

## ODPOWIEDŹ ARTYSTYCZNA JAKO METODA REKOMPOZYCJI TAŃCA

**Projekt choreologii empirycznej na podstawie prac Poli Nireńskiej w latach 1929 – 1935.**

[www.polanirenska.blogspot.com](http://www.polanirenska.blogspot.com)

**Co to znaczy zrekonstruować taniec? – pytał Martin Nachbar w swoim tekście *Training Remembering*<sup>1</sup>. To zdanie stało się punktem wyjścia w projekcie „Pola Nireńska – rekompozycja”, w ramach programu Muzyczne Białe Plamy Instytutu Muzyki i Tańca w 2015 roku. W projekcie choreologii empirycznej<sup>2</sup> zastosowałam metodę odpowiedzi artystycznej, jako sposobu na rekompozycję choreografii na podstawie siedmiu zdjęć, kilku zdań oraz zachowanych w Niemczech praktyk szkoły Mary Wigman. Okres objęty badaniem to prace Poli Nireńskiej wystawiane w latach 1930 – 1939. W rezultacie badania powstała choreografia sceniczna *Po Krzyku*, która jest artystyczną re – akcją na pracę Poli Nireńskiej z 1933 roku.**

Choreograficzna odpowiedź artystyczna odwołuje się w swoim uzasadnieniu do idei dyskursu. Dyskurs jest terminem szeroko używanym w naukach społecznych dla opisanego akcji, które podejmują grupy w celu prezentowania swoich racji. Może być to także sposób nawiązania dialogu z istniejącymi dziełami sztuki i ma to miejsce wtedy, gdy malarze, rzeźbiarze lub fotograficy, swoją pracą odpowiadają na dzieło innego artysty. Początkowa faza badania rozwijana była w oparciu o teorię rekonstrukcji opisaną przez Maaïke Bleeker, w której poddaje ona pod rozagę empiryczne możliwości stosowane w teorii i w praktyce sztuk performatywnych, filmu i muzyki.

Pierwszą inspiracją w tej dziedzinie były *Sylfidy* w wykonaniu Nicole Beutler oraz prace Fábiana Barby rekonstruujące sceniczne pokazy Mary Wigman<sup>3</sup>. Rekonstrukcja może z założenia obejmować kilka sposobów, w zależności od dostępności oryginalnego materiału. W przypadku, kiedy twórca ma do dyspozycji kompletną partyturę choreograficzną, praca może być skoncentrowana na powtórnym wykonaniu oryginalnego dzieła. Najbardziej znanym przykładem tego typu rekonstrukcji jest *Zielony Stół* Kurta Joosa, którego prawa autorskie do prawykonania obejmują wszystkie stadia produkcji, począwszy od obsady, a kończąc na reżyserii światła. Podobne reguły obejmują zasady Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego w Warszawie<sup>4</sup>, podczas którego wystąpienia młodych artystów są oceniane w kontekście oryginalnej partytury oraz sposobu jej wykonania. W przypadku muzyki rockowej, mamy do czynienia z terminem cover, który jest

<sup>1</sup>. Nachbar, Martin, *Training Remembering* „Dance Research Journal” 2012 Vol. 44(2), s. 3–12.

<sup>2</sup>. Odpowiednik polski angielskiego terminu *Practice as Research*.

<sup>3</sup>. Bleeker, Maaïke, *(Un) Covering Artistic Thought Unfolding*, Congress of Research in Dance 2012, Utrecht University, s. 14.

<sup>4</sup>. Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina, nazywany często Konkursem Chopinowskim – jeden z najstarszych i najbardziej prestiżowych konkursów wykonawczych na świecie, odbywający się w Warszawie co 5 lat.

wykonaniem tego samego utworu przez innego artystę. Za przykład można tu podać piosenkę Iggy Popy *The Passenger*, wykonaną przez *Siouxsie and the Banshees* w 1987 roku z albumu *Through the Looking Glass*<sup>5</sup>, na który składały się covery także innych utworów. W przypadku branży filmowej stosowany jest termin *Remake*, oznaczający opowiedzenie tej samej historii z użyciem współczesnego języka i najnowszych technologii. Przykładem auto-Remake'u jest film Alfreda Hitchcocka z 1934 roku - *The Man Who Knew Too Much*, oraz jego kolorowa wersja wyprodukowana przez reżysera w roku 1956.

Z innym rodzajem rekonstrukcji mamy do czynienia w historii sztuki, kiedy jedynie fragment oryginalnego dzieła jest dostępny. Takie sytuacje znane są w muzyce, kiedy do czasów współczesnych przetrwał fragment zapisu nutowego. Nazywany rekompozycją, proces ponownego tworzenia dzieła muzycznego na podstawie istniejących fragmentów, stał się dla mnie główną metodą pracy twórczej. Procesem rekompozycji pieśni antycznych zajmował się Maciej Rychły w czasach, gdy związany był z Teatrem Gardziennice<sup>6</sup>. Tajniki tego procesu poznałam podczas rozmów z Rychłym i z innymi kompozytorami zajmującymi się rekompozycją jako metodą pracy twórczej.



Rekonstrukcja fresków w Muzeum Pompejańskim, Włochy, kwiecień 2015.  
Fotografia I. Wojnicka.

Próby prac rekonstrukcyjnych z innych dziedzin sztuki uzyskały namacalną jakość podczas obserwacji dokonanej przeze mnie w Muzeum w Starożytnych Pompejach, gdzie w celu zrekonstruowania fresku stworzona została cała technologia, wraz z powołaniem grupy

---

<sup>5</sup>. *The Passenger* jest piosenką Iggy Popy i Ricky'ego Gardinera, nagrałą do albumu *Lust for Life* w 1977 roku. Słowa napisane przez Iggy Popy są luźną adaptacją wiersza Jima Morrisona. Dotychczas, nagrano blisko 30 coverów. Wersja *Siouxsie and the Banshees* wspięła się na 41. miejsce singli w Wielkiej Brytanii.

<sup>6</sup>. Centrum Praktyk Teatralnych *Gardziennice* powstało w 1977 roku powołane przez Włodzimierza Staniiewskiego. Grupa zyskała rozgłos dzięki eksperymentalnym adaptacjom pieśni greckich.

artystów i inżynierów do jej obsługi. Działanie to przedstawione jest na zdjęciu zamieszczonym powyżej.

To działanie w świetle ograniczonych dowodów pracy Poli Nireńskiej stało się kluczem do zrozumienia mojej roli w procesie twórczym. Dostępne materiały dotyczące wczesnych prac Nireńskiej obejmowały siedem zdjęć, jeden esej oraz kilka listów Rimy Faber, będącej kluczowym świadkiem ostatniej dekady pracy twórczej choreografki. W jaki sposób zrekonstruować taniec, kiedy autentyczna jego autentyczna treść jest zaginiona lub nieznana? Podążając za sposobem rozumowania nawiązującego do zdjęcia z Pompejów, konieczna była konstrukcja pewnego rodzaju współzależnej metodologii pozwalającej na wykonanie tej pracy. Tłumacząc pompejański wizerunek na język rekonstrukcji tanecznej, konieczne było stworzenie narzędzi współczesnej odpowiedzi na pozostałości nieistniejącej pracy. Na tym etapie zwróciłam się do członków zespołu. Znacząca była tu praktyka i doświadczenie profesora Romana Woźniaka, który zasugerował praktyczne rozwiązania podobnych problemów, stosowane w sztukach pięknych. Tworzenie jest z natury rzeczy możliwe jedynie z użyciem narzędzi dostępnych w danym momencie. Innymi słowy, jest ono niemożliwe, jeżeli artysta stawia sobie za cel użycie narzędzi, których mu brak. Wymiar twórczy sztuk plastycznych ogranicza kompetencje koncepcyjne do dostępności i zastosowania materiałów, ze względu na ich istnienie i ekonomiczne uzasadnienie. Na użytek choreografii, którą miałam zamiar wykonać, zrobiłam zestawienie zasobów dostępnych dla mnie i współpracujących ze mną artystów. Dotychczasowe doświadczenie z odpowiedzią artystyczną w choreografii pozwoliło mi dostrzec zasadniczą różnicę pomiędzy dziełem, a śladami dzieła. Mając do dyspozycji jedynie ślady, szlaki i tropy tańca, czy możemy zastosować odpowiedź artystyczną? Jednakże odpowiedź na to pytanie, nie jest celem tej pracy. Badacze pionierów tańca modern w Europie zmagają się z brakiem dowodów i niepamięcią i przykład Nireńskiej nie jest tu odosobniony. Trzecia Rzesza skrupulatnie niszczyła wszelkie przejawy *Freier Tanz* a uchodźcy z Niemiec nie mieli warunków, żeby dbać o dokumentację swoich prac. Zachowała się natomiast w Niemczech pamięć o stylu tanecznym modern, jego różnorodności i rozpoznawalność tych różnic wśród tancerzy i ich studentów. Dotarłam nawet do jednego podręcznika *Audruckstanz*, w którym szczegółowo opisane są charakterystyczne dla tego tańca ćwiczenia.

Znikoma ilość źródeł na temat Nireńskiej, zmusiła mnie do rozszerzenia perspektywy badawczej. Kwerendę rozpoczęłam w Niemczech, gdzie zbierałam materiały na temat stylu tanecznego *Audruckstanz* Mary Wigman. Rozpoczynając od analizy stylu tanecznego oraz jego ucieleśnienia, włączyłam w nią prace Mary Wigman. Jej szkoła w Dreźnie, patrząc z perspektywy Warszawy, będąca nieomal *za rogiem*, musiała być niezwykle atrakcyjnym rozwiązaniem dla Poli. Po ukończeniu trzech lat edukacji, podjęła ona pracę w zespole

Wigman, a także rozpoczęła wystawianie swoich prac solowych. Ten fakt był dla mnie istotny jako dowód wcielenia<sup>7</sup> stylu tanecznego szkoły Wigman. Potwierdzają to listy Rimy Faber, opisujące metodę pracy Poli Nireńskiej. Z braku istniejącej choreografii, do której mogłabym się odnieść, rozpoczęłam praktyczne badania praktyki tanecznej pionierów tańca modern w Europie, ze szczególnym uwzględnieniem *Ausdruckstanz*<sup>8</sup> Mary Wigman. O sposobie jej pracy obszernie pisze Preston-Dunlop<sup>9</sup> i określa go jako kombinację kroków i choreografii, bazujących na dysonansie w zastosowaniu rozwiązań rytmicznych, w rezultacie których jedna połowa ciała poruszała się w innym rytmie niż druga. Początkiem pracy była fraza, rozwijająca się w rytmie codziennych prób do sekwencji, a następnie kombinacji, aż do ich kompozycji, która stawała się niezależną etiudą. Wigman komponowała istniejące etiudy w spektakle. Nawiązując do opisów pochodzących z listów Rimy Faber, podobny styl pracy stosowała także Pola Nireńska. Przykładem jest *Tetralogia Holocaustu*, w której połączyła ona cztery niezależne fragmenty taneczne w jedną dramaturgiczną całość. Wskazuje to na fakt, że Nireńska rozwijała podejście do tworzenia pochodzące z niemieckiego tańca modern także w dalszych okresach swojej twórczości, nieobjętej tym badaniem. Ta informacja miała dla mnie istotne znaczenie w tworzeniu odpowiedzi artystycznej i zdecydowała o tym, aby choreograficzną treścią spektaklu zrobić zachowane ćwiczenia, praktyki fizyczne, sekwencje warsztatowe, czerpiąc z zasobów i doświadczenia niemieckich i holenderskich tancerzy i choreografów, a także źródeł pisanych i świadków tych praktyk.

## Źródła

Pola Nireńska, urodzona w 1910 roku w Warszawie była absolwentką trzyletniej szkoły tanecznej Mary Wigman<sup>10</sup>. Następnie rozpoczęła pracę w zespole i występowała z nim podczas trzeciego tournée w Stanach Zjednoczonych w 1932 roku. Z powodu swojego żydowskiego pochodzenia musiała opuścić Niemcy. Nie mogła też powrócić do Warszawy. Przez kilka lat pracowała i mieszkała w Londynie, a następnie,



<sup>7</sup>. Pochodzący z angielskiego termin *embodiment*, określa fizyczną adaptację określonego stylu tanecznego poprzez wieloletnie ćwiczenia techniki tanecznej będącej jego podstawą.

<sup>8</sup>. Zbierając materiały na temat techniki *Ausdruckstanz*, wzięłam udział w prezentacji metody pracy Susanne Linke pod tytułem *Inner Suspension*. Wideo zarejestrowane przez moją autorstwo jest dostępne pod adresem <https://vimeo.com/178315970>. Więcej o Susanne Linke w przypisie nr 19.

<sup>9</sup>. Preston-Dunlop, V., Sanchez-Colberg, A., *Dance and The Performative*, Verve Publishing 2010, London.

<sup>10</sup>. Absolwentką szkoły Janiny Mieczysławskiej, która równocześnie studiowała u Mary Wigman, była Irena Prusicka. W szkole Mary Wigman kształciła się też polska wigmanistka Jadwiga Hryniewiecka – wychowanka szkoły Tadjanny Wysockiej. W: Alicja Iwańska, *Twórczość choreograficzna Poli Nireńskiej na tle niemieckiego tańca ekspresjonistycznego lat trzydziestych XX wieku. Analiza*,. Artykuł niepublikowany.

na zaproszenie Teda Shawna, osiadła na stałe w Waszyngtonie.<sup>11</sup> Jej życie i praca były naznaczone traumą Holocaustu, a jej amerykański okres cechował szczególny antypolonizm. Prywatnie, żona Jana Karskiego, która ze względu na jego pracę konwertowała się na Chrześcijaństwo. Główną inspiracją w mojej pracy stały się dwa dzieła Nireńskiej, a mianowicie: *Krzyk* - pokazany w 1933 roku w Warszawie oraz *Wrzask (Shout)*, zaprezentowany w 1987 roku w Waszyngtonie. Jej największą pracą sceniczną była *Tetralogia Holocaustu*<sup>12</sup>. Żadnej z tych prac nie widziałam przed premierą spektaklu *Po Krzyku*. Praca nad *Tetralogią* była dla Nireńskiej drogą przez cierpienie. Pracę nad spektaklem wielokrotnie przerywały załamania nerwowe. Dwa lata po premierze, w 1992 roku, mając 81 lat odebrała sobie życie skacząc z okna swojego mieszkania w Waszyngtonie.



Kwerenda choreologiczna obejmowała prace Poli Nireńskiej z okresu przed wybuchem II Wojny Światowej. Dostępne materiały wizualne to siedem fotografii Poli Nireńskiej z lat trzydziestych, wśród których jest także ta, opublikowana powyżej<sup>13</sup>. Do celów badawczych wykorzystałam zdjęcia Mary Wigman w tanecznych pozach<sup>14</sup>, a także wykonane przez nią szkice choreograficzne z różnych okresów twórczości. Wśród materiałów znalazło się także trwające minutę nagranie filmowe z praktyki chóru ruchowego prowadzonego przez Kurta Joosa w zespole Tanzbühne Laban w 1929 roku<sup>15</sup>. Nieocenionym źródłem była wystawa *Tanz der Hände*<sup>16</sup>, która odbyła się jesienią 2015 roku w Berlinie. W jej ramach zaprezentowano nagrany w Stanach Zjednoczonych w 1929

roku, dwuminutowy film Tilly Losch. Ubrana w długą, czarną suknię tancerka Lilly siedzi na niewidocznym dla widza obiekcie, a jej taniec obejmuje tylko górne partie ciała. Podążając za wyobrazeniami innych tancerzy przedstawionymi na dagerotypach prezentowanych na wystawie, wizerunek Tilly, podobnie jak wizerunek Poli, był obowiązującym kanonem urody scenicznej tamtych czasów. Te, oraz inne materiały, które zebrałam w toku kwerendy, opublikowane są na blogu projektu<sup>17</sup>.

<sup>11</sup>. Kalendarium życia i twórczości Poli Nireńskiej do 1949 roku w opracowaniu Alicji Iwańskiej dostępny jest na stronie [www.polanirenska.blogspot.com](http://www.polanirenska.blogspot.com)

<sup>12</sup>. Rima Faber, *Pola Nirenska: A Pioneer of Modern Dance in Washington, DC*, <http://polanirenska.blogspot.com/p/her-story.html>,

<sup>13</sup>. Zdjęcie Poli Nireńskiej z 1933 roku, wykonane przez Zygmunta Szajera. Publikacja na stronie [www.audiovis.nac.gov.pl](http://www.audiovis.nac.gov.pl)

<sup>14</sup>. Zdjęcia Mary Wigman dostępne w katalogu Codarts Mediatek w 2010. Fotografie wykonane przez autorkę.

<sup>15</sup>. Dostępne na [www.polanirenska.blogspot.com](http://www.polanirenska.blogspot.com)

<sup>16</sup>. *Tanz der Hände. Tilly Losch und Hedy Pfundmayr in Fotografien 1920-1935*. Das Verborgene Museum in Berlin. Dokumentation der Kunst von Frauen. Wernisaż 9.09.2015.

<sup>17</sup>. Dokumentacja projektu [www.polanirenska.blogspot.com](http://www.polanirenska.blogspot.com)

## Narzędzia

Głównym narzędziem wybranym do pracy nad projektem była rekonstrukcja w jej specyficznym aspekcie, jakim jest rekompozycja. Podążałam tutaj tropem niemieckich rekonstruktorów, takich jak Susanne Linke, Thomas Kempe i inni, prowadzących badania nad pionierami tańca *modern* w Niemczech, Izraelu i Japonii. Większość badaczy zmaga się z brakiem materiałów wizualnych, szukając równoległych szlaków, śladów i dowodów na choreograficzny styl poszczególnych tancerzy *Ausdruckstanz* swojej epoki. Według Preston-Dunlop i Sanchez-Colberg, metoda pracy Mary Wigman była stopniowym rozwojem jej tańca trwającym na przestrzeni lat. W praktyce oznacza to, że frazy taneczne i reguły, wedle których były wykonywane, stosowane były w całości jej pracy. Taniec, którego nauczała Wigman w swojej szkole, musiał być wcielony (*embodied*) przez jej studentów. Ciało, będące głównym narzędziem, niezbędnym do prezentacji określonego stylu tanecznego, wymaga wielu lat codziennego treningu, aby ten styl prezentować. Wczesne prace Poli Nireńskiej, były tworzone w nurcie szkoły Wigman, co oznaczało, że praktykowany przez nią styl taneczny, rozwijała przez cały okres trwania kariery. Obejrzone po premierze nagranie wideo *Tetralogii Holocaustu* Nireńskiej potwierdziło te przypuszczenia.

Aby rozpoznać cechy charakterystyczne tego stylu, należy powrócić do jego początków. Moje trwające cztery lata studia Labanowskiej Analizy Ruchu w Eurolab w Berlinie z Antją Kennedy oraz blisko trzyletni staż w zakresie Analizy Ruchu oraz Laban Based Modern Dance w Codarts (Rotterdam) z Joan van der Mast i innymi nauczycielami dały mi dobre techniczne podstawy, aby podjąć się pracy rekompozycyjnej<sup>18</sup>. Dalsza kwerenda materiału choreograficznego odbyła się podczas warsztatów Kirsten Seeligmüller<sup>19</sup> w Dock 11 w Berlinie, a także podczas warsztatów Susanne Linke w ramach Kongresu Tańca w Hanowerze w 2016 roku<sup>20</sup>, które były wyjątkowym wydarzeniem. Istotnej wiedzy dostarczyła

---

<sup>18</sup>. Technika Laban Based Modern Dance wywodzi się bezpośrednio z niemieckiego *Ausdruckstanz* i bazuje na technice *mModern*. Stwierdzam to porównując wspomnianą wyżej Susanne Linke oraz technikę pedagogów z Codarts. Zasady pracy tą techniką najlepiej ukazane są w spektaklu *Zielony Stół* Kurta Joosa, który był w repertuarze Baletu Narodowego w 2014 roku w Warszawie. Dla porównania, można obejrzeć rejestrację lekcji LBMD Joan van der Mast oraz *Ausdruckstanz* Susanne Linke, które dostępne są na blogu [www.polanirenska.blogspot.com](http://www.polanirenska.blogspot.com)

<sup>19</sup>. Kirsten Seeligmüller studiowała *Ausdruckstanz* z Eriką Klütz (1908) która była tancerką i asystentką Mary Wigman. Pracowała także z Haraldem Kreutzbergiem, Marianne Vogelsang oraz Dorą Hoyer. Podstawą warsztatu były następujące źródło: Marianne Vogelsang *Curriculum for the Institutions of Artistic Education in the German Democratic Republic, Theater and Dance – Issue 6 – 1954*. Manuskrypt. Opublikowane przez Wydział Edukacji Ministerstwa Kultury Niemiec. *Thoughts on New Artistic Dance Part 2*. Rysunki Jochen Elske, tłumaczenie David Bloom

<sup>20</sup>. Tanzkongress Hanover 2016: Prezentacja metody pracy Susanne Linke pod tytułem *Inner Suspension*. Wideorejestracja dostępna pod adresem <https://vimeo.com/178315970>. Siedemdziesięcioletnia choreografka Susanne Linke łączy w swojej pracy różne doświadczenia z historii niemieckiego tańca. Znaczące postaci tego nurtu takie jak Mary Wigman, Dore Hoyer, Kurt Jooss, i Hans Züllig ukształtowały unikalną pamięć ruchową Susanne Linke, na bazie której rozwinęła swoją własną, wysoko ustrukturalizowaną technikę. Razem z badaczami, współpracownikami i studentami z Folkwang University Of The Arts pracuje nad projektem *Inner Suspension*, mającym na celu dokumentację jej artystycznego podejścia. Celem projektu jest utrwalenie jej metody oraz nawiązanie jej w kontekście relacji ze współczesnymi koncepcjami sztuki. Źródło: Tanzkongress Program Guide, [http://www.tanzkongress.de/files/tk16\\_programmheft.pdf](http://www.tanzkongress.de/files/tk16_programmheft.pdf) (1.07.16) strona 18.



mi praktyka warsztatów Gaga w Tel Avivie, a także rozmowy z dr Liorą Malką Yelin z Uniwersytetu w Tel Avivie, prowadzącej badania nad Gertrudą Kraus, pionierką tańca *modern* w Izraelu. Istotne informacje o innych postaciach tancerzy i ich badaczy, zaprezentowane były na konferencji *POST - Ausdruckstanz in Israel, Deutschland und im Butoh* w Dock 11 Berlin<sup>21</sup>, w której uczestniczyłam. Wykorzystałam także wiedzę na temat praktyki *Elementarer Tanz* rozwiniętej przez Mayę Lex, którą poznałam podczas Modern Tanz Konferenz w Kolonii<sup>22</sup>. Nieocenionym źródłem wiedzy stali się dla mnie współtwórcy spektaklu, bez których zaangażowania, pasji i determinacji i wiedzy, nie doszłoby do produkcji spektaklu *Po Krzyku*.

## Odpowiedź artystyczna



Rysunki na podstawie oryginalnych rysunków Mary Wigman do jednego ze spektakli.  
Iwona Wojnicka.

Rekompozycja prac Poli Nireńskiej stała się dla mnie koniecznością, ponieważ jest to moja artystyczna odpowiedź na sytuację, w której postać i praca polskiej tancerki są praktycznie nie znane w kraju jej pochodzenia. Jako rezultat, powstała określona choreograficzna wypowiedź, powtarzalna i możliwa do wykonania przez innych artystów.

<sup>21</sup>. [http://www.dock11-berlin.de/index.php/cat/1/id/p488\\_POST-Ausdruckstanz-in-Israel-Deutschland-und-im-Butoh.html](http://www.dock11-berlin.de/index.php/cat/1/id/p488_POST-Ausdruckstanz-in-Israel-Deutschland-und-im-Butoh.html) na dzień 12 lipca 2016

<sup>22</sup>. Maja Lex (1906 - 1986), niemiecka tancerka, choreografka i pedagog. Stworzyła styl pod nazwą *Elementarer Tanz*. Moje pierwsze doświadczenie z certyfikowaną metodą pracy tym stylem miał miejsce na konferencji *Das Erbe der Tanz-Moderne im zeitgenössischen Kontext. Tanz-Labore zur Forschung in der Praxis*, 5.-7. 06. 2015 Die Deutsche Sporthochschule Köln w Kolonii, w Instytucie Tańca i Kultury Fizycznej. Instruktorzy: Krystyna Obermaier / Dilan Ercenk-Heimann.

Początkiem pracy nad choreografią były szkice Mary Wigman<sup>23</sup>, dostępne w Akademie der Künste Archiv w Berlinie. Byłam pod wrażeniem ich precyzji, uroku, piękna i żywotowości. Na początku moim celem było powtórzenie póz z rysunków, ale podczas kolejnych prób okazało się to bardzo powierzchowne. Zaczęłam stosować swoją praktyczną wiedzę z techniki Laban Based Modern, oraz skali labanowskich, ze względu na podobieństwo póz. Pracując nad tym fragmentem, nie znałam jeszcze stylu tanecznego według szkoły Wigman, który obecnie rekonstruuje Susanne Linke. Długo po premierze okazało się, że moje przypuszczenia choreograficzne znalazły także uzasadnienie w technice Laban Based Modern Dance, będącej podstawą nauczania w Codarts w Rotterdamie. Szkoła ta, powołana przez Carrie Hartong<sup>24</sup>, studentkę Rudolfa Labana, kontynuuje tradycje nauczania techniki tańca *modern*. Nie znając prac scenicznych Nireńskiej, posłużyłam się wiedzą w zakresie wyżej wymienionych technik tanecznych. Bazując na przekonaniu, że wcielenie stylu tanecznego jest codziennym doświadczeniem tancerza, wybrałam opcję rekompozycji prac Poli Nireńskiej z perspektywy sali prób. Rekompozycja choreografii na podstawie znanych mi sekwencji codziennych ćwiczeń pionierów tańca *modern* w Niemczech, była moją odpowiedzią artystyczną na brak dostępu do partytury choreografii scenicznych.

W początkowej fazie pracy moim celem było odtworzenie póz oraz poszukiwanie motywów przejścia z jednej do drugiej. Na tym etapie nie udało mi się odnaleźć energii scenicznej oraz jakości. Bez odpowiedzi pozostawało pytanie, co należy zrobić, aby stały się one interesujące dla publiczności. Mary Wigman znana była ze swojej wyjątkowej charyzmy, więc rozpoczęłam poszukiwania możliwych źródeł energii wykonania. To doprowadziło mnie do wniosku, że jedyne, co mogę zrobić, to wejść w reakcję z tym materiałem, obudzić te pozy poprzez pracę mojego ciała i zaangażowanie osobowości. Ten moment stał się także istotny, ponieważ wyniki kwerendy przedstawiłam Gosi Gajdemskiej, Indii Czajkowskiej i Romanowi Woźniakowi. W dalszej części tekstu, stosuję więc zamiennie pierwszą osobę oraz liczbę mnogą, kiedy piszę o wspólnych, grupowych procesach twórczych. Pierwszym elementem procesu, nad którym pracowaliśmy wspólnie stał się opis pierwszej pracy solowej Poli Nireńskiej pod tytułem *Krzyk (Cry)*.

*Choreografia solowa inspirowana wierszem Lou Harrisona „Hatred of the Dirty Bomb”.  
W akompaniamencie muzyki skomponowanej z dźwięków syren, tancerka biega  
wokół sceny, starając się łączyć przestrzeń swoimi ramionami. Jej gesty są surowe,  
ekspresyjne i chaotyczne, przerywane gestami wyrażającymi lęk oraz niemy krzyk.*

---

<sup>23</sup>. Notatki choreograficzne ze szkicownika Mary Wigman do *Carmina Burana*, którego premiera odbyła się w Nationaltheater Mannheim w 1955 roku oraz *Orpheus und Eurydike*, wystawionego w Deutsche Oper Berlin w 1961. Źródło: Steinbeck, Dietrich, *Mary Wigmans Choreographisches Skizzenbuch 1930-1961*. Edition Hentrich Berlin, 1987.

<sup>24</sup>. The Rotterdamsche Dansschool (Rotterdam Dance School) została utworzona w 1931 roku przez Corrie Hartong, oraz niemiecką tancerkę Gertrud Leistikow, studentki Rudolfa Labana. Hartong uczyła w tej szkole do 1967 roku.



*Nieustanie biegnie w stronę publiczności z wyciągniętymi rękami, przerażoną twarzą oraz nieugiętym wzrokiem. Tancerka zdiera z siebie kostium i rwie włosy z głowy.*<sup>25</sup>

Te poruszające zdania były zaczynem grupowego procesu twórczego, w rezultacie którego każdy z wykonawców zaprezentował swoją artystyczną odpowiedź na fakty z pracy i z życia Poli Nireńskiej. W procesie, którego istotą była wymiana faktów, opinii, refleksji, pomysłów, skojarzeń, a także emocji, rozpoczęliśmy pracę nad treścią i strukturą spektaklu, w którym za pomocą sublimacji doszliśmy do scenicznych przedstawień naszych indywidualnych i kolektywnych wyobrażeń. Pracując w ten sposób z opisanym powyżej materiałem, skomponowaliśmy grupowe sceny choreograficzne, dramaturgię, scenografię, reżyserię światła, a także styl kostiumów.

## Praca nad spektaklem

Poniższa analiza rozwinięta jest w oparciu o rejestrację filmową spektaklu, dostępną online zasobach Instytutu Muzyki i Tańca

### Prolog

*Zmęczona po całym dniu praktyki fizycznej odwiedziłam Muzeum Żydowskie w Berlinie zaprojektowane przez Daniela Liebeskinda<sup>26</sup>. Było to w sierpniu 2015 roku, około godziny 19.00. Pierwszym wrażeniem było wnętrze, na które składały się pomieszczenia niewspółmiernie wysokie, wybielone i ogołocone z jakichkolwiek treści. Żadna ze ścian nie była prosta, kwadratowa ani wertykalna. Opadające podłogi sprawiały, że każdy krok był niepewny. Przestrzeni brakowało reguł. Jeden z korytarzy wiódł do wieży. Kiedy ciężkie drzwi zamknęły się za moimi plecami, zanurzyłam się w ciemności, pozbawionej światła. Mój głos wracał do mnie echem z czarnej, niekończącej się przestrzeni. Moje oczy stały się bezużyteczne a ciało rozproszone i nieuchwytnie. Poczułam, jakbym była zakopana żywcem w zimnym piekle.*

*Opuszczając to miejsce czułam już ból kręgosłupa, ale postanowiłam odwiedzić jeszcze ekspozycję na trzecim piętrze. Niestety, winda dostępna była jedynie dla gości uprzywilejowanych. Rozpoczęłam więc wspinaczkę po pnących się ostro do góry schodach. Wraz z moimi towarzyszami podróży, nieznanymi mi osobami, byliśmy na tej*

<sup>25</sup>. W oryginale: *The solo choreography was inspired with the poem of Lou Harrisona "Hatred of the Dirty Bomb". Accompanied with the music composed of the sound of sirens, the dancer runs around the stage, trying to catch space with her arms. Her gestures are rough, expressive and chaotic, paused with fearful gestures and silent screams. She constantly runs toward the audiences with her hands extended, frightened face and direct sight. The dancer rips her costume and tears her hair.* Tłumaczenie własne. Opisy powstały na podstawie tekstu udostępnionego Alicji Iwańskiej, na podstawie zapisów dwóch koncertów. "Eternal Insomnia of Earth" i "Exits" pochodzą z "Pola Nireńska Concert". DVD. Marvin Theater, Washington, D.C., 1982. Personal Collection of Jan Tievsky, z kolei opis choreografii "Shout" pochodzi z "Pola Nireńska's Holocaust Tetralogy". Video. Catholic University, July 1990. Personal Collection of Rima Faber. Opisy tych choreografii podają za: K.A. Mozingo, "Choreografie nieobecności: Wspomnienia Holocaustu w pracach Poli Nireńskiej", tłum. A. Kamińska, <http://kulturaenter.pl/article/choreografie-nieobecności-wspomnienia-holocaustu-w-pracach-poli-nireńskiej/> data dostępu 29.12.2016.

<sup>26</sup>. Koncepcja *dissaperiance as disequilibrium* (zniknięcie jako nierównowaga) architekta dekonstrukcjonisty Daniela Liebeskinda jest wspomniana także w Preston-Dunlop, V., Sanchez-Colberg, A., *Dance and The Performative*, Verve Publishing 2010, London, s. strona 88.

samej drodze, która sprawiała, że często zatrzymywaliśmy się w dziwnych pozycjach, wzdychaliśmy, ocieraliśmy pot z czoła i potrząsaliśmy głową z dezaprobatą. Zdobycie pierwszego piętra było już ogromnym wyzwaniem a dalsza wspinaczka wydawała się niewykonalna. W przeciągu kilku minut poczułam się słaba, stara i bezużyteczna. Przypomniały mi się inne dotychczas zawiedzione nadzieje. W moim rozumieniu doznałam psychofizycznej reakcji na architektoniczną interpretację Holocaustu. Nie mogłam dłużej znieść tego miejsca, ale jednocześnie bardzo dotkliwie doświadczyłam tego, czego Pola Nireńska mogła doznawać przez większość swojego życia.

Wyszłam z muzeum prawie o północy, miękko zanurzając się w zieloną, deszczową, letnią noc. Berlin pachniał słodkimi kwiatami i mokrymi liśćmi. Zapytana o drogę osoba, dwa razy wróciła, żeby dobrze mnie pokierować do najbliższej stacji U-Bahn. Zadzwoiłam do mojej mamy, która śmiała się, opowiadając przebieg minionego dnia na polsko-niemieckich wakacjach w Bad Salzuflen. A gdybym nie mogła do niej zadzwonić? Jak bym się poczuła, gdyby przyjacielska osoba na ulicy zniemacka mnie uderzyła? Co by było, gdyby wszystko, co kocham i co mnie cieszy, nagle rozpułnęło się, pozostawiając mnie w lodowatym piekle bez szans na ucieczkę? Czy to czuła Pola, kiedy jej świat został przemocą rozszczępiony? Czy ktokolwiek ją rozumiał? Dlaczego swoje prace nazwała „Płacz” i „Krzyk”? Czy w 1933 roku czuła nadchodzącą zagładę? Czy to był krzyk o zrozumienie? Czy ktoś go rozumiał? Czy ktoś na to wołanie odpowiedział? Czy odpowiedział ktoś z Warszawy, jej miasta rodzinnego, spustoszonego i obróconego w ruinę? Nikt nie wołał. Część jej osobowości umarła wraz z tym światem i musiała budzić się każdego dnia w połowie tylko żywa. Później reżim totalitarny ograniczył możliwość kontaktów Wschodu i Zachodu. Bez maila, Skypa i telefonu komórkowego pozostawała tylko głucha cisza i przewlekły stan utraty i rozpacz.

Proces badawczy nacechowany był współczuciem i empatią, ponieważ większość moich odkryć wyczerpująco omawiałam z pozostałymi artystami zaangażowanymi w proces. Zbierałam fakty na temat pracy i życia Poli Nireńskiej. Podobnie jak ona, studiowałam taniec w Niemczech. Początki tańca modern w Republice Weimarskiej to praktyka w terenie, chóry ruchowe, życie poświęcone tańcowi – na pewno musiała to lubić. Z pewnością lubiła także dźwięk języka oraz ludzi, którzy tym językiem mówili. Była młoda, szczęśliwa i umiała cieszyć się życiem. Wtedy nie mogła przewidzieć swojej przyszłości, między innymi tego, że wszystko to miało się odwrócić. Ja, patrząc z perspektywy czasu, chciałam opowiedzieć zarówno o jej terażniejszości wtedy, jak i z perspektywy mojej terażniejszości. Rozwinęłam 20 minut choreografii w odpowiedzi na moje refleksje o życiu i pracy Poli Nireńskiej z perspektywy mojej obecnej wiedzy oraz miejsc, które znałam. Wspólnie z zespołem wybraliśmy za inspirację, radosne doświadczenie codziennych prób *Freier Tanz*. Dalsza część procesu bogata była w emocje oraz artystyczny dyskurs w gronie grupy, co zaowocowało serią akcji artystycznych na scenie. W rezultacie powstała choreografia pod tytułem *Po Krzyku*. Poniżej przedstawiam materiał promocyjny, który był publikowany w zapowiedziach spektaklu. Dalej, znajduje się opis poszczególnych scen, wraz z materiałem twórczym, użytym w procesie rekompozycji. Sceny, wraz z ich nazwami umownymi, opisane są także za pomocą czasu, który pozwoli na szybka ich lokalizację na nagraniu wideo.

## PO KRZYKU

Licht über den Häusern hin  
Ein Traumring schnell vorbei  
Ein wenig Zauberei  
Ein kleines Spiel  
Ein Sommerabend  
Luft vibrierte  
Wenn ich nicht will, ich will nicht  
Wenn ich nicht will, ich will nicht  
Hört ihr?<sup>27</sup>

„Pola Nireńska – rekompozycja” to projekt z dziedziny choreologii empirycznej w ramach programu Instytutu Muzyki i Tańca „Muzyczne białe plamy”. Jego efektem końcowym jest spektakl *Po Krzyku*.

Polska tancerka i choreografka żydowskiego pochodzenia, której początki kariery przypadają na okres międzywojenny, rozpoczęła swoją karierę w zespole Mary Wigman. Na Kongresie Tańca w Wiedniu, w 1934 roku, zdobyła nagrodę za autorską choreografię *Krzyk*. Kariera solowa Poli Nireńskiej była jednak ciągłą, samotną i przepełnioną strachem ucieczką od hitlerowskich prześladowań.

Inspiracją spektaklu są zdjęcia artystki i opisy jej przedwojennych występów solowych. Ze strzępów informacji, śladów i skojarzeń dokonaliśmy artystycznej rekompozycji prac scenicznych tancerki. Pod względem choreograficznym odwołaliśmy się do twórczości Mary Wigman oraz niemieckiego Ausdruckstanz. Dlatego początkiem każdego fragmentu tańca jest pojedyncza fraza, która rozwijana stała się pełnobrzmiącym zdaniem, akapitem, paragrafem lub rozdziałem. Ausdruckstanz służył Poli Nireńskiej do zmierzenia się z wojennymi traumami, pełniąc funkcję katharsis.

Choreografia i taniec: Iwona Wojnicka, Gosia Gajdemska

Muzyka i taniec: India Czajkowska

Reżyseria światła i przestrzeni: Roman Woźniak

Reżyseria dźwięku: Rafał Smoliński

Grafika: Beata Profelska

Stylizacja: Roman Woźniak, Katarzyna Rysiak

Manager: Joanna Stasina

Produkcja: Kolektyw Artystyczny Format Zero

15 maja 2016

Warszawa

---

<sup>27</sup>. *Światło nad domami w tamtą stronę*

*Senny krąg szybko tuż obok.*

*Odrobina magii.*

*Mała gra*

*Letni wieczór*

*Powietrze wibruje*

*Jeśli nie chcę, to nie chcę*

*Jeśli nie chcę, to nie chcę*

*Styszycie?*

Fragmenty wiersza zaprezentowane w 1933 roku przez Deutsche Rundfunk w wykonaniu Mary Wigman. Autor nieznan. Źródło *Die Akte Wigman. Eine Dokumentation der Mary Wigman-Schule-Dresden 1920-1942*. CD.

- **Rozstajne drogi** (0 – 4.14 minut)

Spektakl zaczyna się inspiracją pochodzącą z *Elementarer Tanz* autorstwa Mayi Lex, która jest rozwinięciem studium ruchowego nad rotacją prawego stawu biodrowego. Jeden element ruchowy, na przestrzeni codziennych prób rozwinęłam w etiudę, obejmującą studia różnych kroków, okazjonalnie kopiując pozę, w której młoda Pola uwieczniona jest na zdjęciu. Wybrany szlak diagonalny względem widowni daje perspektywę otwartego obrazu, wrażenie większej całości rozciągającej się poza nim, jak w obrazie *Railroad Train* Edwarda Hoppera. Tak jak na nim, widownia widzi motywy biegu oraz ucieczki, ale powody tych działań pozostają poza ich obszarem widzenia. Determinującym przestrzeń elementem scenograficznym jest podium Romana Woźniaka, które jest cytatem z wczesnych prac Poli Nireńskiej, a także nawiązaniem do *Podiumtanz*<sup>28</sup>. Obiekt jest odpowiedzią Romana Woźniaka na architekturę Daniela Liebeskinda. Jest białe, pochylone, zajmujące znaczący obszar sceny. Obiekt zmienia napięcia w przestrzeni, stanowiąc zarówno wsparcie, jak i przeszkodę dla wykonawców. Ta scena kończy się, kiedy staje się on wsparciem dla mojej stopy.

- **Ćmy** (4.50 – 5.36 minut)

Światło gaśnie a z ciemności wyłania się dziwny ruch chóru ruchowego. Scena ta jest rekonstrukcją i rekompozycją jednogminutowego filmu zamieszczonego na Facebooku przez badacza Thomasa Kempe. Pokazuje on grupę *Laban Tanzbuhne* - czyli scenę taneczną Labana - wykonującą charakterystyczny ruch licząc na 5 i na 6. Chór na scenie wykonuje ten sam manewr, ale reżyseria światła i przestrzeni sprawia, że staje się on nierealny i złowieszczy, jak wspomnienie złego snu.

- **Nokturn** (5.50 – 10.58 minut)

Światło gaśnie znowu i pojawia się postać solistki ze stopą na podium. Nokturn w wykonaniu Indii Czajkowskiej rozpoczyna się wraz z choreografią, którą przygotowałyśmy razem z Gosią Gajdemską. Najbardziej istotnym jej elementem jest relacja ruchu i przestrzeni, jaki tworzy obiekt. W ramach własnej inwencji używam frazowania oraz zmiany rytmu, rozpoczynając na przemian wolno i kończąc frazę szybko, lub odwrotnie. W tworzeniu tej choreografii inspirowałyśmy się zagadnieniem masowej emigracji polskich Żydów do Stanów Zjednoczonych.

- **Chór** (11.02 – 12.41 minut)

---

<sup>28</sup> *Podiumtanz* jest formą tańca wykonywanego poza przestrzenią teatralną, którą może być galeria sztuki lub przestrzeń przemysłowa, najczęściej w formie przedstawienia grupowego. Sceną jest wyznaczony fragment przestrzeni, nazywany podium. Przedstawienie odbywa się przy stałym oświetleniu. Boehme, F., *Vorstellung und Erlebnis in Tanz*, Wissenschaftliches Antiquariat Hans Junker. Wien, 1930.

Radykalna zmiana nastroju następuje wraz z wbiegnięciem na scenę tercetu. Zainspirowana plenerowymi praktykami *Laban Tanzbuhne* choreografia w wykonaniu trzech kobiet, przywołuje radosne doświadczenia codziennych prób, pracy w grupie, w gronie przyjaciółek. Układ bazujący na labanowskiej Skali A, okrąża scenę, okazjonalnie wspinając się na podium. Niewygoda przemierzania pochyłej powierzchni ukryta jest w doborze kroków oraz wydłużonych, sięgających w górę gestach. Inspiracją metodą *Inner Suspension*<sup>29</sup> jest tutaj wiodąca. Grupa tancerek znika w ciemności, pozostawiając solistkę w pozie zagubienia i konfuzji.

- **Bloch** (12.51 – 15.54 minut)

Solo jest rekompozycją 7 pól pochodzących ze spektakli Wigman, opisanych na stronie 7. Przejścia pomiędzy nimi rozwinięte zostały w akompaniamencie *Concerto Grosso* Ernesta Blocha. Oryginalna kompozycja Indii Czajkowskiej, jest artystyczną odpowiedzią na muzykę ulubionego kompozytora Nireńskiej. Krótka choreografia zbudowana jest w oparciu o zapętlenie, oraz cofanie i powtarzanie. Zapętlone sekwencje są wykonane za każdym razem z użyciem innego frazowania, oraz zróżnicowanych jakości w zakresie przepływu i czasu. W kwestii Ciężaru – jako jakości, użyłam tutaj specyficznego podtrzymania w klatce piersiowej, który Linke nazywa *Inner Sustension*, i które jest charakterystyczne dla wczesnego *Audruckstanz*. Wykonanie dalekie jest od lekkości baletowej i oscyluje wokół intensywnego jego wykorzystania. W moim przekonaniu, ten fragment może być najbliższy stylowi choreograficznemu Nireńskiej z okresu do 1939 roku na co wskazują także inne materiały audiowizualne z tego okresu.

- **Duet** (16.00 – 18.54 minut)

Duet powstał jako wariacja na bazie *Skali A* Rudolfa Labana<sup>30</sup> która z pewnością była także podstawą pracy Mary Wigman, jako długoletniej jego asystentki. Zakładając, że w początkowym okresie swojej twórczości, Nireńska była wyraźnie pod wpływem Wigman, można przypuszczać, że rozwijała choreografię posługując się właśnie tą skalą. W naszym przypadku, ten fragment choreografii rozwinęła Gosia Gajdemska, jako reakcję na opis spektaklu Nireńskiej pod tytułem *Krzyk*. Szczególnie istotne było tu zdanie, świadczące o tym, że tancerka w ostatniej scenie szarpała na sobie kostium i rwała włosy z głowy.

- **Skrzydła** (19.20 – 26.54 minut)

Następna kompozycja jest inspirowana praktyką *Elementarer Tanz*, a konkretnie studium rozwoju ruchu wychodzącego z obręczy barkowej. Wraz z kompozytorką India Czajkowską,

---

<sup>29</sup>9. Rejestracja filmowa warsztatów Sussane Linke dostępna na blogu [www.polanirenska.blogspot.com](http://www.polanirenska.blogspot.com)

<sup>30</sup> Skale stworzone przez Rudolfa Labana bazują na bryłach platońskich. Skala A zawiera dwanaście punktów w oparciu o strukturę dwudziestościanu, który wpisany jest w kinesferę ciała ludzkiego. Praktyka skal, podobnie jak w muzyce, jest podstawą techniczną do rozwijania kompozycji choreograficznych, co zostało tutaj wykorzystane.

zbudowałyśmy scenę, która jest odpowiedzią na przebieg życia Poli Nireńskiej. W partyturze znalazła się kolekcja gestów, które odnoszą się do podróży, spotkania ludzi i zdobywania świata, ale także do poczucia oddalenia i obcości, porzucenia i rozłąki, które narzucone były siłą. Rozwój partytury obejmuje studia gestów Michaela Angelo z Katedry Sykstyńskiej, w perspektywie nauczania Kirsten Seeligmüller. Poza studiem nad ruchem nieistniejących skrzydeł, użyłam wizerunku pisanie i wysyłania listów, które rozwijam poprzez wzrastanie, opadanie oraz upadki. Te ostatnie są moją odpowiedzią na powtarzające się próby samobójcze w życiu Poli Nireńskiej. Ostatnia część choreografii jest wykonana do akompaniamentu pieśni *Alte Kasze* (Old Berlin) w wykonaniu kompozytorki Indii Czajkowskiej. Zakończeniem utworu jest statyczna poza na krawędzi podium. Z reżyserią światła Romana Woźniaka, i dramaturgicznym cyzelowaniem Gosi Gajdemskiej, przywodzi na myśl samobójczy skok z okna, który zakończył życie tancerki.

- **Syrena** (29.40 – 35.17 minut)

Ostatnia choreografia wyróżnia się przewagą użycia teatralnych środków wyrazu. Zainspirowana pięknem wiersza, nagranych przez Mary Wigman w 1933 roku dla Deutsche Rundfunk, wraz z Gosią Gajdemską rozwinęłyśmy scenę, w której najbardziej istotna jest jego adaptacja. Celem tej sceny jest pokazanie piękna języka niemieckiego, mistycyzmu poezji i magii aranżacji scenicznej, nawiązującej do brzmienia tej produkcji radiowej z okresu przedwojennego. Tancerka, ruch, przestrzeń oraz dźwięk są ze sobą w dialogu<sup>31</sup>. W kwestii ruchu, użyłyśmy frazy zaczerpniętej z gestu *Hail Hitler*, która rozwijana jest do formy etiudy w powoli narastającym rytmie i ciężarze ruchu. Kolektywna wyobraźnia artystów zaangażowanych w proces zaowocowała sceną, w której magia i piękno, stopniowo przeobrażają się w obraz terroru i masowej przemocy.

## Podsumowanie

Rekonstrukcja tańców na poziomie akademickim jest nadal w fazie eksperymentów i poszukiwań. Temat ten wywołuje dyskusje o możliwych sposobach rekonstrukcji, bazujących na unikalnej materii, jaką jest choreografia. Najbardziej istotne jest zagadnienie artystycznej tekstury tej formy twórczości, która - w opinii zbiorowej - kończy się najczęściej wraz z życiem wykonawcy. Rekonstrukcja tańców może przebiegać na kilka sposobów, w zależności od dostępności materiału choreograficznego. Najbardziej korzystna sytuacja jest wtedy, gdy istnieje zapis kinetograficzny oraz choreografowie, dokładnie znający jakość i dynamikę poszczególnych fraz oraz ich orientację przestrzenną. Ma to jednak miejsce najczęściej

---

<sup>31</sup>. Preston-Dunlop, V., Sanchez-Colberg, A., *Dance and The Performative*, Verve Publishing 2010, London.

w przypadku znanych i renomowanych zespołów. Zabrakło tego w przypadku pionierów tańca współczesnego w Niemczech. Największą przeszkodą w utrwaleniu materiału choreograficznego była jego niska rozpoznawalność na poziomie scen repertuarowych. Towarzyszyły temu zmagania z ekonomiczną wydajnością, ponieważ nauczanie było głównym źródłem dochodu, natomiast dochody z produkcji spektakli stanowiły jedynie jego część. Istotną kwestią jest także dostępność technologii, które mogły być użyte do dokumentacji prac. Koszty rejestracji filmowej w tamtych czasach były istotną częścią budżetu produkcji. Dokumenty filmowe, które powstały, w większości uległy zniszczeniu, dlatego, że rząd nazistowski nie akceptował ruchu *Freier Tanz*, co zaowocowało zamykaniem szkół, restrykcjami wobec tancerzy żydowskiego pochodzenia oraz niszczeniem pism i dokumentów. Mimo, że dokumentacja została spalona, przetrwała praktyka warsztatowa, pamięć i uczestnictwo. Wybrana w tym projekcie perspektywa sali prób, pozwoliła nam uchwycić unikalną atmosferę edukacji tanecznej w Niemczech, wraz z jego pozostającą poza słowami jakością, wynikającą z ducha kultury niemieckiej, jej języka oraz specyficznej dla Republiki Weimarskiej afirmacji ciała.

Rozważania nad możliwymi teoriami rekonstrukcji w sztukach performatywnych wraz z ograniczonymi źródłami na temat prac Poli Nireńskiej z okresu międzywojennego, zaowocowały metodą odpowiedzi artystycznej jako sposobu rekompozycji w tańcu. Takie podejście obejmowało zarówno przegląd istniejących źródeł oraz współczesną perspektywę i możliwości podejścia do zagadnienia. Jako rezultat badania z zakresu choreologii empirycznej, powstała choreografia sceniczna, posiadająca znamiona artystycznej odpowiedzi na nieistniejącą pracę artystki z przeszłości. Nie jest to rekonstrukcja istniejącego tańca, ani jego *remake*, ale pomysł na to, w jaki sposób odpowiedzieć na pracę choreograficzną za praktyki sali prób, która przetrwała przez 90 lat od momentu powstania. Praca obejmuje także praktyki związane ze sztukami plastycznymi w ich perspektywie akademickiej, które - zastosowane w materii tanecznej - mogą stać się istotnym głosem w podnoszeniu zagadnienia rekonstrukcji w tańcu na poziom naukowy.

Podczas spotkań z publicznością po prezentacjach *Po Krzyku* w Warszawie, wielokrotnie padało pytanie, na ile rekompozycja jest podobna do oryginalnego tańca Nireńskiej. W świetle prac Susanne Linke oraz zapisu wideo *Tetralogii Holocaustu* Nireńskiej moja kwerenda choreograficzna w zakresie współczesnych praktyków *Ausdruckstanz* w Europie, była sukcesem. Na podstawie zebranych przeze mnie fraz i sekwencji, stworzyliśmy choreografię, która w znacznej mierze będzie rozpoznawalna jako *Ausdruckstanz*, lub jako początki europejskiego modern. Nie zgodne z praktyką choreograficzną jest natomiast to, że za mało miałam materiału na chwilę premiery, aby zrekonstruować styl Nireńskiej w zakresie kroków, czasu oraz ich kombinacji. Myślę, że jest to materiał na następny projekt badawczy.



## Bibliografia

*Artistic Research for the Advanced. Ten Proposals!* Ed. TahTO Research School for The Artistic Research. Helsinki 2015 (dostępna w internecie).

Bartenieff I., Levis D. *Body Movement. Copying with the Environment*. Gordon and Breach Science Publishers, Routledge, New York 2002.

Bleeker, M., *(Un) Covering Artistic Thought Unfolding*, Congress of Research in Dance, Utrecht University, 2012.

Boehme, F., *Vorstellung und Erlebnis in Tanz*, Wissenschaftliches Antiquariat Hans Junker. Viena 1930.

Bordwell, D., Thompson K., *Film art. An introduction*. New York: McGraw-Hill, 2001.

Burian J.M., *The Secret of Theatrical Space: memories of Josef Svoboda*. New York, Applause Theatre Book Publishers, 1993.

Cohen, S.J., *International Encyclopedia of Dance*, Oxford University Press, Oxford 2004.

Crespo F., *A justification for the inclusion of the strands of the dance medium in dance analysis*, (niepublikowana praca magisterska) 1988 Faber, Rima, Ph.D: Pola Nirenska: A Pioneer of Modern Dance in Washington, DC, <http://polanirenska.blogspot.com/p/her-story.html>

*Die Akte Wigman. Eine Dokumentation der Mary Wigman-Schule-Dresden 1920-1942*. CD.

Guest, A., *Your Move - A New Approach to the Study of Movement and Dance*. Front Cover, Ann Hutchinson Guest Taylor & Francis 1983.

Hirsfeld, A., *Co rządzi obrazem. Powtórzenie w sztukach audiowizualnych*. Universitas, Warszawa 2015. [http://www.dock11-berlin.de/index.php/cat/1/id/p488\\_POST--Ausdruckstanz-in-Israel--Deutschland-und-im-Butoh.html](http://www.dock11-berlin.de/index.php/cat/1/id/p488_POST--Ausdruckstanz-in-Israel--Deutschland-und-im-Butoh.html) na dzień 12 lipca 2016.

Hutchinson Guest, A. *Your move: A new approach to the study of movement and dance*. Gordon and Breach. London 1983.

Kennedy A., *Bewegtes Wissen. Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien verstehen und erleben*, Logos Verlag, Berlin 2010.

Laban, Juana de. *Introduction to Dance Notation*, Dance Index, V (April—May, 1946).

Laban, R., *Mastery of movement on the stage*. Macdonald and Evans. London 1950.

Laban, Rudolf: *Tanztheater und Bewegungstheorie*, w *Tanz und Reigen*, Hrsg. von Inge Genthies, Berlin 1927 w *Arbeitshefte, Positionen zur Vergangenheit und Gegenwart des modernen Tanzes. Laban, Wigman, Palucca, Weidt, Rudolph, Schilling*. Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin, 1982.

Lange, R., *Dance notation and the development of choreology*. Musica Antiqua VIII: Bydgoszcz. 1988.

Lepecki A., Wykłady w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Informacja dostępna na stronie <http://artmuseum.pl/pl/search/?q=andre+lepecki> na dzień 12.03.2016.

Lewiatan, J., *Der Tanz. Monatsschrift für Tanzkultur*. Periodyk o tańcu nowoczesnym. Niemcy Wydania pochodzące z przełomu lat 1927 – 1933 [w:] Tanzarchiv Leipzig. Dostępne na stronie Digitaler Atlas Tanz. Kulturerbe Tanz in Deutschland, <http://tanz1.tanzatlas-deutschland.de/xmlui/handle/10886/185> z dnia 12.03.2016.

Lewiatan, J., *Mary Wigman Voksborne*. 7.04.1929 [w:] *Mary Wigman: Sprache des Tänzer*, Kommissionsvertrieb: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, Phonix, Berlin. Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik.

Litterscheid, Richard, *Mary Wigman und das Theater* [In:] "Der Tanz", II, Jg, H3, 1929.

Longstaff, J.S., *Cognitive structures of kinesthetic space: Re-evaluating Rudolf Laban's choreutics in the context of spatial cognition and motor control*. Unpublished PhD thesis, Laban Centre London 1996.

Longstaff, J.S., *Selected methods of documentation and analysis in choreological research: A diversified Laban analysis approach*. Neue Aura. London 1999.

Maletic, V., *Body - Space - Expression / The development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. De Gruyter Berlin 1987.

- Martin, J., *Introduction To The Dance*. Dance Horizons. New York 1965.
- Merleau-Ponty, M., trans. C. Smith. *Phenomenology Of Perception*. Routledge. London 1962.
- Morris, M., *The Notation of Movement, Psyche Miniatures*. Text, drawings and diagrams by Margaret Morris, with an introduction by H. Levy. K. Paul, Trench, Trubner, London 1928.
- Moustakas, C., *Phenomenal Research Methods*. Sage Publications. London:1994.
- Mozingo, K.A., *Choreografie nieobecności: Wspomnienia Holocaustu w pracach Poli Nireńskiej*, tłum. A. Kamińska, <http://kulturaenter.pl/article/choreografie-nieobecnosci-wspomnienia-holocaustu-w-pracach-poli-nirenskiej/> data dostępu 29.12.2016.
- Nachbar, M., *Training Remembering*, [In:] "Dance Research Journal" 2012 Vol.44(2).
- Ots, T., *The Silenced Body - The Expressive Leib: On The Dialectic Of Mind And Life In Chinese Cathartic Healing*. [In:] Thomas J. Csordas (Ed.). *Embodiment and experience: The existential ground of culture and self*. Cambridge University Press. Cambridge 1994.
- Practice as Research in Performance 2001 – 2006* University of Bristol <http://www.bris.ac.uk/parip/index.htm>
- Preston-Dunlop, V., *Looking at Dances*. London 1998.
- Preston-Dunlop, V., *Rudolf Laban: An Extraordinary Life*. London 1998.
- Preston-Dunlop, V., Sanchez-Colberg A., *Dance and The Performative. A Choreological Perspective - Laban and beyond*, Verve Publishing, London 2010.
- Preston-Dunlop, V., *Schritttanz: A View of Dance in the Weimar Republic*. London 1990.
- Publikacje internetowe University of Arts Helsinki, poświęconych dysertacjom naukowym w dziedzinie choreografii, dostępne na s. <https://www.uniarts.fi/en/newsroom/doctoral-dissertation-docudancing-griefscapes>
- Rubidge, S. (1995). *Reconstruction and its problems*. [In:] "Dance Theatre Journal", Vol 12, No. 1.
- Rubidge, S., *Identity in Flux: A Theoretical and Choreographic Enquiry into the Identity of the Open Dance Work*. City University London 2000.
- Sanchez-Colberg, A., *Style And The Dance: A Clarification Of The Concept Of Style As Applied To Dance And A Methodology In Its Research*. [w:] CORD Conference Proceedings, Dance and Culture Conference, Toronto, 1988.
- Sanchez-Colberg, A., *Traditions and Contradictions: A Choreological Documentation of Tanztheater*, (niepublikowana rozprawa doktorska), Laban Centre, London 1992.
- Sanchez-Colberg, A., *Altered states and subliminal spaces. Charting the road towards a physical theatre*. [In:] "Performance Review", Vol. 1, No.2, 1996.
- Sanchez-Colberg, A., *Style and the dance: A clarification of the concept of style as applied to dance and a methodology for its research*. CORD Conference Proceedings, Dance and Culture Conference. Toronto 1988.
- Schlee, A., *Schritttanz - Eine Vierteljahresschrift*, Herausgegeben von der Deutschen Gesellschaft für Schritttanz, Juli 1929, Universal Edition, Georg Olms Verlag, Hildesheim 1991.
- Schlemmer, T., *Oskar Schlemmer: Letters and diaries*, Northwest University Press, Evanston 1972.
- Schmidt, J., *What Moves Them and How: On Several Trends on the 81/82 Dance Season*, London 1992.
- Steinbeck, Dietrich, *Mary Wigmans Choreographisches Skizzenbuch 1930-1961*. Edition Hentrich Berlin, 1987
- Tanz der Hande. Tilly Losch und Hedy Pfundmayr in Fotografien 1920-1935*. Das Verbogene Museum in Berlin. Dokumentation der Kunst von Frauen. Wernisaż 9.09.2015. Tanzcongress Program Guide, [http://www.tanzkongress.de/files/tk16\\_programmheft.pdf](http://www.tanzkongress.de/files/tk16_programmheft.pdf) (1.07.16) strona 18.
- Toepfer, K., *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*. University of California Press. Berkeley. Los Angeles. Oxford, 1997.
- Topaz, Muriel, ed. *Catalog of Dance Reconstruction in Labanotation*. Dance Notation Bureau, New York 1973.
- Vogelsang M. *Curriculum for the Institutions of Artistic Education in the German Democratic Republic*, Theater and Dance – Issue 6 – 1954. Manuskrypt. Opublikowane przez Wydział Edukacji Ministerstwa Kultury Niemiec. *Thoughts on New Artistic Dance Part 2*. Rysunki Jochen Elske, tłumaczenie David Bloom.

Wigman, M., *The language of dance*, Mcdonald and Evan, London 1966.

Wojnicka I., *Movement Chore Solo. Remaking Global Water Dances*. (Praca niepublikowana, Aneks w rozdziale 1.3.3.), Warszawa 2015.

Wojnicka I., [www.polanirenska.blogspot.com](http://www.polanirenska.blogspot.com), sierpień 2016.

Wojnicka I., *Rudolf Laban i Analiza Ruchu*. (praca niepublikowana, zrealizowana w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego), Warszawa 2011.

Wojnicka I., *Rudolf Laban*. Wikipedia

Youngerman S., *Translations of a Culture into Choreography* [In:] *A Study of Doris Humphrey's The Shakers Based on Labananalysis*, "Woodruff, ed., *Essays in Dance Research*" Annal IX, New York 1978.

Zorn, F.,A., *Grammar of the Art of Dancing, Theoretical and Practical. Lessons in the arts of dancing and dance writing (choreography) with drawings, musical examples, choreographic symbols, and special music scores*. Translated from the German by Benjamin P. Coates. Edited by Alfonso Josephs Sheafe. The lleintzemann Pr., Boston: 1905. 302 pp.