

Abstrakty referatów

Alexandr Chepalov (Akademia Kultury w Charkowie, magazyn „Taniec na Ukrainie i na świecie”)

*Rekonstrukcja tańca według Rudolfa
Labana w Asconie w 2017 roku*

Rudolf Laban (1879-1958) po raz pierwszy odwiedził Monte Verità w maju 1913 roku, aby sprawdzić możliwość założenia tam Letniej Szkoły Sztuki. Monte Verità było już w tym czasie znane jako centrum eksperymentalnego życia. W 1900 powstała tam społeczność, która eksplorowała takie zagadnienia jak naturalne sposoby leczenia, wegetarianizm, psychoanaliza, anarchizm, oraz alternatywne podejścia do ciała, seksualności i duchowości. Laban oraz jego tancerze starali się żyć w zgodzie z naturą poprzez hodowanie własnych warzyw oraz samodzielne wytwarzanie ubrań. Tańczyli na otwartym powietrzu, czasem nago, eksperymentując z dynamiczną improwizacją. To właśnie tam powstały dwa pierwsze dzieła Labana, w tym „Der Trommelstock tanz” („Taniec perkusyjnej pałeczki”).

Laban stosował *Schwungskalen*, czyli skale przestrzenne, jako podstawową metodę treningową dla swoich tancerzy. Były to szerokie ruchy angażujące całe ciało, którym za ramy służył ośmiościan lub sześciąt wyobrażony wokół

ciała osoby poruszającej się. Laban rozwinął te skale w skale A i B – sekwencje 12 ruchów, które odbywały się w ramach dwudziestościanu. Hotel w Monte Verità ma na swoim terenie rzeźbę dwudziestościanu stworzoną przez artystkę Miki Tallone na terenie, na którym trenował Laban i jego zespół.

Zgodnie z tradycją, na Monte Verità (Wzgórzu Prawdy) odbył się w sierpniu tego roku festiwal Rudolfa Labana, którego główną organizatorką była choreografka Nunzia Tirelli.

Zgodnie z tradycją, na Monte Verità (Wzgórzu Prawdy) odbył się w sierpniu tego roku festiwal Rudolfa Labana, którego główną organizatorką była choreografka Nunzia Tirelli.

Główne występy przygotowali studenci Centrum Labana w Londynie. Przewodziła im Valerie Preston-Dunlop, pracownica Centrum, która sama uczyła się u Labana przez dwanaście lat. W pracach uczestniczyła również Alison Curtis-Jone, młodsza pracownica Centrum Labana, która przeprowadziła warsztaty kreatywne i zaprezentowała niektóre ze zrekonstruowanych prac Labana.

Przedstawienia było radosne i wysublimowane, stylistycznie przypominały starożytne, taneczne rytuały. Podczas ekspresjonistycznej kompozycji

niepodległa

POLSKA
STULECIE ODZYSKANIA
NIEPODLEGŁOŚCI

CULTURAP INSTYTUT
ADAMA
MICKIEWICZA

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

lublin
MIASTO INSPIRACJI

 East European
Performing Arts
Platform

 LUBELSKI
TEATR TAŃCA

CENTRUM KULTURY
W LUBLINIE

 UMCS
UNIWERSYTET POLSKI W LUBLINIE

 AKADEMICKIE
CENTRUM
KULTURY
UMCS

„Tańca perkusyjnej pałeczki”, uczestnicy zostali podzieleni na grupę aktywną i pasywną i skonfrontowani ze sobą. Według idei Labana były to poruszające się chóry. Druga kompozycja, „Demony nocy”, została zaprezentowana w parku po zachodzie słońca. Postaci stają się w niej ofiarami demonicznych mocy, które drzemią w każdym z nas. Sensem przedstawienia wydawało się przesłanie, że życie przemija, zjawiska są zastępowane przez następne zjawiska, jednak najważniejsze rzeczy pozostają w umysłach ludzi, w ich dążeniu do uczynienia świata lepszym.

Prezentacja będzie uzupełniona nagraniami i zdjęciami z Festiwalu Labana.

Lynn Garafola **(Barnard College, Columbia University)**

Amazonka awangardy na globalnej scenie

„Amazonka awangardy na globalnej scenie” to przegląd kariery Bronisławy Niżyńskiej, skupiający się na modernistycznych przełomach w trakcie okresu po rewolucji, gdy artystka tworzyła swoje pierwsze prace abstrakcyjne i założyła swoją pierwszą grupę-studio, Szkołę Ruchu; na jej karierze jako choreografki Ballets Russes, gdy tworzyła tak dobrze znane dzieła jak *Les Noces* (1923) czy *Les Biches* (1924); na jej wpływie na balet w Ameryce Łacińskiej, szczególnie w Teatro Colón w Buenos Aires; na jej roli w Rosyjskich grupach emigracyjnych w latach dwudziestych i trzydziestych, takich jak Les Ballets Ida Rubinstein, Opéra Russe à Paris, oraz w jej własnym Théâtre de la Danse, gdzie nie dość, że uformowała pierwsze post – Diagilewskie pokolenie tancerzy i niektórych ze znaczących choreografów, to jeszcze opracowała repertuar pozbawionych fabuły (oraz bardziej konwencjonalnych) dzieł; na jej pracy z polskim baletem, oraz, w końcu, na jej wpływie na balet w Stanach Zjednoczonych w latach czterdziestych. Ważne zagadnienia, które pojawią się w trakcie prezentacji, to wpływ seksizmu na rozwój jej kariery, niejednoznaczna pozycja jej prac w kanonie baletu, oraz celowa niepamięć, która często maskuje jej obecność w historii baletu.

Stephanie Jordan **(University of Roehampton, London)**

Dialogi pomiędzy muzyką i tańcem: od polskich akcentów do teraźniejszości

Referat skupia się na wczesnych pracach trojga artystów polskiego pochodzenia, którzy odegrali nieocenioną rolę w procesie uwalniania naszych wyobrażeń o tym, jak muzyka i taniec mogą ze sobą współpracować, poprzez wprowadzenie nowych „choreomuzycznych” metodologii oraz przy zastosowaniu owych, poprzez pozwolenie na to, by interakcje mediów opowiadały nowe historie. Troje bohaterów referatu to Waław Niżyński; jego siostra Bronisława Niżyńska, prawdopodobnie najznamienitsza z choreografek baletowych; oraz Marie Rambert, która odegrała kluczową rolę i wspierała Niżyńskiego, gdy ten zmagał się z partyturą „Święta wiosny” (1913) Strawińskiego. Innymi dziełami omawianymi podczas prezentacji będą *L'Après-midi d'un faune* (1912) Niżyńskiego oraz *Les Noces* (1923) Niżyńskiej.

Nie odważę się nakreślać związków pomiędzy metodologiami tych artystów a ich polskim pochodzeniem. Zamiast tego przyjrę się wielowątkowym kontekstom wpływów i interakcji, które były rezultatem niezwykle mobilnych karier i podróży tych artystów. Ich praca odbywała się na tle wyjątkowo niestabilnych sytuacji politycznych, w których dochodziło do przesuwania granic i migracji ludów o różnym pochodzeniu i językach pomiędzy krajami Imperium Rosyjskiego i poza nim.

Małgorzata Komorowska **(Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa)**

Tancerze w Słowniku biograficznym teatru polskiego. T. III – Pola Nireńska, Aleksander Fortunato, Stanisław Szymański i inni

Założeniem Słownika biograficznego teatru polskiego (red. ISPAN), było, by obejmował ludzi wszystkich teatralnych zawodów: aktora dramatycznego i lalkarza, solisty opery i operetki, solisty i koryfeja baletu, reżysera,

niepodległa

POLSKA
STULECIE ODZYSKANIA
NIEPODLEGŁOŚCI

EUTURAP INSTYTUT
ADAMA
MICKIEWICZA

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

lublin
MIASTO INSPIRACJI

East European
Performing Arts
Platform



LUBELSKI
TEATR TAŃCA

CENTRUM KULTURY
W LUBLINIE



UMCS



AKADEMYCKIE
CENTRUM
KULTURY
UMCS

scenografa, dyrygenta, kierownika literackiego i muzycznego oraz dyrektora teatru – pracujących w polskich teatrach profesjonalnych (również emigracyjnych). W dziedzinie tańca są to także choreografowie i kierownicy baletu, natomiast Słownik nie uwzględnia tancerzy zespołowych, tzw. corps de ballet. W dwóch wydanych dotychczas tomach Słownika (wyd. 1973 i 1994) i trzecim właśnie się ukazującym (styczeń 2017) znalazło odbicie życie ok. 720 tancerzy działających od narodzin polskiego teatru w 1765 roku i zmarłych do końca roku 2000. Niejednokrotnie byli to artyści kilku razem specjalności, np. „tancerz, śpiewak, aktor”, toteż podana ich łączna liczba jest tylko orientacyjna. W pokoleniu naznaczonym wojną często nie udało się odtworzyć szczegółów biograficznych; podawana jest wówczas działalność artystyczna dokumentowana w prasie i programach teatralnych.

Przykłady trzech różnych biografii z tomu III.: tragicznej, zagadkowej i typowej stanowią losy Poli Nireńskiej (1910-1992), Aleksandra Fortunato (działał w latach 1921-1940) i Stanisława Szymańskiego (1930-1999). Piękna Nireńska była czołową przedstawicielką ekspresjonizmu w tańcu. Od 1935 roku mieszkała w Londynie, później w USA, gdzie poślubiła Jana Karskiego. Żydówka, podczas wojny straciła całą rodzinę. Na swoje 80. urodziny stworzyła choreograficzny testament *The Holocaust Dance Tetralogy*; zmarła śmiercią samobójczą. Fortunato był (najpewniej) uchodzącą z sowieckiej Rosji, uzdolnionym choreografem, w klasyce i w rewii, w latach 1920. we Lwowie, a od końca lat 1930. i podczas okupacji – w Warszawie. Szymański nie ukończył szkoły baletowej; kształcił się na krótkich kursach i podczas teatralnej pracy. Kreacje tworzył głównie w Warszawie w baletach klasycznych i był zjawiskiem na polskiej scenie tańca.

W najświeższym tomie Słownika zamieszczono biogramy Lody Halamy, dawnych gwiazd baletu Ireny Jedyńskiej i Barbary Karczmarewicz, pionierki nowoczesności Janiny Mieczyskiej, Barbary Olkuszniak, Rajmunda Sobiesiaka, Zbigniewa Strzałkowskiego, Wojciecha Wiesiołowskiego, Gerarda Wilka i wielu innych.

Joanna Leśnierowska (Art Stations Foundation, Poznań)

Yanka Rudzka. Gesty i tropy

Impulsem dla projektu zrealizowanego w 2016 r. było odkrycie postaci YANKI RUDZKIEJ (1916-2008) – nieznanej dotąd w kraju polskiej tancerki, która pod koniec 1.50 przybyła do brazylijskiego Salwadoru, by stworzyć i poprowadzić pionierską w Brazylii taneczną edukację i zrewolucjonizować tamtejszą choreografię. Projekt badał życie i twórczość artystki pragnąc przywrócić ją polskiej świadomości i odzyskać dla rodzimej historii. Jednak miast wpisywać się w nurt archeologii tańca i podjąć próbę rekonstrukcji jej prac (co ze względu na znikomą ilość materiałów źródłowych byłoby niemal niemożliwe), głównym celem projektu stało się powtórzenie programowego gestu Yanki Rudzkiej – pełnego szacunku, ale i skupionej, formalnej analizy gestu zwrócenia w stronę kultury tradycyjnej będącego wyrazem wiary, że współczesna kultura nie może się rozwijać bez pogłębionego rozpoznania własnych źródeł. W ten sposób projekt stawiał istotne pytania o możliwe znaczenie tanecznej kultury tradycyjnej dla współczesnej choreografii i stał się pretekstem do spotkania w praktyce (i praktykowania spotkania) polskiego i brazylijskiego środowiska tańca współczesnego. W ten sposób powstał spektakl ZACZYN, który analizując i aplikując strategie twórcze Yanki Rudzkiej, za punkt wyjścia dla choreograficznych poszukiwań obrał podstawowy słownik tradycyjnych niestylizowanych tańców obu krajów: polskiego oberka i rytualnej samby no pé/samby de roda. Tańce te, tak z pozoru odległe, praktykowane i zgłębiane w perspektywie etno-choreologicznej, obok inspirujących różnic, ujawniły także wiele paralel i zainspirowały ekscytującą choreograficzną podróż do źródeł i z powrotem...

Susan Manning (Northwestern University, Chicago)

Naród i świat w tańcu współczesnym: ku globalnej historii

Wykład nakreśla mapę nowej, globalnej historii tańca współczesnego. Podczas gdy wcześniejsze historie śledziły ruchy tańca współczesnego wewnątrz parametrów państw narodowych, obecne badania śledzą losy

niepodległa

POLSKA
STULECIE ODZYSKANIA
NIEPODLEGŁOŚCI

CULTURAP INSTYTUT
ADAMA
MICKIEWICZA

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

lublin 
MIASTO INSPIRACJI

 East European
Performing Arts
Platform

 LUBELSKI
TEATR TAŃCA

CENTRUM KULTURY
W LUBLINIE

 UMCS
UNIWERSYTET MICKIEWICZA

 AKADEMICKIE
CENTRUM
KULTURY
UMCS

tancerzy współczesnych poza granice krajów, gdy podróżowali aby się uczyć, występować na międzynarodowych scenach, i odwiedzać stolice kultury na wszystkich sześciu kontynentach. Gdy wcześniejsze historie pozycjonują *Ausdruckstanz* oraz współczesny taniec amerykański jako natywne zjawiska, dzisiejsze badania starają się na nowo określić ich chronologię i odnaleźć zachodzące na siebie i jednocześnie ruchu w Europie Wschodniej i Zachodniej, w Ameryce Północnej i Południowej, Azji Wschodniej i Południowej, Palestynie/Izraelu, Zachodniej i Południowej Afryce. Jak napisać globalną historię tańca współczesnego, która nie słyca różnic, ale wręcz je eksponuje?

Oleksandr Manshylin
(Uniwersytet Kultury i Sztuk Pięknych w Kijowie, Narodowy Uniwersytet Teatru, Kina i Telewizji im. I. K. Karpenko-Karego w Kijowie)
Międzynarodowe projekty (z udziałem ukraińskich grup i artystów tańca współczesnego 2010-2017)

Jak i w każdym innym kraju postradzieckim, taniec współczesny na Ukrainie rozwijał się pod silnym wpływem tańca zachodniego. Na początku badanie i zapożyczenie dotyczyło nie tylko technik ruchu, metod kompozycji i innych metodologicznych aspektów choreografii, lecz także naśladowania indywidualnych prac europejskich i amerykańskich artystów. Dlatego zmiana jakości i kierunku relacji między tańcem zachodnim i tańcem ukraińskim jest dzisiaj wskaźnikiem poziomu sił i możliwości zgromadzonych w lokalnej społeczności tanecznej. Ten artykuł w żaden sposób nie jest podsumowujący. Jego zadaniem jest rejestracja pracy wykonanej przez ukraińskich tancerzy i patrzenie w przyszłość.

Jadwiga Majewska
(Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
Polityka wobec tańca i polityczność tańca w dwudziestoleciu międzywojennym i w powojennej Polsce

Celem tej prezentacji jest scharakteryzowanie problemów kultury a na tym tle problemów tańca w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, na podstawie opracowań historycznych, wspomnień, i publicystyki społeczno-kulturalnej. W polskiej historiografii brakuje opracowań przybliżających tematykę polityki kulturalnej oraz ujmujących całościowo problematykę kulturalną a zwłaszcza politykę wobec tańca oraz używanie tańca w polityce kulturalnej państwa.

Obraz kultury, jaki wyłania się z tekstów zamieszczonych na łamach licznych pism wskazuje jasno na brak kompleksowości działań w tej dziedzinie życia społecznego i państwowego. Chcę zatem nieco przybliżyć dzieje kształtowania się państwowości, instytucjonalizacji życia państwowego, ze szczególnym uwzględnieniem polityki kulturalnej nowego/młodego państwa w II Rzeczypospolitej w latach 20 i 30 XX wieku, w tym liczne próby powoływania nowych instytucji i doganiania zapóźnień w stosunku do krajów Europy Zachodniej, poszukiwania roli i funkcji dla istniejących już instytucji kulturalnych odrodzonego państwa. Politykę tę pragnę skonfrontować z polityką kulturalną państwa podejmowaną w latach 1944-1957, państwa o diametralnie różnym politycznym i ideowym obliczu.

Karen Mozingo
(Wydział Teatralny, Ohio State University)

Choreografia nieobecności: Ausdruckstanz, emigracja i Holokaust w dziełach Poli Nireńskiej

Po dojściu Hitlera do władzy Pola Nireńska, jako Żydówka, została wydalona ze szkoły i grupy Mary Wigman, wyemigrowała więc w 1935 roku do Londynu, gdzie uczyła się z również wygnanymi z Niemiec Kurtem Joossem oraz Sigurdem Leederem. W 1949 roku wyszła za Jana Karskiego, działacza Państwa Podziemnego,

niepodległa

POLSKA
STULECIE ODZYSKANIA
NIEPODLEGŁOŚCI

CULTURAP INSTYTUT
ADAMA
MICKIEWICZA

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

lublin
MIASTO INSPIRACJI

**East European
Performing Arts
Platform**

**LUBELSKI
TEATR TAŃCA**

**CENTRUM KULTURY
W LUBLINIE**

UMCS
UNIWERSYTET MICKIEWICZA

**AKADEMICKIE
CENTRUM
KULTURY
UMCS**

oraz znów wyemigrowała, tym razem do Stanów Zjednoczonych, gdzie stała się jedną z pionierek waszyngtońskiej społeczności tanecznej. Artystyczne strategie Nireńskiej na emigracji sytuowały ją na styku kilku dialektyk funkcjonujących w amerykańskim tańcu współczesnym: *Ausdruckstanz* i tańca współczesnego, tożsamości narodowej zestawionej z tożsamością transnarodową, tańcem zestawionym z teatrem, choreografią opartą na treści a choreografią opartą na idei, technikom improwizacji i technikom skodyfikowanym, oraz tańcem popularnym zestawionym z tańcem koncertowym.

Książka ta śledzi losy Nireńskiej od czasów jej wczesnej nauki w Niemczech i jej pierwszych tras po Europie, poprzez lata na emigracji w Anglii i Stanach Zjednoczonych, i analizuje jej karierę jako punkt skupiający kulturę, społeczeństwo i tożsamość emigracyjną w okresie Drugiej Wojny Światowej, po wojnie, oraz w momencie utworzenia Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie w latach osiemdziesiątych. Ta krytyczna biografia została wzbogacona o wywiady z byłymi tancerkami Nireńskiej: Liz Lerman, Rimą Faber i Laurą Schandlemeier, oraz osobistymi dokumentami z kolekcji Nireńskiej w Bibliotece Kongresu. Książka opisuje w jaki sposób artystyczny rozwój Poli Nireńskiej rzuca wyzwanie redukcjonistycznym narracjom tańca współczesnego i jak odzwierciedla trudności, strategie i wkład europejskich tancerzy na emigracji, którzy znaleźli schronienie w Stanach Zjednoczonych podczas Drugiej Wojny Światowej.

Tomasz Nowak
**(Uniwersytet Muzyczny
Fryderyka Chopina, Warszawa)**
*Polskie środowisko tańca
modernistycznego wobec tańca
narodowego i ludowego*

Pierwsze dekady XX wieku wraz z dynamicznymi przemianami politycznymi, społecznymi i ekonomicznymi przyniosły gwałtowne zmiany w zakresie kultury tańca w całej Europie. W Polsce taniec ludowy zaczął ustępować pola przyjmowanym z miasta tańcom dancingowym, zaś uzyskanie najpierw względnych swobód,

a następnie pełne odzyskanie niepodległości postawiło pod znakiem zapytania dotychczasową rolę tańca narodowego w życiu społecznym. Pomimo to od pierwszych lat niepodległości środowisko muzyczne i teatralne sięgało dość chętnie po tematykę ludową i narodową co wzmogło się szczególnie w latach trzydziestych XX wieku pod wpływem wsparcia instytucjonalnego państwa, jak również odnoszonych sukcesów międzynarodowych polskich kompozytorów, choreografów i tancerzy. Referat jest próbą spojrzenia na dokonania ówczesnych choreografów i tancerzy w kontekście przemian kultury i z uwzględnieniem opinii ówczesnej krytyki jak też późniejszych wspomnień samych twórców.

Olena Shabalina
(Akademia Kultury w Charkowie)
*Słownik contemporary jako badanie
ruchu w jego rozwoju*

W referacie zostaną przedstawione metody rozpoczęcia ruchu w drodze rozwoju tańca współczesnego, które powodują zasady i style ruchu. Ruch – emocja, ruch – mechanika, ruch – pokój. Pokazana będzie linia rozwoju logiki tańca: taniec jako sztuka, taniec jako nauka, taniec jako zanurzenie w ruchu, taniec jako psychoanaliza, taniec jako potencjał energetyczny. Przeanalizowane zostaną sposoby rozpoczęcia ruchu w praktykach wybitnych choreografów: wykorzystanie praw fizyki w technice Jose Lemony; przyjemność z dezorientacji tancerzy i widzów, bezwładność i biomechanikę techniki Trishy Brown; analizę możliwości zmiany kierunku ruchu w stosowaniu technik tańca klasycznego w technice Merce'a Cunninghama; stałe skupienie uwagi na każdym elemencie ruchu w sekwencji ruchów przy maksymalnym wykorzystaniu potencjału usytuowania ciała w przestrzeni w kontr-technice Anouk van Dijk; organizację spadającego ciała w przestrzeni, tworzenie i wykorzystanie kierunku spadania w kolejny ruch w technice Francisca Córdovy, akceptację pokoju w tworzeniu nowego ruchu w twórczości Arii Burshtein. Przedstawiona będzie analiza porównawcza teorii osobowości Alfreda Adlera, jako dobrze zorganizowanego systemu, którego główne punkty wyjaśniają liczne warianty sposobów rozwoju osobowości i odpowiednio sposobów rozwoju cieleśnie-ukierunkowanego ruchu.

niepodległa

POLSKA
STULECIE ODZYSKANIA
NIEPODLEGŁOŚCI

CULTURAP INSTYTUT
ADAMA
MICKIEWICZA

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

lublin
MIASTO INSPIRACJI

**East European
Performing Arts
Platform**

**LUBELSKI
TEATR TAŃCA**

**CENTRUM KULTURY
W LUBLINIE**

UMCS
UNIWERSYTET MICKIEWICZA

**AKADEMICKIE
CENTRUM
KULTURY
UMCS**

Svetlana Ulanovskaya
(Białoruska Państwowa Akademia
Muzyki, Mińsk)

Czy istnieje historia białoruskiego tańca współczesnego? Próba periodyzacji

Współczesny taniec białoruski to zjawisko ery postsowieckiej. W jego rozwoju nie następowały stopniowe zmiany stylów i kierunków, tak jak to miało miejsce w przypadku tańca współczesnego w Europie Zachodniej. Moment przełomowy rozwoju Nowego tańca białoruskiego przypada na drugą połowę lat osiemdziesiątych – okres pierestrojki (po roku 1985) – kiedy nowe formy działalności artystycznej zastąpiły przestarzałe systemy społeczne, polityczne, artystyczne i estetyczne. To wtedy Larisa Simakovich stworzyła swój teatr ludowy „Gostsitsa” – pierwszy teatr tańca w historii białoruskiej choreografii. W latach dziewięćdziesiątych powstały kolejne grupy tańca, które różniły się od siebie formą, filozofią, oraz rozumieniem ciała i fizyczności. Wśród nich była grupa choreografii współczesnej „TAD” Dmitra Kurakulova, teatr tańca „Galeria” Alexandera Tebenkova (w Grodnie), grupa współczesnej choreografii „Quadro” Innej Aslamovej (w Homlu), oraz studio tańca współczesnego „Paralele” Anastasii Makhovej (w Witebsku). Było to pokolenie indywidualistów i entuzjastów, których działalność artystyczna nie miała ani oficjalnego statusu, ani wsparcia państwa (w odróżnieniu od baletu akademickiego i tańca ludowego). Taniec współczesny stał się formą reakcji na zmiany w życiu publicznym oraz wskazywał na rozpad rygorystycznych ideologicznych tabu oraz sztywnych regulacji działalności artystycznej, przekraczania granic obowiązujących wtedy form choreograficznych oraz „konserwatywno-protekcjonistycznych” tendencji w sztuce. Wskazywał także na możliwości, które pojawiły się w latach osiemdziesiątych, gdy możliwe stały się kontakty z międzynarodowym tańcem oraz zaznajomienie się z eksperymentalnymi praktykami fizycznymi oraz technikami tańca, które powstały poza granicami kraju.

W latach dwutysięcznych na scenie białoruskiego tańca współczesnego pojawiło się nowe pokolenie choreografów. Co zmieniło się podczas trzech dekad rozwoju współczesnego tańca na Białorusi? Jak wyglądają badania nad nim i jak możemy scharakteryzować jego historyczną dynamikę?

Jacek Łumiński
(PWST Kraków, Wydział Teatru
Tańca w Bytomiu)

Śląski Teatr Tańca – realizacja romantycznej idei polskiego międzywojennego tańca ekspresjonistycznego (Polskiego Ausdrucksanz)

Śląski Teatr Tańca działał aktywnie na rynku krajowym i międzynarodowym przez ponad dwadzieścia lat do roku 2013. Instytucjonalnie nie tylko służył wszechstronnemu rozwojowi tańca współczesnego, lecz również był uzewnętrznieniem kulturowej przynależności. Manifestował niezależne, innowacyjne myślenie poprzez odwoływanie się do wiedzy ucieleśnionej, w tym do zachowanych głęboko w ciele wartości odkrywanych za pomocą tańca. Nazywam je ideami romantycznymi. Aby dowiedzieć się jakie to idee, skąd one się wzięły i dlaczego oraz co takiego przez ponad dwadzieścia lat inspirowało, pobudzało i dynamizowało rozwój Śląskiego Teatru Tańca przypomnę niektóre historyczne wydarzenia w polskim tańcu ekspresjonistycznym okresu międzywojnia, przypomnę kilka ważnych indywidualności z tamtego okresu, które miały wpływ na moje myślenie o tańcu. Na podstawie zdjęć, kilku zachowanych fragmentów tańca w filmach międzywojennych i przede wszystkim rozmów udało mi się na własny użytek ustalić kilka cech charakterystycznych tańca ekspresjonistycznego, jak: ludowość, indywidualizm, historyzm, mistycyzm, orientalizm, przekonanie do poznawania świata za pomocą środków pozarozumowych, zapał i namiętność w ukazywaniu świata są w moim rozumieniu typowymi cechami romantyzmu. Cechy te wydawały mi się szczególnie interesujące; inspirowały mnie w badaniach nad tańcem, a w latach 90-tych stały się główną siłą napędzającą Śląski Teatr Tańca. Z inspiracji nimi opracowałem metodę kształcenia tancerzy i nadal mnie inspirują.

niepodległa

POLSKA
STULECIE ODZYSKANIA
NIEPODLEGŁOŚCI

CULTURAP INSTYTUT
ADAMA
MICKIEWICZA

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

lublin
MIASTO INSPIRACJI

 East European
Performing Arts
Platform



LUBELSKI
TEATR TAŃCA

CENTRUM KULTURY
W LUBLINIE



UMCS



AKADEMYJNE
CENTRUM
KULTURY
UMCS

Краткое содержание выступлений

Александр Чепалов (Харьковская государственная академия культуры, журнал “Танец в Украине и мире”)

Реконструкция танца Рудольфа Лабана в Асконе 2017

Рудольф Лабан (1879-1958) впервые посетил Монте Верита в мае 1913 года, он изучал возможность создания здесь Летней школы искусств. К тому времени Монте Верита уже считалась центром экспериментальной жизни. С 1900 там существовала община – место, где были природа имела целительную силу и где можно было практиковать вегетарианство, психоанализ, анархизм и альтернативные подходы к телу, сексуальности и духовности. Лабан и его танцоры стремились жить в гармонии с природой, сами выращивали себе еду и шили одежду. Они танцевали на открытом воздухе, иногда обнаженные, экспериментировали с динамическими импровизациями. Именно здесь были созданы первые работы Лабана.

В качестве основного метода обучения своих танцовщиков Лабан использовал принцип шкалы движений, или *Schwungskalen*. Это были широкие движения, охватывающие все тело, с направляющей рамкой – воображаемым октаэдром или кубом

соразмерным телу танцовщика. Лабан разработал эти шкалы в шкалы А и В – последовательности из двенадцати движений, расположенных в икосаэдре. В отеле Монте Верита есть скульптура икосаэдра в натуральную величину, выполненная художником Мики Таллоне; она расположена в районе, обозначенном как «зона обучения Лабана».

По традиции здесь, в Монте Верита (на Холме Истины), в августе этого года состоялся фестиваль им. Рудольфа Лабана. Его главным организатором является практический хореолог Нунция Тирелли.

Основными исполнителями композиций были студенты Института Лабана в Лондоне. Группу возглавила Валери Престон-Данлоп – сотрудница Центра, которая училась у Лабана в течение двенадцати лет. Также в работе принимала участие Элисон Кертис-Джонс – младшая сотрудница Центра Лабана. Она проводила творческие мастер-классы и продемонстрировала несколько реконструированных работ Лабана.

Все, что накапливало солнечную энергию, было радостным, возвышенным и исполнялось в кругу, который напоминал древний ритуальный танец.

В экспрессионистской композиции *The Dancing Drumstick* толпа была разделена на активные и пассивные группы, которые вошли в конфликт. Согласно идее Лабана, это были движущиеся хоры. Вторая композиция *Demons of the Night* была исполнена ночью, в парке. Персонажи стали жертвами демонических сил, живущих в каждом человеке. Дело в том, что жизнь проходит, одно явление сменяется другим, но самое главное остается в умах людей, в их стремлении изменить мир к лучшему.

Лекция сопровождается видеозаписями и фотографиями с фестиваля Лабана.

Линн Гарафола **(Барнард-Колледж, Колумбийский университет)**

Амазонка авангарда на мировой сцене

«Амазонка авангарда на мировой сцене» – это обзор карьеры Брониславы Нижинской, подчеркивающий модернистские прорывы послереволюционного периода, когда артистка создала первые абстрактные работы и основала свою первую студию – Школу движения. Далее мы рассмотрим ее карьеру в качестве хореографа Русских балетов, создание *Свадебки* (1923) и *Ланей* (1924), ее влияние на балет в Латинской Америке, особенно на Театр Колумба в Буэнос-Айресе, ее роль в российских эмигрантских компаниях конца 1920-х и 1930-х (таких, как Балет Иды Рубинштейн, Русская опера в Париже и ее собственный Театр танца Нижинской), где она не только сформировала первое поколение пост-дягилевских танцоров и выдающихся хореографов, но также разработала репертуар бессюжетных (и более обычных) работ, ее сотрудничество с польским балетом и, наконец, ее влияние на балет в США в 1940-х. Среди вопросов, которые будут подняты – влияние сексизма на развитие карьеры Нижинской, неоднозначное положение ее работ в балетном каноне и умышленное неузнавание, которое часто маскирует ее путь в истории балета.

Стефани Джордан **(Университет Роуземптон, Лондон)**

Польские диалоги между музыкой и танцем: от вех до современности

В моей работе основное внимание уделяется раннему творчеству трех танцовщиков польского происхождения, которые проявили чрезвычайную силу в освобождении наших представлений о том, как музыка и танцы могут работать сообща и внедряя новые «хореомузыкальные» методологии, посредством взаимодействия искусств, рассказывать нам новые истории. Мои главные герои – это Вацлав Нижинский, его сестра Бронислава Нижинская (возможно, самая выдающаяся женщина в балетной хореографии) и Мария Рамберт, ассистировавшая Нижинскому в работе над *Весной священной* (1913) Стравинского. Другие обсуждаемые постановки – *Послеполуденный отдых фавна* (1912) Нижинского и *Свадебка* (1923) Нижинской.

Я не решаюсь предположить связь между методами этих артистов и польским наследием, но я считаю, что многовекторность их творчества во многом предопределена необычайно мобильной карьерной. Они работали в условиях чрезвычайно изменчивой политической ситуации и были свидетелями перемещения границ и народов как между различными странами Российской империи, так и за ее пределами.

Малгожата Коморовская **(Музыкальный университет им. Фредерика Шопена, Варшава)**

Танцоры в биографическом словаре польского театра. Т. III – Поля Ниренская, Александр Фортунато, Станислав Шиманьский и другие

Заданием *Биографического словаря польского театра* (ред. ISPAN) было представить всех работников театральных профессий – драматических актеров и кукловодов, солистов оперы и оперетты, солистов и корифеев балета, режиссеров и сценографов, дирижеров, литературных и музыкальных

руководителей, директоров и др. – работающих в польских профессиональных театрах (в том числе в эмиграции). В сфере танца это также хореографы и инструкторы балета, вместе с тем словарь не включает имена танцовщиков из коллективов, так называемых *corps de ballet*. Три тома *Словаря* (1973, 1994 и январь 2017) охватывают период с момента рождения польского театра в 1765 году и до 2000 года, и представляют жизнь около 720 танцовщиков. Очень часто это были артисты одновременно нескольких специальностей, таких как «танцор, певец, актер», поэтому их общее число является лишь показательным. Касательно артистов из поколения, которое пережило войну, часто невозможно было воссоздать биографические данные; в таких случаях *Словарь* подает информацию, задокументированную в прессе и театральных программах.

Мы рассмотрим примеры трех различных биографий из III тома: трагическую биографию Поля Ниренской (1910–1992), таинственную биографию Александра Фортунато (работал в в 1921–1940) и типичную биографию Станислава Шиманьского (1930–1999). Непревзойденная Поля Ниренская была ведущей представительницей экспрессионизма в танце. С 1935 года она жила в Лондоне, позже – в Соединенных Штатах, где и вышла замуж за Яна Карского. Еврейка, во время войны она потеряла всю свою семью. Ко своему 80-летию она создала хореографическое завещание *Тетралогия танца Холокоста*; покончила жизнь самоубийством. Фортунато был (вероятно) беженцем из Советской России, талантливым хореографом, как в классике, так и в современном танце. В 1920-х работал во Львове, а с конца 1930-х и во время оккупации – в Варшаве. Шиманьский не окончил балетную школу; он учился на коротких курсах и во время театральной практики. Свои работы он создавал в основном в Варшаве в классических балетах и был феноменом на польской танцевальной сцене.

Последний том *Словаря* содержит биографии Льоды Халамы, бывших звезд балета Ирэны Едыньской и Барбары Карчмаревич, пионерки современности Янины Мечиньской, Барбары Олькушник, Раймунда Собесьяка, Збигнева

Стшалковского, Войцеха Весёловского, Герарда Вилька и многих других.

Йоанна Лесьнеровская **(Фонд АРТ СТАНЦИИ, Познань)**

Янка Рудзкая. Жесты и тропы

Стимулом для проекта, осуществленного в 2016 году было открытие личности ЯНКИ РУДЗКОЙ (1916–2008) – неизвестной ранее в Польше польской танцовщицы, которая в конце 1950-х приехала в бразильский Сальвадор, чтобы создать и возглавить новаторское в Бразилии танцевальное образование и революционизировать местную хореографию. Проект исследовал жизнь и работу художницы, его целью было восстановить присутствие Рудзкой в польском сознании и истории. Тем не менее, вместо вписывания в течение археологии танца и попыток восстановить ее работы (что из-за ограниченного количества источников кажется почти невозможным), основной задачей проекта стало повторение программного жеста Янки Рудзкой – уважительного, но также внимательного, формального анализа поворота к традиционной культуре, который выражает веру в то, что современная культура не может развиваться без погружения в собственные источники. Таким образом, проект поднял важные вопросы значения традиционной танцевальной культуры для современной хореографии и стал предлогом для встречи на практике (и практики встречи) польской и бразильской современной танцевальной среды. Таким образом появился спектакль *НАЧАЛО*, который на основе анализа и применения творческих стратегий Янки Рудзкой в качестве отправной точки для хореографических поисков выбрал основной словарь нестилизованых традиционных танцев обеих стран: польского оберка и ритуальной самбы но пе/самбы ди рода. Эти танцы, на первый взгляд далекие, практикуемые и исследуемые с этнохореографической перспективы, наряду с вдохновляющими различиями показали также много параллелей и вдохновили захватывающее хореографическое путешествие к источникам и обратно...

Сьюзен Мэннинг
(Северно-Западный университет, Чикаго)

Нация и мир в современном танце: на пути к глобальной истории

Эта лекция упорядочивает новую мировую историю современного танца. В то время, как более ранние истории отображали современный танец в парадигме национального государства, текущие исследования следуют за современными танцорами, которые пересекают границы в поисках новых знаний и образования, выступают на международных форумах и посещают культурные столицы на шести континентах. Более ранние истории позиционировали экспрессионистский танец и американский современный танец в качестве исходных движений, текущие же исследования обещают пересмотреть эту временную шкалу и отслеживать перекрывающиеся и одновременные течения в Восточной и Западной Европе, Южной и Восточной Азии, Палестине/Израиле, Западной и Южной Африке. Ведь как мы можем писать глобальную историю современного танца, если мы не сглаживаем, а подчеркиваем различия?

Александр Маншилин
(Университет культуры и искусств, Национальный университет им. И. Карпенка-Карого, Киев)

Международные проекты (с участием) украинских групп (сольных артистов) современного танца 2010-2017

Как и в любой другой постсоветской стране, современный танец в Украине развивался под сильнейшим влиянием западного танца. В первые годы этого процесса изучение и заимствование касалось не только движенческих техник, способов композиции и других методологических аспектов хореографии, но во многом и просто отдельных произведений европейских и американских постановщиков. Поэтому изменение качества и вектора взаимоотношений между западным

и украинским танцем является на сегодняшний день показателем уровня накопленных внутри национального сообщества сил и возможностей. Эта статья ни в коем случае не подводит итоги. Фиксируя проделанную украинскими танцовщиками работу, она направлена в будущее.

Ядвига Маевская
(Ягеллонский университет, Краков)
Политика и политичность танца в межвоенной и послевоенной Польше

Цель этой презентации – обозначить проблемы культуры, и в этом контексте – проблемы танца, в 1920-х и 1930-х на основе исторических исследований, мемуаров и социокультурной журналистики. В польской историографии нет исследований по культурной политике и культурным вопросам, особенно в области танцевальной политики и использования танца в культурной политике государства.

Образ культуры, вытекающий из многочисленных текстов периодики явно указывает на отсутствие комплексной деятельности в области социальной и государственной жизни. Я хочу представить краткую историю формирования государственности и институционализации государственной жизни. Особое внимание я уделю культурной политике молодого государства – Второй Речи Посполитой в 1920-х и 1930-х годах, включающей многочисленные попытки создать новые институции и догнать западноевропейские страны, а также поиск ролей и функций для уже существующих учреждений культуры возрожденной страны. Этой политике я хочу противопоставить культурную политику государства в 1944-1957 годах – государства с диаметрально противоположным политическим и идеологическим портретом.

Карен Мозинго
**(Факультет театроведения,
Государственный университет
Огайо)**

*Хореографическое отсутствие:
экспрессионистический танец,
Исход и Холокост в творчестве Поли
Ниренской*

После того, как Гитлер пришел к власти, польская танцовщица Поля Ниренская, которая была еврейкой, покинула школу и компанию Мэри Вигман. В 1935 Ниренская эмигрировала в Лондон, где училась с немецкими танцовщиками-эмигрантами Куртом Йооссом и Сигурдом Лидером. В 1949 году она снова эмигрировала в Соединенные Штаты, вышла замуж за бывшего бойца польского подполья Яна Карского и стала одной из первых основательниц Танцевального сообщества Вашингтона (округ Колумбия).

На протяжении жизни в эмиграции художественные стратегии Ниренской расположили ее на уникальном стыке нескольких диалектик в американском современном танце: экспрессионистический versus современный танец, национальная versus транснациональная идентичность, танец versus театр, содержательная versus дизайн-хореография, импровизационные versus кодифицированные техники, а также популярный versus концертный танец.

Эта книга рассказывает о жизни Ниренской начиная с ее ранней подготовки в Германии и первых европейских туров до эмиграции в Англию и Соединенные Штаты, исследуя ее карьеру как связующее звено для культуры в эмиграции, общества и идентичности через Вторую мировую войну, послевоенные годы и создание музея Холокоста в Вашингтоне в 1980-х. Дополнением к книге являются интервью с танцовщиками – бывшими учениками Ниренской – Лиз Лерман, Римой Фабер и Лаурой Шандлемейер, а также личные документы из архива Ниренской в Библиотеке Конгресса. Эта критическая биография исследует, как творческое развитие Поли Ниренской бросает вызов редуccionистским нарративам современного

танца и отражает трудности, стратегии и вклад европейских танцоров, эмигрировавших в Соединенные Штаты во время Второй мировой войны.

Томаш Новак
**(Музыкальный университет им.
Фредерика Шопена, Варшава)**
*Польское сообщество современного танца
VS народный и национальный танец*

Первые десятилетия XX века вместе с динамичными политическими, социальными и экономическими изменениями привели к резким изменениям в культуре танца по всей Европе. В Польше народный танец начал уступать место прибывшим из города популярным танцам. Сначала относительная свобода, а затем и полное восстановление независимости, поставили под вопрос роль национального танца в общественной жизни. Несмотря на это, с первых лет независимости музыкальная и театральная среда часто обращались к народным и национальным темам, что особенно усилилось в 1930-х под влиянием институциональной поддержки государства, а также международных успехов польских композиторов, хореографов и танцоров. Статья представляет собой попытку взглянуть на достижения хореографов и танцоров того периода в контексте культурных изменений и принимая во внимание мнения современной критики, а также более поздних воспоминания самих артистов.

Елена Шабалина
**(Харьковская государственная
академия культуры)**
*Лексика контемпорари как
исследование начала движения в его
развитии*

В статье рассмотрены способы начала движения по пути развития контемпорари, которые повлекли принципы и стили движения. Движение – эмоция, движение – механика, движение – покой. Проведена

линия развития логики танца: танец как искусство, танец как исследование, танец как погружение в движение, танец как психоанализ, танец как энергетический потенциал. Проанализированы способы начала движения в практиках выдающихся хореографов: использование законов физики в технике Хосе Лимона; удовольствие от дезориентации исполнителей и зрителей, инерционность и биомеханика техники Триши Браун; анализ возможности смены направления движения в использовании техники классического танца в технике Мерса Каннинггема; фиксированное внимание к каждому элементу движения в последовательности движений с максимальным использованием потенциала распределения тела в пространстве в контр-технике Анука ван Дайка; организация падающего тела в пространстве, создание и использование направления падения в следующее движение в технике Франциска Кордовы, принятие покоя в сотворении нового движения в работе Арии Бурштейн. Приведен компаративный анализ теории личности А. Адлера как хорошо структурированной системы, основные положения которой объясняют многочисленные варианты путей развития личности и, соответственно, путей развития именно телесно-ориентированного движения.

Светлана Улановская
(Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск)

Есть ли история у современного белорусского танца? Попытка периодизации

Белорусский современный танец – явление постсоветской эпохи. В его развитии не было поэтапной смены стилей и направлений, как в западноевропейском современном танце. Условная точка отсчета в формировании Нового белорусского танца – вторая половина 1980-х – период перестройки (после 1985), когда в образовавшихся разломах старой социополитической, художественно-эстетической системы

возникают новые формы творческой деятельности. Именно в этот период был создан фольклор-театр «Госьціца» Ларисы Симакович – первый театр танца в истории белорусской хореографии, а в начале 1990-х появляется ряд разнообразных по форме, мышлению, пониманию тела и телесности экспериментальных коллективов: группа современной хореографии «ТАД» Дмитрия Куракулова, театр танца «Галерея» Александра Тебенькова (Гродно), группа современной хореографии «Quadro» Инны Асламовой (Гомель), студия современного танца «Параллели» Анастасии Маховой (Витебск). Это было поколение энтузиастов-одиночек, чья творческая деятельность не имела официального статуса и государственной поддержки (в сравнении с академическим балетом и народно-сценическим танцем). Современный танец стал одной из реакций на изменение общественной жизни, засвидетельствовав о разрушении жестких идеологических табу и строгой регламентации артистической деятельности, выходе за рамки узаконенных в ту пору хореографических форм и «консервативно-охранительных» тенденций в искусстве, наконец, об открывшейся в конце 1980-х возможности контактов с мировым танцевальным опытом и знакомства с разработанными здесь экспериментальными телесными практиками и танцевальными техниками.

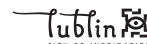
В 2000-х гг. в белорусский современный танец пришла новая генерация хореографов. Что изменилось за три десятилетия развития белорусского современного танца? Каков его статус сегодня и как можно охарактеризовать его историческую динамику?

Яцек Люминьский
(Высшая театральная школа, Краков, Факультет театра и танца в Бытоме)

Силезский театр танца – воплощение романтической идеи польского

экспрессионистического танца

Силезский театр танца был активным



игроком на национальном и международном рынке на протяжении более двадцати лет до 2013 года. Институционально он не только помогал всестороннему развитию современного танца, но также был проявлением культурной принадлежности. Он манифестировал независимое, новаторское мышление путем обращения к воплощенным знаниям, в том числе к ценностям, глубоко укорененным в теле и открываемым посредством танца. Такие ценности я называю романтическими идеями. Чтобы объяснить эти идеи, то, где и почему они появляются и что на протяжении более двадцати лет вдохновляло, стимулировало и динамизировало развитие Силезского театра танца, я напомним некоторые исторические события в экспрессионистическом танце польского межвоенного периода и вспомню о некоторых важных личностях этого периода, которые повлияли на мое мышление о танце. На основании фотографий, сохранившихся фрагментов фильмов и, прежде всего, разговоров, мне удалось определить несколько характеристик экспрессионистического танца. Народность, индивидуализм, историзм, мистика, ориентализм, убеждение в том, что можно исследовать мир с помощью нерациональных средств, энтузиазм и страсть к представлению мира – это, по моему мнению, типичные черты романтизма. Эти качества казались мне особенно интересными: они вдохновили меня на изучение танца, а в 1990-х стали главной движущей силой Силезского театра танца. Вдохновленный ими, я разработал метод обучения танцовщиков и продолжаю искать в них вдохновение.

Paper abstracts

Alexandr Chepalov (Kharkiv State Academy of Culture, “Dance in Ukraine and in the World” magazine)

*Rudolf Laban's reconstruction of dance in
Ascona 2017*

Rudolf Laban (1879-1958) first visited Monte Verità in May 1913 to explore the possibilities of starting a Summer School for the Arts there. By that time, Monte Verità had already been established as a centre for experimental living. A community had been formed there in 1900 as a place where natural cures, vegetarianism, psychoanalysis, anarchism and alternative approaches towards the body, sexuality and spirituality were explored. Laban and his dancers strived to live in harmony with nature by growing their own food and making their own clothing. They danced outside, sometimes naked, experimenting with dynamic improvisations. And it was here where two of Laban's first works were created, including *The Dancing Drumstick*.

Laban used *Schwungskalen*, or swinging scales, as his basic training method for his dancers. These were broad movements involving the whole body, with the directional framework provided by a body-sized octahedron or cube imagined around the mover. Laban developed these scales into the A and B scales – the sequences

of twelve movements, located in the icosahedron. The Monte Verità Hotel has a sculpture of a life-size icosahedron in the grounds, made by artist Miki Tallone, in an area designated as “Laban's training area”.

By tradition, here, on Monte Verità (Hill of Truth), in August this year, the Rudolf Laban festival took place. Its main organizer is the practical choreologist Nunzia Tirelli.

The students of the Laban Center in London were the main performers of the compositions. They were led by Valerie Preston-Dunlop, a staff member of the Center, who studied with Laban himself for twelve years. Alison Curtis-Jones, a younger employee of the Laban Center, also participated in the work. She held the creative workshops and showed some reconstructed artworks of Laban.

Everything that accumulated solar energy was joyful, sublime and was performed in a round dance style that resembled an ancient ritual dance. In the expressionistic composition *The Dancing Drumstick* the crowd was divided into the active and passive groups, and entered into the conflict. According to Laban's idea, these were the moving choirs. The second composition, *Demons of the Night*, was performed at night, in the park. The characters became victims

of the demonic forces in every person. The point was that life passes, one phenomenon replaces another, but the most important thing remains in the minds of people, in their desire to change the world for the better.

The lecture is accompanied by videotapes and photos from the Laban Festival.

Lynn Garafola
(Barnard College, Columbia University)

Amazon of the Avant-Garde on the Global Stage

“An Amazon of the Avant-garde on the Global Stage” will offer an overview of Bronislava Nijinska’s career, highlighting the modernist breakthroughs of the immediate post-Revolutionary period, when she made her first abstract works and founded her first company-studio, the School of Movement; her career as a choreographer for the Ballets Russes when she created most notably *Les Noces* (1923) and *Les Biches* (1924); her impact on ballet in Latin America, especially at the Teatro Colón in Buenos Aires; her role in Russian emigré companies of the late 1920s and 1930s such as Les Ballets Ida Rubinstein, the Opéra Russe à Paris, and her own Théâtre de la Danse Nijinska, where she not only formed the first generation of post-Diaghilev dancers and certain major choreographers, but also developed a repertoire of plotless (and more conventional) works; her work with the Polish ballet, and, finally, her impact on ballet in the United States in the 1940s. Among the questions to be raised was the impact of sexism on the development of her career, the ambiguous position of her works in the ballet canon, and the willful un-remembering that often masks her passage through the ballet past.

Stephanie Jordan
(University of Roehampton, London)
Dialogues between Music and Dance: from Polish Landmarks to the Present

My paper focuses on the early work of three dance artists of Polish descent who have proved an

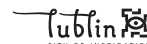
unequaled force in freeing our ideas about how music and dance can work together, introducing new ‘choreomusical’ methodologies and, by those means, allowing media interaction to tell us new stories. My three protagonists are Vaslav Nijinsky, his sister Bronislava Nijinska, arguably the most outstanding of female ballet choreographers, and Marie Rambert, who played an integral role in assisting Nijinsky as he grappled with Stravinsky’s *Rite of Spring* (1913) score. Other works discussed are Nijinsky’s *L’Après-midi d’un faune* (1912) and Nijinska’s *Les Noces* (1923).

I hesitate to propose precise links back from the methods of these artists to Polish heritage, but rather I consider a multivocal context of influence and interaction resulting from the unusually mobile career journeys of these artists. They work too within uniquely volatile political situations, experiencing the shifting of borders and crossings of peoples of different national and linguistic descent between various countries of the Russian Empire and beyond.

Małgorzata Komorowska
(Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw)

Dancers in the Biographic Dictionary of Polish Theatre, Vol. III—Pola Nireńska, Aleksander Fortunato, Stanisław Szymański, and Others

The idea behind the Biographic Dictionary of Polish Theatre (edited by the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences) was to encompass people of all occupations connected with theatre: actors, puppeteers, opera and operetta soloists, ballet coryphees and soloists, directors, stage designers, conductors, literary and music managers and theatre managers – working in Polish professional theatres (including those outside of Poland). In the field of dance these were also choreographers and ballet managers, however, the Dictionary does not include the biographies of members of dance companies, the so called *corps de ballet*. The three volumes of the dictionary (published in 1973, 1994, and in January 2017, respectively) contain the biographies of about 720 dancers who have been active from the dawn



of Polish theatre in 1765 to the year 2000. Some of the described had multiple specializations, for example a dancer, a singer and an actor, that is why the number is only an estimate. In the case of the generation active during wartime it was often impossible to recreate biographical details—the only known artistic activity was the one documented by the press and preserved in theatre programmes.

The three examples of biographies from the 3rd volume of the Dictionary: the tragic, mysterious and typical one, are the histories of Pola Nireńska (1910-1992), Aleksander Fortunato (active in the years 1921-1940) and Stanisław Szymański (1930-1999). The beautiful Nireńska was the leading representative of expressionism in dance. From 1935 she lived in London, and later in the USA, where she married Jan Karski. As a Jew she lost her entire family during the war. For her 80th birthday, she created a choreographic testament entitled *The Holocaust Dance Tetralogy*. She died by suicide. Fortunato was (most probably) a refugee from Soviet Russia, a talented choreographer in classical and revue dance, first in the 1920s in Lviv and after 1930s and during the occupation—in Warsaw. Szymański never graduated from a ballet school, he gained his education during short courses and his work in theatre. He performed mostly in Warsaw, in classical ballets, and was a phenomenon on the Polish dance scene.

In the Dictionary's most recent volume we will find the biographies of Loda Halama, the stars of ballet of the past, such as Irena Jedyńska and Barbara Karczmarewicz, the pioneers of modernity Janina Mieczysłowska, Barbara Olkuszniak, Rajmund Sobiesiak, Zbigniew Strzałkowski, Wojciech Wiesiołowski, Gerard Wilk and many others.

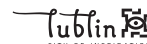
Joanna Leśnierowska
(Art Stations Foundation, Poznań)
Yanka Rudzka. Gestures and Tropes

The impulse for the project carried out in 2016 was the discovery of Yanka Rudzka (1916-2008), a dancer who was formerly unknown in Poland, and who arrived in the Brazilian Salvador in the '50s to create and lead a pioneer

dance education and to revolutionize Brazilian choreography. The project explored the life and work of the artist in order to reclaim her for Polish awareness and history. However, instead of following the trend of dance archaeology and trying to reconstruct her works (which would be nearly impossible due to the scarcity of source material), the main goal of the project was to repeat Yanka Rudzka's programme gesture—the gesture of turning to traditional culture, in a respectful, but also focused and analytical manner. A gesture which was an expression of the belief that contemporary culture cannot develop without a deep recognition of its own roots. That way, the project posed important questions on the possible meaning of the traditional dance culture for contemporary choreography, and became a pretext for a meeting to practice (and a practice in meeting) between the Polish and Brazilian contemporary dance communities. This is how the performance *Zaczyn/Semente* was created. The performance analyzed and applied the creative strategies of Yanka Rudzka, and selected the basic dictionary of traditional, non-stylized dances of the countries: the Polish *oberek* and the ritual *samba de pé/samba de roda* as the starting point for its choreographic experimentation. Both the dances, while seemingly very different, were practiced and explored from the ethno-choreological perspective and revealed, apart from some inspiring differences, many parallels which inspired an exciting choreographic expedition to the roots and back...

Susan Manning
(Northwestern University, Chicago)
*Nation and World in Modern Dance:
Toward a Global History*

This lecture maps a new global history of modern dance. Whereas earlier histories mapped modern dance movements within the parameters of the nation-state, current research follows modern dancers across national borders as they travel to study, perform at international expositions, and tour cultural capitals on six continents. Whereas earlier histories positioned *Ausdruckstanz* and American modern dance as originary movements, current research promises to revise this timeline and trace overlapping and



simultaneous movements across Eastern and Western Europe, North and South America, East and South Asia, Palestine/Israel, West and South Africa. How might we write a global history of modern dance that does not flatten difference but reveals the contours of difference more fully?

Oleksandr Manshylin
(University of Culture and Art and Kyiv, National I. K. Karpenko-Kary University, Kyiv)

International projects of (with) Ukrainian contemporary dance groups (individuals) 2010-2017

As in every other post-Soviet country, dance in Ukraine developed under a strong influence of western dance. At the beginning, the exploration and borrowing included not only movement techniques, composition methods and other methodological aspects of choreography, but also had the hallmarks of copying of individual works by European and American artists. That is why the change in quality and the direction of relations between western and Ukrainian dance today is an indication of the level of strength and possibility contained in the local dance community. The paper does not constitute a summary in any way. Its aim is to record the work done by Ukrainian dancers and to look into the future.

Jadwiga Majewska
(Jagiellonian University, Cracow)
Policy Towards Dance and the Politics of Dance in Poland in the Interwar Period and after the Second World War

The aim of the presentation is to characterize the problems of culture as a background for the problems of dance in the 1920s and 1930s, basing on historical studies, memoirs and articles on social and political subjects. Polish historiography lacks studies which would explore the issues of cultural policy and encompass an extensive view on the subject of culture, especially of policies towards dance and the use of dance in the country's cultural policy.

The image of culture created by texts in various journals clearly indicates that this sphere of social and state life lacks comprehensive actions. Thus, I would like to discuss the history of forming the statehood, of the institutionalization of state life, with an emphasis on cultural policy of the new/young country of the Second Polish Republic, in the 1920s and 1930s. I will mention the numerous attempts at creating new institutions and catching up with the Western European countries, and the searches for a role and function for the existing cultural institutions in the reborn state. I wish to confront these policies with the cultural policy of Poland in the years 1944-1957, in a country which was dramatically different when it comes to its politics and ideology.

Karen Mozingo
(Department of Theater, The Ohio State University)

Choreographing Absence: Ausdruckstanz, Exile, and the Holocaust in the Work of Pola Nirenska

After Hitler's rise to power forced her dismissal as a Jewish dancer from the Mary

Wigman school and company, Polish dancer Pola Nirenska emigrated to London in 1935, where she studied with German dance exiles, Kurt Jooss and Sigurd Leeder. In 1949, she emigrated again to the United States, marrying former Polish underground fighter Jan Karski, and becoming one of the founding dance pioneers in the Washington, D.C. dance community.

Throughout her exile years, Nirenska's artistic strategies situated her at a unique juncture

between several dialectics within the American modern dance community: *Ausdruckstanz* versus modern dance, national identity versus transnational identity, dance versus theatre, content-based choreography versus design-based choreography, improvisational techniques versus codified techniques, and popular versus concert dance.

This book follows Nirenska from her early training in Germany and first European tours

through her exile years in England and the United States, exploring her career as a nexus for

exile culture, society, and identity through World War II, the postwar years, and the

establishment of the Holocaust Museum in Washington, D.C. in the 1980s. Augmented by

interviews with Nirenska's former dancers Liz Lerman, Rima Faber, and Laura Schandlemeier, as well as personal documents from Nirenska's collection at the Library of Congress, this critical biography explores how Pola Nirenska's artistic development challenges reductionist narratives of modern dance and reflects the hardships, strategies, and contributions of exiled European dancers, who emigrated to the United States during World War II.

Tomasz Nowa
(Fryderyk Chopin University of Music, Warsaw)

Polish Modernist Dance Community and National and Folk Dance

The first decades of the 20th century brought about—together with dynamic political, social and economic changes—dramatic shifts in the dance culture of Europe. In Poland, folk dance was gradually replaced by recreational dance coming from the cities, and the reclaiming of certain freedoms, followed by regaining total independence, undermined the previous role of national dance in the country's social life. Despite this fact, the music and theatre community was eager to employ folk and national themes during the first years of independence, in the 1930s, which was further encouraged by state-funded institutional support, as well as by the international successes of Polish composers, choreographers and dancers. The paper constitutes an attempt to discuss the achievements of the choreographers and dancers of the period in the context of cultural changes and with the inclusion of the opinions of the critics of the time and of the later memoirs by the creators themselves.

Olena Shabalina
(Kharkiv State Academy of Culture)

Contemporary dance lexicon as studying motion in its progress

The paper presents the methods of initiating movement by developing contemporary dance—methods which give rise to the rules and styles of movement. Movement—emotion, movement—mechanics, movement—peace. It shows the line of development of the logic of dance: dance as art, dance as science, dance as an immersion in movement, dance as psychoanalysis, dance as energetic potential. The paper analyses the methods of initiating movement in the practices of prominent choreographers: the use of the laws of physics in the technique by Jose Lemon; the joy of disorientating dancers and spectators, the inertia and biomechanics of Trisha Brown's technique; the analysis of the possibility of changing the direction of movement in classical dance techniques in Merce Cunningham's technique; the constant focus on each element of movement in a sequence while making the most of the potential of the body's location in space in Anouk van Dijk's counter-technique; the organisation of a falling body in space, the creation and use of the direction in subsequent movements in Francisco Córdova's technique; and the acceptance of peace in creating new movements in the works of Aria Burshtein. The article employs the analysis of personality by Alfred Adler as a well organised system which explains the numerous variants of developing personalities and, respectively, of developing movement focused on the body.

Svetlana Ulanovskaya
Is there a history of Belarusian contemporary dance? Attempt of periodization

Belarusian contemporary dance – the phenomenon of the post-Soviet era. In its development there was no gradual change of styles and directions, as in Western European contemporary dance. The starting point for the development of the New Belarusian dance falls within the second half of the 1980s – the *perestroika* period (after 1985), when new forms of artistic activity appeared



in place of the broken old social, political, artistic, and aesthetic systems. This was when Larisa Simakovich created her folk-theatre “Gostitsa” – the first dance theatre in the history of Belarusian choreography. In the 1990s, a number of experimental dance groups which varied in form, thinking, understanding of body and physicality emerged. Among them were Dmitry Kurakulov’s group of contemporary choreography “TAD,” Alexander Tebenkov’s dance theatre “Gallery” (Grodno), Inna Aslamova’s group of contemporary choreography “Quadro” (Gomel), and Anastasia Makhova’s studio of contemporary dance “Parallels” (Vitebsk). It was a generation of single-player enthusiasts whose creative activity had no official status and state support (in comparison with academic ballet and folk-stage dance). Contemporary dance became a form of reaction to the change in public life and indicated the dismantling of rigorous ideological taboos and the strict regulation of artistic activity, the surpassing of the boundaries of the then-legitimate choreographic forms and “conservative-protective” art tendencies. Finally, it indicated the possibilities, which emerged in the 1980s and allowed contact with international dancing experience and getting acquainted with experimental physical practices and dance techniques which were developed abroad.

In the 2000s in the Belarusian contemporary dance came a new generation of choreographers. What has changed in the three decades of development of Belarusian contemporary dance? What is its status today and how can we characterize his historical dynamics?

Jacek Łumiński
(PWST Cracow, Faculty of the Dance Theatre in Bytom)

The Silesian Dance Theatre—the Realisation of the Romantic Idea of Polish Interwar Expressionist Dance (Polish Ausdrucksanz)

The Silesian Dance Theatre was active in Poland and abroad for more than twenty years, until 2013. As an institution, it not only supported the comprehensive development of contemporary

dance, but was also a expression of cultural affiliation. It manifested independent, innovative thought through invoking embodied knowledge, and the values that are discovered in dance and stored deep within the body. I call these ideas Romantic. To find out what kind of ideas they are, where they come from and why and what inspired, stimulated and gave dynamic to the development of the Silesian Dance Theatre for more than twenty years, I will review some historical events and personas connected to Polish expressionist dance of the interwar period, which influenced my thinking about dance. Basing on photos, several dance fragments preserved on film, and, most of all, basing on conversations, I managed to draw the characteristic features of expressionist dance. These are folk inspirations, individuality, historicism, mysticism, Orientalism, a belief in understanding the world by other means than intellectual, an enthusiasm and passion in presenting the world—all the features are, in my understanding, typical of Romanticism. They have always seemed particularly interesting for me: they inspired me in my research on dance, and became the main force behind the Silesian Dance Theatre in the ‘90s. They became a basis on which I created a method of teaching dance and continue to be a source of inspiration.

