

Danuta Kuźnicka

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk (PL)

ORCID: 0000-0003-1225-1897

Formaty performatywne *site-specific* w spektaklach *D'ARC* i *Still Standing*

Abstract

Site-Specific Performative Formats in *D'ARC* and *Still Standing*

The article presents multidimensional site-specific performative formats developed in the performances *D'ARC* (2024) and *Still Standing* (2023), which ensure the creation, course, and reception of these productions. The author identifies performative formats in the phenomenological, sociological, and discursive paradigms, as theorised by Miwon Kwon in her book *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity* (2002). Describing the experiential and interpretive aspects of spectatorship, she draws on Mateusz Chaberski's findings presented in *Doświadczenie (syn)estetyczne: Performatywne aspekty przedstawień site-specific* ([Syn] aesthetic Experience: Performative Aspects of Site-Specific Performance) (2015). The Warsaw performances *D'ARC* and *Still Standing* have been chosen not only due to their artistic merit but also because they represent two types of working with space: site-specific

and site-generic. The analysis emphasises the interpenetration of Kwon's paradigms, while the identification of format-forming factors brings into view the multitude of creative possibilities and the potential for social impact.

Keywords

site-specific theatre, site-specific opera, *D'ARC*, *Still Standing*, Aleksandra Janus, Weronika Pelczyńska, Krystian Lada

Abstrakt

Celem artykułu jest pokazanie wielowymiarowych formatów performatywnych *site-specific*, tworzonych przy realizacji spektakli *D'ARC* (2024) i *Still Standing* (2023), zapewniających ich powstanie, przebieg i odbiór. Autorka identyfikuje formaty performatywne w obszarach, które Miwon Kwon w książce *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity* (2002) nazwała paradygmatami: fenomenologicznym, socjologicznym i dyskursywnym. Opisując aspekty doświadczeniowe i interpretacyjne odbioru, korzysta z ustaleń Mateusza Chaberskiego zawartych w pracy *Doświadczenie (syn)estetyczne: Performatywne aspekty przedstawień site-specific* (2015). O wyborze *D'ARC* i *Still Standing* zadecydowała nie tylko ich ranga artystyczna, ale także dwa typy pracy z przestrzenią: *site-specific* i *site-generic*, które reprezentują. W omówieniach spektakli zostało podkreślone przenikanie się paradygmatów Kwon, a wskazanie czynników formatotwórczych pozwala zauważyć wielość możliwości kreacyjnych i potencjał oddziaływania społecznego.

Słowa kluczowe

teatr *site-specific*, opera *site-specific*, *D'ARC*, *Still Standing*, Aleksandra Janus, Weronika Pelczyńska, Krystian Lada

W roku 2023 i 2024 Warszawa stała się terenem dwóch upamiętniających wydarzenia historyczne działań, które zdecydowano się stworzyć w formule spektakli *site-specific*. 16 maja 2023 w rocznicę zburzenia Wielkiej Synagogi performowane było *Still Standing*¹, a w pierwszych dniach sierpnia 2024, osiemdziesiąt lat od wybuchu powstania warszawskiego – *D'ARC*². Oprócz znaczenia ideowego i rangi artystycznej o wyborze *Still Standing* i *D'ARC* zadecydowało reprezentowanie przez nie dwóch typów *site-specificity*. Fiona Wilkie przywołuje skalę stworzoną przez grupę artystów-badaczy Wrights&Sites, na której kolejne punkty oznaczają różne sposoby nawiązywania przez przedstawienia relacji z przestrzenią. Skalę tę tworzą następujące typy spektakli: *In theatre building – Outside theatre* (na przykład projekty w stylu „Shakespeare w parku”), *Site-sympathetic* (istniejący wcześniej tekst zrealizowany w wybranym „nieteatralnym” miejscu), *Site-generic* (przedstawienie stworzone dla kilku podobnych miejsc, jak parkingi czy baseny pływackie), *Site-specific* (spektakl stworzony z/dla jednej wybranej lokalizacji)³. *D'ARC* reprezentuje typ *site-specific*, natomiast *Still Standing* to *site-generic*. Termin *site-specific* używany jest powszechnie do określenia obu typów łącznie i w części wstępnej artykułu będę go używać w takim znaczeniu. Rozróżnienie wprowadzę do analiz spektakli.

Miwon Kwon, autorka często przywoływanej monografii *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* opisuje przedsięwzięcia artystyczne realizowane w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych xx wieku, które fizyczne uwarunkowania konkretnej lokalizacji czyniły integralną częścią ich wytwarzania, prezentowania i recepcji⁴. Stosowane w odniesieniu do nich określenie *site-specific*, wobec wielokierunkowego rozwoju tego typu praktyk zaczęto rozszerzać o cechy takie jak *context-oriented*, *debate-specific*, *community-specific*⁵. Takie właśnie szerokie rozumienie *site-specificity*, ukazujące teren działania w jego wielu kontekstach, przyjął.

Spektakle *site-specific* eksplorują fizyczne, przestrzenne, kulturowe, społeczne, wreszcie – polityczne właściwości konkretnego, wybranego do działania miejsca,

¹ *Still Standing*, koncepcja Weronika Pelczyńska i Aleksandra Janus, realizacja Weronika Pelczyńska, Aleksandra Janus i Monika Szpunar, muz. Natan Kryszk, prem. 16 maja 2023, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa.

² *D'ARC* Anki Herbut i Łukasza Barysa, muz. Dobrawa Czocher, Teoniki Rozynek, Wojciech Błazejczyk, Rafał Ryterski, Julius Eastman i Roman Padlewski, dyrygentka Lilianna Krych, reż. i scen. Krystian Lada, prem. 1 sierpnia 2024, Muzeum Powstania Warszawskiego, Warszawa. Kolejne pokazy były prezentowane w dniach 3–6 sierpnia.

³ Fiona Wilkie, „Mapping the Terrain: A Survey of Site-Specific Performance in Britain”, *New Theatre Quarterly* 18, no. 2 (2002): 150, <https://doi.org/10.1017/S0266464X02000234>.

⁴ Miwon Kwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), 1.

⁵ Kwon, *One Place After Another*, 2.

które ma charakter „znalezionego”, „nieprzeznaczonego dla sztuki”. Twórcy konstruują różnego rodzaju *milieux*, czyli przestrzenie, które stają się siecią dynamicznie zmieniających się relacji, a nie jedynie tłem dla określonych wydarzeń czy podstawą danego procesu komunikacji⁶. Granice tworzenia i odbierania takiego spektaklu, uczestnictwa w nim i jego interpretacji, zarówno w kategoriach zmysłowych, jak i intelektualnych, przenikają się wzajemnie. Odbiór nie polega tylko na odczytywaniu znaczeń, ale ma także charakter doświadczenia, w którym dochodzi do wzajemnych przepływów między różnymi typami przekazów – i zmysłowych, i intelektualnych. Modelem tego typu doświadczenia rzeczywistości jest afekt. Gilles Deleuze i Felix Guattari podkreślają, że afekt nie wiąże się z ludzką psychiką, lecz stanowi bezosobową siłę, sprawiającą, że granice pomiędzy poszczególnymi elementami ludzkiego doświadczenia stają się niezwykle płynne. Afekt jest sferą nieokreśloności⁷.

Mateusz Chaberski w książce *Doświadczenie (syn)estetyczne: Performatywne aspekty przedstawień site-specific* doświadczenie odbiorcy/uczestnika tego typu wydarzeń określa mianem (syn)estetycznego⁸. Powołuje się na koncepcję Josephine Machon, według której odbiór sztuki opiera się na synestezji jako modelu ludzkiej percepcji. Doświadczeniem (syn)estetycznym uczestnika przedstawień *site-specific* Chaberski nazywa asamblaż różnego typu doznań – pochodzących ze sfery zmysłowej, intelektualnej, z wrażeń estetycznych, a także ze wspomnień indywidualnych i zbiorowych. Asamblaż ten, podkreśla autor, nie jest prostym zbiorem doświadczeń, ma afektywny charakter⁹, bo granice między różnymi rodzajami doświadczeń zacierają się, stają się płynne.

Punktem wyjścia rozważań jest doświadczenie (syn)estetyczne według definicji Chaberskiego, powstające nie tylko podczas bezpośredniego kontaktu z wydarzeniem, lecz także wówczas, gdy przedstawienie jest poznawane poprzez analizę dostępnych przekazów. *Still Standing* opracowałam na podstawie zgromadzonych materiałów: opisów, recenzji, nagrań i rozmowy z twórczyniami, Weroniką Pelczyńską i Aleksandrą Janus, a także producentką Ewą Chomicą¹⁰. *D'ARC* poznałam nie tylko ze zgromadzonej dokumentacji, ale także z autopsji. Celem pracy jest opisanie działań

⁶ Pojęcie *milieux* zdefiniowała Jussi Parikka, *Insect Media: An Archeology of Animals and Technology* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2010), 140, a zastosował je do przestrzeni *site-specific* Mateusz Chaberski, *Doświadczenie (syn)estetyczne: Performatywne aspekty przedstawień site-specific* (Kraków, Księgarnia Akademicka, 2015), 175.

⁷ Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Co to jest filozofia*, tłum. Paweł Pieniążek (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000), 191-192. Por. Chaberski, *Doświadczenie (syn)estetyczne*, 174.

⁸ Chaberski, 11.

⁹ Chaberski.

¹⁰ Rozmowa z Weroniką Pelczyńską i Aleksandrą Janus przeprowadzona 24 stycznia 2025 oraz z Ewą Chomicą – 21 maja 2025. Por. Chaberski, 186.

performatywnych, które, istniejąc w wielu obszarach, utworzyły indywidualny kształt wydarzenia. Specyficzny dla każdego spektaklu zespół operacji performatywnych nazywam formatem. Współtworzy go bardzo wiele działań. Identyfikuję je w obszarach nazwanych przez Miwon Kwon paradygmatami¹¹. W dużej części są one drobne, pozornie niewiele znaczące, ale jednak z punktu widzenia całości przedsięwzięcia – niezbędne. Dla jasności grupuję je w ogólniejsze kategorie. Ich suma każdorazowo pozwala dostrzec indywidualny charakter spektaklu.

W ostatnim ćwierćwieczu performerki i performerzy, wywodzący się przede wszystkim ze środowisk sztuk wizualnych, tańca i szeroko pojętego teatru, realizowali prace w specjalnie wytypowanych, otwartych na nieprzewidziane interwencje lokalizacjach i zaczęli określać je mianem działań/spektakli *site-specific*¹². Oprócz tego, że lokalizacje te mają określone walory fizyczne, pełnią też funkcje społeczne, kulturowe, ekonomiczne, które w różnym stopniu rozpoznają uczestnicy i obserwatorzy. Z tak szerokiego obszaru indywidualnych właściwości miejsca wybierane są te, które poddane działaniom performatywnym, będą współtworzyć przekaz spektaklu odbierany przez widzów w sposób afektywny.

Działania artystyczne *site-specific* w polu amerykańskich sztuk plastycznych i performatywnych drugiej połowy XX i przełomu XX i XXI wieku poddawała analizie Miwon Kwon¹³. Chociaż skupiała się na dokonaniach z innego niż polski kręgu kultury, i przede wszystkim z obszaru sztuk wizualnych, wypracowane przez nią kategoryzacje można odnieść do znacznie szerszego i nieograniczonego geograficznie kręgu zjawisk. Kwon zaproponowała trzy paradygmaty, które stanowią zarówno przestrzenie działań twórców i animatorów, jak i kategorie opisu ich dokonań. Paradygmat fenomenologiczny to poddawanie eksploracji fizycznych, dostępnych zmysłowo nacechowań miejsca. Socjologiczny jest identyfikacją miejsca w aspekcie społecznym, kulturowym i instytucjonalnym, wskazaniem funkcji nadawanych mu przez użytkowników i ról, jakie odgrywa w życiu społeczności, oraz ich regulacji instytucjonalnych. Wreszcie paradygmat dyskursywny, odnoszący się do płynności zjawisk późnonowoczesnej kultury, ujawnia wpływ tego sposobu myślenia na kształt i funkcjonowanie spektakli *site-specific*¹⁴. Mieści się w nim także intelektualna praca odbiorców, przetwarzających własne afektywne

¹¹ Kwon, *One Place After Another*, 30.

¹² Panoramę spektakli *site-specific* prezentuje Łukasz Wójcicki, „Choreografia *site-specific*: Między sztuką a polityką”, *Taniecpolska.pl*, 4 grudnia 2020, <https://taniecpolka.pl/krytyka/choreografia-site-specific-miedzy-sztuka-a-polityka/>. Pomija jednak teatralne korzenie zjawiska spektakli *site-specific* w Polsce, które sięgają wielowiekowej tradycji działań performatywnych w różnorodnych przestrzeniach.

¹³ Kwon, *One Place After Another*, *passim*.

¹⁴ Kwon, 4.

doświadczenia i formułujących interpretację. Kwon nie poświęca wiele uwagi problemom odbioru. Prezentując paradygmat dyskursywny, pisze głównie o odczytaniach działań *site-specific* przez krytyków sztuki. Jednak niezależnie od zrationalizowanego i erudycyjnego charakteru ich pracy asamblażowo-afektywny rodzaj doświadczenia u wszystkich widzów opiera się na tym samym fundamencie. Wyróżnione przez Kwon paradygmaty, współistniejąc w obrębie konkretnego działania, oddziałują na siebie wzajemnie. Tworzą uaktualnione fizycznie, odbierane i w procesie odbioru dopełniane zjawisko performatywne o potencjale estetycznym i krytycznym.

Stosowanie kryteriów podobnych do paradygmatów Kwon jest znane i powszechnie praktykowane wobec tradycyjnych przedstawień i zjawisk teatralnych. Charakter ich używania w przypadku spektakli *site-specific* jest jednak odmienny. Związki akcji scenicznej ze scenografią stanowią motyw przewodni wielu interpretacji, ale scenografia w teatrze jest obecnie najczęściej projektowana specjalnie do przedstawienia. Tymczasem działania *site-specific* odbywają się w miejscach „znalezionych”, „gotowych”. Rozpatrywanie aspektów wykonawczych, a także kontekstu społecznego, ekonomicznego czy politycznego wydarzeń teatralnych zajmowało wielu badaczy i krytyków, ale wzajemne oddziaływanie elementów artystycznych i pozaartystycznych w spektaklach *site-specific* obejmuje znacznie więcej elementów i szerszą skalę zjawisk. Jeśli chodzi o paradygmat dyskursywny, wyznaczający go ponowoczesny charakter współczesnej kultury wywiera wpływ zarówno na przedstawienia teatru tradycyjnego, jak i na spektakle *site-specific*. Pod tym względem nie ma między nimi większej różnicy. Jednak problem odbioru wygląda inaczej ze względu na doświadczeniowy, (syn)estetyczny asamblaż, będący udziałem odbiorców spektaklu *site-specific*. Wydaje się, że zaproponowane przez Kwon paradygmaty dobrze nadają się do rozpatrywania spektakli tego typu powstających na gruncie polskim. Materialność miejsca jest w nich podkreślana za pomocą środków artystycznych. Uruchomiona zostaje wyobraźnia odbiorcy, jego wiedza na temat historii i funkcji społecznej danej przestrzeni. Powstaje pole do konfrontowania takiego asamblażowego doświadczenia z aktualnie przyjmowanymi wzorcami estetyki, z trybami działania społecznego i debatą publiczną. Wkroczenie w nieoczywistą, nieskategoryzowaną przestrzeń stwarza możliwość ujawnienia się temu, co nieznane i przypadkowe. Działanie artystyczne ma charakter otwarty, uporządkowania hierarchiczne ustępują swobodnym układom elementów równie ważnych. Aspekt procesualny dominuje nad dążeniem do zamkniętej formy dzieła. Interpretacja spektaklu staje się przedmiotem negocjacji, a na plan pierwszy wysuwa się doświadczenie wspólnego przeżycia/działania.

Powstanie omawianych spektakli jest uwarunkowane postmodernistycznym czy późnonowoczesnym horyzontem intelektualnym. Zespół jego wyróżników

obserwowanych w wielu dziełach i działaniach opisał przed laty Ihab Hassan¹⁵. Wśród nich wskazał czynniki adekwatnie odnoszące się do artystycznych dokonania *site-specific*: zamiast skończonej pracy – nastawienie na proces/performance/happening, zamiast dystansu – współudział. Znaczenie nie ma charakteru „sięgającego w głąb korzenia”, lecz jest „rozpleniającym się kłaczem”, dążenie ku „centrum” zastępuje „rozproszenie”¹⁶. Taki paradygmat, nazwany przez Kwon dyskursywnym, uwidocznia się już w układzie powiązań instytucjonalnych i organizacyjnych, w ramach których powstają spektakle. Realizację przedsięwzięcia podejmuje kilka podmiotów, a ich relacje i wzajemne wpływy są obszarem negocjacji i performatywnego oddziaływania. Już na etapie zdobywania funduszy i tworzenia ram organizacyjnych dyskutuje się o wymowie, estetyce i oddziaływaniu społecznym. Tryb wypracowywania porozumienia i podejmowania decyzji tak w sferze idei, jak praktyki jest trudny do prześledzenia i na ogół niejawny. Zdaniem Kwon:

różnice koncepcyjne i teoretyczne tkwią [...] w specyficznych (niewidocznych) procesach współpracy grup, a także we wprowadzaniu w życie niezbędnych powiązań instytucjonalnych i kompromisów.¹⁷

Spektakl *Still Standing* rozgrywał się na ulicach Muranowa, a *D'ARC* – na terenie Muzeum Powstania Warszawskiego. Realizację *Still Standing* koordynowało Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, ale instytucji wspierających było kilka: FestivalT, Mazowiecki Instytut Kultury i Fundacja Artystyczna PERFORM. Także w przypadku *D'ARC* rolę głównego producenta pełniło Muzeum Powstania Warszawskiego, ale przy współudziale Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, a liczba partnerów sięgała siedemnastu. Współdziałanie wielu podmiotów jest konieczne przy realizacji wielu przedsięwzięć artystycznych, jednakże spektakle *site-specific* ze względu na charakter miejsca, stanowiącego bardzo często przestrzeń publiczną, wymagają uczestnictwa większej liczby organizacji i instytucji, często działających w nietypowy sposób. Istotną rolę w obu przedsięwzięciach odgrywały inicjatorki/pomysłodawczynie: Aleksandra Janus i Weronika Pelczyńska współpracujące z Moniką Szpunar oraz producentki Ewa Chomicka i Alicja Kaczmarek-Poławska (*Still Standing*); Marta Kuźmiak oraz Iwona Ostrowska i Beata Spodarek (*D'ARC*). Swoboda

¹⁵ Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* (Columbus: Ohio State University Press, 1987).

¹⁶ Hassan, *The Postmodern Turn*, 91.

¹⁷ Kwon, *One Place After Another*, 116.

działania zagwarantowana przez dyrektora Muzeum Powstania Warszawskiego Jana Ołdakowskiego oraz dyrektora Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN Zygmunta Stępińskiego sprzyjała pracy i umożliwiała uzyskanie pożądanego efektu, co podkreślały twórczynie spektakli¹⁸.

Już samo wkroczenie w przestrzeń publiczną z działaniem performatywnym jest formą zabrania głosu w debacie publicznej. Chaberski formułuje jasną tezę:

wytwarzanie u widza nowego doświadczenia przestrzeni zawsze wiąże się z konkretnymi ideologicznymi przekonaniami, które twórcy starają się narzucić publiczności przedstawień *site-specific*.¹⁹

Autorzy artystycznych działań mogą starać się zwrócić uwagę opinii publicznej na nowe lub niewystarczająco znane tematy, a także zaproponować przewartościowanie poglądów.

D'ARC

D'ARC jest przykładem spektaklu *site-specific*, według przywołanej już klasyfikacji Wrights&Sites. Rozgrywany w konkretnym, wybranym miejscu, na terenie Muzeum Powstania Warszawskiego i w dwóch sąsiadujących budynkach, korzystał zarówno z przestrzeni wyraźnie nacechowanej ideowo (akcja toczy się w miejscu upamiętnienia wydarzenia historycznego), jak i włączał w obszar działań budowlę miejskie. Widzowie poznają kolejne etapy rozwijającej się akcji, przemierzając pieszo teren muzeum. Swoboda poruszania się i wybór miejsca obserwacji skłaniają do poszukiwania coraz to nowych perspektyw i pozwalają stawiać różne hipotezy interpretacyjne.

Wolność w eksplorowaniu przestrzeni i odczytywaniu przesłania nie jest jednak nieograniczona. Chaberski przywołuje pojęcie głębokiego mapowania:

Wprowadzone przez Pearsona i Shanksa pojęcie głębokiego mapowania (*deep mapping*) odwołuje się do takich performatywnych mechanizmów, dzięki którym twórcy *site-specific* budują określoną siatkę różnego typu punktów

¹⁸ Rozmowa z Martą Kuźmiak przeprowadzona 8 maja 2025 oraz z Aleksandrą Janus i Weroniką Pelczyńską.

¹⁹ Chaberski, *Doświadczenie (syn)estetyczne*, 66.

odniesienia w przestrzeni, by w ten sposób oddziaływać na to, jak widzowie jej doświadczają.²⁰

Uczestnicy podzieleni na trzy grupy podążają za trzema przewodnikami, „aniołami historii”. Rozpoczynają wędrówkę w różnych punktach. W kolejnych miejscach rozgrywają się sceny pokazujące w poetyckiej formule losy trzech kobiet: Joanny, żyjącej w powstańczej Warszawie, jej wnuczki Joan oraz Joanny d’Arc. Istotna jest perspektywa nie tylko kultury polskiej, lecz także francuskiej – Joan emigruje z Polski do Francji, a jedną z głównych postaci jest francuska bohaterka narodowa. Akcja, prezentowana symultanicznie w różnych punktach, oglądana przez kolejne grupy widzów, jest z jednej strony zamknięta, oparta na określonym scenariuszu literackim i konkretnej partyturze muzycznej, z drugiej – wielorako otwarta, bo tworzona „na żywo” przez widzów poruszających się i oglądających ją z różnych punktów. Mogą oni także w wybranych sytuacjach, korzystając ze słuchawek, niejako „reżyserować” odbierany przekaz dźwiękowy. Jeśli na przykład rozpoczynamy wędrówkę od sceny na tarasie wychodzącym na ulicę, zajmując określone miejsce, możemy skupić uwagę na grze bohaterki w oknie kamienicy *vis á vis*, albo, stając nieco dalej, obserwować wydarzenie na dziedzińcu, ale też sięgać wzrokiem w inne rejony muzeum. Podobnie rozbudowaną tkankę doznań/treści/odniesień buduje warstwa muzyczna i szerzej – akustyczna. Na dźwiękowy pejzaż spektaklu składają się elementy tak różne, jak fragmenty opery Giuseppe Verdiego *Giovanna d’Arco*, wiolonczelowe solo, skomponowane i wykonane przez Joannę (Dobrawę Czocher), i utwór na dziesięć wiolonczeli Juliusa Eastmana *The Holy Presence of Joan d’Arc*. Sferę dźwiękową tworzy też śpiew zarówno chóralny, jak i solowy, przerywane zakłóceniami urywki komunikatów powstańczego radia „Błyskawica” oraz odgłosy ulicy²¹. Patrząc z tarasu na grającą w oknie wiolonczelistkę, widzowie mogą przez słuchawki śledzić przekaz audio (tworzony na żywo przez Wojciecha Błażejczyka), w którym wiolonczelowe solo miesza się z dźwiękami radiowymi²². Jeśli odłożą słuchawki, usłyszą odgłosy pobliskiej ulicy. Obserwowanie kobiety widocznej w oknie, w prywatnej przestrzeni jej mieszkania, słuchanie jej gry powoduje nakładanie się obrazu życia Joanny w czasie wojny, w dniach powstania, na

²⁰ Chaberski, 137.

²¹ Referencje muzyczne spektaklu omówiła Agnieszka Kledzik, „Powstańcza opera na miarę naszych czasów”, *Dziennikteatralny.pl*, 3 sierpnia 2024, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/powstancza-opera-na-miare-naszyczasow.html>.

²² Kledzik, „Powstańcza opera”.

widok współczesnej ulicy i pokoju na piętrze. Daje to wrażenie jednocześnie dystansu i bliskości, łączności losu muzykującej dziś kobiety i granej przez nią postaci. Dramatyzm dźwięków potęguje wrażenia. Ułatwia odczucie kruchości intymnego świata oglądanego przez szyby okien. Każe myśleć o nieubłaganim, często tragicznym wpływie historii na indywidualne losy. Akcja oparta na działaniach performatywnych tworzonych w obrębie przenikających się paradygmatów: fenomenologicznego (gra wiolonczelistki w autentycznym mieszkaniu oglądana z drugiej strony ulicy, z tarasu Muzeum, i słyszalna przez słuchawki bądź po ich zdjęciu zastępowana odgłosami dzisiejszej ulicy), socjologicznego (aspekt wykonawczy gry na wiolonczeli oraz elektroniczne tworzenie przekazu audio, ale także wszelkie niewidoczne działania mieszkańców i instytucji zarządzających wykorzystywanym budynkiem), dyskursywnego (konstrukcja sceny oparta na braku hierarchii znaczeń, charakterystycznym dla postmodernistycznej kultury, otwartość przejawiająca się w przenikaniu się światów współczesnego i czasu wojny, konfrontacja operacji intelektualnych widzów, ich interpretacji, wiedzy, wspomnień z uświadamianymi przez nich opiniami i debatami publicznymi). W scenie rozpatrywanej w ujęciu paradygmatycznym można dostrzec zespoły działań, które współtworzą format performatywny: autorskie (reżysera Krystiana Lady planującego układ przestrzenny i sposób rozegrania sceny, kompozytorki Dobrawy Czocher, aranżera sfery dźwiękowej Wojciecha Błażejczyka, opracowującego oświetlenie Aleksandra Prowalińskiego), autorsko-wykonawcze (wiolonczelistki i osoby uruchamiającej aranżację dźwiękową), techniczne (przygotowanie systemu słuchawek, organizacja tarasu, przystosowanie wnętrza mieszkania), odbiorcze (operacje intelektualne wydobywane z doświadczenia afektywnego, budujące sferę pojęciową i hipotezę interpretacyjną), instytucjonalne (uzgodnienia warunków udostępnienia pokoju z zarządzającymi nieruchomością i władzami miasta, które częstokroć oznaczają rozwiązywanie problemów wymagających dyplomatycznego podejścia).

Przejsie do kolejnego punktu scenariusza umożliwia obserwację innej kobiety. Kolejny dystans i kolejne zbliżenie. W przeszklonym budynku biurowym po drugiej stronie ulicy, w zalanej czerwonym światłem ciemni fotograficznej Joan (Agnieszka Grochowska) opracowuje zdjęcia. W słuchawkach słyszymy „niepokojąco szorstkie, brudne akustyczno-elektroniczne dźwięki”²³ skomponowane przez Rafała Ryterskiego, ale także głos bohaterki, która dzieli się wrażeniami po odnalezieniu pudełka babci ze zdjęciami z powstania warszawskiego.

²³ Adam Suprynowicz, „Etos i patos”, *Ruch Muzyczny*, nr 18 (2024), <https://ruchmuzyczny.pl/article/4623>.

Opisuje ludzi, nad których głowami białe chmury okazują się przenoszonymi z miejsca na miejsce materacami. Stara się zrozumieć, co się wówczas działo, czemu służyły materace: ktoś na takim posłaniu spał, cierpiał, kochał? Rozważa codzienne przeżycia babci w powstańczej Warszawie, próbuje układać jej dzieje, a także opowiada o swoich własnych. Bierze do rąk fotografię kobiety niosącej prześcieradło, koło której widać śmiejące się, bawiące dzieci. Jest też zdjęcie mężczyzn stojących obok konia. Uchwycona w obiektywie codzienność, najczęściej uważana za błahą, a przecież tak cenna i delikatna. Joan przygląda się minionemu życiu z perspektywy lat, ale też kogoś, kto żyje w innym kraju. Smukła wysoka sylwetka, zamaszysty ruch i nieco nerwowy sposób mówienia nadają jej charakter współczesnej młodej kobiety. Joan jest od nas oddalona o szerokość ulicy, lecz odczuwamy jej bliskość. Z punktu widzenia formatu performatywnego, oprócz czynników wyodrębnionych w opisie poprzedniej sceny, wskazać trzeba dodatkowe: autorskie (opracowanie tekstu przez Ankę Herbut i Łukasza Barysa oraz warstwy muzycznej – przez Rafała Ryterskiego), autorsko-wykonawcze (gra aktorska Agnieszki Grochowskiej).

Fotografie mieszkańców dawnej Warszawy pojawiają się w kilku miejscach akcji opery. Wyświetlane są na zewnętrznej elewacji budynku, wiszą jako odbitki we wnętrzu, stanowiąc tyle element przekazu *D'ARC*, ile składową archiwum instytucji. Obrazy życia utrwalone na kliszy, następnie obiekty muzealne, stały się elementem działania artystycznego. Z przenikających się paradygmatów udaje się wskazać dyskursywny: brak hierarchii porządków znaczeniowych, w które można wpisywać poszczególne sposoby wykorzystania zdjęć, brak dążenia do spójnego, zakorzonego sensu, a w zamian jego „rozplenianie się” – to wyróżniki postmodernizmu Ihaba Hasana. Jeśli popatrzymy na to jak na kształtowanie się formatu performatywnego, zobaczymy elementy działań autorskich: reżysera projektującego sposób użycia zdjęć, archiwistów przeszukujących zbiory oraz pracowników technicznych przygotowujących sprzęt i format cyfrowy, uruchamiających produkcję.

Wędrując chodnikami, ścieżkami, korytarzami muzeum, przyglądając się wydarzeniom w okolicznych budynkach, widzowie odbierają zmysłowo i interpretują fizyczne i symboliczne właściwości miejsca, odczuwają miasto. Jego materialna tkanka – kamienice i podwórka – były aktywnym bohaterem powstania. To tu wzniesiono barykady, tu trafiały bomby i pociski. Zabudowania często dawały ludziom schronienie, ale też burzone – stanowiły zagrożenie. Po latach miejsce staje się aktorem performatywnego działania. W jednym z zaułków muzeum płonie barykada: stos desek, framug okiennych, krzeseł – palący się dobytek, i symbol życia niszczonego przez pożogę. Obok płomieni skrzypaczka, Kamila Wąsik-Janiak, której gra wypełnia przestrzeń dramatycznymi

frazami dzieła Jana Sebastiana Bacha. Muzyka w płonącym mieście to także reminiscencja świata babci Joan.

Producentka Iwona Ostrowska wspomina, że wykorzystanie żywego ognia w obrazie płonącej barykady wymagało zapewnienia bezpieczeństwa artystom i widzom, użycia odpowiednich materiałów, stworzenia właściwych konstrukcji. Oznaczało to wypracowanie wspólnych ustaleń reżysera i artystki grającej koncert skrzypcowy ze służbami BHP, przeciwpożarowymi, inżynierami i technikami. We współdziałaniu paradygmatów ujawnia się wyraźnie ten socjologiczny, a sfera działań autorskich obejmuje artystyczno-wykonawcze (grę skrzypaczki) i techniczne (pracę wymienionych wyżej służb).

W opisanych scenach bardzo ważną rolę odgrywała muzyka, w kolejnych obrazach to ona współtworzyła przekaz. Wypełniała przestrzeń i była przez nią kształtowana. Topografia muzeum umożliwia słuchanie artystów z bliskiej odległości, ale też z daleka, kiedy głos Szymona Komasy, śpiewającego *Prelude of The Holy Presence of Joan d'Arc* Juliusa Eastmana, dochodził z wysokiej wieży. „Brzmi to jak wezwanie do walki”²⁴. Dźwięki docierają bezpośrednio dzięki obecności muzyków lub w formie nagrań odbieranych przez słuchawki. Bohaterką jednego z obrazów jest Joanna d'Arc, której postać współtworzy śpiewana przez Gabriellę Legun partia z *Giovanny D'Arco* Verdiego, fenomenalnie brzmiąca w otwartej przestrzeni. „W tej kompozycji czuję siłę rewolucyjnej energii, nieokiełznania” – wyznał reżyser²⁵. Joanna d'Arc w białej sukni wyprowadza spomiędzy drzew białego rumaka. Na tle ciemnego, wieczornego nieba światło reflektorów wydobywa mozaikę zielonych liści, a lekki wiatr przynosi zapach zieleni. Nadchodzi moment, kiedy musi stanąć twarzą w twarz ze swoimi oprawcami. Kobieta uwikłana w historię i ją współtworząca, nie całkiem dobrowolnie. Odbiorcom tej sceny bez wątpienia towarzyszyły doznania o zacierających się granicach między tym, co zmysłowe, a tym, co intelektualne. Przeżyli doświadczenie asamblażowo afektywne. W splocie współdziałających paradygmatów wskazać można fenomenologiczny – otwartą zieloną przestrzeń kształtującą akustykę i wpływającą na odbiór muzyki i śpiewu, a także umożliwiającą wejście rumaka, oraz dyskursywny – wpływającą na kształt sceny preferencję działań otwartych, nastawionych na proces.

Łatwo umykają świadomości prace producenckie i techniczne, będące elementem paradygmatu socjologicznego. Tymczasem udział żywego zwierzęcia oznaczał nawiązanie ścisłej współpracy ze specjalistami weterynarii. Wybrali

²⁴ Suprynowicz, „Etos i patos”.

²⁵ Lada, „Każdy ma pudełko z polskością”.

oni odpowiedniego konia, który mógł długo przebywać w nieznanym miejscu, otoczony obcymi ludźmi, w strumieniach ostrego światła, nieznanymi dźwiękami, i zachowywać spokój niezbędny dla bezpieczeństwa widzów i aktorów. Wśród działań performatywnych można tu wskazać reżyserskie opracowanie przestrzeni, ustawienie aktorów/muzyków, autorsko-wykonawczą pracę dyrygentki Lilianny Krych, artystyczno-wykonawcze działanie śpiewaków i muzyków, wreszcie – wprowadzenie aktora zwierzęcego.

Większość scen D'ARC poświęcona jest przeżyciom cywilnych mieszkańców Warszawy, ale pojawia się też bezpośrednie nawiązanie do osób walczących w powstaniu i jego ofiar. Najpierw kilkusobowy chór, zespół Match Match Ensemble, z pochodniami w rękach śpiewa *Stabat Mater* powstańca Romana Padlewskiego. Potem śpiewacy stają jak na apelu przed ścianą z upamiętnionymi nazwiskami walczących. Format performatywny ponownie ulega rozszerzeniu o nowe działania. Są one drobne, pozornie niewiele znaczące, ale jednak niezbędne, na przykład dobór i dostarczenie artystom odpowiednich pochodni.

Zebranie wielu rozwijanych podczas wędrówki wątków, jak również spotkanie trzech grup widzów/uczestników następuje w hali ekspozycyjnej pod korpusem bombowca. W finałowej scenie, podobnie jak w poprzednich, obserwujemy luźny splot działań: spotkanie kobiet – bohaterek opery, któremu towarzyszy elektroniczny ambient Teoniki Rozynek, dynamiczny koncert na dziesięć wiolonczeli *The Holy Presence of Joan d'Arc* Juliusa Eastmana i odgrywana równolegle pantomima, przedstawiająca ekspresyjny układ męskich ciał zmagających się z niewidocznymi siłami. Ważnym elementem plastycznym jest woskowy model długiej damskiej sukni w zbroi, który pod wpływem gorącego światła padającego z góry topi się i rozpada. W tej scenie Joan opowiada o odnalezieniu pamięci rodzinnej, próbie nawiązania łączności ze światem babki i o wysiłku formułowania własnej diagnozy rzeczywistości. Wymienia nazwiska kobiet – bojowniczek przeciwstawiających się dyskryminacji, złości i nadużyciom: „Maria Curie-Skłodowska, Róża Luxemburg, Greta Thunberg...”. Mówi o świecie ekologicznej katastrofy, o lęku przed zagrożeniami społecznymi. Wyzwania te wymagają nowych form walki i będą oznaczać definiowanie na nowo społecznych ról, w tym kobiecych. Właśnie w Muzeum – symbolu walki i oporu cywilów przeciw nazistowskiej agresji – otwarte, unikające schematyzmu ukazanie losu kobiet i odwołanie się do często nieoczywistych kontekstów stanowi poważną deklarację ideową.

Znaczenie kobiet kształtujących życie i wpływających na losy innych wpisane zostało w jeszcze jeden przekaz. Podczas wędrówki widzowie zaproszeni są do współdziałania, otrzymują instrukcję: „Wzniesź pomnik słowami. Zapisz na

wstążeczce imiona ważnych dla Ciebie kobiet z marmuru i z ciała”²⁶. Papierowe paski, powieszone na sznurku, falują w powietrzu. W ten sposób uczestnicy włączają się w akcję spektaklu. To działanie współtworzyło format performatywny.

Cechy fizyczne miejsca akcji – wykorzystanie wielu jego poziomów, tarasu, platformy na wysokiej wieży, chodników i trawników wokół budynku, wnętrza z salą ekspozycyjną i korytarzami – umożliwiły różnicowanie lokalizacji wydarzeń i nadawanie im wymiarów metaforycznych. Rozszerzały też zakres oddziaływania sfery dźwiękowej, modyfikowały jakość i kierunek. Tak ukształtowana, zmienna przestrzeń ułatwia widzom przywoływanie obrazów zapamiętanych i wyobrażonych, doświadczanie emocji i tworzenie hipotez interpretacyjnych²⁷.

Opera *D'ARC* została zarejestrowana i od 1 października 2024, przez sześć miesięcy można ją było oglądać za pośrednictwem platformy Opera Vision. W przypadku takiego odbioru dzieła nie było możliwości pełnego, sensualnego doświadczania i współtworzenia fizycznych przestrzeni, w których był grany spektakl. Trudno jednak zaprzeczyć, że sprawnie sfilmowane działanie artystyczne zachowuje znaczącą część przekazu, oddaje jego dynamikę i charakter. Odbiorcy, zaznajomieni ze współczesnymi mediami, dobrze rozumiejący konwencje i sprawnie uruchamiający wyobraźnię, potrafią to odczytać.

Wyodrębnione przez Miwon Kwon paradygmaty *site-specificity* ułatwiają wskazanie licznych i różnorodnych działań performatywnych, które umożliwiają realizację przedstawienia i prowadzą do jego (syn)estetycznego odbioru. Tworzą specyficzny dla każdego spektaklu format performatywny. W przypadku *D'ARC* pierwszym elementem formatującym jest jednorazowy wybór określonego miejsca przedstawienia, czyli według Wrights&Sites jest to typ *site-specific*. Praca na jednym, ściśle wytyczonym terenie oznacza jednorazowe podejmowanie decyzji i przeprowadzenie działań performatywnych. Następną charakterystyczną cechą współtworzącą format jest dominująca rola artystów profesjonalnych i ściśle zaplanowany scenariusz, obejmujący reżyserskie opracowanie przestrzeni działań, oryginalne libretto i kompozycje muzyczne, a także nowe aranżacje kompozycji już istniejących, ukształtowanie niemuzycznej sfery dźwiękowej, wykonanie utworów instrumentalnych, śpiew chóralski i solowy, aktorską interpretację tekstu, wykreowanie obszaru plastycznego. Jednocześnie ta zwarta, ściśle zaplanowana struktura została zdeintegrowana poprzez rozbicie

²⁶ Krzysztof Korwin-Piotrowski, „Oniryczno – misteryjna opera *D'ARC* czyli trzy Joanny w Muzeum Powstania Warszawskiego”, Orfeo.pl, 8 sierpnia 2024, <https://orfeo.com.pl/oniryczno-misteryjna-opera-darc-w-rezyserii-krystiana-lady/>.

²⁷ Analiza odwołująca się do fenomenologicznego paradygmatu mogłaby być pogłębianą i obejmować także kolorystykę miejsca, oświetlenie, przepływ powietrza, działanie zmieniających się odległości i wiele innych. W spektaklu *D'ARC* każde z tych zjawisk dawało potencjalną możliwość oddziaływania performatywnego.

jej na trzy symultaniczne wątki odbierane przez trzy grupy podążających różnymi szlakami widzów.

Kolejnym formatotwórczym rodzajem aktywności była wielowymiarowa współpraca reżysera i zespołu Muzeum z liczną grupą pracowników Opery Narodowej: artystów, dyrekcji wyznaczającej ramy współdziałania, techników udostępniających i uruchamiających sprzęt, administracji i koordynatorów przedsięwzięcia. Współpraca instytucjonalna obejmowała także urzędy i służby miejskie oraz administracje i wspólnoty mieszkaniowe sąsiednich budynków włączonych w spektakl. Format tworzyły również prace zespołu inżynierów i techników, specjalistów w dziedzinach: oświetlenia, pirotechniki, akustyki i dźwięku, rejestracji filmowej, weterynarii, żeby wymienić tylko najważniejsze.

Wreszcie aktywny udział widzów, których indywidualny, (syn)estetyczny odbiór spektaklu przyjmował charakter afektywny, a jego elementem była racjonalizacja doświadczenia i tworzenie indywidualnej interpretacji.

Still Standing

Zrealizowany w Warszawie performans *Still Standing* był elementem szerokiego projektu *site-generic*, upamiętniającego miejsca związane z zagładą ludności żydowskiej. Autorki Aleksandra Janus i Weronika Pelczyńska usytuowały swoje działania najpierw w 2021 w Krakowie, na terenie dawnego obozu KL Plaszów, następnie w tym samym roku w Lublinie, na placu Po Farze, w 2023 w Warszawie, w rejonie getta przed budynkiem Muzeum POLIN i na ulicach dzisiejszego Muranowa, oraz w tymże roku w Wilnie, w miejscu dawnego cmentarza żydowskiego, którego część jest dziś parkiem²⁸. Realizowany każdorazowo w zbliżonej formule spektakl ma korzenie historyczne – w choreografii Noi Eshkol zatytułowanej *Decade*. Została ona zaprezentowana w 1953 w kibucu Lohamei Hagetaot (Bojowników Getta) w Izraelu, podczas obchodów dziesiątej rocznicy powstania w getcie warszawskim²⁹. Autorki *Still Standing* wielokrotnie przywoływały pracę Eshkol, przywiązując wagę do związków ideowych i artystycznych swojego performansu z dokonaniem sprzed lat³⁰. Ze współdziałających paradygmatów na wstępnym etapie przedsięwzięcia można wyróżnić

²⁸ Aleksandra Janus, *Still Standing: Pomnik w ruchu*, tekst z archiwum Aleksandry Janus udostępniony autorce.

²⁹ Informacje o choreografii Noi Eshkol pozyskałam dzięki uprzejmości Weroniki Pelczyńskiej i Omera Kriegera.

³⁰ Wielopostaciowy projekt Pelczyńskiej i Janus, osadzany w różnych miejscach i za każdym razem w indywidualny sposób wchodzący z nimi w relację, wchodzi w dialog z dokonaniem innych twórców, np. z *Amphi* Omera Kriegera <https://omerkrieger.org/07-20-Amphi>.

wchodzące w skład formatu performatywnego prace koncepcyjne twórczyń, wykonane także w archiwum Fundacji Noi Eshkol. Opracowały one sposób przywoływania elementów realizacji izraelskiej choreografki, co w przypadku *Still Standing* stanowi charakterystyczny element formatotwórczy.

W przywracających pamięć i upamiętniających Zagładę realizacjach *Still Standing* za każdym razem zasadniczym czynnikiem był ruch w przestrzeni wybranego miejsca. Aleksandra Janus, antropolożka, badaczka miejsc nie-pamięci, wciąż nierozpoznanych, a wymagających upamiętnienia terenów, gdzie częstokroć pogrzebane są ludzkie szczątki, uzasadnia wybór takiej formy działania. Mówi o *Still Standing* jako o „ruchomej rzeźbie”³¹. Weronika Pelczyńska rozwija tę myśl, opisując choreografię nie wyłącznie w kategoriach „reprezentacji”, ale zaznaczając, że „poprzez ruch pracujemy z samym miejscem – jesteśmy wobec niego i w relacji do osób, z którymi w danym momencie w nim jesteśmy”. Uznaje, że choreografia tworzy „sieci materialnych powiązań pomiędzy ludźmi i tematami”³². Aleksandra Janus podkreśla, że w pracy nad upamiętnianiem istotne było dla niej odejście od tradycyjnej, statycznej, pomnikowej formy. Wiązało się to z przyjęciem nowej koncepcji pamiętania, którą opisała Barbara Engelking w wywiadzie „Przestańmy mówić o pamięci, zacznijmy mówić o trosce”³³. Przesunięcie znaczeniowe jest istotne: troska o przeszłość łączy pojęcia zmartwienia i opieki, a także aspekty emocjonalne i etyczne, wiąże się z odpowiedzialnością i dbaniem o innych. Wpisane jest weń działanie i dynamika przeobrażeń. Odejściu od statycznej, zamkniętej formy upamiętniania towarzyszyło też nadanie działaniu artystycznemu charakteru powtarzalności. Janus wspomina, że podczas pracy nad upamiętnieniem terenu byłego obozu KL Plaszow autorki projektu myślały o „ruchomej rzeźbie *site-specific*, która powraca do tego miejsca. I ta regularność jest ważną jego cechą” i dodawała, że „siła upamiętniania wynika z regularności i powtarzalności danego gestu, a nie ze zmierzania do tego, żeby w danym miejscu domknąć jakąś formę”³⁴. Performans odgrywano w Krakowie sześciokrotnie, w latach 2020–2023, po dwa razy jesienią, w okolicy święta Sukkot.

Pierwsza, krakowska odsłona *Still Standing* była performansem wykonanym przez Weronikę Pelczyńską i Monikę Szpunar. W rozległej, pokrytej trawą przestrzeni, na tle kamiennej, bezosobowej bryły Pomnika Ofiar Faszyzmu znajdują się dwie postacie w kombinezonach, niebieskim i czerwonym. Pelczyńska

³¹ Wypowiedź Aleksandry Janus w: „Niedokończone sprawy: Rozmowa z Igą Gańczarczyk, Aleksandrą Janus, Weroniką Pelczyńską i Romą Sendyką, prowadzona przez Zuzannę Berendt”, *Dialog*, nr 1 (2024): 85.

³² Wypowiedź Weroniki Pelczyńskiej w: „Niedokończone sprawy”, 83.

³³ Barbara Engelking, „Przestańmy mówić o pamięci, zacznijmy mówić o trosce: Z prof. Barbarą Engelking rozmawiają Zofia Waślicka-Żmijewska i Artur Żmijewski”, *Krytykapolityczna.pl*, 26 kwietnia 2019, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/waslicka-zmijewski-barbara-engelking-zaglada-wywiad/>.

³⁴ Wypowiedź Aleksandry Janus w: „Niedokończone sprawy”, 85-86.

i Szpunar biegną blisko ziemi. Jest w tym skupienie i napięcie, przemierzają teren, jakby próbując określić jego charakter, wymiary. Na schodach pod obeliskiem obydwie tancerki stają nieruchomo i przesuwają dłonie koło oczu, rozchylone palce zakrywają i odsłaniają twarz. Ruch i gest (pojawiający się także u Noi Eshkol) ma w tym miejscu charakter niecodzienny. Działa na emocje, zwraca uwagę na otoczenie, każe zadać pytanie o znaczenie³⁵. Wkraczając w przestrzeń publiczną, spektakl otwiera się na interakcję z przypadkowymi świadkami i obserwatorami. Skłaniając do refleksji, zaprasza do dialogu. Janus mówiła:

Interesują mnie takie działania, które można nazwać interwencjami artystycznymi, które inicjują jakiś rodzaj zmiany poprzez zainicjowanie spotkania i dialogu wokół tych miejsc. Bardzo ważnym elementem *Still Standing* było na przykład to, że po samym działaniu – zarówno w Płaszowie, jak i w innych lokalizacjach – zawsze zapraszałyśmy osoby, które przychodziły na performans, do porozmawiania z nami.³⁶

Znaczenie rozmów z uczestnikami wydarzenia podkreślał też Chaberski:

Konsolidacja zmodyfikowanej przez twórców *site-specific* pamięci zbiorowej konkretnej przestrzeni odbywa się już jednak poza przedstawieniem, gdyż mają na nią wpływ szersze mechanizmy społeczno-kulturowe.³⁷

Dialog z widzami to składowa formatu spektaklu, uwidaczniająca jednocześnie paradygmat dyskursywny, w którym konfrontowane są poglądy indywidualne z opiniami obecnymi w debacie publicznej.

Nawiązywanie kontaktu z odbiorcami i otwarcie się na przypadkowe interwencje przybrało szczególną postać w drugiej realizacji projektu, w tym samym roku w Lublinie. Wybrany nie-miejszem pamięci był plac Po Farze, gdzie od 1862 działała założona przez Gminę Wyznaniową Żydowską Ochronka dla Sierot i Starców. Zlikwidowali ją Niemcy 24 marca 1942. Dziś ten plac stanowi centrum lubelskiej starówki, jest miejscem turystycznym i rekreacyjnym. Performerki tym razem, czerpiąc z *Amphi* Omera Kriegera, występowały w białych strojach. Ich sylwetki wyróżniały się na tle ubiorów przechodniów i kontrastowały z barwami kamienic otaczających plac. Spektaklowi towarzyszył przekaz audio. I znów

³⁵ Pamela Bosak, „Stoi(my), ale czy wciąż?”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 167 (2022), <https://didaskalia.pl/pl/artykul/stoimy-ale-czy-wciaz>.

³⁶ Wywiad z Aleksandry Janus w: „Niedokończone sprawy”, 83.

³⁷ Chaberski, *Doświadczenie (syn)estetyczne*, 276.

ruch tancerek wytrącał obserwujących z rutynowych działań i zwyczajowego patrzenia. Weronika Pelczyńska wspomina:

wykonywałyśmy jeden z elementów choreografii, który dla nas jako performerki wyznacza początek przywracania pamięci, a pomiędzy nami biegały dzieci, które widziały w nas otwierające się i zamykające drzwi. Miałam takie wrażenie, że wydarza się podwójny performans – tego, co wydarza się teraz, i tego, co próbujemy przywrócić. [...] Widz może cały czas zmieniać perspektywę.³⁸

Interakcja z widzami i otwarcie na działania przypadkowe to ważny element formatotwórczy, będący jednocześnie przejawem paradygmatu socjologicznego, który łączy się z paradygmatem fenomenologicznym (wybór i charakter miejsca umożliwiające interakcję), oraz dyskursywnego (interpretacja wydarzenia przez widzów, konfrontacja z wiedzą ogólną na temat działań artystycznych i funkcji miejsc publicznych).

W 2023 w Warszawie autorki nadały *Still Standing* szczególną postać. Formułę performatywną poszerzyły o udział dużej, osiemdziesięcioosobowej grupy amatorów, którzy obok profesjonalistów i pod ich kierunkiem stali się wykonawcami/współtwórcami. Miejsce akcji, teren dawnego getta, a dziś dzielnica Muranów, było aktywnym uczestnikiem działań także za sprawą włączenia dzisiejszych mieszkańców zaproszonych specjalnym anonsem do projektu. Prace koncepcyjne obejmowały: autorskie opracowanie ruchu z przywołaniem choreografii Noi Eshkol oraz nawiązywaniem relacji z architekturą budynków i układem ulic, opracowanie muzyki przez Natana Kryszka i aktorsko-lektorskie przygotowanie tekstu przez Agnieszkę Grochowską, ale także tworzenie warunków do współpracy i trybu porozumiewania się wielu różnych ciał (Muzeum POLIN, służby miejskie, artyści, uczestnicy amatorzy) i nietradycyjne sposoby prowadzenia przygotowań (internetowy anons o naborze chętnych do udziału w projekcie artystycznym, próba w warunkach miejskich). Zaprojektowanie udziału amatorów, określenie ich aktywności i miejsc akcji, podporządkowanie wskazaniom liderów wyznaczały istotny trzon performatywnego, wcielającego (dosłownie) procedowania. Ideę upamiętniania wprowadzano w obręb działania instytucji i w ludzkie, intelektualne, emocjonalne, cielesne doświadczenie poszczególnych osób.

Ten zespół prac i aktywności prowadził do performatywnych działań tworzących akcję spektaklu. Performerki i performerzy ubrani w cywilne, białe, biało-szare lub biało-beżowe stroje zajmowali rozległy teren przed pomnikiem

³⁸ „Niedokończone sprawy”, g2.

Bohaterów Getta. Podobnie jak w choreografii Noi Eshkol wielokrotnie przyjmowali postawę wyprostowaną, stojąc nieruchomo, jakby „na baczność”, pełniąc wartę, oddając hołd. Pojawiający się następnie ruch ciał miał charakter prosty, nieomal geometryczny, często zmieniał się w bezruch. W kilku fragmentach układu, tak jak u Eshkol, uczestnicy stojąc w pozycji wyprostowanej, unosili do czoła prawą rękę i otwartą, zwróconą na zewnątrz dłoń zakrywali oczy, jakby w geście wojskowego salutu. Grupa kilka razy dzieliła się na mniejsze zespoły, których zróżnicowany ruch dynamizował działanie, ale zawsze zachowywał oszczędny charakter. Powolne, szerokie przesunięcia ramion, pochyleń i bezruch przemieniały codzienność miejskiego placu w ponadczasową rzeczywistość metafizyki. Zajętym swoimi sprawami przechodniom kazały popatrzeć, zatrzymać się w drodze lub spowolnić. Co się tu dzieje? Dlaczego tutaj? Jaka dziś data? Biel strojów grupy wykonującej układ choreograficzny nadawała działaniom nierzeczywisty wymiar. Odrealniając codzienność ulicy, kierowała uwagę ku temu, co duchowe i tragicznie minione. Tu było getto.

Po wykonaniu układu postacie w bieli kilkoma strumieniami ruszały spod pomnika w stronę rozgałęziających się sąsiednich ulic³⁹. Kilka osób stało w obramowaniu okien na parterze jednego z budynków, podkreślając układem sylwetek porządek architektury budowli. Inni otaczali kręgiem drzewa na skwerze, wskazywali na fragmenty zabudowy, uwidoczniali tkankę miejską. Interpretację tych działań podpowiadał tekst czytany przez Agnieszkę Grochowską i odbierany przez słuchawki. „Stoję, stoimy w rocznicę... ucieleśniam topografię”. „Akt troski niesie działanie. Poruszam się po warszawskim Muranowie”. „Przedstawiam, zapisuję, działam, pamiętam, stoję. Dalej stoję”. Rozlegał się śpiew ptaków⁴⁰. Warunki współuczestnictwa w wydarzeniu pozostawały dowolne. Odbiorcy mogli towarzyszyć przemarszowi postaci dłużej lub krócej, mogli zatrzymać się tylko na chwilę i spojrzeć. W każdym momencie performujący amatorzy naśladowali gesty i poruszenia obecnych w grupie profesjonalistów. Wykonywali je jednak swobodnie i mogli modyfikować pod wpływem zmieniających się warunków, uwzględniając na przykład ewentualne interwencje przypadkowych obserwatorów/uczestników.

Wykonanie choreografii przez amatorów pod kierunkiem obecnych w grupie tancerzy, nawiązywanie poprzez ruch relacji z architekturą budynków, włączenie

³⁹ Wędrówkę z grupą performującą, z podaniem przedwojennych nazw ulic objętych działaniami, opisała Hanna Raszevska-Kursa, „Still Standing – wędrówka po minionym (?) krajobrazie”, Eteatr.pl, 9 czerwca 2023, <https://eteatr.pl/still-standing-wedrowka-po-minionym-krajobrazie-38191>.

⁴⁰ Informacje o *Still Standing* i ścieżka dźwiękowa na stronie projektu, <https://polin.pl/pl/still-standing-2023-dzialanie-performatywne>.

ulic i skwerów w performans, otwarcie na codzienne życie miasta i przypadkowe reakcje widzów – to czynniki współtworzące format performatywny. W każdym z nich można zauważyć współdziałanie paradygmatów Kwon. Poddajmy bliższej analizie pierwszy z nich. W wykonaniu choreografii przez amatorów ujawnia się przede wszystkim paradygmat socjologiczny, lecz działanie odbywało się w określonym miejscu, co podkreśla znaczenie paradygmatu fenomenologicznego. Paradygmat dyskursywny widać w odrzuceniu hierarchii, wszak amatorzy występują w roli głównej, ich działanie, choć uporządkowane, jest w dużej mierze swobodne, a w aspekcie odbiorczym doświadczenie afektywne może, ale nie musi generować odczytanie, które następnie może, ale nie musi, być konfrontowane z porządkiem wartości uznawanym przez odbiorcę za ogólnie przyjęte.

Po przejściu ulicami dawnego getta performerki i performerzy zajmowali miejsce na tarasie na dachu obecnego kina Muranów. Stając obok siebie w dużej grupie, wykonali układ nawiązujący do choreografii Eshkol. A potem ustawili się ramię przy ramieniu w linię odwzorowującą obrys planu spalonej synagogi. Rozlegała się podniosła, melodyjna fraza muzyczna wykonywana na saksofonie przez stojącego w środku Natana Kryszka. Synagoga znajdowała się niedaleko, jednak dzisiejszy układ ulic wygląda inaczej. Zatarły ślady, miejsce po świątyni jest zabudowane, ale jej plan odtworzyli swoimi sylwetkami wykonawcy. W pierwszej części spektaklu, dzięki grze ludzkich ciał wchodzących w relacje z miejskimi zabudowaniami, przede wszystkim zwrócono uwagę na specyfikę terenu. Teraz z całą mocą została ucieleśniona pamięć o jego przeszłości, historii budynków i społeczności. Z okna na dziewiętnastym piętrze Błękitnego Wieżowca, stojącego w miejscu po Wielkiej Synagodze, spływa tkanina z napisem: „Still Standing” – „Nadal stoi”. Nazistowski oficer Jürgen Stroop, który osobiście nacisnął guzik i wysadził w powietrze naszpikowany ładunkami wybuchowymi budynek świątyni, swój raport zatytułował: „Żydowska dzielnica mieszkaniowa w Warszawie już nie istnieje!”⁴¹. Działanie artystyczne przywraca pamięć o niej.

W warszawskiej realizacji *Still Standing* idea upamiętniania zagłady ludności żydowskiej jako element projektu *site-generic* została zaimplementowana w działania performatywne, które pogrupowane stworzyły charakterystyczny format. Przede wszystkim tak jak w Krakowie i Lublinie wybrano formę otwartą, czyli performans w żywym organizmie miasta, na dużym otwartym terenie. Charakterystycznym formatotwórczym działaniem było włączenie do choreografii elementów

⁴¹ Jürgen Stroop, *Żydowska dzielnica mieszkaniowa w Warszawie już nie istnieje! / Es gibt keinen Jüdischen wohnbezirk - in Warschau mehr!*, red. Andrzej Żbikowski (Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2009), <https://share.google/vcf0zzv3dibhmemlv>.

pracy Noi Eshkol, a także autorskie opracowanie i odczytanie tekstu, kompozycja utworu muzycznego i projekt banneru „Still Standing”. Wyróżniającym elementem był udział licznej grupy amatorów. Format tworzyło także: wypracowanie rodzaju ruchu, za sprawą którego nawiązywane były relacje z fakturą i układem budynków oraz ulic, działania autorsko-wykonawcze tancerzy, amatorów, saksofonisty Natana Kryszka, aktorki Agnieszki Grochowskiej, prace organizacyjne koordynujące aktywność ludzi i instytucji. Współtwórczym elementem formatu był także odbiór afektywny wraz z ewentualnym odczytaniem przesłania przez widzów/świadków i konfrontacja z poglądami obecnymi w debacie publicznej.

Tego samego roku, w lipcu, kolejna odsłona *Still Standing* miała miejsce w Wilnie na terenie dawnego cmentarza żydowskiego. Dziś jest to otoczony zielenią, częściowo zabudowany plac. Na jego betonowych płytach widoczne były dwie smukłe, białe ubrane sylwetki tancerek Weroniki Pelczyńskiej i Moniki Szpunar. Stały wyprostowane, obok siebie, ręce jakby salutujące przesłaniają ich oczy. Po chwili performerki ruszają, stąpają, podbiegając prosto, symetrycznie, pełne lekkości. Rozbiegają się, ginąc jakby w rozległej przestrzeni placu. I jeszcze ruch - dynamiczne pochylanie tułowia, ciało opada, ugina się jakby przygniecione. Działanie nieoczekiwane w tym miejscu, abstrakcyjne, z innej rzeczywistości. Format performatywny tego wydarzenia był w ważnych punktach odmienny niż w wersji warszawskiej, zbliżony natomiast do tego, co realizowano w Krakowie i Lublinie. Indywidualnego charakteru nadawało mu inne wykorzystanie przestrzeni i inny rodzaj współpracy z ludźmi i instytucjami.

W opisanych spektaklach odniesienie do specyfiki miejsca i jego wielowymiarowe eksplorowanie generowało oryginalne doświadczenie i racjonalny namysł odbiorców. Tworzyło afektywny asamblaż. Wchodzące w jego skład operacje intelektualne i hipotezy interpretacyjne mają charakter indywidualny, choć za sprawą mediów i bezpośrednich kontaktów widzów mogą włączać się w debatę publiczną w sposób konfrontacyjny lub koncyliacyjny. W obydwu przedstawieniach wypowiedź twórców odnosiła się do ważnych problemów. W *D'ARC* podjęto problem walki kobiet o przetrwanie własne i innych oraz coraz odważniejsze przyjmowanie odpowiedzialności obywatelskiej, a w *Still Standing* przypomniano bolesne, budzące sumienia losy Zagłady.

Doświadczenie i odczytywanie spektakli to tylko jeden ze sposobów ich oddziaływania. Formaty performatywne pozwalają dostrzec wielość i różnorodność powiązań działających podmiotów ludzkich i instytucjonalnych, wymuszają wypracowywanie przez nie nietypowych metod współpracy. Ujawnia to istotny potencjał kulturotwórczy, edukacyjny, ekonomiczny, żeby wymienić tylko kilka kierunków oddziaływania spektakli *site-specific* i *site-generic*.



Bibliografia

- Bosak, Pamela. „Stoi(my), ale czy wciąż?”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 167 (2022). <https://didaskalia.pl/pl/artykul/stoimy-ale-czy-wciaz>.
- Chaberski, Mateusz. *Doświadczenie (syn)estetyczne: Performatywne aspekty przedstawień site-specific*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2015.
- Engelking, Barbara. „Przestańmy mówić o pamięci, zacznijmy mówić o trosce: Z prof. Barbarą Engelking rozmawiają Zofia Waślicka-Żmijewska i Artur Żmijewski”. *Krytykapolityczna.pl*, 26 kwietnia 2019. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/waslicka-zmijewski-barbara-engelking-zaglada-wywiad/>.
- Gańczarczyk, Iga, Aleksandra Janus, Weronika Pelczyńska, i Roma Sendyka. „Nie-dokończone sprawy: Rozmowa z Igą Gańczarczyk, Aleksandrą Janus, Weroniką Pelczyńską i Romą Sendyką, prowadzona przez Zuzannę Berendt”. *Dialog*, nr 1 (2024): 77–93.
- Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987.
- Kwon, Miwon. *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
- Lada, Krystian. „Każdy ma pudełko z polskością: Z Krystianem Ladą rozmawia Jacek Marczyński”. *Ruch Muzyczny*, nr 16/17 (2024). <https://ruchmuzyczny.pl/article/4529>.
- Raszewska-Kursa, Hanna. „Still Standing – wędrówka po minionym (?) krajobrazie”. *Eteatr.pl*, 9 czerwca 2023. <https://e-teatr.pl/still-standing-wedrowka-po-minionym-krajobrazie-38191>.
- Suprynowicz, Adam. „Etos i patos”. *Ruch Muzyczny*, nr 18 (2024). <https://ruchmuzyczny.pl/article/4623>.
- Wilkie, Fiona. „Mapping the Terrain: A Survey of Site-Specific Performance in Britain”. *New Theatre Quarterly* 18, no. 2 (2002): 140–160. <https://doi.org/10.1017/S0266464X02000234>.
- Wójcicki, Łukasz. „Choreografia site-specific: Między sztuką a polityką”. *Taniecpolska.pl*, 4 grudnia 2020. <https://taniecplolska.pl/krytyka/choreografia-site-specific-miedzy-sztuka-a-polityka/>.

DANUTA KUŹNICKA

dr hab., prof. Instytutu Sztuki PAN, teatrołożka. Prowadzi badania nad teatrem współczesnym ze szczególnym uwzględnieniem pozaliterackich form performatywnych.