

„Mitu nie zdradzajcie”. Modernistyczna koncepcja tańca w eksperymentach studia „Heptachor”**

Anastasia Nabokina*

doi: 10.24425/rl.2023.146712

ruch literacki • R. LXIV • 2023 • Z. 3 (378) PL • (auto)poiesis – przygody człowieka tworzącego

zeszyt pod red. Mateusza Antoniuka i Iwony Boruszkowskiej (Wydział Polonistyki UJ)

PL ISSN 0035-9602

Rysunek przedstawia młodą kobietę, tańczącą w pełnym słońcu na orchestrze ateńskiego Teatru Dionizosa. W ciszy i skupieniu oddaje się ona wewnętrznej muzyce pragnień, nie zauważając grupy dziewcząt i chłopców siedzących w ostatnim rzędzie amfiteatru i pilnie śledzących każdy jej ruch. Nieduża akwarela z 1919 roku nosi tytuł *Spotkania z Isadorą w Grecji. „Heptachor” w Teatrze Dionizosa*¹ i wyróżnia się nie tylko dbałością o historyczne szczegóły. Autorce obrazu, Natalii Enman, udało się przekazać inspiracje i założenia konstytutywne dla twórców nowego tańca rosyjskiego pier-

* Anastasia Nabokina – Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych UJ. ORCID: 0000-0001-7418-826X

** Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego „Sztuka ruchu i psychoanaliza w kulturze rosyjskiego srebrnego wieku do roku 1930”, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki, nr 2020/36/T/HS2/00267.

¹ Zob. С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека: Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива-музея личных собраний*, сост. А.А. Кац, Москва 2007, s. 223.

wszych dziesięcioleci XX wieku – zainteresowanie starożytnością oraz wiarę w odnowienie życia za pomocą sztuki².

Nowy taniec rosyjski niewątpliwie był dzieckiem kultury srebrnego wieku, marzeń symbolistów o słowiańskim renesansie i tańczącej ludzkości, urzeczywistniającej w ekstatycznym dionizyjskim upojeniu wyimaginowaną starożytną wspólnotę. Jego historia należy jednak do nieco dłuższej tradycji modernistycznego mitu rewitalizacji, w którym modernizm był definiowany „jako siła kulturowa [...] manifestująca się w artystycznych wizjach ocalenia świata za pomocą sztuki, zdolnej do wspomaganie jego fizycznej, społecznej i moralnej regeneracji³. Zarówno w Europie, jak i w Rosji, ten okres charakteryzował się mnogością utopijnych projektów i ideologicznych wspólnot, powoływanych w czasie głęboko odczuwanej potrzeby odnowienia historii i rewitalizacji współczesnego społeczeństwa. Na gruncie rosyjskim wiara w teurgiczną moc sztuki funkcjonowała co najmniej od czasów Władimira Sołowjowa, który dowodził, że twórczość artystyczna jest narzędziem powszechnej reintegracji, a jej przeznaczeniem jest „przeświecić”⁴ cały ludzki świat. Ta idea wzmocniona zainteresowaniami ponietzscheańskimi przyczyniła się do powstania obrazu artysty-demiurga. Akt twórczy stał się przyczynkiem do zmieniania rzeczywistości. W 1910 roku poeta i ideolog symbolizmu rosyjskiego Wiaczesław Iwanow pisał:

[...] z każdym spojrzeniem na otoczenie [...] zrozumiesz, że świat jest grzeszny, ponieważ i ty jesteś grzeszny [...]. Uczyn tak, by świat wokół ciebie i w twoich oczach stał się czystym i świętym, unieś grzech jego. Naucz się widzieć ciemne jako jasne – naucz się chłonąć mrok naokoło żyjącego i oddawać mu swoje światło, bądź teurgiem.⁵

W pierwszych latach XX wieku poeci, muzycy, malarze odkryli, że natchnienie przynosi samopoznanie, że człowiek, który poznał samego siebie, jest silniejszy, a podążanie za głosem serca zmienia świat. Ich manifesty, jak zauważa Magdalena Popiel, niezależnie od różnic w programach estetycznych niezmiennie podejmowały „fundamentalne problemy kondycji ludzkiej”⁶, a na sztandarach widniało „hasło wolności”⁷ – motyw uwolnienia

2 Więcej na temat nowego tańca rosyjskiego zob. A. Nabokina, *Pragnienie tańca. Sztuka ruchu w kulturze rosyjskiego srebrnego wieku i jej konteksty psychoanalityczne*, Warszawa 2023.

3 P. Juskiewicz, *Cień modernizmu*, Poznań 2013, s. 65.

4 A. Walicki, *Zarys myśli rosyjskiej od oświecenia do renesansu religijno-filozoficznego*, Wydanie I, Kraków 2005, s. 562.

5 *Дневник Вячеслава Иванова 1902–1910 гг.* [dok. elektr.] <http://ivanov.lit-info.ru/ivanov/dnevnik/dnevnik-1902-1910.htm> (data dostępu: 18.02.2023). Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autorki artykułu.

6 M. Popiel, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2017, s. 168.

7 Tamże, s. 169.

słowa, dźwięku, obrazu od „gorsetu” starej kultury. Wyzwoleniem kroków i gestów zajęli się wówczas twórcy nowego tańca rosyjskiego, którzy w swoich pracowniach i studiach – podobnie jak Rudolf Laban, Mary Wingman, Emil Jacques-Dalcroze w Niemczech i Szwajcarii – prowadzili „laboratoryjne” badania nad ekspresją cielesną, poszukując źródeł ruchu, analizując jego fizyczne, psychologiczne i fizjologiczne uwarunkowania. Jednym z takich „laboratoriów” było studio „Heptachor” (gr. – taniec siedmiu), założone przez Stiefanidę Rudniewą, Natalię Enman, Kamilę i Ilzę Triewier, Natalię Piedkową, Jekatierinę Cynzerling i Julię Tichomirową, słuchaczki petersburskich Wyższych Kursów Żeńskich (Bestużewskich), uczęszczające w latach 1908–1911 na wykłady filologa i historyka kultury antycznej Tadeusza Zielińskiego. Impulsem do działania posłużyło „spotkanie” ze sztuką koncertującą wówczas w Petersburgu i Moskwie Isadory Duncan, w ekspresji tanecznej tejsze rozpoznały one „pragnienie płąsu”, pozwalające na zbliżenie się do źródła sztuki europejskiej – starożytnej *chorei*. W latach 1914–1934 w studiu została opracowana metoda „ruchu muzycznego”, która od początku rozwijała się na styku praktyk artystycznych, wychowawczych i terapeutycznych. W ślad za Duncan tancerki pragnęły „nauczać radości i ekstazy”, co w ich słowniku oznaczało kształcenie aktywnego doświadczania świata, dające człowiekowi wewnętrzną swobodę i siłę. Historia studia została opisana we *Wspomnieniach szczęśliwego człowieka* Stiefanidy Rudniewej, zawierających liczne odniesienia do archiwalnych tekstów, listów, osobistych notatek, jak również dokumentów epoki. Celem artykułu jest przyjrzenie się pojawiającym się w nich narracjom o procesie twórczym, charakterystycznym zarówno dla wypowiedzi artystów, jak i ówczesnych refleksji naukowych.

Polifonia jako zasada

„Płąsem nazywamy szereg wzruszeń oraz strumieni wywołanych przez nie ruchów, mających pewną rytmiczność, lecz nie tracących określonej bezpośredniości”⁸ – pisały choreografki w 1923 roku w programowym dokumencie, zawierającym zarówno najważniejsze zasady metody „ruchu muzycznego”, jak i poszczególne etapy nauczania. Użyta przez nie forma czasownika liczby mnogiej nie była hołdem bezosobowemu obiektywizmowi stylu naukowego (choć każda z nich ukończyła studia wyższe), lecz stanowiła wyraz opartej na poczuciu wspólnotowości wizji działań artystycznych.

Wszystko zaczęło się około 1908 roku, gdy pod wpływem sensacyjnych występów Isadory Duncan Stiefanida Rudniewa wraz z koleżankami-bies-

⁸ С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, s. 497.

tużewkami zaczęły urządzać „białe spotkania”. W improwizowanych chitonach i peplosach młode kobiety poruszały się do dźwięków muzyki lub w ciszy, próbując „wyrazić muzykę wewnętrzną”⁹. Jak wspominała później Rudniewa, spotkania nie miały celu artystycznego, lecz były sposobem na znalezienie możliwości „wyładowania w ruchach skumulowanej energii wewnętrznej”¹⁰. Kilka lat później pojawił się pomysł utworzenia „grupy przyjaciół związanych jednym marzeniem, jednym celem – życiem zgodnie z ideą piękna i przyjaźni, według zasad etyki helleńskiej”¹¹. Regularne zajęcia rozpoczęły się w 1915 roku, a już od roku 1916 członkinie nowo powstałego studia mieszkały pod jednym dachem – w tak zwanej komunie, ze wspólnym gospodarstwem i budżetem. Wszystko miało służyć sprawie „odzyskania utraconej przez człowieka umiejętności wyrażania siebie przez ruch”¹², sprzyjać tańcowi, spajającemu „pojedyncze ciała w jedną kolektywną, nierozzerwalnie poruszającą się całość”¹³. Program pracy był przygotowywany w dużej mierze intuicyjnie, na podstawie zdobytych podczas „białych spotkań” doświadczeń motorycznych, ale – co istotne – powstawał jako wynik wysiłków kolektywnych. Idea wspólnoty twórczej najwyraźniej była wówczas bardzo popularna. Mniej więcej w tym samym czasie na wzgórzu Monte Verità w ramach istniejącej tam komuny artystów swoją pierwszą szkołę otworzył Rudolf Laban¹⁴. Eksperymentując z chórami ruchowymi, poszukiwał możliwości wizualizacji idei konstytutywnych dla zamieszkującej wzgórze wspólnoty. W Moskwie Jewgienij Wachtangow¹⁵ organizował „tajne” laboratorium, zbierając w nim studentów gotowych poświęcić się poszukiwaniom nowych form teatralnych. Wspólne działania twórcze oznaczały kształtowanie świata, nadawały życiu sens.

Według słów Rudniewej pomysł założenia komuny tanecznej pojawił się u nich pod wpływem idei „przyjaźni antycznej” propagowanej przez Tadeusza Zielińskiego, jednego z najpopularniejszych profesorów Uniwersytetu Petersburskiego, którego badania naukowe, charyzmatyczna osobowość, a także zapożyczona od niemieckiego filozofa Teodora Lippsa koncepcja „wczucia się” (artystycznej intuicji, prześcigającej pod względem poznaw-

9 Tamże, s. 130, 180.

10 „Биография Гептахора”, 1926. Źródło: kwerenda własna. ЦГА Москвы, Ф. 140. Оп. 2. Ед. хр. 7. Л. 2.

11 С.Д., Руднева, *Воспоминания счастливого человека....*, s. 130.

12 Tamże, s. 497.

13 С. Руднева, Э. Фиш, *Музыкальное движение*, Санкт-Петербург 2000, s. 310.

14 Więcej na temat szkoły R. Labana – zob. M. Leyko, *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012, s. 54–75.

15 Na temat rosyjskich teatrów-laboratoriów – zob. K. Osińska, *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycy, Wachtangow*, Gdańsk 2003.

czym wnioskowanie teoretyczne)¹⁶ przyciągały studentów i słuchaczy. Jak wspominała Rudniewa, jego „natchnione wykłady-kazania, zawsze wypełnione wiedzą, a jednocześnie ujawniające «więź epok»”¹⁷ zbierały tłumy. Około 1906 roku Zieliński zaczął prowadzić koło naukowe, zajmujące się lekturą antycznych pisarzy. Na spotkania, odbywające się co niedzielę w uniwersyteckim mieszkaniu profesora, oprócz studentów Uniwersytetu Petersburskiego uczęszczali także słuchaczki Wyższych Kursów Żeńskich (biustużewki) oraz kursów N.P. Rajewa (rajki)¹⁸. „Wczuwając się” wraz ze swoim nauczycielem w grekę, uczestnicy i uczestniczki tych domowych seminariów – w różnych latach byli wśród nich Nikołaj i Michaił Bachtinowie, Lew Pumpianski, a także Stiefanida Rudniewa, Kamiła Triewier i Natalia Enman – dotarli do „najgłębszego sensu” współczesności, którym był antyk, i pozostali mu wierni nawet po rewolucji 1917 roku. Nikołaj Bachtin, kontynuując swoją działalność naukową na emigracji, opisywał bieżące wydarzenia w kategoriach historii antycznej. Adrian Piotrowski¹⁹ wraz z Siergiejem Radłowem, wystawiając na placu Pałacowym w Piotrogradzie amatorskie spektakle z udziałem mas, „wskrzyszali” teatr epoki Arystofanesa, zostając tym samym pionierami metody rekonstrukcji teatralnej²⁰. W połowie lat 20. Michaił Bachtin wykorzystał koncepcje trzeciego renesansu w lekcjach o symbolistach, a Lew Pumpianski w tym samym czasie ogłosił, że odrodzenie już nastąpiło, bowiem literatura rosyjska niemal od czasów Łomonosowa jest według niego bezpośrednią recepcją antyku²¹. W latach 1918–1923 tematem i przedmiotem pantomimiczno-tanecznych przedstawień założonego przez Rudniewą, Enman i Triewer „Heptachoru” były nie tylko *Odyszeja* Homera, *Antygona* Sofoklesa i mity greckie, ale także rekonstrukcje starożytnych tańców (np. *pyrriche*), tesalijskich gier i rytuałów²², stanowiące przyczynek do późniejszej pracy nad programem tańców masowych dla dzieci i młodzieży. W latach 1911–1926 Rudniewa i Enman współpracowały z Komisją Archeologiczną pod kierownictwem Borisa Farmakowskiego, prowadzącego na początku XX wieku wykopaliska na terenie starożytnej Olbii. Kamiła Triewer po 1918 roku poświęciła się karierze naukowej, zostając archeologiem i współpracowniczką orientalisty Josifa Orbelego.

16 W. Gulin, *Theodora Lippsa psychologiczna koncepcja empatii*, „Forum psychologiczne” 1997, t. II nr 1, s. 25–37.

17 С.Д., Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, s. 126.

18 Zob. T. Zieliński, *Autobiografia. Dziennik 1939–1944*, podali do druku H. Gerek, P. Mitzner, Warszawa 2005, s. 141–142, 155.

19 A. Piotrowski (1898–1937) – filolog, dramaturg, krytyk literacki i teatralny, dyrektor artystyczny wytwórni filmowej Lenfilm. Nieślubny syn T. Zielińskiego.

20 N. Braginska, *Słowiański renesans antyku*, przeł. I. Szulska, [w:] *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, tom 2, red. D. Ulicka, Kraków 2009, s. 250.

21 Tamże, s. 257.

22 С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, s. 198–281.

Jeśli Związek Trzeciego Renesansu²³, który w celu „kultywowania starożytnej tradycji filozoficznej” w czasie studiów założyli bracia Bachtinowie, przetrwał do rewolucji październikowej, to propagowana przez Zielińskiego idea „przyjaźni antycznej” była aktualna o wiele dłużej. Wyraziła się ona między innymi w charakterystycznej dla kręgu Michaiła Bachtina intensywnej wymianie myśli oraz powstających w dialogicznej relacji pracach poszczególnych członków jego „kolektywu myślowego”²⁴. „Wielo-autorskość” tekstów tamtych lat, stanowiąca problem dla dzisiejszych badaczy, jest, jak się wydaje, praktyczną realizacją bachtinowskiej idei polifoniczności, wyrastającej niejako z jego życia, będącą zarazem szerszą koncepcją filozoficzną, która charakteryzuje styl powieści literackiej, jak również sposób poznania oraz relacje między ludźmi, społecznościami, kulturami. Jej założenia były opracowywane w latach 1918–1924, a pewne elementy pojawiły się już w rozprawie o „filozofii czynu”²⁵. Jak pisał Bachtin, człowiek „staje się” tylko dzięki relacjom komunikacyjnym, „[...] wkłada on całego siebie w słowo, i to słowo wchodzi do dialogowej tkanki życia ludzkiego, do światowego sympozjonu”²⁶. W tym sympozjonie uczestniczy on całym sobą – zarówno umysłem, duszą, jak i ciałem. W kolejnych pracach Bachtin opisuje więzi łączące ciało ze światem, a w długim szeregu opozycji („Ja–Inny”, „świadomość nieoficjalna–świadomość oficjalna”, „ideologia życiowa–ideologia oficjalna”, „mowa wewnętrzna–mowa zewnętrzna”) wyróżnia „ciało zewnętrzne” i „ciało wewnętrzne”. To drugie jest zbiorem wewnętrznych doznań, potrzeb i pragnień, związanych ze świadomością własnych możliwości fizycznych oraz ograniczeń – czyli rodzajem afektywnej soczewki, przez którą człowiek postrzega otaczający go świat. Idea współgrała z koncepcją „afektów muzycznych”, które za pomocą metody „ruchu muzycznego” badały wówczas założycielki studia „Heptachor”²⁷. W ich eksperymentach uzewnętrzniała się relacja „ja”–„świat”, a każdy ruch oznaczał – by użyć tu określeń Bachtina, jakie pojawiły się niemal w tym

23 N. Braginska, dz. cyt., s. 241.

24 Zob. J. i D. Miedwiediewowie, *Koło Bachtina jako „kolektyw myślowy”*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, [w:] *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, tom 2, red. D. Ulicka, Kraków 2009, s. 279–296. Do kręgu Bachtina należeli P. Miedwiediew, L. Pumpianski, W. Wołoszynow, M. Judina, M. Kagan, I. Sollertinski, I. Kanajew.

25 Zob. M. Bachtin, *W stronę filozofii czynu*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył B. Żyłko, Gdańsk 1997.

26 Cyt. za L. Stołowicz, *Historia filozofii rosyjskiej*, przekład i posłowie B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 446.

27 S. Rudniewa nie napisała, czy na seminariach T. Zielińskiego lub przy innej okazji zdarzyło się im poznać M. Bachtina. Wiadomo natomiast, że w latach 20. na występach „Heptachoru” bywał I. Sollertinski. Zob. С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, s. 527, 544, 569–570.

samym czasie w jego rozprawie o filozofii czynu – przeżywanie tego, co jest „dane” i co jest „zadane”, oplatane „intonacją i tonem emocjonalno-wolitionalnym”, umieszczającym człowieka w „jedności ogarniającej nas zdarzeniowości”²⁸.

Przyczyną i motorem podejmowanych w studiu „Heptachor” działań artystycznych była muzyka, skupiająca w sobie „skarby ludzkiego ducha, zebrane lub stworzone przez mistrzów”²⁹. Dlatego też pojęcie intonacji, kojarzonej zazwyczaj z melodią, pieśnią lub żywym słowem, w metodzie „ruchu muzycznego” było niezwykle istotne. Odpowiadająca jej ekspresja taneczna umożliwiała według choreografek głębokie poznanie i wyrażenie siebie. W jednym z artykułów pisały: „Przy doświadczaniu muzyki poprzez ruch jej znaczenie objawia się jako «poruszenie duszy» (działanie), w które tańczący się włącza i któremu sam aktywnie sprzyja”³⁰. Należy podkreślić, że muzyka była przez nie pojmowana nie jako zestaw dźwięków, ale przede wszystkim jako ich wzajemne relacje³¹. Stąd też w ich tekstach pojawia się nieustannie podkreślanie relacyjności gestu i intonacji muzycznej. Istotniejsze niż demonstrowanie fizycznych możliwości (jak to jest np. w tańcu klasycznym) było odsłonięcie indywidualności przez „plastyczność cielesną”. Wychodząc od improwizacji jako wyrażenia wywołanych przez muzykę osobistych przeżyć, „odczytania” ciałem i zobrazowania ruchem emocjonalnej zawartości „tekstu” muzycznego, następnie – dzięki wskazówkom i reakcjom partnerów – analizując swoją „motoryczną wypowiedź”, uczestnik zajęć miał przeżyć katartyczny „kryzys” skutkujący transformacją początkowej ekspresji ruchowej. W rezultacie powstawało dzieło najbardziej odpowiadające treści muzycznej. Tym samym estetyzowany był sam proces tworzenia, a co więcej – estetyzowane były subiektywne doznania i emocje twórcy, uobecniającego w geście każdą przeżywaną chwilę. Improwizacja taneczna stawała się projekcją muzycznych afektów, manifestowaniem wewnętrznego „ja” na zewnątrz. Ruch pozwalał zgłębić treść muzyki, muzyka zaś zmieniała motorykę ciała, nadając jej konkretną formę artystycz-

28 M. Bachtin, dz. cyt., s. 59.

29 С.Д. Руднева, *К вопросу о дыхательности*, [dok. elektr.] https://dancefrommusic.ru/wp-content/uploads/2020/11/about_breathing.pdf (data dostępu: 18.02.2023).

30 С. Руднева, А. Пасынкова, *Опыт работы по развитию эстетической активности методом музыкального движения*, „Психологический журнал” 1982, nr 3, s. 87.

31 Wpływ na to miały ówczesne studia muzyczne, a między innymi teoria rytmu ładowego i nauka o intonacji Bolesława Jaworskiego. Ładem w muzyce nazywa się system relacji stabilnych i niestabilnych dźwięków i współbrzmień, który składa się na pewien efekt dźwiękowy. Intonacja to między innymi wydobycie odpowiedniej, zapisanej w utworze wysokości danego dźwięku. Zob. С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, s. 314–315, 757.

na, a – co najważniejsze – dzieło powstawało jako rezultat dialogicznego procesu interakcji pomiędzy uczestnikami zajęć. Ta sama zasada charakteryzowała również inne aspekty pracy studia. Podobnie jak dla istniejącego w Newlu, Witebsku i później Leningradzie bachtinowskiego „kolektywu myślowego”³², dla twórczyni „ruchu muzycznego” o wiele ważniejsza była wymiana idei i współtworzenie, niż pojedyncze autorstwo. Programy przedstawień i choreografie, jak również opracowania teoretyczne i publikacje dotyczące metody podpisywały – zespół „Heptachor”.

Życiodajne źródło

Na początku XX wieku odnowienia życia spodziewano się między innymi od strony kolejnego – tym razem słowiańskiego – odrodzenia antyczości. Nikołaj Bachtin wspominał po latach: „Nauka greki przypominała udział w niebezpiecznym i emocjonującym spisku przeciwko fundamentom współczesnego społeczeństwa w imię greckiego ideału”³³. Zainteresowaniu starożytnością sprzyjały badania i odkrycia archeologiczne, a na uniwersytecie rozpowszechnił się zwyczaj organizowania dydaktycznych wycieczek etnograficznych. W 1910 roku podczas czterotygodniowego wyjazdu do Grecji duża grupa studentów i studentek, której przewodniczył Tadeusz Zieliński, odwiedziła Ateny, Eleuzis, Nauplion, Tiryńs, Mykeny, Delfy oraz Olimpię. W ramach przygotowań do wyjazdu Zieliński czytał z uczestnikami seminarium *Wędrowki po Helladzie* Pauzanasza (II w. n.e.)³⁴. Wśród wycieczkowiczów byli jego studenci Nikołaj Radłow (przyszły historyk sztuki), Siergiej Radłow (w późniejszych latach reżyser teatralny), Stefan Srebrny i Erich Diehl (filolodzy klasyczni), Borys Kazanski (poeta i językoznawca), a także duża grupa słuchaczek kursów Rajewa i Biestużewa, w tym Stiefanida Rudniewa i Natalia Enman. Podróż i wykłady w terenie musiały być dość widowiskowe. We wspomnieniach uczestników pojawia się obraz Zielińskiego, na statku w drodze do Aten opowiadającego o wracających z Tauridy czy Kolchidy Ateńczykach, wypatrujących rodzinnego brzegu i murów Akropolu. Jak pisał Nikołaj Ancyfierow, tym opowieściom towarzyszyły morska bryza i śpiew kobiet³⁵, podróżnicy „wczuwali się” w los greckich

32 Zob. J. i D. Miedwiediewowie, dz. cyt.

33 Cyt. za N. Braginska, dz. cyt., s. 249. Jednym z propagatorów idei trzeciego renesansu był T. Zieliński, który wierzył w nią całe życie i nawet w latach 30. prorokował: „[...] najbliższy zenit kultury europejskiej znajdzie ją w znaku odrodzenia słowiańskiego”. Tamże, s. 245.

34 Zob. С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, s. 711.

35 Śpiewały uczestniczące w wyjeździe słuchaczki kursów Rajewa i Biestużewskich kursów.

wojowników, a sam profesor wyglądał jak „ożywiony bóg Hellady”³⁶. To na koniec tej wycieczki padły wypowiedziane przez Zielińskiego słowa: „Mitu nie zdradzajcie...”³⁷, które Stiefanida Rudniewa zapamiętała na całe życie. W 1914 roku wraz z przyjaciółkami udało się jej zorganizować jeszcze jedną wspólną podróż do „ojczyzny kultur europejskich” i odwiedzić Ateny, Mykeny, Knossos, Chanię na Krecie i Olimpię na Peloponezie. Wycieczka została przerwana przez wybuch pierwszej wojny światowej, jednak przywiezione z niej wrażenia, przemyślenia, idee ewoluowały, oddziałując na twórczość „Heptachoru” przez wiele lat. Ostatecznie to pod wpływem tych podróży została podjęta decyzja o utworzeniu studia. Na ich pamiętkę ukształtował się zwyczaj corocznego (na przełomie kwietnia i maja) świętowania nadejścia wiosny oraz „budowania improwizowanego statku zabierającego członków wspólnoty w wyobrażony rejs do przyszłości”³⁸, jak również grudniowego urządzania symbolicznych urodzin „ruchu muzycznego”, podczas których odbywały się zawody w tańcu na wzór organizowanych w czasie starożytnych Wielkich Dionizji konkursów w dramacie i sztuce aktorskiej³⁹. Symboliczne „rytuały” przestrzegano aż do końca istnienia studia, czyli do 1934 roku.

Lata 20. w Rosji charakteryzowały się burzliwą artystyczną aktywnością. Tancerz i choreograf Aleksander Rumniew wspominał: „Dążenie do stworzenia nowego teatru, nowego tańca, nowego malarstwa i poezji cechowało przede wszystkim młodzież. Tradycyjne formy sztuki wywoływały ostro negatywne reakcje. Warunkiem sukcesu było eksperymentowanie”⁴⁰. Miasta tętniły życiem. Taniec swobodny, balet, rytmika, shimmy, fokstrot, tango... W Moskwie i Petersburgu działało wiele szkół oferujących za przysłowiowy „czerwoniec” nauczanie się każdej techniki tanecznej. „Nowe” walczyło ze „starym” – biomechanika z akademizmem, futuryzm z dekadencją, cyrkizacja z teatralizacją, bufonada z duncanizmem. Twórczynie „Heptachoru” wytrwale „wskrzeszały ukochaną antyczność”, ich wiara w możliwość przeobrażenia życia w oparciu o ideały kultury helleńskiej nie gasła. W latach 1919–1921 tancerki współpracowały z Instytutem Żywego Słowa i Instytutem Rytmu w Petersburgu, a w roku 1922 „Heptachor” otrzymał status instytucji edukacyjnej i stał się Państwowym Studiem Ruchu Muzycznego. Oprócz tańca na dwuletnich kursach uczono rysunku, historii sztuki oraz historii kultury antycznej. W 1921 roku Rudniewa wspierała Isadorę Duncan, otwierając swoją szkołę w Moskwie. Praca twórczyni „ruchu muzycznego” zos-

36 Zob. Н.П. Анциферов, *Из дум о былом: Воспоминания*, вступ. ст., сост., примеч. и аннот. указ. имен А.И. Добкина, Москва 1992, s. 157.

37 С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, s. s. 142.

38 Tamże, s. 228.

39 Tamże, s. 337.

40 А.А. Румнев, *Годы в Камерном театре* (Отрывки воспоминаний). *Źródło*: kwerenda własna. РГАЛИ Ф. 2721. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 7.

tała doceniona przez Dmitrija Szostakowicza, który podarował artystkom jeden ze swoich utworów. W latach 1924–1930 w celu znalezienia nowego materiału muzycznego studio współpracowało z kompozytorami Michaiłem Judinem i Leonidem Wiszkariewem. W tym samym czasie teoretyk sportu i założyciel ruchu olimpijskiego w Rosji Gieorgij Duperron pomagał choreografkom w opracowaniu nowych ćwiczeń, a malarz Boris Ender prowadził w studiu zajęcia rozwijające „taktylność przestrzenną” oraz „widzenie rozszerzone”⁴¹. Na początku lat 30. oprócz założycielek w „Heptachorze” pracowali absolwenci i absolwentki szkoły, prowadzący zajęcia zarówno z dorosłymi w domach kultury, jak i dziećmi w szkołach i przedszkolach w Leningradzie, Samarze, Kijowie i Orle. Nie licząc wykładów i prezentacji metody „ruchu muzycznego” do końca lat 20. odbyło się około trzysta występów zespołu⁴², a w repertuarze znajdowały się kompozycje między innymi do muzyki Johanna Straussa, Franza Schuberta, Georga Händla, Ludwiga van Beethovena, Piotra Czajkowskiego, Nikołaja Rimskiego-Korsakowa, jak również gry i tańce masowe dla dzieci i młodzieży. W tym okresie rozpoczęły się także zajęcia metodyczne z wychowawcami przedszkolnymi, pojawiły się pierwsze autorskie przemyślenia na temat relacji ruchu i muzyki oraz ich wpływu na rozwój dziecka.

W kwietniu 1932 roku Komitet Centralny Partii Komunistycznej wydał decyzję o likwidacji wszystkich stowarzyszeń artystycznych⁴³. Zarządzenie, które miało na celu zakończenie walki na „froncie sztuki” i podporządkowanie całej działalności kulturowej przewodnictwu partii, znamionowało początek nowego – stalinowskiego – etapu życia kulturalnego w kraju. Przełom lat 20. charakteryzował się również zmianą kursu w stosunku do „starych specjalistów”, a jedną z najważniejszych akcji politycznych tego okresu była tak zwana „czystka aparatu sowieckiego”⁴⁴ oraz towarzyszące jej pu-

41 С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, s. 282–357. „Widzenie rozszerzone” czy też „poszerzony wzrok” jest koncepcją M. Matiuszyna. „Jest to rozwarły na całą szerokość w momencie postrzegania kąta widzenia. Wzbogacając się o nowe spostrzeżenia, staje się on coraz bardziej nasycony, czyli w trakcie ewolucji coraz bardziej poszerza swe granice”. M. Matiuszyn, *Проба нового оdczucia przestrzeni*, przeł. K.N. Sakowicz, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Kraków 1998, s. 132. B. Ender (1893–1960) – uczeń Matiuszyna, członek jego laboratorium eksperymentalnego i jeden z pionierów abstrakcji bimorficznej.

42 W 1930 r. „Heptachor” wystąpił między innymi w Teatrze Maryjskim (Leningrad). Zob. С.Д., Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, s. 331.

43 Zob. B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przeł. P. Kozak, Warszawa 2010, s. 51.

44 Ю.Н. Якименко, *Из истории «чисток аппарата»: Академия художественных наук в 1929–1932 гг.*, „Новый исторический вестник” 2005, nr 1(2), s. 150–161.

bliczne oskarżenia o „ideologiczne wypaczenia”, pokuty twórców, samorozwiązania grup i instytucji. Podobne przesłuchania przeżyły także twórczynie „ruchu muzycznego”. Jedno z nich odbyło się w leningradzkim Domu Pracowników Sztuki i stało się, jak określiła Rudniewa, „publiczną egzekucją «Heptachoru»”. „Wszystko, co robiłyśmy, osiągnęły i do czego dążyły, zostało wyśmiane i potępione”⁴⁵ – wspominała. Zimą 1934 roku studio utraciło status państwowego, jego funkcjonowanie stawało się coraz trudniejsze. Po zabójstwie Siergieja Kirowa (1 grudnia 1934 r.) rozpoczęto „polowanie” na opozycję, a wraz z nią także na przedstawicieli „byłych klas panujących” i inteligencję. Pożegnalny występ „Heptachoru” odbył się 27 grudnia 1934 roku, a w 1935 roku Stiepanida Rudniewa, Władimir Bulwankier, Emma Fisz i Lidia Gienierałowa, ostatni członkowie rozpadającego się studia, przeprowadzili się do Moskwy, gdzie pojawiła się możliwość podjęcia współpracy z Moskiewskim Regionalnym Domem Wychowania Artystycznego. Rozpoczęła się długa walka o uratowanie metody „ruchu muzycznego”, która trwała jako „ruch artystyczny” (nazwa musiała zostać zmieniona) na peryferiach sztuki – w domach kultury, lekcjach rytmiki dla dzieci w przedszkolach i sierocińcach. Była to praca przede wszystkim wychowawcza, na eksperymenty artystyczne nie było miejsca ani czasu. Powrót do pracy z dorosłymi stał się możliwy dopiero w 1957 roku, kiedy to najbliższej współpracownicy Rudniewej Emmie Fisz udało się otworzyć w jednym z moskiewskich domów kultury studio „Zobacz, muzyka!”.

Wewnętrzna konwersja pragnień

Współczesna „Heptachorowi” twórczyni niemieckiego tańca wyrazistego (niem. – *Ausdruckstanz*) Mary Wigman pisała:

Taniec to przemieszczenie, konwersja wewnętrznej, niewidzialnej animacji w widzialny, cielesny ruch. Co pobudza ciało? Wewnętrzny, niemożliwy do określenia nieodparty impuls, który pragnie widzialnego, ukształtowanego wyrazu.⁴⁶

Każda kompozycja miała być według niej spowiedzią twórcy, dającą świadectwo jego osobowości. W przypadku „Heptachoru” najdoskonalszym

⁴⁵ С.Д., Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, s. 343. Dokładna data przesłuchania nie jest znana. W przybliżeniu Rudniewa podaje przełom 1933 i 1934 roku. Natomiast już w 1930 roku w związku z tzw. „sprawą krajoznawców” została aresztowana i wysłana na trzy lata na Syberię jedna z założycielek „Heptachoru” J. Tichomirowa, która wraz z mężem, etnografem A. Hordikajnenem pracowała w Centralnym Biurze Krajoznawców.

⁴⁶ M. Wigman, *Język tańca*, tłum. J. Majewska, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. J. Majewska, Kraków 2013, s. 95.

ureczywistnieniem tańca był „płás bez muzyki i słów”⁴⁷, w którym ciało posłusznie poddaje się wewnętrznemu rytmowi życia. Tancerki pragnęły „odsłonić swoje «ja» i poprzez ruch dać upust swoim emocjom i wzruszeniom”⁴⁸. Nie ulega wątpliwości, że *spiritus movens* ich metody była nie tylko inspiracja historią i sztuką starożytnej Grecji czy też tańcem Isadory Duncan. Istotne było rozpoznanie „wewnętrznego pragnienia płásu”, muzyka zaś stawała się katalizatorem uruchamiającym przeżycia.

Twórczynie „Heptachoru” nie nazywały swojej metody terapią. Jednak, jak wspominała kilkadziesiąt lat później Stiefanida Rudniewa, od początku – jeszcze w czasie „białych spotkań” – interesował je przede wszystkim katartyczny wymiar tańca⁴⁹. Kluczem do rozumienia ich działań jest często używane pojęcie impulsu – wewnętrznego ruchu przeżyć, dającego początek ekspresji tanecznej. Jest ono wspólne właściwie wszystkim szkołom nowego tańca początku XX wieku. Celem założycielek studia „Heptachor” było uzewnętrznienie w cielesnej ekspresji ukrytych emocji – impulsów czy też pragnień. W ich eksperymentach zostało to nierozzerwalnie związane z tak zwaną „zasadą oddechu”, pozwalającą na swobodne wyrażanie przeżyć. Rudniewa pisała:

Postulując podążałyśmy za [...] emocjonalną, dynamiczną linią [obrazu muzycznego – AN], „wzruszałyśmy się”, a więc – oddychałyśmy wraz z muzyką [...]. Nasze ruchy były odpowiedzią całego organizmu, wddech i wydech stawały się częścią motorycznego procesu przeżywania.⁵⁰

Należy zauważyć, że w tej perspektywie westchnienie jest znakiem szoku emocjonalnego, pantomimicznym wyrazem skrajnego afektu, równoznacznym innym środkiem ekspresji. Głębokie oddychanie, utożsamiane ze wzruszeniem, stanowi kluczowy element techniki „ruchu muzycznego”, uruchamiający wyobraźnię motoryczną, stymulujący emocjonalno-dynamiczną reakcję na tonację muzyczną.

W swoich pamiętnikach Rudniewa dużo pisała o inspiracjach sztuką Isadory Duncan, na której występach, jak zaznaczała, „widzowie płakali i tulili

47 С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, s. 233.

48 Archiwum S. Rudniewej. Źródło: kwerenda własna. ЦГА Москвы Ф. 140 Оп. 1 Ед. хр. 342.

49 Zob. С.Д. Руднева, *К вопросу о дыхательности....* O tanecznym *katharsis* piszą również współcześni badacze i praktycy „ruchu muzycznego”. Por. Т. Трифонова, *Воспоминания*, [dok. elektr.] <http://terpsihorastudio.ru/comments.htm> (data dostępu: 29.08.2021); A.M. Ailamaz'ian, *From Musical Experience to Personality Transformation: The Practice of Musical Movement*, „Journal of Russian & East European Psychology” 2018, vol. 55, no. 1, pp. 15–41.

50 С.Д. Руднева, *К вопросу о дыхательности...*

się z radości”⁵¹. Warto podkreślić, że Duncan po raz pierwszy pojawiła się w Rosji na przełomie lat 1904 i 1905 – czyli w kulminacyjnym punkcie patriotyczno-wyzwoleńczego zrywu społeczeństwa rosyjskiego. O nastrojach po klęsce w wojnie z Japonią, rewolucyjnych protestach 1905 roku, demonstracjach, zamieszkach i walkach ulicznych, ich stłumieniu i późniejszych egzekucjach wspominała również Rudniewa:

Na zawsze zapamiętałam dni «strajku generalnego» i masowych powstań, kiedy wydawało się, że za chwilę nadejdzie rewolucja i życie się zmieni. Moja niedoświadczona i naiwna dusza entuzjastycznie przyjmowała i przeżywała [te wszystkie] wydarzenia i nadzieje.⁵²

Pisała również o tym, że innym wymiarem patriotycznego zrywu, który ogarnął inteligencję rosyjską w czasie i tuż po pierwszej rewolucji, było zainteresowanie pieśnią i sztuką ludową. Była ona tematem wystaw *miriskusników*⁵³, na łamach czasopisma „Dawne czasy” publikowano badania etnograficzne. W petersburskiej filharmonii i teatrach odbywały się liczne koncerty i spektakle. „Czasy były burzliwe, publiczność «wrzała» w teatrze, gwałtownie wyrażając swoje uczucia i myśli podczas przedstawień”⁵⁴, nagradzając brawami każdą wolnomyślicielską kwestię. Właśnie w tej atmosferze na przełomie 1904 roku na scenie filharmonii w Petersburgu odbył się pierwszy koncert Duncan. Niewątpliwie czas przyjazdu wpłynął na odbiór jej sztuki przez rewolucyjnie nastawioną inteligencję, a kolejne występy w 1907 roku – okresie reakcji i porażki pierwszej rewolucji rosyjskiej – nieuchronnie przypominały o niespełnionych oczekiwaniach. Ostatecznie w świadomości społecznej taniec Duncan został związany z wyzwoleńczym, rewolucyjnym poruszeniem i rozładowaniem emocjonalnym. Właśnie ten towarzyszący koncertom Amerykanki entuzjazm pamiętała Rudniewa, będąca świadkiem zarówno wydarzeń stycznia 1905 roku, jak i występów Isadory w 1907 roku. Pod wpływem tych wrażeń, pomagających „każdemu zrozumieć swoje nieuświadomione, najgłębsze aspiracje i cele”⁵⁵, do tego momentu zamierzająca „służyć ludziom” jako nauczycielka języka rosyjskiego i literatury, Rudniewa postanowiła poświęcić życie poszukiwaniom autentycznej, uwalniającej ciało i duszę ekspresji.

Na początku XX wieku reformatorzy tańca koncentrowali się nie tyle na odkrywaniu nowych form, co przede wszystkim na formułowaniu nowych zasad tworzenia. Nigdy wcześniej tak wytrwale nie poszukiwano źródeł eks-

51 Tamże.

52 С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, s. 94.

53 *Mir Iskusstva* (Świat Sztuki) – stowarzyszenie rosyjskich modernistów, założone w Petersburgu na przełomie XIX i XX wieku przez A. Benois i S. Diagilewa.

54 С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, s. 93.

55 Tamże, s. 97.

presji tanecznej, umieszczając je 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”. Poszukując „głównej sprężyny wszelkich ruchów, krateru siły motorycznej”, znalazła go w nieświadomych gestach wibrującego pod wpływem wrażeń muzycznych ciała⁵⁶. We wczesnych tekstach „Heptachoru” znajdziemy takie określenia, jak „nieświadomiona potrzeba ruchu”, „wyładowania energii motorycznej”, „bezpośrednia, nieświadoma reakcja”, „refleks ruchowy” oraz „pamięć emocjonalna”⁵⁷. Istotne było spontaniczne odzwierciedlenie dynamiki procesów wewnętrznych, zachodzących w psychice ludzkiej, co odpowiadało ówczesnym poglądom na temat improwizacji w teatrze, poezji, muzyce. Jak mówił na jednym z plenarnych posiedzeń w Rosyjskiej Akademii Nauk Artystycznych historyk Siergiej Kotlariwski, improwizacja ujawnia treści nieświadome, którymi są obrazy, odczucia i formujące się myśli. Związana z ekstatycznymi przeżyciami, służy ona jednocześnie do opanowania chaosu psychicznego. Jest więc aktem samopoznania, uwolnienia i uzewnętrznienia się osobowości, przekraczającym granice między ludźmi⁵⁸. Na początku XX wieku w pracy *Psychopatologia życia codziennego* (niezwykle popularnej wśród inteligencji) Sigmund Freud pisał: „Droga do przekazania: γνῶθι σεαυτόν („Poznaj siebie samego”), prowadzi przez badanie swych własnych, pozornie przypadkowych, czynności lub ich poniechań”⁵⁹. Jego poglądy na rolę popędu w naturze człowieka oraz twierdzenie, że ludzkie zachowanie w większym stopniu tłumaczy nieświadome emocje i doznania, niż myślenie racjonalne, wpłynęły na poszukiwania artystów, dla których nadrzędną wartością stały się spontaniczność, bezpośredniość oraz natychmiastowy instynktowny odbiór sztuki. W „słowniku” choreografek i choreografów pojawiły się takie pojęcia, jak impuls, pragnienie, *katharsis*, a na plan pierwszy wysunęły się indywidualne ekspresje cielesne. Praca z afektami i pamięcią emocjonalną zmieniły język choreograficzny, kształtując nową estetyczną subiektywność. Lokowanie źródeł ruchu w nieznanach zakamarkach duszy ludzkiej ukształtowało w tańcu rosyjskim swoistą poetykę intymności. Również w eksperymentach „Heptachoru” powodujący dionizyjskie upojenie taniec aktywował pamięć cielesną i podświadome przejawy ciała, stającego się swoistą sceną, interesującą na miarę tego, co mimowolnie na niej się ukazuje.

56 I. Duncan, *Moje życie*, przeł. K. Bunsh, Kraków 1982, s. 85.

57 Zob. С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*

58 Zob. С. Котляревский, *Основы импровизации* (tezy odczytu z dn. 27.09.1921). Źródło: kwerenda własna. РГАЛИ Ф. 941 Оп. 1 Ед. хр. 3 Л. 23.

59 S. Freud, *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, przeł. L. Jekels, H. Ivánka, Warszawa 1997, s. 271.

Zakończenie

Na przełomie lat 1970–1980 dziewięćdziesięcioletnia Stiefanida Rudniewa pisze pamiętniki, którym nadaje tytuł *Wspomnienia szczęśliwego człowieka*. „Nieraz pytano mnie, dlaczego wybrałam taką nazwę dla moich wspomnień. Nie wybrałam jej, ona wyrosła z samej istoty, z treści mojego życia”⁶⁰ – zauważa w zakończeniu. Dziedziczka arystokratycznego rodu von Derwiesów⁶¹, absolwentka Wyższych Kursów Żeńskich w Petersburgu wiele poświęciła, by rozwijać swoją metodę. Twórcom nowego tańca zarzuczano profanowanie muzyki klasycznej, oderwanie od rzeczywistości, brak techniki, niezrozumiałość przekazu. „Handlują dymem”⁶² – pisali recenzenci o występach „Heptachoru” w latach 20. Po przeprowadzce do Moskwy Rudniewa pracowała z dziećmi w domach pionierów, organizując studia wychowania artystycznego, opracowując układy tańców masowych, pisząc podręczniki i pomoce dydaktyczne dla nauczycieli i pedagogów. Lata represji przeżyła w nędzy, kocując z jednego tymczasowego mieszkania do drugiego, nocując niekiedy u przyjaciół lub znajomych⁶³. Co sprawiło, że zachowała pogodę ducha, pozwalającą trwać i kontynuować pracę? Jak pisała, w najcięższych momentach życia udawało się jej przywołać przeżyte dawniej chwile szczęścia – momenty oświecenia, zrozumienia, poznania, pochodzące od innego człowieka, przeżyte wspólnie z nim albo dostrzeżone na jego obrazach, w dziełach literackich czy też muzycznych. Najważniejsze z tych momentów zostały przechowane w opowiadaniach o siedmiu przyjaciółkach, zafascynowanych morzem, muzyką i opowieścią o Helladzie, poświęcających się idei wskrzeszenia starożytnej *chorei*. Ta narracja spełniała również funkcję ochronną i terapeutyczną, pozwalając zachować tożsamość artystyczną w warunkach systemu totalitarnego. Była doskonałym mitem, a mity, jak pisał rówieśnik Rudniewej Władimir Propp, pełniły funkcje praktyczne – miały znaczenie magicznych zaklęć⁶⁴. Na całe życie biesiutewki pozostały wierne idei przemiany życia za pomocą tańca. Proces twórczy był dla nich wspólnotowym katartycznym rytuałem, pozwalającym dotrzeć do źródła sztuki i odrodzić się na nowo.

60 С.Д. Руднева, *Воспоминания счастливого человека...*, s. 465.

61 Jej matka Warwara D. Rudniewa pochodziła z rosyjskiego rodu szlacheckiego von Derwies lub von der Wiese. Tamże.

62 Tamże, s. 508.

63 Tamże, s. 358–407.

64 W. Propp, *Nie tylko bajka*, wybór i tłum. D. Ulicka, Warszawa 2000, s. 77.

Anastasia Nabokina

Chair of Anthropology of Literature and Cultural Studies, Faculty of Polish Studies,
Jagiellonian University, Kraków

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-7418-826X](https://orcid.org/0000-0001-7418-826X)

“Don’t betray the myth”: Modernist dance and the avant-garde studio Heptachor in the memoirs of its co-founder Stephanida Rudneva

Summary

The Heptachor (Гептахор) studio was a leading early 20th-century Russian modern dance school committed to a revival of the art of dance and the development of new forms of musical movement and new concepts of artistic creation. In the years 1914–1934, it was the centre of the Musical Movement dance school, experimenting with a wide range of artistic, educational and therapeutic practices. The aim of the article is, first, to present the history of the Heptachor studio on the basis of the recollections and memoirs of its co-founder Stephanida Rudneva, contemporary documents and archive materials, and, second, to analyze the typical creative process narratives included in those sources.

Key words

History of modern dance – Modernism – Russian/Soviet Musical Movement – Heptachor – Stephanida Rudneva (1890–1989)

Słowa kluczowe

narracje o tworzeniu, modernizm, Heptachor, ruch muzyczny, Stefania Rudniewa

Archiwa

- РГАЛИ (Rosyjskie Państwowe Archiwum Literatury i Sztuki w Moskwie) Ф. 2721 Rumniev Aleksander.
- РГАЛИ (Rosyjskie Państwowe Archiwum Literatury i Sztuki w Moskwie) Ф. 941 Rosyjska Akademia Nauk Artystycznych (RACHN/GACHN).
- ЦГА (Centralne Moskiewskie Archiwum Zbiorów Prywatnych) Ф. 140 Rudniewa Stiefanida.

Bibliografia

- Ailamaz'ian A.M., 2018, *From Musical Experience to Personality Transformation: The Practice of Musical Movement*, „Journal of Russian & East European Psychology” 2018, vol. 55, no. 1, pp. 15–41.
- Bachtin M., 1997, *W stronę filozofii czynu*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył B. Żyłko, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Braginska N., 2009, *Słowiński renesans antyku*, przeł. I. Szulska, [w:] *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, tom 2, red. D. Ulicka, Kraków: Universitas, s. 241–263.
- Duncan I., 1982, *Moje życie*, przeł. K. Bunsh, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Freud S., 1997, *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, przeł. L. Jekels, H. Ivánka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Groys B., 2010, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przeł. P. Kozak, Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Gulin W., 1997, *Theodora Lippsa psychologiczna koncepcja empatii*, „Forum psychologiczne” 1997, t. II nr 1, s. 25–37.
- Juszkiewicz P., 2013, *Cień modernizmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Leyko M., 2012, *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Matuszyn M., 1998, *Próba nowego odczucia przestrzeni*, przeł. K.N. Sakowicz, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Kraków: Universitas, s. 120–140.
- Miedwiediew J., Miedwiediewa D., 2009, *Koło Bachtina jako „kolektyw myślowy”*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, [w:] *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, tom 2, red. D. Ulicka, Kraków: Universitas, s. 279–296.
- Nabokina A., 2023, *Pragnienie tańca. Sztuka ruchu w kulturze rosyjskiego srebrnego wieku i jej konteksty psychoanalityczne*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Osińska K., 2003, *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Popiel M., 2017, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków: Universitas.

- Propp W., 2000, *Nie tylko bajka*, wybór i tłum. D. Ulicka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Stołowicz L., 2008, *Historia filozofii rosyjskiej*, przekład i postowie B. Żytko, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Walicki A., 2005, *Zarys myśli rosyjskiej od oświecenia do renesansu religijno-filozoficznego*, Wydanie I, Kraków: WUJ.
- Wigman M., 2013, *Język tańca*, tłum. J. Majewska, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. J. Majewska, Kraków: Korporacja HAIART, s. 93–101.
- Zieliński T., 2005, *Autobiografia. Dziennik 1939–1944*, podali do druku H. Geremek, P. Mitzner, Warszawa: Ośrodek Badań nad Tradycją Antyczną, w Polsce i Europie Środkowowschodniej Uniwersytetu Warszawskiego, Wydawnictwo DiG.
- Анциферов Н.П., 1992, *Из дум о былом: Воспоминания*, вступ. ст., сост., примеч. и аннот. указ. имен А.И. Добкина, Москва: Феникс, Культур. инициатива.
- Дневник Вячеслава Иванова 1902–1910 гг. [dok. elektr.] <http://ivanov.lit-info.ru/ivanov/dnevnik/dnevnik-1902-1910.htm> (data dostępu: 18.02.2023).
- Руднева С., Пасынкова А., 1982, *Опыт работы по развитию эстетической активности методом музыкального движения*, „Психологический журнал”, nr 3, s. 84–92.
- Руднева С.Д., 1983, *К вопросу о дыхательности*, [dok. elektr.] https://dancefrommusic.ru/wp-content/uploads/2020/11/about_breathing.pdf (data dostępu: 18.02.2023).
- Руднева С., Фиш Э., 2000, *Музыкальное движение*, Санкт-Петербург: Издательский центр „Гуманитарная Академия”.
- Руднева С.Д., 2007, *Воспоминания счастливого человека: Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива-музея личных собраний*, сост. А.А. Кац, Москва: Издательство Главархива Москвы.
- Трифонова Т., *Воспоминания*, [dok. elektr.] <http://terpsihorastudio.ru/comments.htm> (data dostępu: 29.08.2021).
- Якименко Ю.Н., 2005, *Из истории «чисток аппарата»: Академия художественных наук в 1929–1932 гг.*, „Новый исторический вестник”, nr 1(2), s. 150–161.