РАЗГОВОР С ПРОШЛЫМ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Анна КРУЛИЦА

Университет им. Адама Мицкевича, Познань (Польша)

CZU:792.8(092)

<https://doi.org/10.52603/9789975351379.18>

Conversation with the past in contemporary choreography

Summary: My article examines the problem of the archival turn in scientific works and discourse that affects artistic practice, including the choreographic one. In recent years, we can find several attempts to reconstruct the performances of famous choreographers who worked in the 1920s and 1930s. Modern choreographers have recalled forgotten performances of the former era, but recalling these choreographic works, they want to give them a modern meaning. This attempt is similar to rewriting history. In this context of rewriting history, I want to emphasize the importance of bodily memory and bring the perspective of viewing the body as an archive.

In my article, I pose questions about how to find traces of former works? How modern choreographers work with memory and with the body. The concept of the body as an archive and the experience of past generations associated with choreographic practice is at the center of my work. The body can hide the secret of trauma, the unconscious determination of behavior in bodily, physical play.

The second problem raised in the article is about the relationship between the present and the past. Why do we need a turn in the past now? I consider Yanka Rudskaya's biography and her approach to dance as an example. This article shows the role of feminine artistic practices in the space of choreography. Recent reflections concern the problem of transferring modern dance to modernity and its discovery.

Keys words: modern dance, archival turn, avant-garde, contemporary choreography.

Современная хореография все чаще обращает внимание на отношение с прошлым, находя в нем ценности и возможность вернуть то, что уже было раньше. Именно повторяемость прошлого и является ценностью. В этой попытке повторения того, что считается неповторимым, заключается своего рода тайна и теоретическая проблема. По поводу документации перформанса в 60-ые годы имели место различные дискуссии. В качестве примера можно привести мнение известного американского теоретика перформанса Пегги Фелан (Peggy Phelan). Она утверждала, что «перформанс невозможно сохранить, записать или задокументировать, более того, он не способен в какой-либо иной форме участвовать в процессе тиражирования изображений. В той степени, в которой перформанс пытается включиться в экономику воспроизводства, он предаёт и уменьшает обещание собственной онтологии» (Фелан 2003: 146).

В противовес Фелан выступила Ребека Шнайдер, автор книги под известным заглавием «Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment, Routledge» («Останки перформанса. Искусство и война во времена театральной реконструкции, Рутледж»). В ее выводе самое главное это *реконструкция*

(reenactment), которую она объясняет как «интенсивное воплощенное вопрошание повторения и обращения времени» (Шнайдер 2011: 33). С нашей точки зрения, в ее теории важную роль выполняет тело-память. Она показывает, что средства передачи истории (документы/память) также меняют свой статус. Если «останки» (remains) могут быть заключены не только в объектах и материальных документах, но и в практиках нематериального труда, вовлеченных в это прошлое. В главной роли процесса передачи истории появляется «позирующее тело, тело, делающие жесты, читающее слова, поющее песню или безмолвно наблюдающее, тело, склонившееся над столом в архиве над „подлинной“ рукописью или всматривающееся в экран» (Шнайдер 2011: 35). В своем выводе Шнайдер отказывается от дихотомии тела/текста, т.к. этот подход лежит в основе оптики «аффективного поворота». Шнайдер ставит рядом это свойство аффекта (эмоций) и слово «прикосновение», при помощи которого реконструкторы описывали свой опыт (Склез 2016: 224-225).

В статье «Тело как архив. Тяжелое отношение между движением и историей» немецкая исследовательница танца Инге Баксман спрашивает, какую роль играют документы и документация в исследованиях? Какого рода документы мы можем найти в архивах? Этот вопрос является самым главным в истории танца в контексте самих архивов. Большинство исторических материалов, которые мы можем найти в больших зданиях библиотек, содержат свидетельства, записки, заметки и др. Все они являются бумажными письменными документами. Инге Баксман вслед за историком Корбиным подчеркивает, что «...Западная история, существует как запись, но нет у нее запаха» (Баксман 2007: 218). Таких сенсуальных свидетельств прошлого как запах, вкус, явно недостаточно. Исследователям достаются только письменные материалы, бумаги. И вот здесь возникает вопрос насчет тела: является ли оно (тело) пространством записи и документации, своеобразным архивом для ритуальных танцев и действий? Или оно представляет собой своеобразный архив хореографических спектаклей?

Понятие архива в контексте тела в сфере современного танца принесло новую динамику и открыло новые варианты записей танца и исторического рассказа о танце. В 90-ых годах более распространенным становится представление, в котором тело существует как носитель или свидетель истории и чувств из прошлого. В пространстве современной хореографии этот подход открывает новые возможности исследования и артистической практики. В последнее время появилось много польских и зарубежных хореографических проектов, в которых современные авторы-хореографы хотят установить связь со спектаклями прошлого (довоенными и послевоенными), а иногда и реконструировать их. Однако из-за нехватки, традиционных материалов хореографы создают спектакль как реконструкцию мысли, воображения о спектакле прошлого.

«Реконструкция – необыкновенно популярное сегодня в арт-мире (в искусстве) и в перформансе явление (доказательством этого считается *Семь Легких Пьес Абрамовича* (Seven Easy Pieces Abramovic) – создает напряжение между нашими мечтами чего-то материального (другого Тела, «присутствия», «настоящего события») и невозможностью внедрения его во времени и пространстве. Ре-

конструкция свидетельствует о том, что мы мечтаем узнать прошлое, поскольку мы хотим безопасно почувствовать себя в настоящем, что показывает парадокс этого познания, которые всегда совершается через Повторение. <...> Интерес к реконструкциям связан с настоящими страстями воскресения бывших событий, которые мы знаем только из архивной документации, благодаря фильмам, видеозаписям, интервью и др.» (Джонс 2014:75).

В качестве примера можно привести польско-бразильский проект, связанный с художественной биографией Янки Рудской¹ (1916–2008). Польский специалист современного танца хореограф Иоанна Леснеровска (Joanna Leśnierowska) благодаря поддержке Института им. Адама Мицкевича, портала culture.pl и Вива-Данца фестиваля в Сальвадоре, создала проект с Вива-Данца фестивалом (Vivadança Festival) в Бразилии. Организаторам удалось найти Янку Рудску, связанную как с Польшей, так и с Бразилией. В столетие со дня ее рождения был организован проект о ее творчестве, который был назван «Проект Янка Рудска: Закваска/Начало (Zaczyn), 2017»². Интересное, что до этого времени Янка Рудска была совсем забытой артисткой в Польше, но очень известной в Бразилии. Тринадцать лет своей жизни она провела в Бразилии. Ее история может рассматриваться как пример находки по типу «археологической раскопки». Возникает вопрос: Почему имя Янки Рудской было забыто в Польше?

Она родилась в 1916 году недалеко от города Лодзь (Łódź) в еврейской семье. В истории танца Янка Рудска стала известной созданием первой современной школы танцев³ в Бразилии. Возможно, что это была первая школа современного танца в Южной Америке. Кроме создания школы, она сделала очень много для развития танцевального искусства бразильцев. Восхищаясь их колоритной афро-бразильской культурой, Янка ввела ее в программу обучения. Она планировала, находясь на посту директора, в рамках школы современного танца учить танцоров бразильским танцам – самбе, ритуалам кандембле, танцам Оришас (Orishas). Это можно квалифицировать как важную ступень к самоидентификации.

По словам Иоанна Леснеровской, «Янка Рудска обнаружила, насколько сильно ее увлекла афро-бразильская культура, ее таинственная, сильная энергия. Кроме того, как представительница художественного авангарда Сан-Паулу, откуда она приехала в Сальвадор, Рудска считала, что современная бразильская культура не может существовать без уважения к местной культуре и ее изначальным корням. Сальвадор оказался тем местом, где она могла развить свои интересы и таланты, а также укрепить связи с афро-бразильской культурой, не беспокоясь о существующих условностях. Различные источники подтверждают, что местные художники вводили Янку во вселенную Сальвадора, и, вполне вероятно, что она тоже принимала участие в ритуальных мессах. Но в то время было трудно и почти невозмож-

1 Yanka (Janka) Rudzka

2 Проект Янка Рудска: Закваска/Начало (Zaczyn), 2017. Идея для спектакля: Иоанна Леснеровска, композиция: Януш Орлик, Иоанна Леснеровска с танцорами; драматургия: Иоанна Леснеровска, пейзаж звука: Януш Орлик.

3 Первую балетную школу танца в 1927 году создала русская танцовщица Мария Оленева

но войти в мир афро-бразильских культов» (*Каждый бог...*). Сегодня очевидным является то, что ее подход опережал будущее.

В 50-ые годы после эмиграции в Америку, следы Янки в Польше потерялись. Художественная зрелость Рудской прошла вдалеке от Родины. Во время войны пострадали многие архивы, поэтому о ней осталось очень мало материалов.

Янка Рудска училась в школе или Янины Мечинской (Janiny Mieczyskiej) или Тыцянны и Стефана Высоцких (Tycjanny и Stefana Wysockich) в Варшаве (эту информацию нашла и собрала бразильская исследовательница Maria Claudia Alves Guimarães. Рудска уезжала на учебу в Германию и в Швейцарию с целью выучить немецкий танец (нем. *Ausdruckstanz*). Ее учителями были Рут Сорель и Георг Гроке (Ruth Sorel, Georg Groke). В ее хореографической практике можно было заметить и влияние ритмики Эмиля Жака-Далькрозе (Emila Jacquesa-Dalcroze) и Марфу Греам (Marthy Graham). В принципе это была типичная черта польского обучения этого времени. Рудская принадлежала поколению танцовщиц 20- 30-ых годов, юность и развитие карьеры которых выпали на военное время. Особенно тяжелая судьба была уготована евреям, так как нацисты, быстро занявшие Польшу, стремились к их уничтожению. Эту трагедию пережила и Янка. После ухода из Польши в 50-ые годы она никогда больше не говорила о своей родине. Даже по возвращении в Европу местом жительства Янка Рудска выбрала Австрию и никогда более в Польшу не приезжала. Именно по этой причине о ней и ее подругах (Поле Ниренской (Pola Nireńska), Зюте Бучинской (Ziuta Buczyńska) имеется очень мало биографических сведений. Большую часть информации о Рудской предоставила ее бразильская ученица (а впоследствии ассистентка) Лия Роббато.

Иоанна Леснеровска, говоря о трудностях при поиске «исторических» источников, отмечала: «К сожалению, мы не использовали многие другие материалы. Главным нашим источником являются фотографии автора Сильву Роббато, <...> мужа Лии Роббато. На съемках мы видим Рудскую, а вокруг ее танцовщиц и несколько картин из спектаклей. Прежде всего, Янку, танцующую сольный танец *Экс вото* (*Ex voto*) и несколько снимков из *Кандембле* (*Candomble*)» (*Повторить жест Янки...*).

Презентация двухлетнего проекта состоялась в Польше (в Познани) и в Бразилии (в Сальвадоре). Премьеру исполняла польско-бразильская группа. При подготовке проекта танцоры занимались бразильскими танцами, ритуалом кандембле, самбой и танцами Оришас (Orishas). С другой стороны изучались польские фольклорные танцы – оберки. Тренировка и самая главная часть работы над спектаклем длилась три недели. В нем участвовали бывшие ученики и танцовщицы Янки Рудской. Очевидцы этого представления невольно явились одними создателей мифа о жизни Рудской и ее творческой судьбе.

Данный проект продемонстрировал, что в польской хореографической среде существует интерес к исторической хореографии. Попытки реконструкции спектаклей осуществлялись такими мастерами как Поля Ниренская (1910–1975); Мари Рамберт (1888–1982), Бронислава Нижинская (1891–1972).

Очень важным аспектом работы над реконструкцией спектаклей первой половины XX в. является потребность найти участника/очевидца произведения из

прошлого или ученика хореографа. Именно таким образом протекает процесс работы с телесным архивом и с личной, телесной памятью. Тело может вспомнить хореографию, которая исполнялась даже 20 лет тому назад. Так, Лия Роббато за несколько лет до постановки польско-бразильской премьеры сама на основе своей памяти создала реконструкцию хореографии Янки Рудской в Бразилии.

Можно назвать и другие спектакли, ведущие разговор с прошлым. Эта тенденция очень популярна в настоящее время. Раньше это были так называемые ремиксы известных зарубежных спектаклей на польской сцене. И тогда важна была личная связь артиста с ремиксованным хореографическим произведением.

В Германии Мартин Нахбар работает в хореографическом плане с реконструкцией танца Доре Хойер, этим же занимается и Сусана Линке, ее ученица и хореограф. Во Франции Жером Бель создает так называемый *lecture performance* об Айсадоре Дункан; Фабиан Барба восстанавливает танцы Мары Вигман. Кроме воспоминаний об бывших хореографах, одновременно идет дискуссия по поводу тела как архива, носителя истории и чувств, и все эти художественные примеры подтверждают ее существование и потребность их выяснить и описать.

Литература

Baxman Inge. Der Körper als Archiv. Vom schwierigen Verhältnis zwischen Bewegung und Geschichte. In: Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz, edit. Sabine Gehm, Pirkko Husemann and Katharina von Wilcke, transcript Verlag, 2007.

Jones Amelia. Artystka obecna: Artystyczne rekonstrukcje i niemożliwości obecności. In: RE//MIX. Performans i dokumentacja, pod red. Tomasza Platy, Doroty Sajewskiej, Warszawa, 2014.

Phelan Peggy. Unmarked: The Politics of Performance. London: Routledge, 2003, p. 146

Rewenda Magdalena. Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje Nie-Boskiej komedii. Szczątków Oliviera Frlijcia, Toruń 2020.

Schneider Rebecca. Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment, Routledge, 2011.

Каждый бог имеет свою самбу. Разговор Иоанны Лесниаровской, Анны Лерерской, Мацея Пужальского. В: <https://culture.pl/en/article/each-god-has-its-own-samba-an-interview>

Повторить жест Янки Рудской. Иоанна Леснеровска в разговоре с Анной Крулицой / Powtórzyć gest Yanki Rudzkiej. Joanna Leśnierowska w rozmowie z Anną Królicą: в „Театр» / w „Teatrze”, nr. 10/2016, s. 23.

Склез Варвара. Аффективное уточнение времени. Рецензия на книгу: Schneider R. (2011) Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment, Routledge В: Интелпрос, «Социология власти». №2, 2016, p. 224-229. – <http://publichistorylab.ru/archives/144>

Сведения об авторах: Анна Крулица (Anna Królica), Jagiellonian University, PhD student. С 2017 года является приглашенным лектором в Университете Адама Мицкевича в Познани.

e-mail: anna.krolica@gmail.com,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4431-1858>