

Anton Ovchinnikov

Kyiv (UA)

Joanna Szymajda

Institute of Art, Polish Academy of Sciences (PL)

ORCID: 0000-0001-8491-7737

Dancing the New Realities

The Beauty and a Beast of the War

Abstract

This essay is a record of the experience of the ongoing war in Ukraine, presented from the perspective of the contemporary dance artist Anton Ovchinnikov. Captured almost *in statu nascendi*, his moral dilemmas and difficult choices—personal and artistic—constitute a kind of a war diary, a record of a moment in history. The author also asks important questions about artistic responsibility, whose relevance resounds ever more strongly in the face of the continuing conflict. Joanna Szymajda's introduction offers a historical panorama of artistic phenomena and attitudes in response to the state of war. The author focuses on 20th- and 21st-century artists,

showing the variety of formats and aesthetics in the works of such major figures as Martha Graham, José Limón, John Cranko, and Rami Be'er, among others.

Keywords

war, choreography, dance, manifesto, protest, video dance, trauma, memory

Abstrakt

Taćczyć nową rzeczywistość: Piękno i bestia wojny

Tekst jest zapisem doświadczenia bieżącej wojny w Ukrainie, przedstawionym z perspektywy artysty tańca współczesnego – Antona Ovchinnikowa. Uchwyczone niemalże *in statu nascendi* dylematy moralne i trudne wybory – życiowe oraz artystyczne – stanowią swoisty dziennik wojenny, zapis historycznego momentu. Autor zadaje także ważne pytania o odpowiedzialność artystyczną, których aktualność w obliczu nadal trwającego konfliktu wybrzmiewa coraz donośniej. Wprowadzenie Joanny Szymajdy ma zarysować historyczną panoramę zjawisk i postaw artystycznych w reakcji na stan wojny. Autorka skupiła się na prezentacji prac i postaw twórców z XX i XXI wieku, pokazując zróżnicowany format i estetykę dzieł między innymi tak znaczących postaci jak Martha Graham, José Limón, John Cranko czy Rami Be'er.

Słowa kluczowe

wojna, choreografia, taniec, manifest, protest, film tańca, trauma, pamięć

The following text by Joanna Szymajda discusses the relationship between dance and war and adds contexts to Anton Ovchinnikov's text. The English text of Anton Ovchinnikov follows below.

Taniec wobec wojny

Wojna jako tragedia humanitarna i stan wyjątkowy nie tylko determinuje koleje życia artystów i artystek i ich prawo do dysponowania własnym ciałem, ale redefiniuje także relacje w świecie sztuki, konteksty recepcji i status dzieł. Paradoksalnie jednak, żywiąc się indywidualnymi dramatami, wymuszając ucieczki i emigracje, wojna może też przyczynić się do rozprzestrzeniania się po świecie nowych zjawisk i mutacji idei¹. Egzemplifikacją tego zjawiska są przedstawione w tym zeszycie przez Małgorzatę Leyko losy żydowskich tancerek rozpoczynających kariery w okresie międzywojnia. Również międzynarodowa scena tańca pełna jest podobnych przykładów z innych krajów.

Historia tańca obfituje też w symboliczne gesty, stanowiące reakcję na tragedię wojny, od spektakli obrazujących cierpienie i traumę, powstałych w hołdzie ofiarom konfliktów, poprzez protesty angażujące ciała w przestrzeniach publicznych w zbiorowych choreografiach oporu, po konceptualne przepracowanie faktów: danych liczbowych, map konfliktów, obrazów walk etc. W poniższym krótkim przeglądzie przywołam przykłady reakcji i postaw, jakie wobec wojny przyjmowali artyści oraz artystki. Krótko przybliżę także pozaartystyczne funkcje, które może pełnić taniec – jako forma oporu czy element strategii militarnej².

Manifesty

Klasyczną formę antywojennej wypowiedzi artystycznej stanowią choreograficzne manifesty, które rozumiem tutaj jako dzieła o podniosłym charakterze, uniwersalnym, emocjonalnym przekazie, niewolnym od patosu. Tworzyło je

¹ Zob. m.in. Tomasz Majewski et al., red., *Migracje modernizmu* (Łódź: Oficyna, 2014).

² W niniejszym tekście koncentruję się na relacji tańca wobec wojny, niemniej obszar politycznego zaangażowania tańca jako formy oporu i protestu jest znacznie większy, przykłady podaje m.in. Anka Herbut w cyklu publikacji pod zbiorczym tytułem *Ruchy oporu*, publikowanym na portalu Dwutygodnik.com. Ponadto nie poruszam tutaj tematów związanych z choreografią parad militarnych, treningiem żołnierzy, rozrywką dla żołnierzy czy tradycyjnymi tańcami wojennymi etc., opisanymi szeroko w literaturze przedmiotu. W kontekście najnowszych zjawisk zob. m.in. Gay Morris and Jens Richard Giersdorf, eds., *Choreographies of 21st Century Wars* (New York: Oxford University Press, 2016).

The Green Table by Kurt Jooss, Łódź, 1972.
Kazimierz Wrzosek as Death, Zbigniew
Sobis as The Profiteer



PHOTO: JERZY NEUGEBAUER © THE GRAND THEATRE IN ŁÓDŹ

wielu znamienitych artystów i artystek XX i XXI wieku, ale w niniejszym tekście skupimy się na wczesnych nurtach modernistycznych, w których esencjonalna była ekspresja indywidualnych i zbiorowych emocji, co szczególnie sprzyjało estetyzacji cierpienia oraz smutku.

Za jeden z pierwszych tego typu manifestów można by uznać *Totenmal* (1930) Mary Wigman, głównej przedstawicielki *Ausdruckstanz*. Jest to zespołowa praca poświęcona pamięci żołnierzy I wojny światowej, zrealizowana do utworu poetyckiego Alberta Talhoffa, skomponowana na chór ruchowy i chór recytujący. Spektakl ten jednak – jak dowodzi Susan Manning – „ujawnia spójną strategię ideologiczną, którą można określić mianem protofaszystowskiej”³, co w pewnym stopniu zapowiada późniejsze uleganie przez Wigman nazistowskiej propagandzie i jednocześnie podważa humanistyczny wymiar tego dzieła.

Najsłynniejszym antywojennym manifestem niemieckiego tańca modernistycznego, stanowiącym jednocześnie satyrę na świat polityki, jest *Zielony stół* (1932) Kurta Joossa – uteatralizowany *danse macabre*. Jest to niemalże choreograficzny moralitet, jasno wskazujący źródła zła, czyli polityczne rozgrywki

³ Susan Manning, „Ideology and Performance between Weimar and the Third Reich: The Case of *Totenmal*”, *Theatre Journal* 41, no. 2 (1989): 212, <https://doi.org/10.2307/3207860>.



The Green Table by Kurt Jooss, Łódź, 1972. Kazimierz Wrzosek as Death, Ewa Wycichowska as The Young Girl

i odpowiedzialnych za nie decydentów, oraz idące za tym realne, społeczne konsekwencje: rozłąkę rodzin, stratę, cierpienie, śmierć. Fabuła rozgrywa się w kilkunastu scenach, w których pojawia się szereg archetypicznych postaci (np. Żołnierz, Matka, Młoda dziewczyna), natomiast we wszystkich dominuje główna figura – Śmierć, tańczona w oryginalnej wersji przez samego Joossa. Jest to jeden z przykładów spektaklu, którego treść nieustannie się aktualizuje, czemu sprzyja fakt, że zachował się zapis choreografii i jest ona wystawiana do dziś (w Polsce – w Łodzi w 1972⁴ oraz w Warszawie w 2014).

Na powstanie ruchów nazistowskich reagowano nie tylko w Europie, ale także po drugiej stronie oceanu. W 1936 roku powstał m.in. wieczór *Chronicle* Marthy Graham. Choć choreografka operuje symbolicznymi, uniwersalnymi treściami, spektakl można jednocześnie uznać za bardzo osobistą wypowiedź artystyczną, co dodatkowo podkreśla odrzucenie przez Graham oficjalnego zaproszenia rządu niemieckiego do udziału w festiwalu towarzyszącym olimpiadzie w Berlinie

⁴ Zob. dokumentacja realizacji na stronie Cyfrowego Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi, <https://cyfrowemuzeum.operalodz.com/balet/zielony-stol/?lang=pl>, dostęp 9 listopada 2023.



PHOTO: JERZY NEUGEBAUER © THE GRAND THEATRE IN ŁÓDŹ

The Green Table by Kurt Jooss, Łódź, 1972. Krystyna Zalewska as Mother, Kazimierz Wrzosek as Death

w 1936⁵. Rok później artystka stworzyła też solo *Immediate Tragedy: Dance of Dedication* (1937) w hołdzie kobietom walczącym w czasie wojny domowej w Hiszpanii⁶ czy poświęcony pamięci ofiarom tej samej wojny *Deep Song* (1937).

José Limon, kolejny z wielkich mistrzów *modern dance*, amerykański choreograf o meksykańskich korzeniach, wielokrotnie ewokował w swoich pracach tematy wojenne, podobnie jak Graham pochylił się nad wojną domową w Hiszpanii (*Danza de la Muerte*, 1937) czy krwawą historią kolonizacji Meksyku (*La*

⁵ Pełna odpowiedź Marthy Graham na wysłane przez nazistowski rząd zaproszenie brzmiała: „Taniec w Niemczech wydaje mi się obecnie niemożliwy. Tak wielu artystów, których szanuję i podziwiam, jest prześladowanych, zostało pozbawionych prawa do pracy z absurdalnych i zmyślonych powodów, uważam więc za niemożliwe utożsamianie się – poprzez przyjęcie zaproszenia – z reżimem, który to umożliwił. Ponadto niektórzy z mojej grupy koncertowej nie byłiby mile widziani w Niemczech”. Cyt. za: „Spectre”, strona internetowa Marty Graham, <https://marthagraham.org/portfolio-items/spectre-1914/>, dostęp 29 października 2023 (jeśli nie podano inaczej, obcojęzyczne cytaty w tłumaczeniu J.S.). Skan zaproszenia dostępny w ramach wirtualnej wystawy „Politics and the Dancing Body: Finding a Political Voice”. Library of Congress, <https://www.loc.gov/exhibits/politics-and-dance/finding-a-political-voice.html>, dostęp 29 października 2023.

⁶ John Martin, „The Dance: New England Festival Notes – Martha Graham premiere”, *New York Times*, August 15, 1937, <https://www.loc.gov/item/ihas.200154006/>.

Malinche, 1949). Z kolei w *War Lyrics* (1939) – duecie z May O'Donnell – przyglądał się przede wszystkim sytuacji kobiet w czasie wojny, a *Delivery the Goods* (1944) poświęcił wyłącznie losom żołnierzy. Jednym z najbardziej znanych jego dzieł oscylujących wokół tej osi tematycznej oraz momentem przełomowym w jego karierze stała się natomiast *Missa Brevis* (1958) do muzyki Zoltana Kodaly'ego. Choreografia ta powstała po wizycie Limóna w Europie Środkowej, gdzie przebywał w charakterze ambasadora kultury amerykańskiej. Scenografię tworzy obraz zbombardowanego kościoła w Budapeszcie, zaś choreografię opisywano jako abstrakcyjny taniec o dużym ładunku dramatycznym, wyrażający skomplikowaną emocję łączącą współczucie, złość i poczucie winy. Spektakl ten był hołdem złożonym w szczególności polskiemu narodowi i jego woli przetrwania po II wojnie światowej⁷.

Polityczne i społeczne zaangażowanie było udziałem także Lestera Hortona, co przełożyło się m.in. na pracę *The Dictator* (1933), wyrażającą obawy choreografa związane z rozprzestrzenianiem się faszyzmu, czy jedną z pierwszych choreografii upamiętniających ofiary warszawskiego getta – *Warsaw Ghetto* (1949). Praca ta powstała przy współudziale choreograficznym tancerki żydowskiego pochodzenia Belli Lewitzky. Bohaterkami spektaklu są kobieta i jej na wpół oszalałe, przerażone dziecko, a akcja rozgrywa się na gruzach żydowskiej dzielnicy Warszawy⁸. *Warsaw Ghetto* krytyka doceniła za dojrzałość polityczną i artystyczną.

Anna Sokołow, inna przedstawicielka amerykańskiego *modern dance*, artystka żydowskiego pochodzenia, zaangażowana w lewicowe ruchy artystyczne i polityczne, była szczególnie wrażliwa na los społeczności żydowskiej w Europie. Jej liczne prace dotyczyły tematów wygnania i związanego z nim cierpienia, ale także ogólnie potępienia wojny (*Slaughter of Innocents*, 1939). Najślynniejszym był *Kaddish* – solo do muzyki Maurice'a Ravela, powstały w 1945 roku, gdy artystka przebywała w Meksyku. W spektaklu Sokołow tańczy, nosząc na ramieniu filakterie (tefilin), stanowiące element tradycyjnego rytuału modlitewnego Żydów (mężczyzn)⁹.

⁷ Lynn Garafola, „Works Choreographed by José Limón”, in *José Limón: An Unfinished Memoir*, ed. Lynn Garafola (Middletown: Wesleyan University Press, 2001), 133–151.

⁸ Elvi Moore, „Bella Lewitzky: A Legend Turned Real”, *Dance Chronicle* 2, no. 1 (1978): 27, <https://doi.org/10.1080/01472527808568716>.

⁹ Henia Rottenberg, „Anna Sokolow: A Seminal Force in the Development of Theatrical Dance in Israel”, *Dance Chronicle* 36, no. 1 (2013): 39, <https://doi.org/10.1080/01472526.2013.757461>.

Trauma i pamięć

Holokaust przez wiele lat po II wojnie światowej pozostawał wypartym elementem pamięci zbiorowej w narodzie żydowskim między innymi dlatego, że nowo powstałe państwo Izrael hołdowało wartościom, wśród których nie było miejsca na żałobę i traumę. Temat Holokaustu został szerzej podjęty w publicznym dyskursie za sprawą procesu Eichmanna w 1961¹⁰. Konsekwencją wyparcia traumy był również fakt, że pierwsze prace choreograficzne podejmujące temat Zagłady powstawały w krajach oddalonych od Europy i Izraela i często były tworzone przez artystów, których tragedia ta nie dotyczyła osobiście (jak wspomniany Lester Horton). Jak trudne okazało się przepracowanie osobistej historii, pokazuje natomiast przypadek Poli Nireńskiej, której rodzina zginęła w warszawskim getcie i która spektakl o Holokauście tworzyła na emigracji w USA. *Whatever Begins Also Ends: In Memory of Those I Loved Who Are No More*, znany później jako *Tetralogia Holokaustu*, powstawał w kilku etapach w latach 1982–1990. Artystka ewokuje w nim realistyczne obrazy Zagłady, kładąc nacisk na indywidualne doświadczenie protagonistek. W *Lamencie* – swoistym marszu śmierci – Matka świadomie prowadzi swoje córki na nieuchronną śmierć. Z kolei w ostatniej części cyklu (*Pociąg*) wykorzystano obrazy wagonów kolejowych i komór gazowych. Matka patrzy na śmierć dzieci oraz własnej matki, modląc się słowami pełnymi żalu i wyrzutów. Ostatecznie również ona umiera¹¹. Nowojorski krytyk Alan M. Kriegsman tak określił istotność tych choreografii:

Tetralogia rozpoczyna się sceną, w której rodzina czule i ciepło się obejmuje, a kończy, kiedy wspólnie leży jako upiorna masa ściśniętych martwych ciał. Jest to zapadająca głęboko w pamięć metafora przerażającej ostateczności wiążącej się z bestialską eksterminacją, która prowadzi do unicestwienia całego narodu. I właśnie choćby z tego jednego powodu utrzymywanie przy życiu tych śladów, prezentowanych w twórczości Nireńskiej, jest imperatywem nie tylko artystycznym, ale również moralnym.¹²

¹⁰ Zob. Idith Zertal, *Israel's Holocaust and the Politics of Nationhood* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), <https://doi.org/10.1017/CBO9780511497537>.

¹¹ Rima Faber, „Pola Nireńska: *Tetralogia Holokaustu*”, tłum. Adam Zbyszewski, w: *Polskie artystki awangardy tanecznej: Historie i rekonstrukcje*, red. Joanna Szymajda (Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, 2017), 188–213. Więcej na temat biografii i prac Poli Nireńskiej zob. Weronika Kostyrko, *Tancerka i zagłada: Historia Poli Nireńskiej* (Warszawa: Czerwone i Czarne, 2019) oraz Karen A. Mozingo, „Choreografie nieobecności: Wspomnienia Holokaustu w pracach Poli Nireńskiej”, tłum. Agnieszka Kamińska, *Kultura Enter* 60, nr 6 (2014), <https://kulturaenter.pl/article/choreografie-nieobecności-wspomnienia-holokaustu-w-pracach-poli-nireńskiej>.

¹² Recenzja Alana M. Kriegsmana w *Washington Post* z 29 lipca 1990, cyt. za: Faber, „Pola Nireńska”, 204.

W dniu premiery Nireńska miała już osiemdziesiąt lat. Dwa lata później popełniła samobójstwo¹³. Niektóre części *Tetralogii*, przede wszystkim *Lament (Dirge)*, doczekały się wznowień po śmierci artystki, w tym przez Jacka Łumińskiego i Śląski Teatr Tańca (1997).

W izraelskim środowisku tańca temat Zagłady pojawił się po raz pierwszy dzięki Annie Sokołow, która po wielokrotnych wizytach w Izraelu założyła tam działający krótko zespół Lyric Theatre (1962–1964). Wykonany przez jego zespół *Dreams* (1961), spotkał się jednak z ambiwalentnym przyjęciem i nie zyskał szerszego rozgłosu, niemniej został wznowiony przez Batshevę w 1978¹⁴. Przełomową pracą w tym obszarze był natomiast *Song of My People – Forest People – Sea* (1971) Johna Cranko stworzony dla Batsheva Dance Company. Zespół ten powstał w 1964 roku i w momencie zaproszenia Cranko cieszył się już międzynarodową renomą, ale co istotne, *Song of My People* był pierwszym spektaklem o tematyce żydowskiej w jego historii. Cranko, choreograf żydowskiego pochodzenia, urodzony w RPA, ale pracujący głównie w Niemczech, postanowił zbudować dzieło na kanwie czterech poematów Uri Zvi Greenberga, napisanych w języku hebrajskim i traktujących o przemocy i prześladowaniach narodu żydowskiego. Stanowiły one jednocześnie element dźwiękowego pejzażu, który uzupełniało kilka kompozycji muzycznych żydowskich twórców: utwory na perkusję w wykonaniu Ruth Ben Zvi, fragment klasycznego dzieła E.W. Sternberga oraz piosenka autorstwa Dubi Zelzera. W samym Izraelu spektakl wzbudził silne emocje – na widowni zasiadły między innymi osoby, które ocalały z Holocaustu, a na scenie twórcy przywołali mocne obrazy: sceny zabijania ludzi, stopy martwych ciał¹⁵.

W zaproponowanej przeze mnie typologii *Song of my People* to przykład bliski spektakłom manifestom. Różni się jednak od nich relacją do kategorii czasu, Cranko sięga bowiem po partykularne treści z przestrzeni pamięci kolektywnej. Można zaryzykować twierdzenie, że – używając pojęć psychoanalitycznych – spektakl ten po zamknięciu etapów wyparcia i żałoby otworzył drzwi wielu kolejnym choreografiom poświęconym Zagładzie, które powstawały w Izraelu od lat siedemdziesiątych. Dopiero jednak *Aide Mémoire* z 1994 – choreografia Ramiego Beëra, którą zrealizował ze swoim zespołem, Kibbutz Contemporary Dance Company, zyskała międzynarodowy rozgłos i status kanonicznego dzieła

¹³ Zob. Alicja Iwańska, „Pola Nireńska, człowiek i dzieło: Taniec z przeszłością”, w: *Polskie artystki awangardy tanecznej*, 121.

¹⁴ Rottenberg, „Anna Sokolow”, 48.

¹⁵ Liora Bing-Heidecker, „How to Dance after Auschwitz? Ethics and Aesthetics of Representation in John Cranko's *Song of My People – Forest People – Sea*”, *Dance Research Journal* 47, no. 3 (2015): 5–26, <https://doi.org/10.1017/S0149767715000339>.



Aide Memoire by Rami Be'er,
Kibbutz Contemporary Dance
Company, 1994

PHOTO © URI NEVOFFTE

tańca traktującego o Holokauście, chociaż nie w sposób bezpośredni i bez podawania faktografii. Be'er należy do drugiego pokolenia po Holokauście, tego, które przerwało milczenie świadków i ofiar. W spektaklu dominuje rozległa, ruchoma scenografia (drewniane płyty), wypełniająca przestrzeń sceny przeszkodami, z którymi muszą radzić sobie tancerze: murem, szczelinami, dziurami, pułapkami. Krajobraz dźwiękowy tworzą odgłosy pociągów. Spektakl ten nie ewokuje jednak poczucia zagrożenia, nie przywołuje martyrologicznych scen, stanowi raczej świadectwo postpamięci – głębokich emocji tych, którzy nie doświadczyli traumy, ale ją odziedziczyli¹⁶.

¹⁶ Gaby Aldor, „The Borders of Contemporary Israeli Dance: ‘Invisible Unless in Final Pain’”, *Dance Research Journal* 35, no. 1 (2003): 87–88, <https://doi.org/10.1017/S0149767700008780>.

Protesty

Kolejne pokolenia twórców i twórczyń nie tylko podejmowały się pracy z pamięcią i stratą, ale i aktywnie protestowały przeciwko działaniom militarnym czy zaangażowaniu rządów swoich państw w konflikty wojenne. Znana jest powszechnie antymilitarna i antynazistowska postawa Johanna Kresnika, którą manifestował zarówno w życiu osobistym, uczestnicząc w ulicznych demonstracjach, jak i w swoich prowokujących spektaklach „teatru choreograficznego”, będących często komentarzem do bieżących wydarzeń politycznych.

Przykładów dostarczają nam także prace amerykańskich artystów z kręgów *postmodern dance*. Czas aktywności tych twórców i twórczyń przypadł na szczególnie intensywny pod względem ruchów aktywistycznych moment, np. w Nowym Jorku podczas Angry Arts Week, akcji protestacyjnej przeciwko wojnie w Wietnamie, trwającej od 29 stycznia do 5 lutego 1967 wzięło udział ponad 500 artystów¹⁷. Podczas tego wydarzenia Yvonne Rainer wykonała wersję swojego słynnego *Trio A* (1966) jako *Convalescent Dance*, wykorzystując osłabienie własnego ciała po pobycie w szpitalu jako narzędzie krytyki. W innej odsłonie *Trio A*, również w geście protestu przeciwko wojnie w Wietnamie, wykorzystano flagę amerykańską, stanowiącą jedyny ubiór performerów. W tej samej sprawie w *War* (1970) protestowało trzydzieścioro tancerzy, zaś w *Street Action* (1970) grupa performerów w choreografii wykonanej na ulicach Nowego Jorku sprzeciwiała się amerykańskiej inwazji w Kambodży. Jednym ze szczególnie zaangażowanych twórców tego pokolenia był także Steve Paxton. Interesujący jest przypadek, gdy próba cenzury jego spektaklu przekształciła go w performans aktywistyczny. W *Beautiful Lecture* (1968) Paxton zazwyczaj pokazywał projekcję *Jeziora łabędziego* w wykonaniu Baletu Bolszoi w zestawieniu z filmem porno, w tym czasie on sam wykonywał tylko małe gesty w przestrzeni pomiędzy dwoma ekranami, jednocześnie udając, że wygłasza *exposé* na temat relacji balet – seks (w rzeczywistości był to dźwięk z taśmy). Gdy podczas pokazu w New School Paxton został zmuszony do usunięcia filmu porno (co było gestem cenzury), zastąpił go filmem dokumentalnym o konflikcie wojennym w Republice Biafra, podkreślając pornograficzną obsceniczność wojny¹⁸. Z kolei w *Air* (1973) na dwóch ekranach telewizorów emitowano dwie różne taśmy:

¹⁷ Więcej o protestach środowisk artystycznych w USA w latach sześćdziesiątych zob. Francis Frascina, *Art, Politics, Dissent: Aspects of the Art Left in Sixties America* (Manchester: University of Manchester Press, 1999).

¹⁸ Sally Banes, *Terpsychora w tenisówkach: Taniec post-modern*, tłum. Artur Grabowski i Jadwiga Majewska, (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2013), 66–67.

telewizyjne przemówienie Richarda Nixona o aferze politycznej związanej z Watergate i kolaż wideo łączący widoki oceanu, innego przemówienia Nixona i obrazu tańczących nóg¹⁹. Wybór filmu z Biafry czy przemówienia Nixona stanowią przykłady używania przez Paxtona dokumentów politycznych, który to zabieg, podobnie jak pokazywanie zwykłych czynności i stanów ciała, uważany był początkowo przez część krytyków za nieatrakcyjny, wręcz odstręczający, zbyt łączy teatr ze światem zewnętrznym. Innym przykładem jego zaangażowania jest współpraca z organizacją Wintersoldier, zrzeszającą weteranów wojny w Wietnamie. Jej efektem jest spektakl *Collaboration with Wintersoldier* (1971), w którym na ciałach dwóch performerów, ubranych w kombinezony i zawieszonych głową w dół (co przywołuje obrazy tortur), wyświetlany jest film o Wietnamie, zrealizowany właśnie przez Wintersoldier²⁰.

Znamiona takiej formy artystycznego protestu, również z użyciem paradokumentu, ale przefiltrowanej przez estetykę wielkoformatowego spektaklu nosi *Three Atmospheric Studies* (2006) Williama Forysthe'a. Skomponowana w formie tryptyku i stanowiąca komentarz do wojny w Iraku, praca ta uważana jest za najbardziej zaangażowane politycznie dzieło artysty. Punkt wyjścia stanowił XVI-wieczny obraz Lucasa Cranacha *Ukrzyżowanie*, dla choreografa interesująca okazała się bowiem wizualna, a tym samym znaczeniowa koincydencja tego obrazu ze zdjęciem z agencji Reuters z 2005, dokumentującym konflikt na Bliskim Wschodzie. Na pierwszym planie tej fotografii, która stała się wizualną ramą i jednocześnie spoiwem dramaturgicznym spektaklu, czterech mężczyzn niesie zwłoki, w tle ze zburzonych ścian zbombardowanego budynku kształtuje się forma krzyża, a w lewym górnym rogu widnieje chmura dymu i ognia²¹. W spektaklu przytacza się historie prześladowanych cywilów, inscenizowane są sceny przesłuchań, pojawiają się bezpośrednie odniesienia do polityki Busha, m.in. postać Condoleezy Rice (ówczesnej sekretarz stanu), przemawiająca tubalnym głosem. W ostatniej scenie tego tanecznego tryptyku dominuje krzyk, tworzący w audiosferze „chmurę” analogiczną do tej z obrazu Cranacha czy ze zdjęcia Reuters. Spektakl zamyka napawający lękiem obraz wojny, który tworzą ciała tancerzy²².

¹⁹ Banes, *Terpsychora w tenisówkach*, 67.

²⁰ Joanna Szymajda, „Steve Paxton – choreograf”, *Kultura Enter* 6, nr 1 (2009), <https://kulturaenter.pl/article/steve-paxton-choreograf/>.

²¹ Zob. Lucia Ruprecht, „Crossmapping Grief in William Forsythe's *Three Atmospheric Studies*”, *Forum for Modern Language Studies* 50, no. 3 (2014): 289–304, <https://doi.org/10.1093/fmls/cquo24>.

²² Joanna Szymajda, *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2013), 242–243.

PHOTO © URI NEVOPTF



Aide Memoire by Rami Be'er, Kibbutz Contemporary Dance Company, 1994

Współczesna choreografia i taniec przynoszą nowe formy aktywnego protestu angażującego ciało w ruchu, m.in. uliczne rave'y czy *flash mobs*, czyli zwykle krótkie, często spontaniczne akcje w przestrzeniach publicznych. Ostatnim przykładem jest międzynarodowa akcja taneczna tworzenia małych form choreograficznych do dźwięków sygnału alarmu przeciwlotniczego, wspierająca w tej formie społeczeństwo ukraińskie (o akcji tej pisze szerzej w niniejszym zeszycie Anton Ovchinnikov).

Konfrontacje

Możliwość protestu mieści się w warunkach demokracji, która z definicji pozwala demonstrować poglądy w sposób bezpieczny. Natomiast w dyktaturach i w faktycznych miejscach konfliktu wojennego, gdzie wszelkie reguły demokratyczne ulegają zawieszeniu, protest staje się również konfrontacją – działaniem obciążonym realnym, fizycznym niebezpieczeństwem.

Takim przykładem jest np. tradycyjny taniec *dabke* tańczony na ulicach Damaszku, który zyskuje status radykalnego performatywnego trofeum: staje

się znakiem odzyskania przestrzeni ulic miasta przez protestujących przeciwko dyktatorowi²³. Z kolei w okupowanej Palestynie samo praktykowanie tradycyjnych form tańca arabskiego staje się formą oporu, narażającą tancerzy i tancerki na realne zagrożenie.

Konfrontacyjny charakter ma również taniec wykonywany przez żołnierzy w celu symbolicznego zawłaszczenia terenu czy upokorzenia drugiej strony konfliktu. Takie sytuacje miały miejsce w Palestynie, gdy żołnierze izraelscy tańczyli na ulicach miast makarenę lub dołączali w mundurach do arabskiego tańca weselnego²⁴. Ciekawostką jest w tej perspektywie fakt, że taniec wykorzystywano przez wiele lat w treningu żołnierzy i żołnerek izraelskich jako formę dyscyplinowania ciała²⁵.

Dokumentacje

Jeszcze innym rodzajem postawy twórczej wobec przemocy i wojny jest przyjęcie perspektywy paradokumentalnej, różniącej się zasadniczo od przywołanych na początku tekstu modernistycznych manifestów, ale budzącej równie silne emocje. Klasycznym przykładem jest film Ai Wei Wei'a *Human flow* (2017), przedstawiający monumentalne choreografie ciał tłumów uchodźców, zmuszonych do emigracji z uwagi na wojny, biedę i kryzys klimatyczny.

Utrwalony historycznie format tańca jako rozrywki dla żołnierzy prowokacyjnie tematyzują Emil Hrvatin i Erna Ómarsdóttir w spektaklu *We Are All Marlene Dietrich FOR* (2005), w którym podejmują się stworzenia rzeczywistego programu rozrywkowego z elementami teatru, tańca i śpiewu dla żołnierzy stacjonujących w bazach sił pokojowych ONZ, programu „tak samo globalnego i międzykulturowego, jak same wojska pokojowe”²⁶. Performans ten konfrontuje widza z pewnym etycznym ryzykiem, ponieważ balansuje on między realnym a fikcyjnym wydarzeniem, bez jednoznacznego moralnego wydzwięku czy prób przekonywania do określonych racji (pokój/wojna)²⁷.

²³ Miriam Cooke, *Dancing in Damascus: Creativity, Resilience, and the Syrian Revolution* (New York: Routledge, 2017), 3-4.

²⁴ Melissa Melpignano, „A Necropower Carnival: Israeli Soldiers Dancing in the Palestinian Occupied Territories”, *TDR: The Drama Review* 67, no. 1 (2023): 186-202, <https://doi.org/10.1017/S1054204322000910>.

²⁵ Melpignano, „A Necropower Carnival”, 188.

²⁶ Tomaž Toporišič, „Strategies of (Political) Subversion in Contemporary Performing Arts”, *Maska. Quarterly for Performing Arts* 92/93 (2005): 68.

²⁷ Toporišič, „Strategies of (Political) Subversion”.

Zestawienia suchych faktów, liczb, nazwisk, dat, miejsc, map przetworzone przez osobiste opowieści lub przepracowane przez program komputerowy – choć dążą do obiektywizmu, a nawet neutralności, rzadko zostawiają odbiorcę obojętnym. Z licznego grona twórców i twórczyń podejmujących te tematy warto wymienić Arkadię Zaidesa – pochodzącego z Białorusi izraelskiego choreografa, obecnie pracującego w Belgii – z uwagi na kompleksowy charakter jego działań, skierowanych na stworzenie nieustannie aktualizowanego archiwum współczesnych konfliktów, wojen i sytuacji uchodźców²⁸. W jednym z solowych projektów (*Archives*, 2014) Zaides zajmował się badaniem wpływu aktów przemocy dokonywanych wobec Palestyńczyków na Zachodnim Brzegu Jordanu przez izraelskich fundamentalistycznych osadników na somatyczne reakcje ciała. Spektakl łączy dwa równoległe elementy: projekcje wideo z archiwum zgromadzonego przez B'Tselem (organizację, która dokumentuje naruszenia praw człowieka na terytoriach okupowanych) oraz występu artysty na żywo, w którym ucieleśnia on agresywne, fizyczne i wokalne gesty Izraelczyków, zarejestrowane na wideo²⁹.

W paradygmat dokumentacji wpisują się również prace francuskiego choreografa Rachida Oumardane'a. W *Des Témoins Ordinaires* (*Zwykli świadkowie*, 2009) artysta wykorzystuje wypowiedzi dwunastu uchodźców i uchodźczyń różnych narodowości, którzy doświadczyli w swoich krajach tortur, w tym z powodu toczących się tam wojen. W *Loin...* (*Daleko...*, 2008), traktującym o wojnie w Algierii i Wietnamie, matka artysty opowiada (na projekcji wideo), jak w czasie wojny w Algierii jej ojciec był torturowany, a następnie został wraz z innymi członkami rodziny zamordowany. Scenografię stanowi ekran oraz instalacja zbudowana z ustawionych na podłodze głośników radiowych w rodzaju tych, z których do dziś w Wietnamie wygłasza się publicznie propagandowe przemówienia. Są one połączone kablami, które płacząc się, tworzą kształty kałuż wypełnionych sztuczną krwią. Przemoc w tym spektaklu jest nie tyle przedstawiana, co relacjonowana, jak mówi sam choreograf:

Nie jestem zainteresowany wojną jako taką. Nie chcę niczego denuncjować. Wojny stanowią część historii cywilizacji Zachodu. Interesuje mnie to, co stało się potem. Gdybym stworzył agresywny spektakl, byłoby to konfrontowaniem przemocy z przemocą.³⁰

²⁸ Zob. strona internetowa artysty, <https://arkadizaides.com>, dostęp 29 października 2023.

²⁹ Ruthie Abeliovich, „Choreographing Violence: Arkadi Zaides's *Archive*”, *The Drama Review* 60, no. 1 (2016): 165–170, <https://muse.jhu.edu/article/611248>.

³⁰ Cyt. za: Valerie Gladstone, „Dancing with the Dark”, *The Boston Globe*, May 15, 2008.



© TETIANA ZNAMEROVSKA

The Traces, dir. and choreographed by Tetiana Znamerovska, 2023

W XXI wieku zmienia się natura konfliktów wojennych: stają się one bardziej amorficzne, hybrydowe i zmienne, są nieustannie i natychmiastowo mediatyzowane, granice i wrogowie są trudniejsi do zidentyfikowania, a różnica między stanem wojny a pokoju mniej wyraźna niż w poprzednim stuleciu. Zmienia się więc także natura działań podejmowanych przez artystki i artystów konfrontowanych ze stanem wojny. Powyższy krótki przegląd możliwych postaw rozrasta się o hybrydowe formy działań rozciągniętych w czasie.

Z powodu niedawnego brutalnego załamania się dotychczasowej rzeczywistości społecznej oraz realności doświadczenia ogromnego cierpienia i śmierci artyści i artystki w Ukrainie zostali postawieni przed wyborem osobistym (walczyć, emigrować?), politycznym (choćby w kwestii języka – część z nich mówiła dotychczas po rosyjsku) i artystycznym (tworzyć, milczeć, jeżeli tworzyć, to jak i co?). Wybory te są po wielokroć trudne w przypadku artystów posługujących się ciałem jako narzędziem ekspresji.

Poniższy tekst Antona Ovchinnikowa – ukraińskiego choreografa i tancerza z doświadczeniem służby w armii rosyjskiej – jest próbą oddania stanu umysłu i ciała *in situ*, w sytuacji, gdy decyzje trzeba podejmować bez komfortu fizycznego i psychologicznego dystansu. Potraktujmy ten tekst jako doświadczenie żywego archiwum ciała, ciała w sytuacji wojny.

Appendix

This essay was originally written in October 2022 and updated in August 2023 (editors' note).

Anton Ovchinnikov

Dancing the New Realities: A Beauty and a Beast of the War

On February 24, 2022, all of us living in Ukraine and awakened by missile explosions realized that our lives will never be the same again. This understanding fell upon us all at once with the whole destructive weight of the missile strikes, each of which we felt in our hearts. It will take us time to understand what we have lost and how to look at it from a distance. But for now, this time is not enough. Every day of the war, the wound to the Ukrainian body becomes deeper, and the skin around it becomes rougher and tougher. Every new day, we throw away a part of yesterday's selves into the wastebasket of history and try to find today's selves. Can we imagine right now what we will become tomorrow?

This is a question that, unfortunately, there is no way to answer yet. There is no stable ground underfoot, and what ground exists is so unsteady and unreliable that setting foot upon it seems even more dangerous than to linger in a high-rise apartment even after an air raid alarm has been sounded. "There is no future." This is a statement that no longer seems utopian. It exists and it fits perfectly into quantum physics without serious consequences. It exists but is absent at the same time. We came close to it and tried on Theodor Adorno's saying that "To write poetry after Auschwitz is barbaric. And this corrodes even the knowledge of why it has become impossible to write poetry today."³¹ And looking at ourselves in the mirror, we try on the question "is it possible to dance after Bucha?"

³¹ Theodor W. Adorno, "Cultural Criticism and Society," in *Prisms*, trans. Samuel and Shierry Weber (Cambridge, MA: MIT Press, 1981), 34.

The answer to this question is complex and has too many vectors to simplify even to a single paragraph. Just like contemporary dance itself, which takes on a variety of forms, defending its sincerity, so all the choreographers in Ukraine who believe that they are engaged in “contemporary dance” interpret the “contemporality” of dance too differently for themselves. For the last decade, since 2010, when we started holding the only regular dance festival in Ukraine, Zelyonka, I have been constantly faced with a choice and the need to reformulate what it means to be “contemporary” in dance in Ukraine. And it has always seemed to me that contemporaneity is so shaky that it is difficult to find words for it. Today it is even harder.

War knocks out support from under the body and it works in every sense: emotional, psychological, and physical. Dancing without support is impossible. The body will still seek and find an opportunity to rely on. It feels this absolute necessity even if the dancer does not feel it. In the same way, for a dancer, sometimes there comes a state when the dance itself is the support for existence in the world, when the inability to perform the usual dance rituals in itself makes life unbearable and meaningless, when all the inner energy transforms into an effort to preserve life for oneself and loved ones.

I am acquainted with and strive to maintain contact with my colleagues from various cities in Ukraine. Since I realized the emptiness within myself, I have become curious to know what they feel and where they draw inspiration for dance. I know and see that many of them still can't regain the meaning of dance and still don't feel the need for it. Yes, the need. This word has become one of the defining factors in the lives of people who remained in Ukraine after the start of the war. Is there a point in doing something if there's no necessity in it? Is there a need to invest time in actions if they don't lead to victory in the war? Every potential action became possible to legitimize only after answering the question, “Why is this needed?” This is how familiar Ukrainian expressions like “cultural front,” “economic front,” and “diplomatic front” emerged in the language. The only way to legitimize what you do, if you are not defending Ukraine with weapons in hand, is to consider it as “another” front in the battle against Russia.

But what about those who left Ukraine and are now so easily labeled as “deserters,” “traitors,” and “cowards”? Many of them continue to work away from their homeland, but it's not just the physical distance that complicates communication. The reason behind these difficulties lies in an internal moral dilemma, which has become part of the daily discourse for most (if not all) Ukrainian choreographers in exile. Can one still be a “victim of war” and talk about it on a par with those who remained there? Is it worth discussing it on behalf of those who are in Ukraine? Can one talk about anything else?

My first dance since the beginning of the war happened in the first days of April, six weeks after the invasion. All these first weeks passed in an endless search for “good” news, but for some reason only bad was found. Among other things, I sometimes came across “some dances” on social networks. In my opinion, it was these unformed and not fully formulated statements that were the most “honest.” These statements conveyed all the emptiness and uncertainty of existence, which was framed by the physical impossibility of reconciling with such a state.

Contemporary dance in Ukraine is strongly influenced by the music it collaborates with. Often, it’s the music that takes precedence and shapes the dance itself. This is precisely why one of the first dance flash mobs that appeared on the Ukrainian FB was a proposal to create a dance to the music of an air raid siren. It seems to me that this is a completely logical consequence. The long hysterical wail of a siren in the city space, echoing through the empty courtyards, is a completely new sound for a modern urban person. Nothing like this had ever happened to them under any circumstances. They don’t know how to react to the siren. It primarily causes fear and numbness in the body. It seems to me that trying to dance to the sound of a siren is an unconscious desire to “tame” it. This is the desire to make it habitual for the body, so that it stops shuddering from its sounds and turns into a piece of meat in anticipation of the arrival of the missile. I saw several flash mobs of European dancers with the same soundtrack. One of them was performed by Sasha Waltz dance company. For me, it was a rather strange spectacle, in which there was an obvious desire to express support for the choreographers of Ukraine but it was nothing more than this. Looking at the dancers, it was quite clear that they had never heard the sound of a siren on the street and only tried to imagine how it could be with them.

Perhaps the main thing that I realized for myself, tracking the revival of dance activity, is that it gives hope for the continuation of life at least a little like the one that was before. After all, it was most terrifying in the first weeks, not that life can end in one moment, but that it will never be the same again. And that all the most important things in life can leave it forever. This is exactly how terrifying the first spontaneous geopolitical choreography was, which began to be created by the mindless effort of a huge number of people hastily leaving Ukraine through the western border: hundreds of thousands and even millions of people who filled the stations and then the trains, merging into powerful full-flowing streams to cross the border with the European Union and disperse in thin streams in the cities and villages of prosperous peaceful Europe. How many of them will return and when?



© ANTON OVCHINNIKOV

Monochrome, dir., choreographed, and performed by
Anton Ovchinnikov, 2022, Kyiv

In my first dance after the start of the war, a wooden stool was in the frame with me, which I took with me to the shoot along with a camera and a tripod. I did not quite understand what I would do with this, but my body, which had forgotten about the dance, probably knew that it needed visible and tangible support: something else besides the earth that shifts under the feet and the water, which seemed to bring calm and coolness. This first post-war dance turned into a dance film which, without thinking twice, I called *Monochrome*. The title accurately conveys the emotional state of myself, as well as many of those with whom I was able to talk after watching the film. All the variety of colors of the world ceases to matter for those who have felt the flames of war upon themselves. The world is divided only into good and evil, and evil in this confrontation must be destroyed. After the entirety of the video material was recorded, I felt that the dance seemed to return to the body the ability to distinguish halftones and colors, and this became a key idea for me when creating and editing the film.

Another idea that was strongly expressed in the film,³² but at the same time was outside of my focus, was the idea of the loneliness and fragility of a person,

³² *Monochrome* teaser, Vimeo, April 27, 2022, <https://vimeo.com/703832182?share=copy>.

coupled with the tranquility and serenity derived from the ability to be alone in a safe space. These were the first comments I received from others after watching this video. This is another reality of war that does not let me go even now, even when I spend time among people close to me. The feeling of danger that arises when there are “others” nearby has always been my companion, but it has become especially acute now, especially if these are people who do not have experience similar to mine.

In May 2022, together with the Contemporary Dance Platform team, we started collecting dance videos filmed by Ukrainian choreographers after the start of the Russian invasion of Ukraine. The project was called *Let the Body Speak*.³³ To promote the video, a Youtube channel of the same name was created and we made it public on August 1, 2023 with the first three videos. Further, it was decided to publish 3–4 videos weekly until the end of the war. The goal of the project was not only to create an archive of dance videos, but also to meet with experts to discuss the place and especially the role of contemporary dance in the new reality. Now the project’s objectives have significantly expanded. In addition to working with videos, the team organizes educational lectures and workshops online, available for viewing on the YouTube channel. The team also arranges presentations of dance videos at international festivals in Europe and even acted as a co-producer for three dance performances by Ukrainian choreographers: Tetiana Znamerovska’s *The Traces*, Bogdan Polischuk’s *Dance Macabre*, and Julia Lopata’s *Kosachka*.

The first result of the project, even before the publication of the first videos, was a rather startling online discussion organized by the Contemporary Dance Platform. Since the announcement of the project, there have been unexpected disagreements among the dance community about its role as a whole. Perhaps as a result of inaccurate task communication, it caused a backlash among dancers who had been actively involved in creating dance videos before the war. The question that started the discussion was whether it is even ethical to make dance videos during a war. In the process, this question narrowed down to the topic of the ethics of dance and what dance can be like in a country where the entire male population under sixty is subject to mobilization. It was the latter that eventually became a stumbling block due to the fact that some of the dancers and choreographers are physically unable to continue their art practices because they are taking an active part in volunteer activities or are even in the ranks of

³³ Let the Body Speak website, <https://danceplatform.org.ua/let-the-body-speak-en>, accessed February 13, 2024, and a Youtube channel, <https://www.youtube.com/channel/UCQ59LxKkkl0ftzoCrqubJA/>, accessed February 13, 2024.



© BOHDAN POLISHCHUK

Danse Macabre: The Immortal Dance, dir. and performed
by Bohdan Polishchuk, 2023

the territorial self-defense forces or Ukrainian Armed Forces at the front. Does this mean that those artists who have the opportunity to dance should give it up out of solidarity? This discussion led us to the idea of expanding the conditions for the presentation of choreographers within the framework of the project. It was decided that these could be not only dance videos, but also interviews and discussions with those artists whose activities have been halted due to the war. After several months of searching for formats for such meetings and their content, this idea remained unrealized. We couldn't summon the courage to bridge the gap that now exists between those who are "dancing" and those who risk their lives every day, staring death in the face.

As for the videos themselves, which are published on the Let the Body Speak channel, they represent a wide range of what is happening now in the (contemporary) dance of Ukraine. To begin with, it is worth saying that we have received more than a hundred videos, but a particularly large number were filmed in the first months of the war. It is rather difficult for me to call everything that can be seen in these videos contemporary dance. But here again the question arises of what contemporary dance is for Ukrainian choreographers. And although this issue is essentially not the topic of this speech, I would like to briefly dwell on it separately.

Another topic that resounded in the first discussion within the framework of the Let the Body Speak project was the search for a new dance language. If

there is a feeling that dance has become irrelevant and inconvenient to watch and perform, then perhaps it is worth trying to turn to language? This is exactly what one of the Ukrainian choreographers Danil Zubkov says in an interview with the American *New York Times* journalist Gia Kourlas: “Ukrainian contemporary dance can only be created now by dance artists living in the country since the Russian invasion on February 24. And that means starting from scratch. As he sees it, now is the time for the birth of authentic, essential Ukrainian contemporary dance.”³⁴ Is this possible now, when the war is in its most severe phase and requires the maximum exertion of all internal forces both among those who are at the front and those who are in bomb shelters?

When we made the decision to publish dance videos featuring different styles of dance, we thought about this very opportunity—the search for a new dance language. Perhaps this is one of the ways—to start paying attention to what you have not paid attention to and what has always been uninteresting to you? In addition, it was important for us to give an opportunity to speak to everyone who has something to say and to create a sense of community and unity among the dancing Ukrainians, who are scattered all over the world. In addition, videos collected on one platform make it possible for everyone to view each other’s work and find exactly what is important for themselves.

It is important to note that by the end of 2022, the flow of video submissions for publication on the YouTube channel had nearly dried up. This essentially confirms my hypothesis that the interest in the video format arose from the inability to create dance on stage and in rehearsal rooms and to be seen live. It became a means of resistance and endurance during those months when it was most challenging.

In conclusion, I would like to say that the history of contemporary dance in Ukraine continues. Someone is simply trying to return to the very dance that they have been doing all the last years and thus trying to restore the broken connections between the inner world and the outer reality. Someone is engaged in extreme experiments with their body and with the camera. And someone else is just trying to find the answer in the body to the emotional experiences of recent times. Ukrainian performances reflecting the theme of war are starting to emerge, some of which were showcased as part of the Ukrainian Platform at the New Baltic Dance Festival in Vilnius in May 2023. What of all this will remain on the surface after the war, we do not yet know. But I hope we find out soon enough.



³⁴ Gia Kourlas, “What Does a Dancing Body Feel Like in Ukraine? ‘I am a Gun,’” *New York Times*, August 24, 2022, <https://www.nytimes.com/2022/08/24/arts/dance/modern-dance-ukraine.html>.

Bibliography

- Abeliovich, Ruthie. "Choreographing Violence: Arkadi Zaides's *Archive*." *The Drama Review* 60, no. 1 (2016): 165–170. <https://muse.jhu.edu/article/611248>.
- Aldor, Gaby. "The Borders of Contemporary Israeli Dance: 'Invisible Unless in Final Pain.'" *Dance Research Journal* 35, no. 1 (2003): 81–97. <https://doi.org/10.1017/S0149767700008780>.
- Banes, Sally. *Terpsychora w tenisówkach: Taniec post-modern*. Translated by Artur Grabowski and Jadwiga Majewska. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2013.
- Bing-Heidecker, Liora. "How to Dance After Auschwitz? Ethics and Aesthetics of Representation in John Cranko's *Song of My People – Forest People – Sea*." *Dance Research Journal* 47, no. 3 (2015): 5–26. <https://doi.org/10.1017/S0149767715000339>.
- Cooke, Miriam. *Dancing in Damascus: Creativity, Resilience, and the Syrian Revolution*. New York: Routledge, 2017.
- Faber, Rima. "Pola Nireńska: *Tetralogia Holokaustu*." Translated by Adam Zbyszewski. In Szymajda, *Polskie artystki awangardy tanecznej*, 188–213.
- Frascina, Francis. *Art, Politics, Dissent: Aspects of the Art Left in Sixties America*. Manchester: University of Manchester Press, 1999.
- Garafola, Lynn. "Works Choreographed by José Limón." In *José Limón: An Unfinished Memoir*, edited by Lynn Garafola, 133–151. Middletown: Wesleyan University Press, 2001.
- Gladstone, Valerie. "Dancing with the Dark." *The Boston Globe*, May 15, 2008.
- Iwańska, Alicja. "Pola Nireńska, człowiek i dzieło: Taniec z przeszłością." In Szymajda, *Polskie artystki awangardy tanecznej*, 108–125.
- Kostyrko, Weronika. *Tancerka i zagłada: Historia Poli Nireńskiej*. Warszawa: Czerwone i Czarne, 2019.
- Kourlas, Gia. "What Does a Dancing Body Feel Like in Ukraine? 'I am a Gun.'" *New York Times*, August 24, 2022. <https://www.nytimes.com/2022/08/24/arts/dance/modern-dance-ukraine.html>.
- Majewski, Tomasz, et al., ed. *Migracje modernizmu*. Łódź: Oficyna, 2014.
- Manning, Susan. "Ideology and Performance between Weimar and the Third Reich: The Case of *Totenmal*." *Theatre Journal* 41, no. 2 (1989): 211–223. <https://doi.org/10.2307/3207860>.
- Melpignano, Melissa. "A Necropower Carnival: Israeli Soldiers Dancing in the Palestinian Occupied Territories." *TDR: The Drama Review* 67, no. 1 (2023): 186–202. <https://doi.org/10.1017/S1054204322000910>.
- Moore, Elvi. "Bella Lewitzky: A Legend Turned Real." *Dance Chronicle* 2, no.1 (1978): 1–78. <https://doi.org/10.1080/01472527808568716>.
- Morris, Gay, and Jens Richard Giersdorf, eds. *Choreographies of 21st Century Wars*. New York: Oxford University Press, 2016.

- Mozingo, Karen A. "Choreografie nieobecności: Wspomnienia Holokaustu w pracach Poli Nireńskiej." Translated by Agnieszka Kamińska. *Kultura Enter* 60, no. 6 (2014). <https://kulturaenter.pl/article/choreografie-nieobecności-wspomnienia-holokaustu-w-pracach-poli-nireńskiej/>.
- Rottenberg, Henia. "Anna Sokolow: A Seminal Force in the Development of Theatrical Dance in Israel." *Dance Chronicle* 36, no. 1 (2013): 36–58. <https://doi.org/10.1080/01472526.2013.757461>.
- Szymajda, Joanna, ed. *Polskie artystki awangardy tanecznej: Historie i rekonstrukcje*. Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, 2017.
- Szymajda, Joanna. "Steve Paxton – choreograf." *Kultura Enter* 6, no. 1 (2009). <https://kulturaenter.pl/article/steve-paxton-choreograf/>.
- Szymajda, Joanna. *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2013.
- Toporišič, Tomaž. "Strategies of (Political) Subversion in Contemporary Performing Arts." *Maska. Quarterly for Performing Arts* 92/93 (2005): 63–70.
- Zertal, Idith. *Israel's Holocaust and the Politics of Nationhood*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511497537>.

ANTON OVCHINNIKOV

choreographer, performer, curator, educator. In 1989–1991 he served in the Soviet army. He was a dancer with the Hollywood Ballet in Kyiv, then completed his master's degree at the National University of Culture and Arts in Kyiv. He has been the artistic director of the Black O!Range company since 2008, and the artistic director of the Zelyonka Space UP international dance festival in Kyiv since 2010. In 2015, he co-founded the all-Ukrainian association Contemporary Dance Platform, serving as president of the institution until today. Since 2018, he has been a member of the expert panel of the Ukrainian Cultural Foundation.

JOANNA SZYMAJDA

assistant professor in the Institute of Art, Polish Academy of Sciences, dance researcher and cultural manager. She was deputy director of the (National) Institute of Music and Dance from 2010 to 2017, ballet manager of the Wrocław Opera from 2018 to 2020, artistic coordinator of the International Contemporary Dance Festival Body/Mind from 2007 to 2010 and again from 2021. She collaborates with the Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw and the University of Łódź, and as a dramaturge for dance performances.

