

Katarzyna Bojarska

Uniwersytet SWPS w Warszawie

ORCID: 0000-0001-7872-5763

NIREŃSKA
O kruchości archiwum i ciele tańczącym tu i teraz

Nireńska
On the Vulnerability of the Archive and Body Dancing Here and Now

Abstrakt: Punktem wyjścia do refleksji nad możliwością biografii kobiety – artystki – ocalałej z Zagłady jest zestawienie dwóch projektów będących próbą zmierzenia się z historią życia i sztuką Poli Nireńskiej, które weszły do obiegu mniej więcej w tym samym czasie. Jednym z nich jest projekt artystyczny: współpraca choreografki, tancerki i artystki wizualnej – *Druga natura* Grzywnowicz / Siniarska / Wolińska, drugim zaś reportaż biograficzny Weroniki Kostyrko zatytułowany *Tancerka i Zagłada. Historia Poli Nireńskiej*. Autorka rekonstruuje założenia obu projektów, sposób, w jaki traktują one Nireńską, i stawia zasadnicze pytania o sens biografii dziś, uwzględniając najnowsze rozpoznania zarówno z pola pisarstwa biograficznego, jak i z teorii traumy i badań nad Zagładą.

Słowa kluczowe: Pola Nireńska, taniec nowoczesny, biografia, kobieta, sztuka, Zagłada

Abstract: The point of departure for this article is the question of the possibility of a biography of a woman – an artist – a survivor of the Holocaust. This question is answered through the juxtaposition of two attempts to examine the history of the life and art of Pola Nireńska, which came into circulation more or less at the same time. One of them is an artistic project: the cooperation of a choreographer, dancer and visual artist – *Druga natura* Grzywnowicz / Siniarska / Wolinska, while the other is a written biography by Weronika Kostyrko entitled *Tancerka i Zagłada. Historia Poli Nireńskiej*. The author reconstructs the assumptions of both of these projects, the way they treat Nireńska and poses fundamental questions about the meaning of biography today, taking into account both the most recent diagnoses from the field of biographical writing, such as trauma theory and Holocaust research. (*Transl. K. Bojarska*)

Keywords: Pola Nireńska, modern dance, biography, women, art, Holocaust

Weronika Kostyrko, *Tancerka i Zagłada. Historia Poli Nireńskiej*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2019

Druga natura, instalacja Karolina Grzywnowicz, choreografia i performans Agata Siniarska, Katarzyna Wolińska, współpraca dramaturgiczna Mateusz Szymanówka, produkcja Stowarzyszenie Twórców „Cztery wymiary to dla nas za mało”, premiera 26 kwietnia 2019 w Dreźnie

Jaka jest historia Poli Nireńskiej i czego możemy od tej historii dziś chcieć? Po co i dla kogo opowiada się historie kobiet, zwłaszcza kobiet-artystek? Skąd potrzeba re-wizji? Czego poszukujemy w archiwach i za jaką cenę? Zwłaszcza gdy za tymi poszukiwaniami stoi podwójne pragnienie: poznania życia w burzliwych czasach, w których życie kobiety musi sprostać szczególnym wyzwaniom, oraz poznania sztuki kobiet, która w pierwszej połowie XX wieku cudem powstaje i cudem przeżywa. Jakiego rodzaju retrospektywnego spojrzenia potrzebują tamte kobiety? Jakich projektów biograficznych i autobiograficznych my same potrzebujemy?

W klasycznym dziś tekście *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* (1972)¹ amerykańska poetka, feministka i pisarka, Adrienne Rich, pisała: „re-wizja – akt patrzenia za siebie, widzenia świeżym okiem, podchodzenia do starego tekstu z nowej, krytycznej strony – jest dla kobiety czymś więcej niż rozdziałem w historii kultury, to jest akt przetrwania”². Widzenie świeżym okiem było niezbędne w tym procesie ocalania. Rich uświadamia nam, że autobiografia i biografia, pozwalając zobaczyć życie i historię kobiety „z nowej krytycznej strony”, ocala ją nie tylko przed zapomnieniem, ale przede wszystkim przed widzeniem okiem nieświeżym, pozbawionym krytyczności. Innymi słowy, chroni bohaterkę przed błagą wynikającą z wiary w prawdopodobność archiwum i możliwość wyczerpania czy domknięcia opowieści.

¹ Co ciekawe w interesującym mnie kontekście Rich zaczerpnęła tytuł swojego eseju ze sztuki Ibsena *Når vi døde våkner* (*When We Dead Awaken*), która opowiada o pragnieniu życia i rozczarowaniu, a jej bohaterką jest niejednoznaczna postać kobieca imieniem Irene.

² A. Rich, *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, [in:] *First Person Singular, Writers on Their Craft*, ed. J. C. Oates, Princeton, NJ 1983, p. 106. Przekłady cytatów, jeśli nie zaznaczono inaczej – K. B.

TANIEC

Spektakl *Druga natura* Agaty Siniarskiej i Karoliny Grzywnowicz zrealizowano w 2019 w ramach projektu *Terytoria choreografii – nowe szlaki awangardy*, który w zamyśle miał mobilizować twórczynię i twórców do podążania tropem i nawiązywania relacji z nomadkami polskiej awangardy, choreografkami i tancerkami takimi jak Bronisława Niżyńska, Yanka Rudzka, Pola Nireńska czy Irena Prusicka. Taniec nowoczesny miał charakter ponadnarodowy i ponadgatunkowy, a zarazem był językiem emancypacji od dusznych konwencji i ról nie tylko społecznych, płciowych, ale i politycznych owego czasu. Dziś, kiedy tak często wracamy do dwudziestolecia międzywojennego, poszukując wyjaśnień naszych aktualnych bolączek, ponowne spojrzenie na twórczość i życie tych artystek wydaje się szczególnie budujące, odsłania bowiem korzenie wolności, oporu i śmiałości. Czy zostały one w Polsce zapomniane? Trudno oprzeć się wrażeniu, że nigdy nie były szczególnie znane czy uznane przez polską kulturę nazbyt może skupioną na narcystycznej ranie. Taniec, nowoczesność, internacjonalizm i kobiecość – za dużo nieujarzmienia jak na kulturę jarzma. Nie ma więc chyba czego odpominać, ich historie trzeba raczej uwzględnić³.

Druga natura, dla której punktem wyjścia jest postać Poli Nireńskiej i jej *Tetralogia Holocaustu*, zrodziła się z takiej właśnie potrzeby. Spektakl jest jednocześnie owocem wielopoziomowej wymiany: już w warstwie formalnej dzieło składa się z instalacji przestrzennej autorstwa Grzywnowicz i performansu choreograficznego przygotowanego przez Siniarską wspólnie z tancerką Katarzyną Wolińską. Oba procesy przebiegały do pewnego stopnia autonomicznie. Grzywnowicz prowadziła artystyczne prace badawcze nad instalacją, idąc wytyczonym już wcześniej w swej twórczości szlakiem⁴ studiowania historii roślin i polityki ich pamięci, od bieszczadzkich wysiedleń ludności ukraińskiej do morderczej nazistowskiej kampanii „odchwaszczania” świata pod aryjskie panowanie. Instalacja nie tyle pełniła rolę scenografii, ile działała jako „forma otwarta”, refleksyjne i sensualne środowisko, aktywowane przez poruszające się w nim ciała, w tym ciało Wolińskiej. Archiwalnym poszukiwaniom Grzywnowicz odpowiadała swoista archeologia ruchu ciała straumatyzowanego w performansie Siniarskiej. Siniarska nie zamierzała rekonstruować *Tetralogii* ani jej reinterpretować, zależało jej raczej na spotkaniu z tamtą historią poprzez historię własną. W poprzednich projektach artystka konsekwentnie analizowała przebieg katastrofy klimatycznej traktowanej jako wyznacznik własnej historyczności oraz cielesne relacje świata ludzkiego i pozaludzkiego.

³ *Polskie artystki awangardy tanecznej. Historie i rekonstrukcje*, red. J. Szymajda, Warszawa 2017.

⁴ Między innymi w *Chwastach* w 2015, zob. <http://chwasty.com/o-projeckcie/> [dostęp: 20 VIII 2020].



Druga natura, Agata Siniarska, Karolina Grzywnowicz, Drezno 2019. Fot. © Michał Ramus

Dla tańca nowoczesnego kluczowe było przywrócenie ciała tancerki ciężaru, „uziemienie” go siłą grawitacji, poprzez ruch w kierunku podłoża, a dramaturgia *Tetralogii* nieuchronnie prowadziła w dół do grobu i bezruchu. Dlatego Siniarska postanowiła zająć się wydobywaniem ciała z ziemi, a jednocześnie wydobywaniem gestów ze słownika tańca nowoczesnego i wprowadzaniem ich na nowo w obieg czy raczej w nowy obieg. Nieprzypadkowo premiera *Drugiej natury* miała miejsce w HELLERAU, Europejskim Centrum Sztuki w Dreźnie. Tam Pola Nireńska pod okiem Mary Wigman stawiała swoje pierwsze taneczne kroki, tam doświadczyła zarówno nazizmu, jak i emancypacji. Spotkanie z historią Niereńskiej dla Grzywnowicz / Siniarskiej / Wolińskiej oznaczało próbę przybliżenia do tego, co zwykliśmy uważać za niewyobrażalne (Zagłada), i do tego, co zwykliśmy uważać za indywidualne czy osobiste (biografia), a także do języka obcego, jakim była dykcja *modern*: intensywne stylizacja, emocjonalna wyrazistość, ekspresja stanów liminalnych. Artystki weszły w tę relację bez intencji zrozumienia czy zawłaszczenia, bez potrzeby odzyskania czy translacji. Sugestywnie pisze o tym Zuzanna Berendt:

W tańcu Wolińskiej elementy, które można identyfikować z techniką i stylem tańca *modern*, pojawiały się wyraziście, odróżniając się od tego, co można by nazwać zwyczajnym trybem ruchu. Kiedy tancerka neutralną ekspresję twarzy zastępuje otwarciem ust, przywodzącym na

myśl ikonografie związane 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 działają one w sposób skuteczny. 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. 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 utraty⁵.

Jak można zatem wnioskować, artystki oscylują między rozpaczą wtedy (rozpaczą Nireńskiej wyrażaną gestem tańca nowoczesnego) i rozpaczą teraz (wobec przeszłej i aktualnej zagłady i traumy), między potrzebą zbliżenia a koniecznością utrzymania dystansu.

Siniarska i Wolińska, mając świadomość, że pracują z choreografią-świadectwem, zadawały sobie przede wszystkim pytanie, jakie było ciało Nireńskiej, jakim treningom sztuki i życia podlegało. Pracowały na resztkach i nie udawały, że jest inaczej. Nie uległy „gorączce archiwum”; przeciwnie ta resztkowość umożliwiła stworzenie dzieła świadomie hybrydycznego i anachronicznego. Jak mówiła w jednym z wywiadów Wolińska: „Próbujemy tchnąć życie w formę, która jest po części martwa i – żeby ożyć – potrzebuje ciała tańczącego tu i teraz”⁶. To „ciało tańczące tu i teraz” wraca do kwestii przemocy politycznej dotyczącej także dziś ciał kobiet, ciał migrantów, ciał odmieńców i przyrody. Siniarska to wyraźnie podkreśla: „Pytanie o rolę języka choreograficznego wobec przemocy politycznej czy ekonomicznej wydaje mi się bardzo współczesne”⁷. Jego współczesność wynika ze szczególnej wrażliwości historycznej, odrzucającej linearność na rzecz analogii i traktującej taniec przede wszystkim jako język wytwarzania znaczeń i budowania relacji ze światem oraz wspólnoty doświadczenia.

Zastanawia mnie, czy o *Drugiej naturze* warto myśleć jako o utworze biograficznym. Czy ten kontekst wzbogaca i problematyzuje odczytanie dzieła, czy raczej dzieło problematyzuje i krytycznie oświetla kwestię biograficzności, widzianą ze szczególnej perspektywy: doświadczenia kobiecej historii i doświadczenia traumy (*Zagłady*)? Czy *Druga natura* pozwala zobaczyć życie i twórczość Nireńskiej „świeżym okiem”? Czy – choć przecież nie mamy tu do czynienia z rekon-

⁵ Z. Berendt, *Doświadczenie w sieci relacji. „Druga natura” Karoliny Grzywnowicz i Agaty Siniarskiej*, tekst niepublikowany, dziękuję Karolinie Grzywnowicz za udostępnienie.

⁶ M. Obarska, *Rośliny i przemoc. Artystki o spektaklu „Druga natura”*, <https://culture.pl/pl/artykul/jakie-jest-cialo-tanca-modern-artystki-o-spektaklu-inspirowanym-biografia-poli-nirenskiej> [dostęp: 20 VIII 2020].

⁷ Ibidem.



Druga natura, Agata Siniarska, Karolina Grzywnowicz, Drezno 2019. Fot. © Michał Ramus

strukcją dzieła czy życia – ta nieprzeźroczyść, która nas zaprasza i uwzględnia, ma moc ocalania⁸? Tego problemu artystki za nas nie rozstrzygną, bo to kwestia indywidualnej odpowiedzi i odpowiedzialności. „Pewnych historii nie da się już dziś opowiedzieć w formie z przeszłości”⁹, jak trafnie zauważył Todd Haynes, wielki adorator i kontynuator Chantal Akerman. Mówił to przede wszystkim w kontekście jej filmu *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) przez wiele krytyczek uważanego za dzieło biograficzne, opowieść o ocalałej z Zagłady matce artystki i kobietach z jej pokolenia. „Pewne historie” wymagają zatem przede wszystkim wynalezienia formy, a wraz z nią ustanowienia na nowo relacji biograficznej.

⁸ W 2018 w Muzeum POLIN odbył się spektakl zatytułowany *Druga strona*, który wkomponował w spektakularną architekturę muzeum taneczną narrację o artystycznej biografii Nireńskiej. Dwa lata wcześniej na zaproszenie Paula Gordona Emersona w Waszyngtonie zrekonstruowano *Lament*, jedną z części *Tetralogii Holocaustu*.

⁹ G. van Sant, T. Haynes, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, przeł. P. Mościcki, „Widok” nr 13 (2016), <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/12-auto-foto-biografie/jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles> [dostęp: 20 VIII 2020]. Przywołuję tu Haynesa nie bez powodu. Jego muzyczny, biograficzny film zatytułowany *I'm Not There* (2007) krytyka uznała za doskonałą dekonstrukcję tradycyjnego biopiku.

KSIĄŻKA

Reporterska biografia Nireńskiej zatytułowana *Tancerka i Zagłada* ukazała się w 2019, a ze względu na obszerne badania archiwalne i szeroko zakrojone poszukiwania powstawała zapewne kilka lat. Weronika Kostyrko usiłuje w niej dociec prawdy, oddać sprawiedliwość losom, które jej zdaniem niesłusznie przyćmiła narracja o losach ostatniego męża Nireńskiej, Jana Karskiego. Chce przywrócić polskiej pamięci kulturowej Żydówkę z Nalewek, która umknęła Zagładzie i zrobiła międzynarodową karierę (choć biografka uważa, że mogła zrobić większą). Pragnie opowiedzieć historię niesłusznie dotąd nieopowiedzianą: historię ocalenia i śmierci oraz tańca jako sztuki, historię, która się wymknęła i paradoksalnie wciąż wymyka. Krytyczki i krytycy pisali o projekcie Kostyrko z podziwem, ulegając przytłaczającej sile szczegółów wyłowionych z pieczołowicie zebranego materiału archiwalnego.

Nie zamierzam przykładać do tej książki kryteriów gatunku, jakim jest reportaż biograficzny czy też biografia reportażowa¹⁰, nie interesuje mnie refleksja nad rolą reporterki czy dziennikarki-biografki. Zawieszam więc na użytek tego wywodu argument najczęściej bodaj powracający, że TEJ historii nikt dotąd nie opowiedział, że należało tę postać wydobyć z niebytu. Tradycyjne teorie biografii i autobiografii mogą przekonywać, że wysiłek autorki powinien zmierzać do stworzenia spójnej narracji o historii życia, nadania jej sensu oraz odtwarzania i wyjaśniania tej historii na tle tzw. dziejowej ciągłości¹¹.

Autorka *Tancerki i Zagłady* zdaje sprawę z własnej roli w tym procesie, który jest jednocześnie procesem zdobywania przez nią wiedzy o świecie historycznym i świecie tańca. Próbuje też zaangażować w to czytelniczki i czytelników. Rekonstruuje również swoją relację z bohaterką i innymi postaciami zaludniającymi opowiadaną historię. Strategia ta wpisuje się w rozpoznany trend. Jak zauważa badaczka reportażu biograficznego Edyta Żarek-Horodyska:

Współcześni reporterzy-biografowie wykazują przy tym ogromną potrzebę mówienia nie tylko o postaci, ale także o własnej pracy nad tekstem; chętnie dekonstruują pisarskie strategie, dzieląc się z czytelnikiem opowieścią o życiu bohatera oraz informacjami na temat powstawania reportażu. Grzebałkowska – przykładowo – określiła (za Małgorzatą Szejnert) technikę pracy nad tego rodzaju tekstem jako „zszywanie bohatera”¹².

¹⁰ Zob. E. Żarek-Horodyska, *Reportaż biograficzny czy biografia reportażowa? Refleksje genologiczne i analiza przypadku*, „Autobiografia” 2018 nr 2, s. 165–185.

¹¹ Zob. m.in. G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. J. Barczyński, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 19–46 i inne teksty w tym wyborze.

¹² E. Żarek-Horodyska, op. cit., s. 175.

Skłania to jednak do zastanowienia, czy każdą bohaterkę da się zszyć, czy warto to robić i czy „technika” tego szwu nie powinna być sprawą najistotniejszą, podstawowym pytaniem procesu biograficznego. Jak zauważa krytyczka Olga Szmidt,

Andżelika Kuźniak [autorka takich „opowieści” jak *Stryjeńska. Diabli nadali* (2015), *Papusza* (2013), *Marlene* (2009)] przy każdej swojej kolejnej książce podkreśla, że nie pisze biografii. Czytelnicy postrzegać mogą ten gest jako figurę asekuracji lub kokieterii, ale wiele wskazuje na to, że mamy do czynienia z bardzo świadomym wyborem: zamiast całości – fragment, zamiast pełnej biografii – seria punktów¹³.

To wybór tyle epistemologiczny, ile estetyczno-polityczny, a może nawet etyczny. Dążenie do stworzenia spójnej opowieści – choć chwalebne z punktu widzenia klasycznej biografistyki czy reportażu biograficznego – nie wydaje się właściwe ani w przypadku opowieści o ocalałych z Zagłady, ani w odniesieniu do nienormatywnych osób czy awangardowych artystek. Opowieść, choć posiada siłę zbawczą, wikła się bowiem w paradoks i staje się narzędziem przemocy przybierającym postać normy narracyjnej. Opowieść można jednak pomyśleć inaczej: można ją inaczej napisać, a nawet zatańczyć. Wystarczy podjąć próbę dekonstrukcji schematów myślenia, pamiętania i narracji, zamiast im podlegać i ulegać.

Weronika Kostyrko stanęła przed zadaniem opowiedzenia o losach Nireńskiej, mając do dyspozycji niewielkie archiwum tekstów i fotografii oraz setki śladów, ekscytujących tropów i intrygujących tajemnic. Książka zaczyna się od słów: „W mieszkaniu na Tłomackiem była wielka kuchnia”¹⁴. Jest rok 1925, w tej kuchni tańczy młoda żydowska dziewczyna. Na następnej stronie, dowiadujemy się, że ta dziewczyna w 1992 „skoczy z jedenastego piętra wieżowca przy North Park Avenue”¹⁵. Od początku znamy już koniec. To rodzaj ulgi: mamy ramę, teraz trzeba będzie ją tylko wypełnić. Na tej samej stronie zmieścił się jeszcze obszerny opis tego, jak samobójczą śmierć żony przeżył Jan Karski, jak musiał być pojony łyżeczką przez przyjaciółkę. Początek książki daje dobry obraz tego, jak będzie się rozwijać opowieść o życiu i sztuce Nireńskiej: bez niej, dookoła niej i nie o niej, a właściwie mimo niej. Autorka zadaje sobie wiele pytań, ciasno kadrując historię artystki, która „Miała ogromny talent i jeszcze większą determinację, najwybitniejszych nauczycieli i sieć kontaktów na trzech kontynentach”¹⁶. A jednak, stwierdza biografka, „nie zrobiła wielkiej kariery” i „uciekała przez niemal połowę życia”¹⁷. Tymczasem wszystko, czego o Nireńskiej z tej książki możemy

¹³ O. Szmidt, *Biografistki*, „Tygodnik Powszechny” 2015 nr 42, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/biografistki-30627> [dostęp: 29 VIII 2020].

¹⁴ W. Kostyrko, *Tancerka i Zagłada. Historia Poli Nireńskiej*, Warszawa 2019, s. 10.

¹⁵ Ibidem, s. 11.

¹⁶ Ibidem, s. 12.

¹⁷ Ibidem, s. 13.

się dowiedzieć, przeczy tej interpretacji. Trudno przecież powiedzieć, że wielkiej kariery nie zrobiła osoba, która tańczyła w najważniejszych zespołach swoich czasów, uczyła się u niekwestionowanych mistrzyń, radziła sobie zawodowo nawet w trudnych warunkach II wojny światowej („Nigdy nie tańczyłam tak wiele, jak podczas wojny”¹⁸), miała bogate życie towarzyskie, uczuciowe i erotyczne, uznana jest za jedną z najważniejszych tancerek *modern dance* (amerykańska prasa pisała o niej „jeden z żywiołów tańca nowoczesnego w Waszyngtonie”¹⁹), założyła własną szkołę, a dziś jej twórczość jest opisywana naukowo, krytycznie i re-interpretowana artystycznie. Zastanawiam się, co jest tu skalą i miarą. Czy chodzi o „cień” Jana Karskiego²⁰? O jego wielką karierę? Polska kultura bywa bezlitosna w wyborze swoich bohaterów i replikowaniu kryteriów tego wyboru. Wydaje się, że biografka nie jest w stanie dopasować miary do swojej bohaterki, nie potrafi uchwycić jej wyjątkowości, próbując wciąż na nowo wplatać jej los w tak zwane tło epoki i wygodne formy podobnych losów. A przecież to właśnie pojedynczość i absolutna wyjątkowość jest stawką biografii. Biografii kobiety, artystki, ocalałej.

Z książki Kostyrko dowiadujemy się wiele o rodzinie Nirensteinów, rodzinie Kozielskich, przedwojennej Warszawie, przedwojennym Dreźnie, nazistowskiej okupacji, warszawskim getcie i o tym, jak Londyn organizował się przed przystąpieniem do II wojny światowej. Znalazło się miejsce dla historii *Ausdruckstanz*, biografii Mary Wigman, dziejów jej szkoły pod rządami nazistów, historii Rosalii Chladek i Gertrud Kraus, getta we Florencji. Historię represji wobec gejów i lesbijek w faszystowskich Włoszech poznajemy bardzo szczegółowo. Autorka nie szczędzi stron na rekonstrukcję losów małżeństwa Elmhirstów (do ich rezydencji, Dartington Hall, Nireńska przyjechała w 1936 na letni kurs u Kurta Joossa), biografii Jana Śliwińskiego, rysowniczych i towarzyskich sukcesów Feliksa Topolskiego w Londynie, wizyty Goebbelsa w Polsce czy historii Wiednia lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. „Fascynujące są drogi, które przebyli wszyscy ci młodzi ludzie”²¹ – stwierdza Kostyrko. I dlatego poznamy również losy Pietrkiewicza, Osieckiego, Hryniewicza, Skolimowskiego czy Kuncewicza, syna Marii Kuncewiczowej. Dowiemy się także, skąd się wzięły jądra na pomniku nagrobnym Oskara Wilde’a, przeczytamy anegdotę o Hansie Arpie: „Któregoś dnia pociągiem z Paryża przyjechał [do szkoły Wigman] surrealista Hans Arp, i wdychając, z ulgą zdjął w korytarzu kapelusze: «Czułem, że jeszcze chwila i wyrosną mi pod nim grzyby»”²². Tylko dla czego musimy to wiedzieć i dlaczego dowiadujemy się tego z tej akurat opowieści?

¹⁸ Ibidem, s. 229.

¹⁹ Ibidem, s. 389.

²⁰ Rozdział dziesiąty, cały poświęcony Karskiemu, jest bardzo długi i szczegółowy, tymczasem zainteresowani mogliby przecież sięgnąć po którąś z licznych biografii Karskiego.

²¹ Ibidem, s. 236.

²² Ibidem, s. 77.

Nie widać końca tej gorączki archiwum. Jakby autorka nie była w stanie się powstrzymać albo z ulgą wyrывała się na ekskursje stwarzające możliwość wykazania się wiedzą zdobytą podczas imponującego *researchu*. A to o kantorze warszawskiej synagogi, a to o losach samej synagogi. Szczegółów nie brakuje w historii Justina de Ledesmy, drugiego męża Nireńskiej, młodszego od niej angielskiego arystokraty: od dziejów jego rodziny, przez drogę artystyczną (aktor teatralny i filmowy) i lata wojenne (oblatywacz), aż po jego losy po rozwodzie z Nireńską. Wyjaśnienie, z jakiego powodu wszystko to trafiło do książki, przynosi krótki akapit:

Tę małą notkę w lokalnej gazecie sprzed siedemdziesięciu lat znalazłam w British Newspaper Archive. Internetowe archiwum zawiera skany ponad dwudziestu pięciu milionów stron kilkuset brytyjskich gazet. Ma też bardzo inteligentną wyszukiwarkę, dzięki której z dwóch i pół tysiąca wzmianek o Johnie Justinie i ponad dwóch tysięcy wzmianek o Guy Rolfe udaje mi się wyłowić, co było dalej²³.

„A jednak wciąż się wymyka”²⁴, pisze o swojej bohaterce biografka, brodząc w kolejnych dygresjach, opowieściach, fascynacjach archiwami i relacjami. Głos Nireńskiej zanika zakłócany kakofonią szczegółów. „Spędziłam w archiwum RAM cztery dni, czytając korespondencję siostr. Wiem, że w Kapsztadzie rekin zjadł młodego wiolonczelistę, a w Londynie nad Notting Hill pojawił się wielki balon przeciwlotniczy w kształcie ryby”²⁵. Tego rodzaju fragmenty można czytać jako wyraz bezradności, a może nawet pisarskiej rozpacz, która przychodzi, gdy po miesiącach i latach poszukiwań nie znajduje się tego, czego się szuka, i nie potrafi zobaczyć tego, co się znajduje, i odpowiednio z tym materiałem pracować. Pewne jest, że tak obszerne i pasjonujące badania archiwalne muszą zrobić wrażenie. I zrobiły.

W sposobie opisywania przez Kostyrko świata historycznego i świata Nireńskiej zwrócił moją uwagę powracający schemat przywoływania głosów i relacji „przewodników” pisarki. I tak Jan Jagielski, na przykład, „nie dowierza, że panna z zamożnego żydowskiego domu chodziła w latach dwudziestych do kina, gdzie bywały raczej służące”²⁶. Okazuje się, że „o trasie, którą wędrowała do szkoły Nirensteinówna, Bernard Singer pisał w książce *Moje Nalewki*”, a o „o zburzeniu synagogi na Tłomackiem esesman Jürgen Stroop opowiedział po wojnie bohaterowi polskiego podziemia Kazimierzowi Moczarskiemu”, z kolei „szyłek «szalonych lat dwudziestych», drezdeński malarz Otto Dix sportretował w słynnym tryptyku *Metropolia*” a „opisał w swoich dziennikach filolog Victor Klemperer”²⁷.

²³ Ibidem, s. 247.

²⁴ Ibidem, s. 13.

²⁵ Ibidem, s. 258.

²⁶ Ibidem, s. 35.

²⁷ Ibidem, s. 41, 56, 63, 99.

O tym, co Nireńska zobaczyła w Izraelu w 1947, dowiadujemy się słowami Leo Lipskiego czy Arthura Koestlera. Nawet kiedy wypowiada się sama bohaterka: „Wigman. Nauczycielka, którą kochałam”, chwilę później jej deklarację przesłania to, co o Wigman powiedział „malarz Oskar Kokoschka”, a powiedział, „że wprowadziła ekspresjonizm w ruch”²⁸. Musimy też koniecznie poznać opinię Alberta Einsteina o występie Wigman w Los Angeles: „Ona wie, co robi, ale ja tego nie rozumiem”²⁹. Można by zapytać, dlaczego miałby rozumieć i co to mówi o Wigman, Nireńskiej albo teorii względności.

Wypowiedzi samej Nireńskiej biografka odtwarza z trzech rozmów: nagranej w 1974 w Waszyngtonie przez historyka Mariana Marka Drozdowskiego, nagranej w 1984 przez krytyka tańca, a prywatnie przyjaciela Nireńskiej, George’a Jacksona oraz utrwalonej w maszynopisie datowanym na 12 maja 1986, pochodzącym ze zbioru dokumentów zdeponowanych przez Karskiego w Bibliotece Kongresu. Próbuje ją „zszywać” także z rozmów z jej przyjaciółmi i współpracownikami. Przestrzenia dziwności w książce Kostyrko są rozważania na temat życia uczuciowego i relacji miłosnych bohaterki. Od jednego z rozmówców autorki dowiadujemy się, że Nireńska była kochanką Mary Wigman, była prawdopodobnie kochanką wielu innych kobiet, wychodziła co najmniej dwukrotnie za mąż za mężczyzn homo- i biseksualnych, gwarantując zarazem im i sobie społeczną „normatywność”, względny spokój, a raz także (sobie) obywatelstwo. Autorka pyta George’a Jacksona: „Myślisz, że powinnam napisać o miłości Poli, skoro ona ją ukrywała? [...] Przecież oni wszyscy już nie żyją – odpowiada George”³⁰. Kostyrko reprodukuje więc w całości i w angielskim oryginale czuły miłosny wiersz dwóch kochanek, rekonstruuje nieudolnie wymazaną z archiwum Nireńskiej historię „miłości życia”, jak pisze o trwającym ponad czterdzieści lat związku z kompozytorką Priaulx Rainier: „Nie wiem nic więcej o spotkaniu w styczniu 1985 roku w Londynie, ale w maju następnego roku siedemdziesięcioletnia Pola z osiemdziesięcioletnią Priaulx wybrały się razem na wakacje do uzdrowiska Abano koło Padwy”³¹. Parę miesięcy później Rainier zmarła. Być może z tej wspólnej wyprawy pochodzi manuskrypt z zapisem fragmentów życia Nireńskiej znaleziony przez autorkę w Bibliotece Kongresu. A Karski? „Kochał ją i był z niej dumny. Wiedział, że ona kochała kobiety”³², powiada cytowany przez autorkę Jackson.

Kostyrko szuka swojej bohaterki w sprawdzonych formach i wzorcach narracyjnych:

²⁸ Ibidem, s. 66–67.

²⁹ Ibidem, s. 85.

³⁰ Ibidem, s. 90.

³¹ Ibidem, s. 260.

³² Ibidem, s. 402.

Niewiele wiemy o poglądach politycznych Poli Nireńskiej, poza tym, że jako obywatelka amerykańska głosowała zawsze na Partię Demokratyczną, podczas gdy Karski – na Republikańską. Na kogo zresztą miałyby głosować w Ameryce biseksualna Żydówka, która w Europie na własnej skórze doświadczyła faszyzmu?³³

Czy rzeczywiście jest to aż tak oczywiste? Nireńska nie chciała do Polski, nie chciała do Izraela (choć tam mieszkali jej rodzice i brat), nie chciała swojej polskości (nie mówiła po polsku) ani swego żydostwa (autorka jest zaskoczona, że w bibliotece Nireńskiej znalazła „tylko trzy książki o tematyce żydowskiej”³⁴). Mogła nie chcieć swojej pamięci. Czy miało to ścisły związek z traumą Zagłady? Kostyrko w tym właśnie duchu ustawia swoją narrację:

Nie wiemy, jak Nireńska to ujęła w słowa, ale poetka jidysz Kadie Mołodowska we wstępie do zbioru swoich wierszy o Zagładzie ujęła to tak: „Rodzinne miasto, potok, w którym w dzieciństwie się kąpałiśmy, wszystko to stało się popiołem i ogniem. I było jednoznaczne ze Złem. Drzewo znaczyło powieszenie, potok utopienie. Ziemia była grobem”³⁵.

A może Nireńska po prostu odrzucała polskość, kulturę narodową i heroiczną, której całą sobą się sprzeciwiała i której wcieleniem (być może) był jej trzeci mąż-bohater? Może tożsamość ocalałej z Zagłady nie była jej bliska³⁶? Karski – jak dowiadujemy się z książki – wymusił na Nireńskiej zamknięcie szkoły i rezygnację z tańca („Teraz ja chciałbym mieć żonę”³⁷). Bohaterka przez ponad dekadę zmagala się z chorobą psychiczną, podejmowała próby samobójcze, leczono ją elektrowstrząsami. W tym czasie w domu Karskich pojawił się reżyser z Francji, Żyd, który kręcił swój monumentalny dokument o Zagładzie. I to pewnie głównie za sprawą Claude’a Lanzmanna historia zainstalowała się w domu Karskich z całą mocą swojej traumatyczności. Kto widział oba filmy Lanzmanna, w których występuje Karski ma pewnie podobne wrażenie. Według reżysera *Shoah* Nireńska była nieobecna podczas nagrań. Między nimi miało podobno dojść do następującej wymiany: „«Proszę zabrać ten brudny sprzęt z kanapy!». Na to Lanzmann bez fałszywej skromności: «Pani Karska, ja przyjechałem tu tworzyć historię, a pani mi o takich duperelach mówi!»”³⁸.

Nireńska postanowiła zająć się swoimi „duperelami” i w 1981 pokazała pierwszy utwór stworzony po latach choroby. Z książki Kostyrko nie dowiemy się jednak, jak wyglądała choreografia *The Divided Self*. W ostatnim rozdziale, po

³³ Ibidem, s. 163.

³⁴ Ibidem, s. 308.

³⁵ Ibidem, s. 286.

³⁶ Hipotezie tej przeczy tekst K. A. Mazingo, *Choreografie nieobecności: Wspomnienia Holocaustu w pracach Poli Nireńskiej*, przeł. A. Kamińska, „Kultura Enter” 2020 nr 3, <http://kulturaenter.pl/article/choreografie-nieobecności-wspomnienia-holocaustu-w-pracach-poli-nireńskiej/> [dostęp: 29 VIII 2020].

³⁷ W. Kostyrko, op. cit., s. 380.

³⁸ Ibidem, s. 390–391.

długich passusach o wykładach i odznaczeniach Karskiego, docieramy wreszcie do roku 1982, kiedy Nireńska pokazuje dwie części *Tetralogii Holocaustu*, *Życie i Lament*. *Tetralogia* to dzieło, w którym dochodzi do spotkania życia i tańca. Nireńska tworzy projekt autobiograficzny i przedstawia publicznie własną historię zapisaną w ruchu kobiecych ciał. W 1986 powstaje *Shout*. Nireńska jest poważnie chora, reżyseruje z krzesła, porusza się z trudem, zaczyna mieć urojenia, cierpi. Nie jest w stanie skończyć *Train*, ostatniej części *Tetralogii*. Robi to za nią przyjaciółka, tancerka Rima Faber³⁹. Nireńska miała powiedzieć o tym, co zobaczyła, tylko „very good”⁴⁰. Kiedy czytam o schorowanej Nireńskiej, zdaję sobie sprawę, że nie miała dotąd w książce ciała, a jej choreografia formy ani afektu. Szkoda. Ostatnie zdanie książki brzmi: „Karski: – Chciała podlać kwiaty”⁴¹. Nireńska kończy swoją historię, ale dowiadujemy się, że to był przypadek, wypadek. Nawet ta ostatnia choreografia zostaje jej odebrana, zastąpiona cudzym słowem, przemocą (zbawczej) interpretacji.

KRUCHOŚĆ

Myślę o biografii(ach) Nireńskiej zainspirowana teorią kobiecej (auto)biografii przedstawioną przez Shoshanę Felman w książce *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*⁴². Idąc jej tropem (tropem, dodajmy, wytyczonym niemal trzydzieści lat temu), można powiedzieć, że kobieta nie ma właściwej biografii jako kobieta, jest bowiem raczej przedmiotem niż podmiotem języka i opowieści, Innym historii. Według Felman historia życia kobiety nie jest dostępna „nie tylko po prostu dlatego, że nie istnieją modele, i dlatego, że tkwimy w męskich strukturach narracyjnych i nakazuje się nam nie przekraczać obowiązujących konwencji”, ale przede wszystkim

dlatego, że nie możemy znaleźć się w centrum, czy raczej stać się centrum, nie biorąc pod uwagę rozpraszających skutków języka i nieświadomości, bez bolesnej świadomości, że nasza relacja wobec językowej ramy odniesienia nigdy nie jest dla siebie przezroczysta. Nie możemy po prostu „napisać” naszych historii ani postanowić, że napiszemy „nowe” historie, ponieważ nie znamy naszych opowieści (historii) i ponieważ decyzji, by je „prze-pisać” (napisać raz jeszcze, napisać od nowa) nie podejmuje się przecież poza językiem, który mimowolnie nas pisze⁴³.

³⁹ Zob.: R. Faber, *Ghosts of the Past: The Creation of Pola Nirenska's Holocaust Tetralogy*, „Dance Today” 2019 nr 36, https://www.israeldance-diaries.co.il/wp-content/uploads/2019/09/DT3_nirenska.pdf [dostęp: 29 VIII 2020]; eadem, *Tetralogia Holocaustu*, [w:] *Polskie artystki...*, op. cit.

⁴⁰ W. Kostyrko, op. cit., s. 405.

⁴¹ Ibidem, s. 409.

⁴² S. Felman, *What Does a Woman Want?: Reading and Sexual Difference*, Baltimore 1993. Por. też *Interfaces: Women/Autobiography/Image/Performance*, eds. S. Smith, J. Watson, Ann Arbour 2002.

⁴³ Ibidem, s. 156–157.

Felman nie skupia się na tym, że kobiety nie mają dostępu do władzy (realnej czy dyskursywnej). Chodzi jej raczej o wiedzę i samowiedzę – w tym przypadku autorki i bohaterki, a właściwie o to, co mogłoby się wydarzyć na przecięciu ich wiedzy i samowiedzy. Potrzeba bowiem (wydaje się, że to wciąż aktualna potrzeba) nowych językowych struktur odnoszenia się⁴⁴.

Autorka *What Does a Woman Want?* podkreśla, że „podczas gdy problem z niedostępnością modelu dotyczy źródeł, kwestia odnoszenia się (zwrotu) dotyczy celów (do kogo i jak chce się mówić)”⁴⁵. Historia życia to wielowarstwowa mapa ukazująca sieć złożonych relacji wobec Innego (społeczeństwa, historii), a w jej centrum leży pytanie nie tylko o to, jaki model naśladuję, ale także „do jakiej struktury inności się odnoszę (zwracam)”⁴⁶? Felman podkreśla retoryczne znaczenie zaimka „my”. Nie idzie o to, by mówić w imieniu kobiet, ale do kobiet. Na tym polega tak istotna w jej przekonaniu kwestia odnoszenia się czy zwrotu. W projekcie biograficznym ta kwestia wydaje się kluczowa. Kobieta, do której przede wszystkim zwraca się opowieść o Nireńskiej, jest Nireńska. Zadanie biografki i czytelniczki miałyby natomiast polegać na tym, by poprzez własne odczytania zmieniać albo przepisywać formuły odnoszenia się. Felman podkreśla z całą mocą, że procedura ta nie może odbywać się z perspektywy jednego języka. Nie chodzi bowiem o to, by w jednym etnocentrycznym i pseudotransparentnym medium przesunąć centrum w inne miejsce, przechodząc od narracji skupionej na normatywności do narracji skupionej na nienormatywności. Celem jest wyjście poza podział na normatywność i nienormatywność⁴⁷.

Na zakończenie słowo o archiwum i samobójstwie. W poruszającym biograficznym i krytycznym tekście zatytułowanym *Vulnerable Lives: Secrets, Noise and Dust*⁴⁸ Marianne Hirsch i Leo Spitzer rekonstruują historię ciotki Spitzera, Elli Wolfinger, a w zasadzie historię końca jej życia i zagadkę *Selbstmord*, badając jednocześnie samą możliwość retrospektywnej opowieści. Do dyspozycji mają niewielkie „archiwum” materialne (fotografie, pozostałości życia Elli) i niematerialne (rozmowy, wspomnienia Spitzera). Autorzy twierdzą, że samobójstwo, choć jest szczególnie mocnym rodzajem zamknięcia, które „kieruje siłę narracji wstecz, w poszukiwaniu wskazówek” i ma „tendencję do zamykania (czy unieważniania) alternatywnych wątków”, może być też podstawą bardziej „otwartych czy alternatywnych opowieści”⁴⁹. Szczególnie wówczas, gdy w archiwum jest tyle luk i zerwanych wątków.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem, s. 157.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ M. Hirsch, L. Spitzer, *Vulnerable Lives: Secrets, Noise, Dust*, „Profession” 2011, s. 51–67, <https://doi.org/10.1632/prof.2011.2011.1.51> [dostęp: 20 VIII 2020].

⁴⁹ Ibidem, s. 53–54.

Autorzy przywołują fascynujące refleksje brytyjskiej historyczki Carolyn Steedman⁵⁰ na temat kurzu w archiwum, który z jednej strony jest „niezmiennym, nieprzejrzystym zestawem przekonań o świecie materialnym, przeszłym i obecnym”⁵¹, petryfikującym archiwalne resztki i szczątki życia, z drugiej zaś wprawiony w ruch jako nieujarzmiona materia może ujawniać i uwalniać, ponieważ

amorficzne i mgławicowe cząsteczki dynamicznego kurzu niosą wiele z tego, co może być jeszcze nie do pomyślenia na temat przeszłości. Zamiast definiować i ograniczać narracyjne możliwości wysnuwane z materiałów archiwalnych, cząsteczki wprawiają w ruch żywioły wywołujące liczne echa i interpretacje⁵².

Historię każdego życia, zwłaszcza zaś życia, które nazywają *vulnerable*, kruche- go i podatnego na zranienie, należy traktować ze szczególną ostrożnością. I uważnie śledzić narracyjne pokusy, gotowe schematy narracyjne i ich afektywną sugestywność. Los, który daje się opowiedzieć, wydaje się ukojony, jakby szczątki zostały pogrzebane we właściwy sposób. Tymczasem właśnie zgoda na niemożność osiągnięcia satysfakcji powinna nas uspokoić, gdyż, jak przekonują autorzy, świadomość, że nigdy nie będziemy wiedzieć na pewno i nie poznamy prawdy o czyimś życiu, uwalnia nas od konieczności dopowiedzenia historii, a zarazem umożliwia opowiadanie albo tańczenie. Kruchość życia ciotki Elli, Anji Spiegelman (*Maus*), Charlotte Salomon (*Leben? Oder Theater?*)⁵³ czy Poli Nireńskiej skłania nas, by nieustannie

wydobyc zdarzenia z sekwencji jednej opowieści [...] i pozwalać im ukształtować się w szeregu możliwych opowieści, które mogą, ale nie muszą się ze sobą wiązać. Nie możemy zmienić ich tragicznego końca, ale być może, poddając je re-wizji, przeglądając i opowiadając te biografie w sposób mniej zdeterminowany i konwencjonalny, możemy wyzwolić je [i siebie] z tej jednej trajektorii, która zawsze prowadzi do tragedii. W ten sposób otworzymy przestrzeń dla ambiwalencji i wyłonienia się wielu możliwych, komplementarnych znaczeń⁵⁴.

Bez tego otwarcia i „rozkurzenia”, o którym piszą Hirsch i Spitzer, nie ma nadziei i nie ma sztuki biografii. Być może dlatego właśnie *Druga natura* rezonuje tak intensywnie, ożywia i dotyka do żywego, rozprawiając się z pokusą domknięcia, a *Tancerka i Zagłada* petryfikuje i dojmująco przygnębia.

⁵⁰ C. Steedman, *Dust: The Archive and Cultural History*, New York 2002.

⁵¹ Ibidem, s. IX, cyt. za M. Hirsch, L. Spitzer, op. cit., s. 43.

⁵² Ibidem, s. 53.

⁵³ Przykłady autorów.

⁵⁴ Ibidem, s. 66.