РАЗГОВОР С ПРОШЛЫМ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.10>

Rezumat

Dialogul cu trecutul în coregrafia contemporană

Articolului de față pornește de la ideea „întoarcerii arhivistice” în discursul științific și la posibilele utilizări în practica coregrafică. În Polonia, mulți coregrafi au încercat reconstrucția operelor unor artiști renumiți din anii 20–30 ai secolului al XX-lea. Sunt aduse în scenă din perspectiva zilei de azi lucrările lui Pola Nireńska, Yanka Rudzka și Marie Rambert. Acest fenomen ar contribui în completarea cu noi valențe a unei istorii. În contextul de reconstrucție a coregrafiei din trecut, ne vom referi la memoria corpului și „corpul ca arhivă”. Vom analiza cum lucrează coregrafii contemporani cu memoria și amintirile corporale, încercând să găsească urmele pentru a intra în legătură cu montările istorice. La baza cercetărilor se află conceptul *corpului ca arhivă* și experiența generațiilor anterioare în practica coregrafică. Concomitent vom încerca să găsim răspunsul la întrebarea: cum este tratat procesul de includere a coregrafiei în contextul arhivistic, cum se manifestă el ca atare azi, evidențiind conexiunea cu trecutul, dar și contribuția la cunoașterea și promovarea valorilor coregrafice.

Cuvinte-cheie: coregrafie, Yanka Rudzka, corpul ca arhivă, reconstruirea operelor, memorie.

Summary

Dialogue with the past in contemporary choreography

The present paper starts from the idea of “archival return” in scientific discourse and its possible uses in choreographic practice. In Poland, many choreographers have tried to reconstruct the works of famous artists from the 20s and 30s of the XX century. The works of Pola Nireńska, Yanka Rudzka and Marie Rambert are brought to the stage from today’s perspective. This phenomenon would contribute to the completion of a history with new valences. In the context of reconstructing the choreography of the past, we will refer to the memory of the body and “the body as an archive”. We will analyze how contemporary choreographers work with memory and bodily memories, trying to find traces to get in touch with historical stagings. The research is based on the concept of the *body as an archive* and the experience of previous generations in choreographic practice. At the same time, we will try to find the answer to the question: how is the process of including choreography in the archival context treated and how does it manifest itself as such today. We will highlight the connection with the past, but also the contribution to knowing and promoting choreographic values.

Keywords: choreography, Yanka Rudzka, body as archive, reconstruction of works, memory.

Современные хореографы все чаще обращаются к прошлому, в котором они обнаруживают схожесть с современностью, что свидетельствует о ценности повторяемости. В попытке повторения того, что считается неповторимым, заключается своего рода тайна и теоретическая проблема. В 60-ые годы начались дискуссии о документации перформанса. Известный американский теоретик перформанса Пегги Фелан (Peggy Phelan) утверждала, что «перформанс невозможно сохранить, записать или задокументировать, более того, его невозможно тиражировать ни в какой иной форме, кроме изначальной» [4, р. 146]. Ребека Шнайдер придерживается иного мне-

ния. Она считает, что главное это *реконструкция (reenactment)*, которую она объясняет, как «интенсивная воплощенная повторяемость и обращения времени» [6, р. 3]. С нашей точки зрения в ее теории большое значение придается телу-памяти. Она доказывает, что средства передачи истории (документы/памяти) также меняют свой статус. «Остатки» (remains) могут быть заключены не только в объектах и материальных документах, но и в практиках нематериального труда вовлеченных в это прошлое. В главной роли этого процесса передачи истории выступает «позирующее тело, тело, фиксирующее жесты, читающее слова, поющее песню или безмолвно наблюдающее,

тело, склонившееся над столом в архиве над „подлинной“ рукописью или всматривающееся в экран». Шнайдер отказывается от дихотомии тела/текста и соответственно от оптики «аффективного поворота». Шнайдер выявляет свойство эмоций и слова «прикосновение», при помощи которого реконструкторы описывают свой опыт.

Немецкая исследовательница танца Инге Баксман в статье *Тело как архив. Сложное отношение между движением и историей* [1], задает вопрос, как следует понимать документ и документацию в исследованиях? Какого рода документы мы можем найти в архивах? Этот вопрос является главным в изучении истории танца. Большинство исторических материалов, хранящихся в библиотеках – это исторические источники, свидетельства, записки с отметками и другие бумажные посменные документы. Инге Баксман вспоминает слова историка Корбина о том, „что западная история, существует как запись, но нет у нее запаха“. Не хватает более сенсуальных свидетельств прошлого таких, как запах, вкус. Возникает вопрос: «является ли тело памяти, тело архив пространством записи и документации ритуальных танцев и действий, хореографических спектаклей?» [1].

Понятие тела как архива в контексте современного танца открыло новые варианты записи танца и истории танца. В 90-ых годах начинают рассматривать тело как носителя или свидетеля истории, чувств прошлого. В современной хореографии этот подход открывает новые возможности исследования и художественной практики. Он способствовал появлению многих польских и зарубежных хореографических проектов, в которых современные хореографы устанавливают связь с прошлыми спектаклями (довоенными и послевоенными), иногда их реконструируя. В тех случаях, когда не хватает традиционных материалов, хореографы создают спектакль как реконструкцию мысли, воображение о бывшем спектакле.

В терминологии, кроме реконструкции, появляется слово реэнтмент (reenactments).

„Реконструкция популярна сегодня в арт-мире и в перформансе. Доказательством считается *Семь Легких Пьес Абрамович* (Seven Easy Pieces Abramović), в которых создается напряженная связь между нашими

мечтами о чем-то материальном (другим Телом, „присутствия“, „настоящего события“) и невозможностью осуществления их во времени и пространстве. Реконструкция свидетельствует о том, что мы желаем узнать в прошлом, чтобы почувствовать себя безопасно в настоящее время. В этом парадокс этого познания, которое всегда совершается через Повторение. [...] Интерес к реконструкциям связан со страстным желанием воскресить бывшие события, сохранившиеся в архивной документации, фильмах, записях видео, интервью и других” [2, р. 75].

В качестве примера можно привести польско-бразильский проект, связанный с художественной биографией Янки Рудской (Yanka (Janka) Rudzka, 1916-2008). Польский куратор 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 фестивалем (Vivadança Festival) в Бразилии. Организаторы выбрали в качестве ведущей творческой личности Янку Рудскую, связанную с обеими странами. В ее столетний юбилей был создан проект, ознаменовавшийся премьерой *Проект Янка Рудская: Закваска/ Начало* (Zaczyn), 2017. Интересно в этой истории то, что Янка Рудская была забытой артисткой в Польше и очень известной в Бразилии. Объясняется тем, что тринадцать лет она провела в Бразилии. Нужно было ликвидировать это „белое пятно“ в истории польского танца. Это напоминало „археологическую раскопку“. Почему была забыта Янка Рудская в Польше?

Она родилась в 1916 году недалеко от города Лодзь (Łódź) и у нее было еврейское происхождение. В истории танца она получила известность как создательница первой современной школы танца в Бразилии. Возможно, это была первая школа современного танца в южной Америке. Но кроме того она восхищалась афро-бразильской культурой ввела ее в систему обучения. Это был большой шаг к самоидентификации. В качестве директора Янка Рудская ввела в учебную программу самбу, ритуалы кандембле, танцы Оришас (Orishas). Как говорила хореограф Иоанна Лестиаровская: «Янка Рудская почувствовала сильную таинственную энергию в афро-бразильской культуре». Кроме того, Рудская, «как пред-

ставительница художественного авангарда Сан-Паулу, откуда она приехала в Сальвадор, считала, что современная бразильская культура не может существовать без уважения к местной культуре и ее изначальным корням. Сальвадор оказался местом, где она могла развить свой талант, укрепить связь с афро-бразильской культурой. Местные художники способствовали познанию Янки в вселенной Сальвадоре и можно предположить, что она принимала участие в ритуальных мессах, как бы не было трудно, почти невозможно, войти в мир афро-бразильских культов» [3].

Сегодня мы видим, что Янка Рудская намного опередила свое время. Ее художественная зрелость прошла за рубежом. В Польше из-за войны и послевоенных перемен осталось очень мало материалов. Исследования современных танцев также началось слишком поздно.

Янка Рудская родилась недалеко от города Łódź, училась в школе имени Янины Мечинской (Janiny Mieczyńskiej) или Тыцянны и Стефана Высоцких (Tycjanny i Stefana Wysockich) в Варшаве. Эту информацию нашла и собрала бразильский исследователь Maria Claudia Alves Guimarães. Поэтому нет возможности ее уточнить. Рудская ездила на учебу в Германию и в Швейцарию, изучала немецкий танец (нем. *Ausdruckstanz*). Ее учителями были Рут Сорель и Георг Гроке (Ruth Sorel, Georg Groke). В ее хореографической практике можно было заметить влияние ритмики Эмила Жака-Далькрозе (Emila Jacquesa-Dalcroze) и Марты Грехам (Marthy Graham). Такое обучение танцам было широко распространено в то время в Польше. Рудская принадлежала к поколению танцовщиц 20-ых и 30-ых годов, юность и развитие карьеры которых совпали с войной. Особенно тяжелой была судьба у жителей еврейского происхождения. Нацисты, которые быстро заняли Польшу, ставили своей целью уничтожение этой нации. Мы не знаем подробностей о жизни семьи Рудской в это время. Известно только, что она получила травму. Возможно, она пережила трагедию. После отъезда Янки Рудской из Польши в 50-ые годы она никогда больше не говорила о своей родине. Даже после того, как вернулась в Европу, выбрала Австрию как место жительства и никогда больше не возвращалась в Польшу. Вот почему так мало биографических сведений осталось

о ней и ее подругах [Поля Ниреньска (Pola Nireńska), Зюта Бучнска (Ziuta Buczyńska)] в Польше. Большинство информации о Рудской в Польше получены от ее бразильской ученицы Лии Роббатто, позже ассистентки Рудской, обладавшей хорошей памятью и запечатлевшись с помощью съемок постановки, которые исполнялись вместе с Янкой Рудской. Хореограф Иоанна Леснеровска, вспоминала о трудностях поиска „исторических” источников в процессе хронографической работы: «К сожалению, мы не использовали многие материалы. Главным источником для нас стали фотографии Сильвио Робатто, мужа ученицы, исполнительницы главных ролей и ассистентки Янки - Лии Робатто (Lia Robatto). На съемках мы видим Рудскую, окруженную танцовщицами, несколько сцен из спектаклей, Янку танцующую сольный танец *Экс voto* (*Ex voto*) и несколько съёмок из *Кандембле* (*Candomble*)» [5, p. 23].

Премьера двухлетнего проекта состоялась в резиденции в Польше (в Познани) и в Бразилии (в Сальвадоре-де-Баи). Польско-бразильская группа исполняла бразильские танцы, ритуал кандембле, самбу, танцы Оришас (Orishas), а также польский фольклорный танец *oberek*. В конце проекта состоялась премьера в Сальвадоре, затем в Познани. Тренировки и работа над спектаклем длились три недели. В спектакле участвовали бывшие ученики и танцовщики Янки Рудской. Зрители спектакля принимали участие в создании мифа Рудской.

С создания этого проекта в Польше возник интерес к исторической хореографии, начались реконструкции трех спектаклей Поли Ниреньской (1910–1975), Марии Рамберт (1888–1982) и Брониславы Нижинской (1891–1972).

Обращает на себя внимание тот факт, что в результате создания проекта, посвященного Янке Рудской, в хореографии появилось новое течение – реконструкции бывших хореографических произведений, прежде всего первой половины XX века. Для выполнения этой задачи необходимо найти участников/свидетелей бывшего произведения или ученика хореографа, что позволяет вести работу с телесным архивом и с личной, телесной памятью, которая может вспомнить хореографию, которую исполняли 20 лет тому назад. Лия Робатто через несколько лет до постановки польско-бразильской премьеры создала на ос-

нове своей памяти реконструкцию хореографии Янки Рудской в Бразилии.

Кроме примера с попыткой реконструкции спектаклей Янки Рудской в Польше, из-за отсутствия материалов появилось решение создавать их реконструкцию. Похоже, что эта тенденция стала популярной в последнее время. Раньше создавались так называемые ремейки известных зарубежных спектаклей на польской сцене. Иногда была важна личная связь артистов с ремейком хореографического произведения.

В Германии Мартин Нахбар вместе со своей ученицей, хореографом Сусаной Линке создает реконструкции танца Доре Хойер. Во Франции Жером Бель делает так называемые *lecture performance* об Айседоре Дункан, Фабиан Барба восстанавливает танцы Мари Вигман. Борис Шарматц в качестве директора поменял название Народного хореографического центра на Музей танца во Франции. Кроме реставрации произведений бывших хореографов проводятся дискуссии по поводу тела как своеобразного архива, носителя истории и чувств. Все это подтверждает важность решения обозначенных проблем.

Библиография

1. Baxman I. Der Körper als Archiv. Vom schwierigen Verhältnis zwischen Bewegung und Geschichte w: Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz, edit. Sabine Gehm, Pirkko Husemann and Katharina von Wilcke, transcript Verlag, 2007.
2. Jones A. Artystka obecna: Artystyczne rekonstrukcje i niemożliwości obecności. In: RE//MIX. Performans u dokumentacja, pod red. Tomasza Platy, Doroty Sajewskiej, Warszawa 2014.
3. Each God Has its Own Samba – An Interview. In: <https://culture.pl/en/article/each-god-has-its-own-samba-an-interview>
4. Phelan P. Unmarked: The Politics of Performance. London: Routledge, 2003, p. 146.
5. Powtórzyć gest Yanki Rudzkiej. Joanna Leśniewska w rozmowie z Anną Królicą. In: Teatr, nr. 10/2016.
6. Schneider R. Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment. Routledge, 2011.