, aby zwrócić „do wspólnego skarbcza dług, wzbogacony o własne wartości powstałe w wyniku połączenia klasycznej antyczności z duchem narodowym” (Braginskaja 2004: 53). Według Iwanowa odrodzenie miało dokonać się za pomocą kultury, przyjmującej rolę kultu, w tym także sztuki, zapewniającej dionizyjskie doświadczenia duchowe, które miało być nie tylko symbolem odnowienia kulturowego, ale i metodą poznania, poszukiwania syntetycznej duchowości, obejmującej pełnię kosmicznego życia.

Najdoskonalszą formą sztuki dla symbolistów – w ślad za Nietzschem – była muzyka. Właściwie każde dzieło sztuki, jak pisał Iwanow, powstaje z „ducha muzyki” i „wlewa się w jej obejmujące wszystko łono” (Iwanow 1994: 41). Pierwszorzędną sprawą było więc uchwycenie słyszanego w muzyce dynamizmu, a czynnikiem umożliwiającym ucieleśnienie dźwięków oraz przekazanie wywoływanego przez muzykę poruszenia stał się gest. O „wewnętrznej muzyce” wyrażanej przez gest, z którego z kolei rodzi się słowo, dużo pisał w tamtych latach Andrej Bięły. Poeta interesował się eurytmią Rudolfa Steinera i, jak wspominali później aktorzy Moskiewskiego Teatru Artystycznego, wraz z Michaiłem Czechowem dużo eksperymentował, próbując motorycznie połączyć wiersze, prozę i muzykę. Czechow nazywał te eksperymenty „gestem psychologicznym”, a Bięły dzięki połączeniu gestu, słowa, dźwięku i rytmu miał nadzieję stworzyć uniwersalny – „idealny”, jednoczący wszystkie narody – język (Sirotkina 2014: 69–81). Podobnie, czyli za pomocą tańca, próbował stworzyć „słownik nowej sztuki” Wassily Kandynski. Opracowując swoją formułę sztuki syntetycznej, artysta przeznaczał w niej tańcu jedną z głównych ról. Według Kandynskiego forma dzieła sztuki zależy od „wewnętrznej konieczności”, odczuwanej przez duszę artysty pod wpływem docierającego do niej „ducha twórczego”. Co ciekawe, „wewnętrzna konieczność” i „duch twórczy” oddziałują podobnie jak dźwięk – drgania jednego ciała powodują drgania drugiego. Tak więc forma rodzi się pod wpływem „wibracji” w ciele artysty, odczuwanych przez niego jako wewnętrzna potrzeba tworzenia. Powstałe w rezultacie tego procesu „czyste brzmienie formy” wibruje i osiąga widza, pobudzając jego wyobraźnię i emocje. W związku z tym Kandynski proponował badać naukowo takie „czyste brzmienia” jak kolor (malarstwo), dźwięk (muzyka) i ruch (taniec) (Kandynski 1991). Artysta był niezwykle zainteresowany psychologią twórczości, a w jego rozważaniach znaleźć można odniesienia zarówno do psychologicznej koncepcji empatii Theodora

Lippsa, jak i psychoanalizy. Wyjeżdżając w 1921 roku do Monachium, artysta zastawił w Rosji współpracowników, realizujących jego pomysły w otwartym przy Rosyjskiej Akademii Nauk Artystycznych Laboratorium Choreologicznym (Sirotkina 2012: 81–96).

W pierwszych latach XX w. ciało i rytm jego ruchów znalazły się również w centrum myślenia o sztuce aktorskiej (wystarczy przypomnieć eksperymenty Wsiewołoda Meyerholda, Nikołaja Jewreinowa, Aleksandra Tairowa, Jewgienija Wachtangowa). Teatr miał być ogniwem łączącym codzienność i ukrywający się za nią prawdziwy świat ducha, a także umożliwić, jak to określał Kandinsky, współdziałanie „czystych brzmień” (dźwięk, ruch, kolor) w celu zapewnienia „najwyższego natężenia odbioru” (Kandinsky 1991: 52). W opozycji do elitarności i „skostniałości” teatru profesjonalnego niezwykle ceniony był teatr amatorski – po rosyjsku „самодельный”, co w dosłownym tłumaczeniu oznacza „dziejący się samoistnie”. Na początku XX w. w ten sposób określano sztukę „żywą”, stąd powracające zainteresowanie uliczną *commedią dell'arte* – w nowych czasach historia, podobnie jak w starożytności, miała rodzić się podczas świętowania. Wiaczesław Iwanow podkreślał: „Teatry chóralnych tragedii, komedii i misterium powinny stać się ośrodkami kreatywnego – inaczej proroczego – samostanowienia narodu” oraz „Chcemy zbierać się [w teatrach], aby tworzyć – działać – we wspólnocie, a nie tylko przyglądać się...” (Iwanow 1994: 50). Program ten realizowany był m.in. w licznych studiach i szkołach tańca swobodnego.

Uczniowie Tadeusza Zielińskiego, zwolennicy odrodzenia słowiańskiego, utworzyli grupę Zjednoczenie Trzeciego Renesansu (wśród nich byli m.in. Nikołaj i Michaił Bachtinowie oraz Lew Pumpiański). Natomiast uczęszczające na wykłady Zielińskiego studentki Bestużewskich Kursów (Wyższych Kursów Żeńskich w Petersburgu) założyły jedno z pierwszych rosyjskich studiów tanecznych – „Heptachor” (gr. – taniec siedmiu). Oprócz wykładów z historii kultury antycznej niezwykle ważną inspiracją dla Stiefanidy Rudniewej, Natalii Enman, Kamiły i Ilzy Trewer, Natalii Piedkowej, Ekateriny Cynzerling i Julii Tichomirowej posłużył taniec Isadory Duncan, w którym, jak pisali współcześni, „psychologiczna potrzeba harmonijnych ruchów spotyka się z fizjologicznym zjawiskiem rytmu” (Iwanow 1994: 82). Przyjeżdżając do Rosji w 1904 roku Duncan wywołała sensację kulturową. „Tak, promieniała ona, promieniała imieniem odzyskanym na zawsze, ukazując pod maską antycznej Grecji obraz naszego przyszłego życia – życia szczęśliwej ludzkości, oddającej się cichym płasom na zielonych łąkach” – napisał po jej pierwszym występie Andrej Bieły (1994: 330). Marzący o płasie prawdziwie dionizyjskim symboliści zobaczyli w Duncan jego ucieleśnienie. W Moskwie i Petersburgu jedna za drugą otwierały się liczne szkoły i studia tańca swobodnego. Zainspirowani amerykańką, którą tańczyć uczyła sama Terpsychora (Duncan 1982: 183), artyści, muzycy i poeci dostrzegli w tańcu możliwość powrotu do antycznego ideału syntezy duszy i ciała – *kalokagatii*. Także Zieliński powitał Isadorę jako „sojuszniczkę w sprawie wskrzeszenia starożytności” (Moczulski), natomiast celem, jaki postawił przed swoimi studentkami, było odrodzenie antycznej *chorei*.

Pierwsze „zajęcia” rozpoczęły się w 1907 roku po obejrzeniu jednego z występów Duncan. Właściwie na początku były to spotkania przyjaciółek – jak pisze Rudniewa – „białe spotkania”. W improwizowanych chitonach lub peplosach młode kobiety poruszały się do dźwięków muzyki lub w ciszy, próbując „wyrazić muzykę wewnętrzną”. Był to bardzo swoisty taniec – kobiety bowiem nie patrzyły na siebie nawzajem, pogrążone we własnych przeżyciach (Rudniewa 2007: 130, 180). W 1914 roku pojawiła się pierwsza możliwość pracy z dziećmi, a od 1915 roku rozpoczęły się regularne zajęcia oraz próby stworzenia programu pracy i materiałów do ćwiczeń. Przygotowywane one były w dużej mierze intuicyjnie, na podstawie doświadczeń motorycznych, zdobytych podczas „białych spotkań”, ale – co istotne – powstawały jako wynik kolektywnych wysiłków. Idea wspólnoty tanecznej była dla twórczyń „Heptachoru” niezmiernie ważna. Pojawiła się pod wpływem koncepcji „przyjaźni antycznej” popularyzowanej przez Tadeusza Zielińskiego, a rozwijana przez cały czas istnienia studia aż do 1934 roku. Od 1916 roku członkowie „Heptachoru” mieszkali pod jednym dachem, w tzw. komunie, z wspólnym gospodarstwem i budżetem. Wszystko miało służyć sprawie „odzyskania utraconej przez człowieka umiejętności wyrażania siebie poprzez ruch” (Rudniewa 2007: 497), sprzyjać tańcowi spajającemu „pojedyncze ciała w jedną kolektywną, nierozzerwalnie poruszającą się całość” (Rudniewa, Fisz 2000: 310). Na początku 1918 roku „Heptachor” zapraszał znajomych (wśród których byli m.in. profesorowie Uniwersytetu Petersburskiego, literaci, artyści i krytycy sztuki) na „wieczory artystyczne”, oferując im „odpoczynek i wsparcie duchowe” w ciężkich czasach porewolucyjnych. Podczas jednego z takich występów Piotr German, dyrektor Wyborgskiej Szkoły Komercyjnej, zaproponował przygotowanie wspólnie z wychowankami uczelni przedstawienia na podstawie jednej z tragedii Sofoklesa. Mimo że ostatecznie spektakl się nie odbył, studio zyskało nowych członków – w tym mężczyzn. W latach 1919–1921 „Heptachor” współpracował z Instytutem Żywego Słowa i Instytutem Rytmu w Petersburgu, a w roku 1922 stał się oficjalną instytucją edukacyjną – Państwowym Studiem Ruchu Muzycznego. Oprócz tańca na dwuletnich kursach uczono rysunku, historii sztuki oraz historii kultury antycznej.

Na początku lat trzydziestych XX w. nowy taniec uznany został za obcy oficjalnej ideologii i kulturze radzieckiej. Ostatni występ „Heptachoru” odbył się 27 grudnia 1934 roku, a w 1935 roku Stefanida Rudniewa, Władimir Bulwankier, Emma Fisz i Lidia Generałowa, ostatni członkowie studia, przeprowadzili się do Moskwy, gdzie pojawiła się możliwość podjęcia współpracy z Moskiewskim Regionalnym Domem Wychowania Artystycznego. „Ruch muzyczny” (nazwa musiała zostać zmieniona na „ruch artystyczny”) przetrwał na peryferiach – w domach kultury, lekcjach rytmiki dla dzieci w przedszkolach, sierocińcach. Powrót do pracy z dorosłymi stał się możliwy, kiedy w 1957 roku Emmie Fisz udało się otworzyć w Moskwie studio „Zobacz, muzyka!” (Rudniewa 2007). A w połowie lat dziewięćdziesiątych przy Wydziale Psychologii Moskiewskiego Uniwersytetu im. M. Łomonosowa powstała pracownia ruchu muzycznego, która od 2003 roku nosi nazwę Centrum Rozwoju Muzyczno-Plastycznego „Heptachor” im. S. Rudniewej.

„Ruch muzyczny” jako metoda

Głównym celem poszukiwań twórców „ruchu muzycznego” była swobodna ekspresja cielesna, powstająca jako intuicyjna „odpowiedź” na muzykę. Stąd zainteresowanie improwizacją, rozwojem orientacji przestrzennej i uwrażliwieniem na ruchy partnerów (nazywano to „taktywnością przestrzenną”) oraz uczenie się „aktywnego” słuchania muzyki. Wszystko jednocześnie próba osiągnięcia u artystów i wychowanków studia „osobowości harmonijnej” oraz uniwersalnej wiedzy w dziedzinie kultury, a także idea odnowy duchowej i łączenie się we wspólnocie poprzez przeżywanie muzyki.

Nowy taniec rodzi się na początku XX w. na styku sztuki, psychologii i pedagogiki. Nauczać, ale i rozwijać, wychowywać, tworzyć warunki dla realizacji uzdolnień – taki cel stawiali sobie zarówno Émile Jaques-Dalcroze, jak i Isadora Duncan, a w ślad za nimi twórcy tańca rosyjskiego. Swoją system gimnastyki rytmicznej Jacques-Dalcroze opracował początkowo jako metodę mającą pomóc w rozwijaniu umiejętności muzycznych, jednak wkrótce przekształciła się ona w system wychowania poprzez rytm. Tworząc szkoły dla dzieci Duncan głosiła „religię piękna ludzkiego ciała” (Sirotkina 2012: 172) i, podobnie jak Friedrich Nietzsche, marzyła o „tańczącej ludzkości”. Taniec był dla niej rodzajem nowej technologii ludzkiej. Bowiem, jak uważała, ucząc się tańca, dziecko otrzymuje również podstawy innych nauk oraz – co najważniejsze – poznaje samego siebie. W ślad za Duncan „Heptachor” postawił przed sobą ambitne zadanie „nauczania emocji, radości, ekstazy” (Sirotkina 2012: 40), co oznaczało kształcenie aktywnego doświadczania świata, dające człowiekowi wewnętrzną swobodę i siłę. Jak wspomina Stiefanida Rudniewa o przyjęciu do studia nowych członków nie decydowały ich predyspozycje fizyczne, tylko „potencjalna zdolność do tańca” – zdolność swobodnego wyrażania poprzez ruch osobistych przeżyć, emocjonalna reakcja na muzykę, a także zwykłe ludzkie cechy, jak bezpośredniość, pracowitość, entuzjazm (Rudniewa 2007: 308). Warto jeszcze raz podkreślić, że rozwój osobowości był nie pobocznym, lecz głównym celem działań twórczyni studia, a materiałem i przedmiotem działań artystycznych stał się człowiek, jego emocje i doświadczenia. Istotniejsze niż demonstrowanie fizycznych możliwości (jak w tańcu klasycznym) było odsłonięcie indywidualności wyrażonej ruchem (nazywano to „plastyką ciała”), a także umiejętność „poznania i przeżycia” muzyki poprzez ruch i gest w opozycji do wykonywania zadanego z góry rysunku tańca. Przy tym za kryterium sukcesu uznawany był stopień, w jakim udało się przezwyciężyć bariery psychologiczne i fizyczne każdego z uczestników zajęć (Rudniewa, Fisz 2000: 17).

W czasach, kiedy interesowano się zarówno wyzwoleniem ciała z ram jakiegokolwiek techniki, jak i stworzeniem schematów motorycznych, nadających – niejako automatycznie – znaczenie gestom i ruchom aktora (popularne „tańce maszyn” N. Foreggera), twórcy „Heptachoru” marzyli o opracowaniu formy muzyczno-ruchowej, pomagającej dotrzeć do „człowieka wewnętrznego”. Impulsem do działania były słowa Isadory Duncan o źródle tańca: „Po wielu miesiącach [...] odkryłam, że gdy słucham muzyki, jej promieniowanie i wibracja spływają do tego jedyne źródła światła w moim wnętrzu – odbijają się w duchowej wizji, nie w zwierciadle

umysłu, lecz duszy – i że na podstawie tej wizji potrafię oddać je w tańcu” (Duncan 1982: 83). „Wibracjami duszy” od wieków zajmowali się nie tylko artyści, ale i filozofowie, teolodzy, a od XIX w. także psychologowie. Więc, jak się wydaje, inspiracje do eksperymentów z ruchem i muzyką należy upatrywać również w rozważaniach psychologów i muzykologów na temat zmysłowego odbioru dzieła muzycznego.

Wrażenia wywoływane przez dźwięki stały się przedmiotem namysłu naukowców wraz z powstaniem w połowie XIX w. psychologii empirycznej. A nieco wcześniej pojawia się kategoria „emocji” do określenia czegoś, co wcześniej nazywano „namiętnościami duszy”. Psychologowie badali wpływ poszczególnych dźwięków, interwałów czy też skal dźwiękowych na psychikę człowieka. Innymi słowy, interesowała ich percepcja bodźców, jednym z których była muzyka (podobnie uczucia związane z muzyką badano później w dwudziestowiecznej teorii pobudzenia – *the arousal theory*). Jak zauważa Irina Sirotkina, w tym psychofizjologicznym – redukcyjnym – ujęciu emocja pojmowana jest jako pasywny, związany z zewnętrzną stymulacją komórek mięśniowych i nerwowych, stan (Sirotkina 2009b). Dopiero zajmujący się psychologią twórczości Lew Wygotski w trzydziestych latach XX w. stwierdził, że emocja nie jest kategorią psychofizjologiczną, lecz kulturową, bliską dawnemu rozumieniu afektu (Wygotskij 1984). W muzykologii natomiast od zawsze istniało pojęcie afektu, nawiązujące do religijnego pojmowania pasji jako „ruchu duszy aktywnej” (Sirotkina 2009b: 147), związane z określoną postawą moralną. Jeszcze Johannes de Grocheo około 1300 roku pisał:

Muzyka ważna jest dla naszych aktywności, ponieważ kieruje i, jeśli w sposób właściwy jest wykorzystywana, poprawia moralność. W tym przewyższa ona wszystkie inne sztuki, służąc bezpośrednio i bezwarunkowo pochvale stwórcy. Muzyka niezbędna jest w życiu obywateli – dla ich dostatku oraz dobrobytu całego państwa... Ciało naturalne jest podstawowym narzędziem, za pomocą którego dusza manifestuje swoją aktywność; a sztuka jest głównym narzędziem czy też zasadą, dzięki której rozum praktyczny przedstawia i wyjaśnia swoje działanie (Chazanowa 2000).

Gioseffo Zarlino w 1588 roku przypominał:

Harmonia i rytm to rzeczy, które usposabiają duszę do postrzegania, ale tylko wtedy, gdy słuchacz jest przygotowany i życzliwie nastawiony, bez czego wysiłek każdego muzyka byłby daremny [...] powiada się, że taka harmonia dzięki rozkładowi żądy, a następnie narodzinom nowych uczuć oczyszcza zmysły tego, kto ją słyszy... harmonia i rytm w określonych proporcjach mogą wpływać na namiętności i moralność (Chazanowa 2000).

Ślad pojęcia afektu jako „ruchu duszy aktywnej” można znaleźć w rozważaniach na temat przeżycia estetycznego. O aktywnym poszukiwaniu doświadczeń związanych z dziełem sztuki pisał na przełomie XIX i XX wieków twórca estetyki psychologicznej Theodor Lipps (Gulin 1997: 25–37). Poznanie według niego związane jest z wczuwaniem się w stany psychiczne innego człowieka i odbywa się w trzech etapach: obserwacji zmysłowej odnoszącej się do rzeczywistości, wewnętrznej obserwacji własnego „ja” oraz wczucia. Człowiek wczuwa się w cudzy stan psychiczny pod warunkiem rozpoznania i określenia obserwowanych gestów, mimiki innego oraz

rozpoznania wydawanych przez niego dźwięków. „Naśladowanie gestów drugiego człowieka jest zewnętrznym objawem istnienia wczucia, zaś w sferze wewnętrznej podmiotu odbywa się rzutowanie własnego «ja» na wyczuwany przedmiot” (Gulin 1997: 29). Koncepcja „wczucia” miała duży wpływ nie tylko na poglądy o sztuce Tadeusza Zielińskiego czy refleksje fenomenologów, teorie Lippsa cenione były również przez Sigmunda Freuda (Smith 1999; Freud 1997). W psychoanalizie afekt jest wynikiem skomplikowanej konfiguracji sił i pojmowany jako przejaw pewnej ilości energii popędu, popychającego organizm w kierunku określonego celu. Niemożność osiągnięcia tego celu wprowadza człowieka w stan, odczuwany przez niego jako afekt. Niezrealizowane, wyparte pragnienie znajduje ujście nie tylko w treści marzeń sennych, czynnościach pomyłkowych i działaniach symptomatycznych, ale i twórczość człowieka jest realizacją popędu, nakierowanego w wyniku sublimacji na inny cel. Co dotyczy muzyki, to uważa się, że ojciec psychoanalizy nie był jej wielbicielem. Możliwe, że jako człowiek racjonalny nie mógł on pozwolić sobie na bycie „rządzonym przez coś”, nie mając pojęcia co do mechanizmów tego oddziaływania (Saks 2017: 371), ale Theodor Reik wspominał, że Freud nie był obojętny na uroki muzyki, a w rezygnacji ze jej słuchania widział raczej swoisty akt samoobrony. Jak pisał: „Takie unikanie emocjonalnych efektów melodii widzimy czasem u ludzi, którzy boją się siły swoich uczuć” (Saks 2017: 372). To Reik podjął temat mimowolnie pojawiających się w umyśle obrazów muzycznych i w swojej pracy „The haunting melody: psychoanalytic experiences in life and music” pisał, że „nawiedzające” nas melodie odzwierciedlają nasze ukryte pragnienia i problemy emocjonalne.

Rudniewa i twórcy „Heptachoru” uważali, że odbiór dzieła muzycznego jest procesem „słuchowo-ruchowym” (Rudniewa, Pasynkowa 1982: 87). „Przy doświadczeniu muzyki w ruchu znaczenie jej objawia się jako «poruszenia duszy» (działania), w które tańczący się włącza i którym sam aktywnie sprzyja” (Rudniewa, Pasynkowa 1982: 87). Mimo iż muzyka była przyczyną i motorem ich działania, to połączony z nią ruch niezbędny był nie tylko do percepcji obrazu muzycznego, lecz także do głębokiego poznania i wyrażenia siebie. Mówiąc o „ruchu muzycznym” jako metodzie artystycznej trzeba zauważyć, że praca nad formą dzieła odbywa się tu w kilku etapach. Wychodząc od improwizacji, jako wyrażenia osobistych przeżyć wywołanych przez muzykę, „odczytania” ciałem i zobrazowania ruchem emocjonalnej zawartości „tekstu” muzycznego, dalej – poprzez przemyślenie rezultatów dzięki wskazówkom i reakcjom partnerów dochodzi się do tzw. kryzysu, skutkującego transformacją pierwotnej konstrukcji dzieła. W ostateczności powstaje forma najbardziej odpowiadająca treści muzycznej. W ten sposób estetyzowany jest sam proces tworzenia, więcej – estetyzowane są subiektywne doznania i emocje twórcy, uobecniającego w geście każdą przeżywaną chwilę. Jak podkreślają praktycy ruchu muzycznego, taka metoda wymaga określonych umiejętności motorycznych – swobodnego przenoszenia centrum ciężkości ciała („dynamiczne centrum ciężkości”), utrzymywania odpowiedniego napięcia (tonusu) mięśniowego, jak również wykorzystanie zmysłu kinestetycznego (Ajłamazjan, Taszkiejewa 2016). Improwizacja taneczna staje się tu projekcją emocji na muzykę, manifestowaniem wewnętrznego „ja” na zewnątrz. Powinno się podkreślić także pewną „dialogiczność” procesu twórczego. Z jednej strony ruch pozwala zgłębić treść muzyki, muzyka zaś zmienia

motorykę ciała, nadając jej konkretną formę, dzięki czemu ruch staje się gestem artystycznym. Z drugiej – dzieło jest rezultatem komunikacji i interakcji pomiędzy uczestnikami zajęć. Dla pedagogiki natomiast ważne wydaje się być to, że w procesie nauczania „ruchu muzycznego” człowiek nie tylko poznaje, ale i kreuje samego siebie.

Jednak „ruch muzyczny” to nie tylko praktyka artystyczna. Metoda ta miała w swoim założeniu wymiar wychowawczy, a w późniejszej pracy z amatorami ujawniły się także jej właściwości terapeutyczne. Jak i w procesie twórczym podstawą służy tu próba „odczytania” treści utworu i jego intonacji muzycznej. Wykorzystuje się dwa rodzaje sytuacji: ćwiczącym proponuje się przykładową formę taneczną do powtórzenia lub stworzenie całkowicie samodzielnej „odpowiedzi” na muzykę. Stosuje się przy tym następujące wskazówki, aktywizujące uwagę ćwiczącego: rozpoczęcie i zakończenie ruchu wraz z początkiem i końcem muzyki, odnalezienie punktu kulminacyjnego w utworze, korelacja tonusu muzycznego i mięśniowego, poszukiwanie równowagi lub jej braku, odpowiedź na znajdującą się w muzyce dynamikę lub zmianę tempa, koordynacja oddechu z rytmem muzycznym, przeżywanie muzyki jako komunikacji, rozmowy. W trakcie zajęć obserwuje się różne reakcje: 1) adekwatna motoryczna „odpowiedź” na intonację i treści zawarte w muzyce; 2) sztuczna projekcja osobistego stanu psychicznego na muzykę (przy tym często obserwuje się obniżenie poziomu świadomości własnych działań, zakłócenie orientacji w przestrzeni, niekonsekwencję zamierzeń i ruchów, przypisanie muzyce niewystępujących w niej treści emocjonalnych, zaprzeczenie lub wyraźna preferencja niektórych odczuć, utrata kontaktu z muzyką, spazmatyczny ruch); 3) transformacja subiektywnych emocji w całościową ekspresję cielesną (wtedy też pojawia się możliwość przewyciężenia afektu, uświadomienia sobie własnych emocji, powodujące niekiedy całkowitą przemianę – zmianę światopoglądu, postaw, wartości) (Ajłamazjan 2013).

Należałoby stwierdzić, że te ujawniające się reakcje emocjonalne niezwykle podobne są do opisywanych przez Sigmunda Freuda mechanizmów: oporu wobec ujawnienia treści nieświadomych, projekcji trudnych do zniesienia uczuć na innych (w tym przypadku – na muzykę) czy też przeniesienia przeżyć związanych z wcześniejszymi doświadczeniami w kontaktach z innymi ludźmi (w przypadku tańca – na partnerów, pedagoga) (Freud 1997; Kokoszka 2015). Symptomatyczne jest ich ujawnienie się w nieświadomionych ruchach i reakcjach na muzykę. Wydaje się, że uczestnictwo w zajęciach „ruchu muzycznego” umożliwia dotarcie do treści nieświadomych oraz – w niektórych przypadkach – osiągnięcie fazy „rozpoznania”, mogącej wywołać uzdrawiające „oczyszczenie”, zrozumienie oraz zmianę utrwalonego w psychice obrazu siebie samego (*self*) oraz innych (*obiekt*). Nie przez przypadek tak często we wspomnieniach praktycy „ruchu muzycznego” piszą o tym, że zajęcia pozwoliły im na zrozumienie, czym jest *katharsis* (Trifonowa).

Czy istnieją powody aby rozpatrywać wpływ psychoanalizy na rozwój rosyjskiego tańca swobodnego? Uważam, że idee Freuda były znane twórcom „ruchu muzycznego”. Jak wskazują współcześni badacze, psychoanaliza w Rosji została bardzo szybko – bo już na początku XX w. – przyswojona, stając się jednym z ważnych elementów rosyjskiego życia intelektualnego (Etkind 2016; Sirotkina 2009a).

Społeczne zaangażowanie XIX-wiecznej filozofii rosyjskiej, nietzscheanizm, duchowa tradycja prawosławia, symbolizm rosyjski oraz rozwijająca się od końca XIX w. psychologia stanowiły podstawę pewnej utopii społecznej – pracy nad zmianą natury ludzkiej i całego społeczeństwa. Twórcy nowego tańca byli intelektualistami, a dla tradycji intelektualnej w Rosji zawsze charakterystyczne było połączenie kultur dwóch środowisk – artystycznego i akademickiego. Niezwykle popularne były w tamtym czasie psychobiografie A. Puszkina, F. Dostojewskiego, L. Tołstoja, pisane przez psychiatrów. Rosyjscy psychologowie dalecy byli od metodologicznego puryzmu. Starając się wykorzystać wszystkie dostępne metody leczenia, lekarze nie rozpatrywali różnych obszarów psychiatrii jako konkurencyjnych, lecz uzupełniających się. Psychiatrzy chętnie przybierali pozę autorytetu moralnego, a terapia psychoanalityczna interpretowana była przez nich jako droga do poznania ludzkich słabości i ograniczeń, „oczyszczenie duszy” i – poprzez odwołanie się do wyższych wartości – umoralnienie. Jeden z pierwszych rosyjskich psychoanalityków Nikołaj Osipow powiązał psychoanalizę z rosyjską klasyką literacką – w swojej pracy na temat noweli *Dzieciństwo* opisał podobieństwa między psychologicznymi poglądami Lwa Tołstoja i Sigmunda Freuda. W ten sposób przetłumaczona na język kultury rosyjskiej psychoanaliza zbliżyła się do etycznej filozofii Tołstoja i na stałe przeniknęła do kultury srebrnego wieku (Sirotkina 2009a: 132–134).

W Rosji, podobnie jak w niemieckiej tradycji naukowej, problemami psychologii interesowali się filozofowie, historycy oraz filologowie. W artykule na temat jednego z występów Duncan krytyk teatralny Andrej Lewinson napisał, że Tadeusz Zieliński, wygłaszając mowę powitalną na cześć artystki, swoją tezę co do zgodności jej tańców z ideą starożytniej orchestiki (gr. – ὀρχηστική) poparł „analizą psychologiczną *Ifigenii* Eurypidesa” (Moczulskij). Trzeba wspomnieć, że psychologia była obowiązkowym przedmiotem na Wydziale Filologiczno-Historycznym Bestużewskich Kursów, które ukończyły twórczynie „Heptachoru”. Wśród wykładowców byli m.in. interesujący się zagadnieniami podnoszonymi przez psychoanalizę Nikołaj Losski i Ernst Radłow (Owczarienko 2000). Niektóre z tancerek spotkały się z „chorobami duszy” także w życiu prywatnym. Wuj Stiefanidy Rudniewej Władimir von Derwies był przyjacielem malarza Michaiła Wrubła, który leczył się w psychiatrycznych klinikach Władimira Serbskiego oraz Fiodora Usolcewa. Na chorobę psychiczną cierpiała także matka Natalii Enman (Rudniewa 2007: 514).

Jednak rozważając wpływ psychoanalizy na powstanie nowego tańca rosyjskiego, przede wszystkim należy zwrócić uwagę, że nigdy wcześniej w sztuce tanecznej uwaga artystów nie była zwrócona „do wewnątrz” procesu twórczego, nigdy wcześniej tak wytrwale nie poszukiwano „źródła tańca” i nie umieszczano go w subiektywnych przeżyciach, nieznanach „zakamarkach” duszy ludzkiej czy też mimowolnych gestach. Już Duncan pragnęła stworzyć koncepcję tańca, który mógłby dać „boski wyraz treści ludzkiego ducha za pomocą ruchu”, szukała „główną sprężynę wszelkich ruchów, krater siły motorycznej” i znalazła go w nieświadomych gestach wibrującego pod wpływem wrażeń muzycznych ciała. „Marzyłam o odkryciu jakiegoś pierwiastkowego ruchu, z którego zrodziłyby się inne, bez udziału woli, lecz tylko jako podświadoma reakcja” – pisała (Duncan 1982: 85). Swoich adeptek nauczała: „Nie powinniście się zastanawiać, czy ruch, który wykonujecie, jest piękny.

On musi narodzić się tu [...] – wewnątrz, a wtedy wy nie wiecie, jak go robicie, jest on nieświadomy, lecz ponieważ pochodzi prosto z duszy – jest piękny” (Rudniewa 2007: 260). Czy Isadora знаła Freuda? Mieszkając w 1904 roku w Wiedniu tancerka spotykała się z Hermannem Bahrem (Duncan 1982: 148), jednym z członków grupy literackiej „Młody Wiedeń”, do której należał także przyjaciel Freuda Stefan Zweig. „Co by powiedział doktor Freud o tym śnie?” – jakby mimochodem rzuca w swoich wspomnieniach (Duncan 1982: 147). Z pewnością Duncan słyszała o psychoanalizie.

To, czego poszukiwały twórczynie „ruchu muzycznego”, nie nazywały one tańcem. Stosowały pojęcie bardziej „głębokie” – płas. „Płosem nazywamy szereg wzruszeń oraz strumień wywołanych przez nie ruchów, mających pewną rytmiczność, lecz nie tracących określonej bezpośredniości” – pisały (Rudniewa 2007: 497). A więc na początek stawiane są tu wzruszenia. Współczesna „Heptachorowi” twórczyni niemieckiego tańca wyrazistego (niem. – *Ausdruckstanz*) Mary Wigman wyróżniała tańce funkcjonalne, wywodzące się z przyjemności ich wykonania, oraz emocjonalne, bazujące na bodźcach podświadomych, duchowych (Wigman 2013). Twórcy „Heptachoru” rozróżniali: 1) *płás pasywny*, kiedy ciało jest instrumentem, którym „posługuje się” muzyka, a myśli i uczucia rodzą się z melodii (zazwyczaj jest to improwizacja); 2) *płás aktywny*, w którym ciało poprzez ruch przekazuje emocje tańczącego odczuwane pod wpływem słyszanego rytmu czy melodii (zazwyczaj jest to w pełni ukończone dzieło artystyczne); 3) *taniec mimiczny*, kiedy wykonawca przekazuje obrazy powstające w jego umyśle pod wpływem słyszanej muzyki; 4) *taniec-pieśń*, w którym tańczący „odnajduje słowo” (jest to taniec połączony z pieśnią); 5) *taniec-opera*, w którym płas aktywny łączy się z tańcem mimicznym, ruchy i gesty wykonawcy wyrażają treść zarówno muzyki, jak i słów; 6) *płás tragiczny*, będący rodzajem płasu pasywnego, z tym że ruch rodzi się pod wpływem muzycznego rytmu słów; a także 7) *płás bez muzyki i słów* – najdoskonalsze urzeczywistnienie płasu osobistego, w którym ciało posłusznie poddaje się wewnętrznemu rytmowi życia (Rudniewa 2007: 233). Nie ulega wątpliwości, że impulsem do stworzenia systemu „ruchu muzycznego” było nie tylko poznanie historii i sztuki starożytnej Grecji czy też tańca Duncan. Istotne było rozpoznanie „wewnętrznego pragnienia płasu”, muzyka zaś stała się katalizatorem uruchamiającym przeżycia.

W swoich wspomnieniach Rudniewa z zalem podkreśla, że wśród członków „Heptachoru” nie było ani profesjonalnych muzyków, ani fizjologów czy psychologów, a metoda „ruchu muzycznego” powstawała w dużej mierze intuicyjnie (Rudniewa 2007: 316–317). Zarówno we wczesnych tekstach, jak i późniejszych artykułach i podręcznikach „ruchu muzycznego” nie znajdziemy bezpośrednich odniesień do jakiegokolwiek teorii psychologicznej z początku XX wieku. Niemniej spotyka się w nich określenia „nieświadoma potrzeba ruchu”, „bezpośrednia, nieświadoma reakcja motoryczna”, „refleks ruchowy” oraz „pamięć emocjonalna”, uwidoczniające zainteresowanie tancerzy zagadnieniami dotyczącymi percepcji, emocji i pamięci. Za inspiracjami pochodzącymi z psychoanalizy przemawia, moim zdaniem, nie tylko często powtarzające się użycie słowa „nieświadomy”, ale i opis „całościowego” doświadczenia muzyki, nazywany także „słuchaniem rozszerzonym” (Rudniewa, Fisz 2000: 308), w którym muzyka pojmowana jest nie jako zestaw dźwięków, ale ich wzajemne powiązanie. Twórcom „ruchu muzycznego”

nigdy nie chodziło o wyuczoną reakcję na określoną muzykę, nie próbowali oni też szukać odruchów powstających w odpowiedzi na poszczególne dźwięki. Ważna była natomiast spontaniczna improwizacja jako odzwierciedlenie dynamiki procesów wewnętrznych, zachodzących w psychice ludzkiej.

Podsumowanie

W *Psychopatologii życia codziennego* (tłumaczenie tego tekstu zostało wydane w Rosji w 1910 roku) Freud zwraca uwagę: „Należy zaznaczyć, że takie działania symptomatyczne pozwalają często najlepiej dojść do poznania intymnego życia duchowego człowieka” (Freud 1997a: 269) oraz „Droga do przekazania: γνῶθι σεαυτόν („Poznaj siebie samego”), prowadzi przez badanie swych własnych, pozornie przypadkowych, czynności lub ich poniechań” (Freud 1997a: 271). Stwierdzenia Freuda niewątpliwie pozwalają dostrzec nowe możliwości ekspresyjne ciała. Dla twórców nowego tańca rosyjskiego, poszukujących ruchów i gestów „prawdziwie” wyrazistych, pracujących nad nowymi zasadami komponowania, słowa te mogły być – i sądzę, że były – kluczowe. W eksperymentach „Heptachoru” powodujący dionizyjskie upojenie taniec aktywuje pamięć cielesną i podświadome przejawy ciała, stającego się swoistą sceną, interesującą na miarę tego, co mimowolnie na niej się ukazuje.

Jak pisał Maksymilian Wołoszyn, w tańcu swobodnym „rytm wznosi się z nieświadomych głębin istoty ludzkiej, a wir muzyki unosi ciało, jak wiatr liść” (Ajłamazjan, Taszkiejewa 2016: 73). Po stwierdzeniu Nietzschego, że człowiek nie jest niczym więcej niż ciałem, przyszedł czas na teorie Freuda. Rosyjscy artyści w geście powracania do kultury antyku rozpoczęli poszukiwania „nowego” ciała, wyzwolonego z norm i kanonów starego świata, a tematem utworów stał się człowiek, jego cielesność, emocje, natura. Wyzwoleniu ciała towarzyszyło uwolnienie świadomości. Próbuąc dotrzeć do „człowieka wewnętrznego” – co w równym stopniu interesowało symbolistów, jak i psychoanalityków – uruchamiając poznanie zmysłowe, choreografowie dążyli do rozbudzenia w człowieku sił prawdziwie twórczych. „Heptachor” miał w tym swój aktywny udział, oferując „oczyszczenie duszy za pomocą muzyki i tańca” (Rudniewa 2007: 347). Zaś początek wieku XX w Rosji stał się czasem rewolucji intelektualnej i kulturalnej, która źródła ludzkiej podmiotowości umieściła w ciele i nieświadomości. Badania tego okresu kultury rosyjskiej pokazują, że ważną rolę w tym procesie odegrały taniec i psychoanaliza.

Bibliografia

- Ajłamazjan Aida. 2013. „O mechanizmach muzycznego pierzeżywanijach: opyt muzycznego dwiżenija”. *Woprosy psichologii* nr 5. 35–43.
- Ajłamazjan Aida, Taszkiejewa Jekatierina 2016. „Muzykalnoje dwiżenije kak psichotiekhnika chudożestwiennogo pierzeżywanija i mietod sozdanija muzikalno-płasticskogo spektakla”. *Muzykalnoje iskussktwo i obrazowanije na protiażenii žyzni* nr 4(16). 68–82.
- Bielyj Adriej 1994. *Simwolizm kak miroponimanije*. Moskwa.

- Braginskaia Nina 2004. Sławiańskie wozroźdzenie antycznosci. W *Russkaja teorija. 1920–1930 gody. Materialy 10-ch Łotmanowskich cztenij*. Moskwa, diekabr 2002 goda. S.N. Pienkin (red.). Moskwa. 49–80.
- Chazanowa N. 2000. „Muzyka w ponimaniu myslitielej epoki Rieniejsansa”. Otkrytyj tiekst. <http://opentextnn.ru/music/interpretation/?id=577> [dostęp: 15.05.2019].
- Duncan Isadora. 1982. *Moje życie*. K. Bunsch (przeł.). Kraków.
- Etkind Alexander 2016. *Eros niewozmożnego. Istorija psichoanaliza w Rossii*. Moskwa.
- Freud Sigmund. 1997a. *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia sennie*. L. Jekels, H. Ivánka (przeł.). Warszawa.
- Freud Sigmund. 1997b. *Poza zasadą przyjemności*. J. Prokopiuk (przeł.). Warszawa.
- Gulin Wojciech. 1997. „Theodora Lioppa psychologiczna koncepcja empatii”. *Forum Psychologiczne* t. II nr 1. 25–37.
- Iwanow Waczesław 1994. *Rodnoje i wsielenskoje*. Moskwa.
- Kandinsky Wasilij. 1991. *Eseje o sztuce i artystach*. E. Sagan (przeł.). Kraków.
- Kokoszka Andrzej. 2015. *Psychoanalityczne ABC. Podstawy psychoanalitycznego myślenia*. Kraków.
- Moczulski Konstantin. 1999. „Pisma k W.M. Żyrmunskomu”. *NLO* 35. <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/35/pism.html> [dostęp: 15.05.2019].
- Owczarienko Wiktor. 2000. *Rossijskije psichoanalitiki*. Moskwa.
- Rudniewa Stiefanida, Pasynkowa Alla 1982. „Opyt raboty po razwitiu etieticzeskoj aktiwnosti mietodom muzykal’nogo dwiżenija”. *Psichologiczeskij żurnał* nr 3. 84–92.
- Rudniewa Stiefanida, Fisz Emma. 2000. *Muzykalnoje dwiżenieje*. Sankt-Pietierburg.
- Rudniewa Stiefanida 2007. *Wospominanija szcztliwego czełowieka: Stiefanida Dmitrijewna Rudniewa i studija muzykal’nogo dwiżenija „Gieptachor” w dokumentach Central’nogo moskowskiego archiwa-muzieja licznych sobranij*. A.A. Kac (red.). Moskwa.
- Saks Oliver 2017. *Muzykofilija*. A. Anwajera (przeł.). Moskwa.
- Sirotkina Irina 2009a. *Klassiki i psichiatry. Psichiatrija w rossijskoj kulturie konca XIX – naczała XX wieka*. Moskwa.
- Sirotkina Irina 2009b. „Iz istorii odnoj psichologiczeskoj katiegorii: muzykalnyje affiekty, czuwstwa, emocii”. *Mietodołogija i istorija psichologii*. t. 4 nr 2. 146–159.
- Sirotkina Irina 2012. *Swobodnoje dwiżenieje i płasticzeskij taniec w Rossii*. Moskwa.
- Sirotkina Irina 2014. *Szestoje czuwstwo awangarda: taniec, dwiżenieje, kiniestiezija w żyżni poetow i chudożnikow*. Sankt-Pietierburg.
- Smith David Livingstone 1999. *Freud’s Philosophy of the Unconscious*. Boston.
- Trifonowa Tatiana „Wospominanija. Studija «Tierpsichora»” <http://terpsihorastudio.ru/comments.htm> [dostęp: 15.05.2019].
- Wigman Mary 2013. *Język tańca*. J. Majewska (przeł.). W *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*. J. Majewska (red.). Kraków. 93–101.
- Wygotskij Lew 1984. *Uczenieje ob emocijach. Istoriko-psichologiczeskoje issledowanije [1931–1933]*. W *Wygotskij L., Sobr. socz.: w 6 t. T. 6*. Moskwa. 91–318.

Streszczenie

Celem artykułu jest przedstawienie i analiza stosowanej w rosyjskim studiu tańca „Heptachor” metody „ruchu muzycznego” jako praktyki artystyczno-wychowawczej. Analiza źródeł nowego tańca rosyjskiego, jak i samej metody wskazuje na łączenie praktyk artystycznych, wychowawczych i psychoterapeutycznych. Badanie wskazuje na prawdopodobny wpływ teorii psychoanalitycznych na poszukiwania choreografów rosyjskich na początku XX wieku.

**“Musical movement” as the embodiment of affect and method of education.
Dance and psychoanalysis at the beginning of the twentieth century in Russia****Abstract**

The aim of the article is to present and analyse the “musical movement” method used in the “Heptachor” studio as an artistic and educational practice. The analysis of the sources of the new Russian dance, as well as the method itself, indicates the combination of artistic, educational and psychotherapeutic practices. The study suggests that psychoanalytic theories had some influence on the search for new trends by Russian choreographers at the beginning of the 20th century.

Słowa kluczowe: nowy taniec rosyjski, Heptachor, ruch muzyczny, symbolizm, afekt, psychoanaliza

Keywords: new Russian dance, Heptachor, musical movement, symbolism, affect, psychoanalysis

Anastasia Nabokina – doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych UJ, zajmuje się historią i teorią tańca w kontekście antropologii ciała. Kierowniczka projektu NCN: „Sztuka ruchu i psychoanaliza w Rosji w kontekście kultury Srebrnego wieku oraz awangardy, 1904–1930”. Absolwentka Moskiewskiej Akademii Choreografii, w latach 1990–2010 pierwsza solistka moskiewskiego Teatru Baletu na Kremlu oraz Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie. Jako krytyczka sztuki współpracowała z czasopismami „Teatr i Obieg”. Autorka kilkunastu naukowych artykułów w monografiach zbiorowych.