

ZUZANNA BERENDT

# MNOGIE NATURY SPEKTAKLU

## O KONIECZNOŚCI PRZEKRACZANIA ESTETYKI PERFORMATYWNOŚCI W BADANIACH NAD NOWYM TAŃCEM

### ZUZANNA BERENDT

Doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego, publikuje recenzje teatralne i artykuły naukowe w „Didaskaliach” i „Dialogu”, przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą związkom teatru i myśli ekologicznej. Laureatka głównych nagród w konkursie na najlepszą pracę magisterską z zakresu wiedzy o teatrze, widowiska i performansu oraz konkursie imienia A. Żurowskiego na recenzje teatralne dla młodych krytyków. ORCID: 0000-0002-9708-2385.

**N**owoczesny taniec i choreografia<sup>1</sup> są w pejzażu najnowszych polskich sztuk performatywnych zjawiskami najbardziej progresywnymi pod względem artystycznym, a przy tym znajdują się w niezwykle trudnej sytuacji instytucjonalnej. Najczęściej nie mają oparcia w powoływanych w XX wieku teatrach tańca, stanowiących zamknięte zespoły o strukturze organizacyjnej zbliżonej do teatrów repertuarowych. Z kolei w teatrach repertuarowych – o ile znajdują tam dla siebie miejsce – stanowią jedynie ciekawy dodatek do repertuaru głównego, rzadko goszczą na dużych scenach i mają budżety porównywalne

1 Określenie „nowy taniec i choreografia” funkcjonuje w polskim dyskursie na temat sztuk performatywnych od kilkunastu lat. Choć adekwatne wydaje się używanie go jako synonimu tańca współczesnego, określenie to posiada specyficzne znaczenie związane z instytucjonalnym kontekstem rozwoju tańca w Polsce, a mianowicie z realizowanym w latach 2004–2020 programem wsparcia i popularyzacji twórczości młodych tancerzy i choreografów pod nazwą Stary Browar Nowy Taniec, którego kuratorką była Joanna Leśnierowska. Twórcy i twórczynie będący beneficjentami programu nie tworzą formacji artystycznej, często mają odmienne zaplecze edukacyjne i zainteresowania artystyczne. Do wspólnych cech ich praktyk artystycznych zaliczyć można eksperymentalny charakter oraz działanie poza tradycyjnymi instytucjami produkującymi spektakle taneczne (balety, teatry tańca). Cechy idiomatyczne dla nowego tańca i choreografii scharakteryzowała Marcelina Obarska w tekście *Dziesięć słów o tańcu współczesnym* (M. Obarska, *Dziesięć słów o tańcu współczesnym*, Culture.pl, 10 sierpnia 2019, <https://culture.pl/pl/artykul/dziesiec-slow-o-tancu-wspolczesnym> [17 lutego 2020]). W 2012 roku ukazała się książka *Nowy taniec. Rewolucje ciała* pod redakcją Witolda Mrozka, w której zebrano teksty charakteryzujące istotne zjawiska związane z tańcem współczesnym w polskim kontekście. Zob. *Nowy taniec. Rewolucje ciała*, red. W. Mrozek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

z produkcjami spektakli dramatycznych. Brak centrów choreograficznych posiadających infrastrukturę odpowiednią dla tańca powoduje, że rozwija się on często w skromnych warunkach, co przekłada się na kameralność grona odbiorców, którzy mogą śledzić nowy taniec i obserwować jego rozwój. Kwestia recepcji jest dla nowego tańca nie mniej problematyczna niż jego słabe umocowanie w strukturach instytucjonalnych. Marcelina Obarska w swoim krótkim, ale niezwykle cennym przewodniku po nowym tańcu<sup>2</sup> zwraca uwagę na jego reputację sztuki trudnej w odbiorze, wymagającej rozbudowanych kompetencji kulturowych i znajomości rozmaitych kontekstów, które wiążą się z danym spektaklem lub performansem. W kontakcie z nowym tańcem kluczowe jest porzucenie przyzwyczajęń ukształtowanych przez inne sztuki performatywne, których językiem jest ruch ciała w przestrzeni. Odbiorcy nie znajdują w nim estetyzacji ciała znanej z klasycznego baletu czy narracji fabularnych charakterystycznych dla tradycyjnego teatru tańca. Porównania z tymi rodzajami tańca nie są zresztą zbyt fortunne, bo wikłają odbiorcę w sieć oczekiwań, które uniemożliwiają pozostawanie czujnym na nowe jakości i strategie artystyczne.

Nowy taniec nie różni się oczywiście od wcześniejszych form sztuk performatywnych aż tak bardzo, by stanowił dla publiczności – która na chwilę obecną jest w dużej części publicznością ekspercką, składającą się z badaczy, krytyków, artystów czy kuratorów – zjawisko całkowicie niemożliwe do osadzenia w znanych porządkach estetycznych. W znacznej mierze czerpie z tego, co Erika Fischer-Lichte w swojej kanonicznej już książce nazwała estetyką performatywności<sup>3</sup>. Głównym obszarem zainteresowań niemieckiej badaczki były procesy energetyczne zachodzące pomiędzy performerami a publicznością podczas realizacji widowiska na żywo. Fischer-Lichte, waloryzując fizyczną współobecność artystów i widzów podczas wydarzenia performatywnego jako jego najważniejszy aspekt, postulowała przekształcenie dotychczasowego podejścia do spektakli przede wszystkim jako rozbudowanych i wielokodowych systemów znakowych. Pisząc o teatrze Romea Castellucciego czy performansach Mariny Abramović, zwracała uwagę na ich materialność i energetyczność, które nie pozwalały dłużej traktować ciał performerów jedynie jako znaków i podkreślały kondycję ich ciał dostępną procesom poznawczym i emocjonalnym widzów w sposób bezpośredni i natychmiastowy. Przekroczenie perspektywy semiotycznej w myśleniu o teatrze, które zaproponowała niemiecka autorka, spowodowało, że stworzony przez nią paradygmat stał się poręcznym narzędziem w badaniu nie tylko teatru, ale również sztuk performatywnych takich jak taniec, w których obecność ciała na scenie i jego ruch w przestrzeni stanowią podstawowe środki artystyczne. Choć książka Fischer-Lichte nie miała charakteru profetycznego, a autorka zajmowała się w niej przemianami sztuk performatywnych, które następowały od lat sześćdziesiątych XX wieku, to trudno uniknąć wrażenia, że paradygmat przedstawiony w *Estetyce*

2 M. Obarska, *Dziesięć słów...*, dz. cyt.

3 E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

*performatywności*<sup>4</sup> nie traci obecnie na znaczeniu, choć – co oczywiste – ulega przekształceniom. Obejmują one przede wszystkim konfrontację działań fizycznych z wątkami dyskursywnymi, co umożliwia krytyczne posługiwanie się narzędziem, jakim jest fizyczna obecność performerów wśród widzów.

Koncentracja na energetycznej więzi między publicznością i performerami, wytwarzanej samorzutnie podczas wydarzeń na żywo, przez Fischer-Lichte nazywanej „autopojetyczną pętlą feedbacku”<sup>5</sup>, skutecznie odciąga uwagę czytelnika od dyskursywnego potencjału widowisk. Badaczka koncentruje się na wyjątkowości doświadczenia opartego na współobecności i wspólnotowości, które w kulturze przesyconej treściami zapośredniczonymi przez media cyfrowe wydaje się pozostawać najmocniejszą kartą sztuk performatywnych w grze o zainteresowanie publiczności.

Paradygmat estetyki performatywności ma co najmniej jedną zasadniczą wadę poza tą, że tylko w niewielkim stopniu umożliwia badanie dyskursywnych i politycznych aspektów spektaklu. Jest on mianowicie ściśle antropocentryczny. Choć stwierdzenie to nosi znamiona truizmu, warto nie tracić go z oczu, zwłaszcza wobec popularyzacji w ostatnich latach badań posthumanistycznych, które odbierają przezroczystość teoriiom takim jak ta zaproponowana przez Fischer-Lichte. Na gruncie polskiej teatrologii od czasów ukazania się *Estetyki performatywności* nie pojawiła się kolejna tak silna teoria, choć można spodziewać się, że jej prymat będzie stopniowo naruszany. Zwiastunem tego są ukazujące się w ostatnich latach publikacje, których autorzy i autorki zwracają uwagę na konieczność przemyślenia pola relacji implikowanych przez sztuki performatywne pod kątem włączenia w nie również nie-ludzi<sup>6</sup>. Badania teoretyków stymulowane są dodatkowo poprzez pojawiające się w spektaklach teatralnych i tanecznych oraz performansach oznaki zainteresowania twórców tematami związanymi ze środowiskiem naturalnym i miejscem, jakie zajmuje w nim człowiek<sup>7</sup>. W ramach niniejszego artykułu podejmę refleksję nad koniecznością poszerzenia klasycznych na gruncie sztuk performatywnych perspektyw estetycznych w myśleniu o tańcu oraz tradycyjnego podejścia do widza i jego aktywności. Spektakl taneczny *Druga natura*, współtworzony przez Karolinę Grzywnowicz, Agatę Siniarską i Katarzynę Wolińską, jako przedmiot badawczy pokazuje najważniejsze wyzwania stojące obecnie przed badaczami sztuk performatywnych, a w szczególności przed badaczami tańca. Stanowi on połączenie sztuk multimedialnych

4 Performerem i tancerzem prezentującym radykalne posługiwanie się własnym ciałem wobec widzów był bez wątpienia Rafał Urbacki, który w swoich performansach odwoływał się między innymi do społecznego postrzegania niepełnosprawności i niepełnosprawnych ciał. Pracom Urbackiego część swojej książki dotyczącej autobiografizmu w choreografii poświęciła Alicja Müller. Zob. A. Müller, *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017.

5 E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, dz. cyt., s. 5–58.

6 Niezwykle ciekawą pod tym względem propozycję badawczą przedstawiła w swojej książce Katarzyna Waligóra, badając wpływ przedmiotów na dynamikę procesu artystycznego i odbiorczego. Zob. K. Waligóra, *Koń nie jest nowy. O rekwizytach w teatrze*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017.

7 Za przykłady mogą posłużyć tutaj spektakle takie jak: *Rozmowa o drzewach* (2019) w reż. Weroniki Szczawińskiej, *Trump i pole kukurydzy* (2019) oraz *Jak ocalić świat na małej scenie?* (2018) w reż. Pawła Lysaka czy *Ostatni* (2019) w reż. Romualda Krężela.

z performansem tanecznym, co zmusza do przemyślenia stabilności tradycyjnych form artystycznego wyrazu; prowokuje do koncentracji nie tylko na samym spektaklu, ale także na procesach badawczych i artystycznych, które doprowadziły do jego powstania, ponieważ w ciekawy i twórczy sposób wykorzystuje archiwum oraz teorie z pola nowej humanistyki; jak również stanowi niezwykle ciekawy projekt doświadczenia oferowanego publiczności, której roli nie da się zredukować do biernego przyglądania się wydarzeniu.

Karolina Grzywnowicz i Agata Siniarska, autorki koncepcji spektaklu *Druga natura*<sup>8</sup>, który powstał w ramach projektu „Terytoria choreografii – nowe szlaki awangardy”<sup>9</sup>, od lat w swojej praktyce zajmują się relacjami pomiędzy ludźmi a światem nie-ludzkim. Najbardziej znanym projektem Grzywnowicz, artystki multimedialnej, są *Chwasty* z 2015 roku, będące dokumentacją roślinności występującej na terenie bieszczadzskich wsi, z których w latach 1944–1950 wysiedlono ludność pochodzenia ukraińskiego. Dokumentację projektu można było oglądać między innymi w Miejscu Projektów Zachęty w Warszawie. W *Chwastach* Grzywnowicz potraktowała rośliny, dawniej uprawiane przez mieszkańców regionu, a później rosnące poza ludzką kontrolą, jako świadków historii społecznej i politycznej – świadków z jednej strony niemych, a z drugiej niezłomnie pozostających na miejscu świadczącym o historycznych wydarzeniach<sup>10</sup>. Z kolei Siniarska, choreografka i tancerka, w swoich pracach odwołuje się do problemów kryzysu klimatycznego (*You are save*, Nowy Teatr w Warszawie, 2018), a inspiracje czerpie między innymi z teorii posthumanistycznych. W *Hyperdances* z 2015 roku, nawiązując do stworzonej przez Timothy’ego Mortona teorii hiperobektów, na oczach widzów badała odmienne tryby postrzegania znajdujących się na scenie ciał i obiektów nieorganicznych<sup>11</sup>. Indywidualne projekty realizowane przez artystki, choć miały charakter eksperymentalny, wpisywały się w ramy recepcji obowiązujące w instytucjach, które były ich producentami. W polu sztuk wizualnych występowanie nadwyżki treści dyskursywnych w stosunku do artystycznych jest wyraźnie zauważalne od dziesięcioleci<sup>12</sup>, podobnie jak metadyskursy na temat ruchu obecne były już w eksperymentalnym tańcu awangardowego przełomu, który nastąpił po premierze *Święta wiosny* Igora Strawinskiego z choreografią Wacława Niżyńskiego. Tym, co czyni *Drugą naturę* wyjątkową zarówno w procesie

8 K. Grzywnowicz, A. Siniarska, *Druga natura*, instalacja: K. Grzywnowicz, choreografia i performans: A. Siniarska, K. Wolińska, pomoc dramaturgiczna: M. Szymanówka, produkcja: Stowarzyszenie Twórców „Cztery wymiary to dla nas za mało”, premiera: 26 kwietnia 2019.

9 Projekt „Terytoria choreografii – nowe szlaki awangardy” jest realizowany we współpracy Instytutu Adama Mickiewicza, Instytutu Muzyki i Tańca, East European Performing Arts Platform, Art Stations Foundation of Grażyna Kulczyk i Lubelskiego Teatru Tańca.

10 Więcej informacji na temat *Chwastów* oraz pozostałych projektów Grzywnowicz można znaleźć na stronie internetowej artystki: <https://karolinagrzywnowicz.com/pl/chwasty-wystawy/> (25 października 2020).

11 Informacje na temat projektów Siniarskiej oraz nagrania niektórych jej spektakli można znaleźć na stronie artystki: <http://cargocollective.com/agatasiniarska> (25 października 2020).

12 Mateusz Borowski, Mateusz Chaberski i Małgorzata Sugiera, redaktorzy tomu *Niespodziewane alianse. Sztuki performatywne jutra*, we wstępie publikacji stawiają tezę, że hybrydyzacja projektów artystycznych skutkująca ich rozwijaniem się na polach nauki i polityki jest jedną z najważniejszych cech sztuki pierwszych dekad XXI wieku. Zob. *Niespodziewane alianse. Sztuki performatywne jutra*, red. M. Borowski, M. Chaberski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019.

jej powstawania, jak i w rodzaju doświadczenia estetycznego proponowanego widzom, jest zestawienie na równych prawach dwóch środków artystycznego wyrazu: przestrzennej instalacji stworzonej przez Grzywnowicz oraz performansu choreograficznego opracowanego przez Siniarską wraz z Katarzyną Wolińską, która wykonywała choreografię podczas pokazów.

Tworzenie *Drugiej natury* – spektaklu, którego głównym tematem była postać polskiej tancerki awangardowej żydowskiego pochodzenia, Poli Nireńskiej – przebiegało inaczej, niż ma to zazwyczaj miejsce w przypadku produkcji teatralnych lub tanecznych. Grzywnowicz, jako twórczyni instalacji, nie podporządkowywała własnego procesu badawczego i twórczego pracy choreograficznej Siniarskiej i Wolińskiej. Instalacja nie miała stanowić scenografii dla działań tanecznych, ale autonomiczną całość, która podczas pokazów premierowych w Hellerau – Europejskim Centrum Sztuki w Dreźnie była udostępniana publiczności przez cały czas trwania festiwalu Erbstücke. Co istotne, w przypadku *Drugiej natury* założenia artystyczne zostały poparte działaniami promocyjnymi<sup>13</sup>, podkreślającymi symbiotyczną relację, w jakiej podczas festiwalu miały istnieć instalacja i performans. W materiałach dotyczących spektaklu można było przeczytać: „*Druga natura* będzie prezentowana jako instalacja w trakcie festiwalu «Erbstücke» w Hellerau w Dreźnie. W trakcie festiwalu artystki kilkakrotnie prezentować będą performans aktywujący instalację”<sup>14</sup>.

Choć postać Nireńskiej była najważniejszym punktem odniesienia dla obu artystek, tworząc spektakl i instalację, zajęły się one również tematami, które silnie implikuje jej biografia, a więc dziedzictwem tańca modern oraz zagładą Żydów w czasie drugiej wojny światowej. Nireńska, jako artystka odnosząca sukcesy na europejskich scenach tańca artystycznego w latach trzydziestych oraz uczennica i tancerka w zespole Mary Wigman, do 2019 roku była w Polsce właściwie znana jedynie jako żona Jana Karskiego. Biografia tancerki i choreografki autorstwa Weroniki Kostyrko<sup>15</sup>, która ukazała się już po premierze *Drugiej natury*, jest pierwszą książką na jej temat, rekonstruującą zarówno karierę i artystyczne poszukiwania Nireńskiej, jak i zawile koleje jej życia na dwóch kontynentach. Dokumentacja twórczości artystycznej Nireńskiej w internecie dostępna jest jedynie w formie kilku fotografii wykonanych w czasie konkursów tańca artystycznego. Nagrania wideo, które przekazała Siniarskiej Rima Faber, przyjaciółka Nireńskiej<sup>16</sup>, stanowiły natomiast trudny materiał do pracy, ponieważ – jak wynika z wywiadu – język tańca ekspresjonistycznego choreografka uważała na początku za „martwy,

<sup>13</sup> O tym, że wprowadzaniu praktyk eksperymentalnych do procesu twórczego często towarzyszą trudności komunikowania ich publiczności, opowiadała między innymi współpracująca z Michałem Borcuchem Magdalena Kownacka w wywiadzie udzielonym Monice Kwaśniewskiej i Katarzynie Waligórze. Zob. *Zakulisowe współpracowniczki Michała Borcucha*, „Didaskalia” 150/2019, s. 11–16.

<sup>14</sup> Informacja dostępna pod adresem: <https://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/druga-natura/3553> (17 lutego 2020).

<sup>15</sup> W. Kostyrko, *Tancerka i Zagłada. Historia Poli Nireńskiej*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2019.

<sup>16</sup> Informacja pochodzi z wywiadu, którego Siniarska, Grzywnowicz i Wolińska udzieliły Marcelinie Obarskiej. Zob. M. Obarska, *Rosliny i przemoc. Artystki o spektaklu „Druga natura”*, Culture.pl, 17 kwietnia 2019, <https://culture.pl/pl/artykul/jakie-jest-cialo-tanca-modern-artystki-o-spektaklu-inspirowanym-biografia-poli-nireńskiej> (17 lutego 2020).

stary i konserwatywny”<sup>17</sup>. Opracowanie performansu, który był prezentowany w instalacji, Grzywnowicz, Siniarska i Wolińska poprzedziły więc badaniem biografii i praktyki artystycznej Nireńskiej.

Na życiorysie artystki bolesne piętno odcisnęła Zagłada, w wyniku której śmierć poniosło siedemdziesiąt pięć osób z jej rodziny, w tym siostra, z którą łączyła ją bardzo mocna więź. Artystycznym rozliczeniem choreografki z tragicznymi wydarzeniami drugiej wojny światowej była stworzona przez nią już po przejściu na taneczną emeryturę *Tetralogia Holocaustu* – choreografia oparta na środkach tańca ekspresjonistycznego, opowiadająca historię matki i córek, których życie kończy się w komorze gazowej obozu zagłady. *Tetralogia...* stanowiła dla Nireńskiej rodzaj rozliczenia ze swoją przeszłością, ale była również jednorazową artykulacją artystyczną doświadczenia, o którym miała nigdy nie rozmawiać nawet z mężem (co było ich wspólną decyzją). Grzywnowicz, tworząc swoją instalację, zajęła się tematem Zagłady, nie podjęła go jednak w bezpośrednim związku z biografią Nireńskiej, ale badając związki pomiędzy przemocą, jakiej hitlerowcy dopuszczali się na ludności, i ich praktykami zarządzania przestrzenią oraz kontrolą środowiska naturalnego. Grzywnowicz zajęła się więc tym, co w nowej humanistyce określa się mianem historii środowiskowej<sup>18</sup>. Z kolei pole poszukiwań Siniarskiej i Wolińskiej rozszerzało się od jednostkowej historii Nireńskiej ku tematom takim jak umieranie i pamięć, reprezentowanym przez konteksty estetyczne – rzeźby Marcusa Coatesa oraz prace choreograficzne Isadory Duncan, które posłużyły jako bezpośrednie inspiracje dla choreografii.

Prowadzone przez artystki procesy badawcze miały ogromny wpływ na zaprezentowany widzom efekt końcowy, choć przez specyfikę obu mediów (instalacji i performansu choreograficznego) nie był on dla widzów dostępny w sposób bezpośredni (jako przekaz informacji zdobytych w wyniku badań), ale jako artystyczne przetworzenie. Dla mojego odbioru *Drugiej natury* (w lipcu 2019 roku, podczas pokazu w ramach Sceny Tańca Studio w Warszawie) zapoznanie się z otaczającymi spektakl kontekstami – biografią Nireńskiej, artykułami dotyczącymi historii środowiskowej – oraz rozmowy z artystkami o procesie pracy nad spektaklem były niezwykle istotne i wpłynęły na to, w jaki sposób go oglądałam i rozumiałam. W niniejszym artykule połączę analizę obecnych w spektaklu wątków dyskursywnych i ich artystycznych przetworzeń z refleksją nad doświadczeniem oferowanym przez artystki widzom „nieprzygotowanym” do odbioru, oglądającym pięćdziesięciminutowy performans i przebywającym w miejscu instalacji artystycznej w jego trakcie oraz po zakończeniu. Konieczność połączenia tych perspektyw jest, w moim przekonaniu, implikowana przez spektakl. Koncentracja tylko na doświadczeniowym i zmysłowym aspekcie *Drugiej natury* lub jedynie na tematyce, jakiej ona dotyczy, prowadzi do zniekształcania perspektywy odbioru,

<sup>17</sup> Zob. spot promujący *Drugą naturę* – spektakl o Poli Nireńskiej: <https://www.youtube.com/watch?v=7p8jw3-h4H5M> (17 lutego 2020).

<sup>18</sup> Na polskim gruncie najbardziej aktualnym opracowaniem tego tematu jest książka Jacka Małczyńskiego *Kraj-obrazy Zagłady...* (J. Małczyński, *Kraj-obrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2019), w której można znaleźć szczegółową bibliografię dotyczącą tematu oraz opracowane przez autora *case studies* z zakresu obecnych w sztuce współczesnej wątków związanych z historią środowiskową.

poza tym jest ona tym pełniejsza, im więcej relacji istniejących w jej obrębie weźmie się pod uwagę.

Podczas warszawskiej prezentacji *Drugiej natury* stworzona przez Grzywnowicz w Hellerau instalacja została przekształcona – ze względu na warunki produkcyjne jej powierzchnię ograniczono, a nieregularny kształt, który można zaobserwować na dostępnej na YouTube rejestracji dreźnieńskiego pokazu<sup>19</sup>, uproszczono do formy kwadratu. Biletowanie pokazu uniemożliwiło publiczności obejrzenie instalacji z bliska przed rozpoczęciem performansu w wykonaniu Katarzyny Wolińskiej. Pierwszy kontakt wiązał się od razu z koniecznością znalezienia się w jego ramach, podjęcia decyzji: czy zajmie się wygodniejsze miejsca na otaczających instalację ławkach, czy dookoła ramy, w której umieszczono ziemię, czy może – do czego namawiały artystki – w samej instalacji, pomiędzy roślinami.

Namowy te bardzo szybko przestawały być zaskakujące dla tych, którzy zdecydowali się usiąść w środku instalacji. Mieli bowiem świetne warunki do przyglądania się performerce, poza tym mogli doświadczyć *Drugiej natury* nie tylko w sposób wizualny, ale również taktylny. Kontakt z ziemią, która stanowiła podłoże instalacji, i związana z nim konieczność ubrudzenia się wytwarzały od początku inny rodzaj doświadczenia, niż ma to miejsce przy klasycznym podziale na widownię i scenę. Znaczenie zyskała już nie tylko cielesna obecność widzów podczas performansu, ale też ich własne doświadczenie oparte na somatycznej percepcji otoczenia<sup>20</sup>. Sposób zaaranżowania przestrzeni miał również niebagatelny wpływ na to, w jaki sposób postrzegane było ciało performerki. Choreografia Siniarskiej i Wolińskiej w pierwszej części spektaklu bazowała na ruchach wykonywanych w pozycji wertykalnej. Nieruchomość siedzących widzów wydawała się legitymizować ich obserwację poruszającej się tancerki, której odmienność i milczenie stwarzały wrażenie, że pochodzi z innego porządku niż widzowie.

Wolińska pojawiała się zresztą w instalacji już po tym, kiedy publiczność zajęła miejsca. Wkraczała więc w świat poniekąd zasiedlony, dla niej jednak nieznanym. Początek choreografii, oparty przede wszystkim na krokach – nienaturalnie dużych, małych i dużych, wydawał się procesem mierzenia przestrzeni instalacji przez ciało performerki. Ruch po przekątnej, powracający w choreografii od początku do końca spektaklu, wyznaczał prowizoryczną oś symetrii miejsca, po którym poruszała się performerka, choć w sposobie zaaranżowania roślin składających się na instalację nie sposób byłoby jej ustanowić. Linia ta wydawała się również wyznaczać kierunek sił przyciągających i odpychających tancerkę. Wyrazisty ruch zainicjowany w jednym rogu instalacji znajdował swój kontrapunkt w rozluźnieniu ciała w rogu przeciwnym. Choć jako widzowie nie mogliśmy mieć wiedzy co do tego, w jakim polu sił znajdowała się bohaterka, to mogliśmy obserwować sposób, w jaki siły te (wyobrażone przez nią? odczuwane?)

<sup>19</sup> Nagranie wideo spektaklu *Druga natura* zob. [https://www.youtube.com/watch?v=qbGnPk\\_d6U](https://www.youtube.com/watch?v=qbGnPk_d6U) (18 lutego 2020).

<sup>20</sup> Por. R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2010, s. 22.

oddziałują na jej ciało i kształtują jej ruch w przestrzeni. W wersji drezdeńskiej Wolińska w swoim ruchu wielokrotnie powracała do pozycji pomiędzy dwoma zasadzonymi równolegle drzewami. Porównanie obu wersji nasuwa wniosek, że porządek geometryczny stanowił dla bohaterki choreografii istotny punkt odniesienia i wartość konotującą pewność oraz stabilność.

Trudność tworzenia choreografii opartej na porządku geometrycznym w nieregularnie zaaranżowanej przestrzeni odpowiadała wyzwaniu, jakie stanęło przed choreografką, kiedy przyszło jej się mierzyć z techniką tańca modern, obcą wobec jej własnych doświadczeń tanecznych. Taniec modern, w którym szkoliła się i tworzyła Nireńska, opierał się na silnej stylizacji ruchu, jej zadaniem nie było jednak osiągnięcie dekoracyjności baletu klasycznego, ale zwiększenie wyrazistości emocjonalnej ciała. Twórcy i twórczynie tańca modern, zwanego również tańcem wyrazistym, za cel stawiali sobie ekspresję najbardziej ekstremalnych stanów duszy ludzkiej za pomocą działań fizycznych. Technika ta opierała się na spięciach i rozluźnieniach mięśni, wyrazistej pracy rąk i mimice. Styl, uchodzący w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku za niezwykle progresywny, w latach sześćdziesiątych został zanegowany przez tancerzy takich jak Yvonne Rainer, którzy zainteresowani byli włączaniem do swojej praktyki ruchu codziennego, niewysiłonego i niepoddanego stylizacji. Siniarskiej i Wolińskiej zdecydowanie bliżej jest do tej drugiej tradycji, stąd prace rekonstrukcyjne nad *Tetralogią Holocaustu* i prace choreograficzne nad biografią Nireńskiej polegały nie tylko na badaniach bibliograficznych i archiwalnych, ale również na fizycznym poznawaniu tego, czym było ciało tańca modern i jakimi środkami mogło operować wobec wyzwania polegającego na podjęciu opowieści o własnym doświadczeniu związanym z Zagładą.

W tańcu Wolińskiej elementy, które można identyfikować z techniką i stylem tańca modern, bardzo wyraźnie odróżniały się od tego, co można by nazwać zwyczajnym trybem ruchu. Kiedy tancerka neutralną ekspresję twarzy zastępuje otwarciem ust, przywołującym na myśl ikonografię związaną z lamentacją, błyskawicznie zmienia się możliwy do odebrania przez widza emocjonalny przekaz jej ruchu. Siniarska pokazuje, w jaki sposób oddziałują na publiczność strategie tańca wyrazistego, i udowadnia, że robią to skutecznie. Jednocześnie, umieszczając je w bliskości środków skromnych i minimalnych, wywołuje subtelny efekt obcości, skłaniający do refleksji nad tym, jakiego rodzaju emocje budzą w nas reprezentacje Zagłady i jak różnią się między sobą. Nagła zmiana ekspresji w niespodziewany i zachwycający sposób wpływa na postrzeganie przestrzeni współdzielonej przez widzów i tancerkę. Rozpacz, jaką można odczytać z twarzy, błyskawicznie naznacza otoczenie, w jakim się znajduje jako krajobraz związany z traumatycznym przeżyciem utraty.

Działania Wolińskiej, choć nie przekształcają instalacji w sposób materialny, dramatyzują ją, zmieniając jej potencjał znaczeniowy i energetyczny. Samą Grzywnowicz w procesie badawczym i twórczym interesowały możliwości związane z kulturą wielowymiarowością figury ogrodu, którego kształt przybrała instalacja. Ogród w *Drugiej naturze* jest jednocześnie przestrzenią doświadczenia estetycznej przyjemności i polem, w którym ujawnia się władza człowieka nad



światem organicznym<sup>21</sup>. Przyglądając się uważnie instalacji w czasie performansu lub zwiedzając ją po jego zakończeniu, można było dostrzec umieszczone przy roślinach tabliczki informujące o ich klasyfikacji gatunkowej (zabieg przywodzący na myśl organizację ogrodów botanicznych) oraz funkcjach, jakie pełniły podczas wojny (między innymi maskowanie masowych grobów). Niezwykle cenne wydaje mi się rozciągnięcie w czasie procesu zdobywania przez publiczność wiedzy o instalacji, w zdecydowany sposób narusza ono przedstawiony przeze mnie na początku tekstu paradygmat estetyki performatywności, opierający się na przekonaniu, że sednem spektaklu są procesy energetyczne i semiotyczne zachodzące między performerami a widzami w trakcie jego trwania. *Druga natura* w swojej złożoności kieruje uwagę widza ku procesom badawczym, które poprzedziły spektakl, ale również ku realizowanym przez niego samego procedurom poznawczym. Procedury te poprzedzają rozpoczęcie spektaklu i trwają dłużej niż on sam<sup>22</sup>. Decyzja o uczestnictwie w nim łączy się z zainteresowaniem programem konkretnej instytucji, zapoznaniem się z materiałami promocyjnymi i informacyjnymi na temat spektaklu, a jego zakończenie przynosi wymianę zdań ze współoglądającymi, a nawet dalsze uzupełnianie wiedzy na tematy związane z przedstawieniem.

Wydłużenie czasu obcowania z instalacją wiąże się również z możliwością weryfikacji własnych wyobrażeń i interpretacji. Przestrzeń, którą z początku można było odczytywać jako przyjemne dla oka tło działań Wolińskiej, z czasem traci niewinność poprzez odkrywane stopniowo związki z nazistowską ideologią i zbrodniczym ludobójstwem. Grzywnowicz gra ze stereotypowym postrzeganiem przez nas natury (przede wszystkim przez pryzmat estetyczny) i wydawaniem sądów jedynie na podstawie obserwacji. Rośliny traktowane jako świadkowie Zagłady mają status paradoksalny. Nie stanowią symbolicznej formy upamiętnienia, jak na przykład pomniki. Często nie noszą też widocznych rysów wydarzeń, jakie miały miejsce w ich pobliżu. Ślady historii, której były świadkami, da się najczęściej zaobserwować jedynie na poziomie molekularnym<sup>23</sup>. Rośliny, które stały się dla Grzywnowicz tworzywem podczas przygotowywania instalacji, nie pochodziły z miejsc Zagłady, nie posiadały więc owej „molekularnej pamięci”. Z punktu widzenia odbiorców, którzy po zakończeniu warszawskiego spektaklu i prezentacji instalacji mogli je zabrać do domu, miały jednak wymiar symboliczny – ze względu na kontekst, w którym zostały użyte, a także materialny – ponieważ zmuszały widzów decydujących się na zabranie doniczek do domu na podjęcie działań umożliwiających roślinom przetrwanie. W tym aspekcie *Druga natura* przywodzi na myśl projekt Łukasza Surowca *Berlin-Birkenau*<sup>24</sup>, w ramach

21 Grzywnowicz interesowała między innymi stworzona przez Willy'ego Langego koncepcja *Naturgarten*, postulująca tworzenie ogrodów wyłącznie z gatunków roślin natywnych dla danego terenu. O koncepcji Langego oraz jej związkach z ideologią nazistowską pisze Jacek Małczyński (zob. J. Małczyński, *Krajobrazy Zagłady...*, dz. cyt., s. 69).

22 Inspirujących analiz dotyczących aktywności widzów poprzedzających spektakl i następujących po nim dostarcza trzeci rozdział książki Susan Bennett poświęconej publiczności teatralnej (zob. S. Bennett, *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, wyd. II, Routledge, London–New York 2006).

23 Tego typu badaniem roślin zajmuje się między innymi artystyczno-badawcza grupa Forensic Architecture, której wystawę można było oglądać w Zamku Ujazdowskim w Warszawie w 2019 roku.

24 Wideo dokumentujące realizację projektu można obejrzeć pod adresem: <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/surowiec-lukasz-berlin-birkenau> (31 lipca 2020).

którego artysta wykopał z terenów sąsiadujących z byłym obozem koncentracyjnym Auschwitz-Birkenau kilkaset drzewek, zostały one później przewiezione do Niemiec i zasadzone w publicznych przestrzeniach Berlina. Troska, jaką berlińczycy zaczęli otaczać nie-ludzkich świadków Zagłady, była z jednej strony symbolicznym zadośćuczynieniem za zbrodnie hitlerowskich Niemiec, a z drugiej – formą uznania alternatywnych sposobów istnienia pamięci historycznej oraz alternatywnych strategii upamiętniania. Publiczność spektaklu Grzywnowicz i Siniarskiej, praktykując troskę wobec roślin zabranych z instalacji, mogła rozwijać swoje myślenie o takich tematach spektaklu jak kruchość czy umiarnie, jak też zająć wobec jego materialności pozycję, która w tradycyjnych sztukach performatywnych jest nieosiągalna.

W *Drugiej naturze* uwidoczniła się sprawność artystek nie tylko w zarządzaniu wiedzą publiczności, ale również w świadomym projektowaniu jej doświadczenia zmysłowego. Niezwykle ważną decyzją była w tym kontekście rezygnacja z muzyki. Rytm spektaklu nie był podporządkowany strukturze zewnętrznej wobec ciała tancerki. Rodził się z jej ruchu w przestrzeni i napięć, jakie były w tym ruchu obecne i jakie on implikował. Panująca podczas pokazu dojmująca cisza przywoływała na myśl rytuały upamiętnienia, co ponownie bezpośrednio wiązało sferę znaczeń inspirowanych biografią Nireńskiej ze strukturą doświadczenia zmysłowego oferowanego widzom. Oglądając ruch Wolińskiej w przestrzeni, nie mogliśmy mieć pewności co do tego, czy mamy do czynienia z bohaterką poruszającą się po krajobrazie własnej pamięci<sup>25</sup>, czy z kodowaniem jej pamięci w obcym, materialnym krajobrazie, w którego centrum się znalazła. Wobec trwającej przez pierwsze czterdzieści minut spektaklu ciszy nagły krzyk, wydobywający się z ust Wolińskiej przed jego końcem, sprawiał szokujące wrażenie i radykalnie rekonfigurował hierarchię wrażeń zmysłowych podczas performansu. Głos, pozbawiony funkcji artykulacyjnej, urastał do najważniejszego aspektu cielesnej obecności performerki wśród widzów. Funkcjonował na granicy przekazu sensu i czystego energetycznego oddziaływania. Co ciekawe, wydał się środkiem silniejszym niż kontakt fizyczny, który w pewnym momencie tancerka nawiązywała z kilkorgiem widzów, podając im dłoń lub przytulając się do nich. Robiła to w momencie, w którym po sekwencji ruchu w pozycji horyzontalnej pokryta była ziemią i pyłem. Kontakt z nią pozostawiał więc na widzach materialny ślad. Kwestia kontaktu w *Drugiej naturze* jest sprawą frapującą, ponieważ do pewnego momentu nie mogliśmy mieć pewności co do tego, czy jesteśmy adresatami wykonywanych przez Wolińską ruchów i posyłanych przez nią spojrzeń. Performowane przez nią w przestrzeni napięcia, podobnie jak sugestia, by podczas spektaklu zająć miejsca wewnątrz instalacji, kierowały uwagę ku jakości relacji występujących nie między podmiotami ludzkimi a między podmiotem a ludzko-nie-ludzkiem otoczeniem, w którym się on znalazł. Bez wątpienia w grę wchodzi tutaj bardzo subtelne myślenie o roli widza podczas przebiegu performansu.

<sup>25</sup> Agata Siniarska opowiadała mi, jak ważny był dla Nireńskiej ogród, który znajdował się przy domu jej i Karskiego. W ostatnich latach życia Nireńskiej, kiedy pogłębiały się jej kłopoty ze zdrowiem, Karski zdecydował się na wyprowadzkę do wieżowca w centrum, co odebrało jej cenną możliwość przebywania wśród roślin.

Rolę tę, z całą świadomością ciężaru, jakie określenie to ze sobą niesie, nazwałabym rolą świadka, a więc kogoś, kto w swojej obecności wykracza poza status obserwatora zarówno pod względem zaangażowania w sytuację, w której uczestniczy, jak i etycznej za nią odpowiedzialności.

Piszząc o *Drugiej naturze*, starałam się zwracać uwagę na te aspekty, w których ujawnia się równorzędny stosunek składających się na nią dwóch prac artystycznych: instalacji oraz choreografii. W przypadku tego spektaklu równoległość procesów powstawania dwóch składowych przełożyła się na kompleksowość doświadczenia estetycznego oferowanego widzom. Jednocześnie twórczyniom udało się uniknąć hermetyzmu i chłodu, jaki często odczuwać można w kontakcie z dziełami artystycznymi powstałymi wskutek wyrafinowanych konceptualizacji, przy których nie bierze się pod uwagę funkcji komunikacyjnej dzieł sztuki. Spektakl poświęcony postaci Nireńskiej jest, w moim odczuciu, kunsztownym połączeniem uczciwego badania kontekstów związanych z biografią głównej bohaterki, nowatorskiego podejścia do tematu i kształtowania przekazu oraz odwagi proponowania złożonego modelu odbioru. Postawa estetyczna zorientowana na dostrzeganie złożoności relacji występujących w obrębie dzieł powstających w ramach nurtu nowego tańca i przekraczanie tradycyjnych modeli odbiorczych wymagają z jednej strony kompetencji, a z drugiej wysiłku kwestionowania przyzwyczajęń percepcyjnych, które hierarchizują poszczególne elementy odbioru sztuk performatywnych, na pierwszym miejscu kładąc zwracać uwagę na ludzkie ciało. Podjęcie takiego wysiłku, w moim przekonaniu, nie tylko przynosi pożytek na polu sztuki, ale ma też wartość epistemiczną. Sztuka jako pole eksperymentowania z modelami ludzkiej podmiotowości staje się obecnie również laboratorium alternatywnego postrzegania relacji, w jakie ta podmiotowość wchodzi z innymi bytami<sup>26</sup>, a przemodelowanie postrzegania tych relacji ma niebagatelny wpływ na to, w jaki sposób będziemy postrzegać swoje bycie w świecie chociażby wobec trwającego kryzysu ekologicznego.

## BIBLIOGRAFIA

- Bennett, Susan. *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. Wyd. II. London–New York: Routledge, 2006.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetyka performatywności*. Tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiery. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008.
- Kostyrko, Weronika. *Tancerka i Zagłada. Historia Poli Nireńskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Czerwone i Czarne, 2019.
- Krawczak, Michał. „Globalne laboratorium i kolektywne eksperymenty. Nowe praktyki twórcze na granicy sztuki i nauki”. W: *Biopolis. Cykl rezydencji artystyczno-badawczych*, red. Zuzanna Berendt, Agata Kwiatkowska. Kraków: Pracownia Kuratorska, Fundacja Performat, 2019.

<sup>26</sup> O modelu sztuki jako laboratorium pisał Michał Krawczak w artykule opublikowanym w katalogu projektu rezydencji artystyczno-badawczych *Biopolis*. Zob. M. Krawczak, *Globalne laboratorium i kolektywne eksperymenty. Nowe praktyki twórcze na granicy sztuki i nauki*, [w:] *Biopolis. Cykl rezydencji artystyczno-badawczych*, red. Z. Berendt, A. Kwiatkowska, Pracownia Kuratorska, Fundacja Performat, Kraków 2019, <https://pracowniakuratorska.fundacja-performat.com/biopolis/> (18 lutego 2020).

Małczyński, Jacek. *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, 2019.

Müller, Alicja. *Sobqtańczenie. Między choreografią a narracją*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2017.

Obarska, Marcelina. *Dziesięć słów o tańcu współczesnym*. Culture.pl, 10 sierpnia 2019. <https://culture.pl/pl/artykul/dziesiec-slow-o-tancu-wspolczesnym>.

Shusterman, Richard. *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*. Tłum. Wojciech Małecki, Sebastian Stankiewicz. Kraków: Universitas, 2010.

Data wpłynięcia: 31 lipca 2020 r. Data zatwierdzenia do druku: 28 października 2020 r.



### MULTIPLE NATURES OF PERFORMANCE. THE NEED TO TRANSGRESS THE AESTHETICS OF PERFORMANCE IN NEW DANCE RESEARCH

This article suggests that the already classic paradigm of research in performing arts – developed by Erika Fischer-Lichte in *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* – needs reconsidering, with a particular focus on new dance and choreography. This proposal results from the recent hybridisation of performing arts, inclusion of discursive content in performances on a par with choreography, and the changed position of the viewer in new dance performances. An analysis is offered of *Druqa natura (Second Nature)*, a dance performance by Karolina Grzywnowicz (visual artist) and Agata Siniarska (choreographer and performer), which takes place within the space of an artistic installation. A broader perspective is adopted which includes a discussion of the institutional (production and operation) and aesthetic conditions for new dance in Poland. The characteristics of the performance's contexts (modern dance aesthetics, Pola Nireńska's biography, the history of the Holocaust in the dance community) are analysed alongside the viewer's experience designed as a multi-sensory and intellectual experience.

**SŁOWA KLUCZOWE:** Agata Siniarska, Karolina Grzywnowicz, Pola Nireńska, estetyka performatywności, nowy taniec

**KEY WORDS:** Agata Siniarska, Karolina Grzywnowicz, Pola Nireńska, performative aesthetics, new dance