didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 190**
Data wydania: grudzień 2025
DOI: 10.34762/eghg-hs05
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/utopia-ucielesniona

/ SPOŁECZNE CHOREOGRAFIE

# Utopia ucieleśniona

## Impulsy utopijne w praktykach choreograficznych Diany Niepce i Agaty Siniarskiej

Maria Treit | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

**Embodied Utopia. Utopian impulses in the choreographic practices of Diana Niepce and Agata Siniarska**

This work is an attempt to search for and interpret ‘utopian impulses’ in Diana Niepce’s *The Other Side of Dance* and Agata Siniarska’s *null&void*, referring to Fredric Jameson’s “method of utopia’ and Jill Dolan’s concept of ‘utopian performatives’. The author examines how bodies present on stage – whether with disabilities or attempting to embody the experiences of non-human beings – can become a space for the temporary realization of an alternative, utopian reality. The analysis of the functioning of individual performers’ bodies is grounded in Erika Fischer-Lichte’s theory of embodiment and Judith Butler’s concept of vulnerability. The theme of interspecies entanglements, within which choreographies are created and utopian impulses are born, is developed based on the posthumanist ideas of Karen Barad and Rosi Braidotti. Finally, based on Randy Martin’s thesis, the political action of experienced performances is reflected upon. The final considerations refer back to the concepts of Jameson and Dolan, emphasizing the possibility of the continuation as well as active influence of utopian impulses and performatives generated on stage and shared within the communal experience of ‘communitas’.

Keywords: Diana Niepce; Agata Siniarska; utopia, subversive embodiment; interspecies relations

# Wstęp

## 1.

Utopia to marzenie o lepszym świecie, sięgające poza granice realności. Początkowo słowo „utopia” – etymologicznie łączące greckie określenie dobrego miejsca (*eutopia*) i nie-miejsca (*outopia*) – opisywało gatunek literacki. Dzieła utopistów krytykowały obowiązujący system oraz projektowały „ideał społeczeństwa szczęśliwego” (SJP PWN). Inne wykorzystanie tego terminu zaproponował na początku XX wieku Ernst Bloch w pracy *The Spirit of Utopia*. Punktem wyjścia w hermeneutyce Blocha jest refleksja nad „ciemnością chwili, w jakiej żyjemy” (za: Czajka, 1991, s. 56). Potencjał tkwiący w teraźniejszości pozwala wyobrazić sobie jeszcze nieistniejącą rzeczywistość, a pokonanie aktualnego kryzysu jest możliwe dzięki zwróceniu się ku przyszłości i podjęciu próby zrozumienia sensu istnienia (zob. Czajka, 1991).

Z takim podejściem polemizuje Fredric Jameson. W pracy *Utopia as Method, or the Uses of the Future* (2011) traktuje utopię jako strukturalnie odwróconą genealogię, która nie ma na celu przybliżenia nas do poznania sensu egzystencji. Według badacza utopijne fragmenty rzeczywistości nie należą do przyszłości, lecz stanowią trudne do zrealizowania przebłyski alternatywnego doświadczenia, które mogą pojawić się w teraźniejszości. Proponowana metoda pracy z owymi przebłyskami polega na:

> eksperymentalnym deklarowaniu jako pozytywnych rzeczy, które w naszym świecie są ewidentnie negatywne, na stwierdzaniu, że dystopia w rzeczywistości jest utopią, jeśli spojrzymy na nią bliżej. Polega także na izolowaniu pewnych cech naszego empirycznego

> „teraz” i odczytywaniu ich jako elementów innego systemu (Jameson, 2011, s. 42).

System ten nie należy ani do przyszłości, ani do teraźniejszości – jest raczej zbiorem wskazówek i śladów, które nie muszą być zrealizowane i nie tworzą spójnej całości. Wskazówki mogą przyjąć postać „utopijnych impulsów”, których hermeneutyczna analiza zastępuje konkretny opis i próbę zrozumienia zamkniętej wizji alternatywnej rzeczywistości (tamże, s. 25). Skupienie się na „utopijnych impulsach” pozwala uniknąć gwałtownego przejścia z jednego systemu do drugiego. Myślenie o utopii jako metodzie rozmywa granice między tym, co utopijne i nieutopijne. W ten sposób rozprawia się również z głównymi zarzutami stawianymi utopii, uznawanej za nierealny, abstrakcyjny projekt rzeczywistości, którego esencjalną cechą jest zamknięta, wyraźnie określona struktura (tamże).

Poszukiwanie wskazówek wymaga zwrócenia uwagi na fragmenty rzeczywistości, wyrażające utopijne pragnienia. Owe pragnienia, wynikające z poczucia braku, mogą się przejawiać w zdeformowanej formie w najmniej spodziewanych sytuacjach (tamże. s. 25-26). Wybrane zjawiska – fragmenty przeżywanej teraźniejszości – należy poddać „hermeneutycznej pracy detektywistycznej, polegającej na rozszyfrowaniu i odczytaniu utopijnych wskazówek i śladów w krajobrazie rzeczywistości” (tamże, s. 26), które zyskawszy większą uwagę, mogą stać się „komponentami nowego systemu” (tamże, s. 42). Poszukiwanie drobnych impulsów „jest procesem mającym na celu destabilizację naszych stereotypów na temat przyszłości takiej samej jak nasza teraźniejszość, interwencjami zakłócającymi reprodukcję obecnego systemu” (tamże, s. 25).

Jameson ilustruje swoją metodę, analizując fenomen sieci Wal-Mart w

Stanach Zjednoczonych. Zamiast podkreślać negatywne skutki dominacji jednej firmy (takie jak wpływ na klimat czy monopolizacja gospodarki), Jameson akcentuje pozytywne skutki rozwoju sieci sklepów, takie jak tworzenie nowych miejsc pracy i zapewnienie osobom z prowincji możliwości robienia zakupów. Jameson proponuje również namysł nad przekształceniem korporacji, by funkcjonowała w bardziej etyczny sposób (tamże, s. 29-34).

Jill Dolan w książce *Utopia in Performance. Finding Hope at the Theater* (2005) podobnie jak Fredric Jameson poszukuje współczesnych śladów utopii. Chwilowe przebłyski olśnienia nazywa „utopijnymi performatywami" (Dolan, 2005, s. VII). Pojawiają się one w trakcie doświadczania sztuki, która – podobnie jak dla Blocha – jest dla Dolan polem najpełniejszej realizacji utopii. Sztuka pozwala bowiem pokazać alternatywny świat poprzez doświadczenie, a nie jedynie abstrakcyjny opis. Utopię traktuje ona jako „podejście", ruch w stronę tego, co jeszcze jest niedookreślone (tamże, s. 7). Analizując wybrane spektakle, badaczka poszukuje w nich wskazówek w postaci utopijnych performatywów, które opisuje jako:

> drobne, ale głębokie momenty, w których performans przyciąga uwagę publiczności w sposób, który unosi wszystkich nieco ponad teraźniejszość, ku pełnemu nadziei poczuciu, jak mógłby wyglądać świat – gdyby każda chwila życia była równie emocjonalnie intensywna, szlachetna, estetycznie poruszająca i intersubiektywnie głęboka (tamże).

Intersubiektywność – której wagę autorka wielokrotnie podkreśla – wynika z tymczasowego doświadczenia *communitas*. Termin ten, zaczerpnięty od Victora Turnera

> opisuje momenty w wydarzeniu teatralnym lub rytuale, w których widzowie lub uczestnicy czują się częścią całości w sposób organiczny, niemal duchowy; indywidualność widzów zostaje precyzyjnie dostrojona do obecnych wokół nich osób, a spójne, choć ulotne poczucie przynależności do grupy ogarnia całą publiczność (tamże, s. 11).

Uchwycone w trakcie wspólnego doświadczania przez grupę odbiorczą performansu uczucia mogą prowadzić do zmiany funkcjonowania widzów po zakończeniu spektaklu. Z tego wynika afektywna forma utopijnych performatywów, które mają moc czynnego „działania (*doing*)" (tamże, s. 6). Działanie polega na rozbudzaniu nadziei i pragnienia odtworzenia tego doświadczenia w innych sferach życia. Nie chodzi tu o polityczną rewolucję, lecz o przemianę uczestników performansu (tamże, s. 19). Uznanie utopijnych performatywów za afekty nadaje im realny charakter, ponieważ „towarzyszące wspólnemu doświadczeniu odczucia i pragnienia są realne" (tamże, s. 7).

Zdecydowałam się połączyć Jamesonowską koncepcję utopii z podejściem Dolan. Badaczy tych łączy zwrócenie się ku możliwościom i nadziei, jakie może dać utopijna interpretacja impulsu (u Jamesona) i działanie performatywu (u Dolan). Impuls utopijny wynika właśnie z pragnienia zmiany, nadziei na lepszą przyszłość, która może zaistnieć w obrębie zastanego, nawet negatywnego systemu. Performatyw to efemeryczny przebłysk, iluminacja, która daje nadzieję, że uczucie, które się pojawiło w trakcie doświadczania performansu, można przenieść na inne sfery życia. Zarówno impuls, jak i performatyw nie prowadzą do konkretnego celu, a utopia nie może zyskać nigdy ostatecznej formy, ponieważ immanentną jej cechą jest procesualność i fragmentaryczność. Utopia zgodnie z takim

rozumieniem „może objawiać się w obiektywnie negatywnych zjawiskach” (Jameson, 2011, s. 32) i „najbardziej dystopijnych wizjach teatralnych” (Dolan, 2005, s. 8). Co więcej, we wszystkich zjawiskach i procesach ślady utopii przeplatają się z dystopijnymi fragmentami. Ta ambiwalencja i niedookreślony charakter utopii/dystopii oraz niemożność obiektywnego doświadczenia performansu wpłynie na ton mojej pracy. Będę unikać jednoznacznych osądów i analiz, a raczej zastanowię się nad możliwościami i potencjałem zmiany, jaki niesie doświadczenie dwóch wybranych spektakli.

Postaram się wyznaczyć obszary pojawiania się utopijnych impulsów w choreografiach *The Other Side of Dance* Diany Niepce[1] i *null & void* Agaty Siniarskiej[2]. Interpretując konkretne strategie i zabiegi choreograficzne, zwrócę szczególną uwagę na ich subwersywny charakter i pokażę, w jaki sposób rzeczywistość sceniczna może stanowić odpowiednie pole do wygenerowania i rozwoju utopijnego impulsu, który poprzez performatywne działanie osób odbiorczych ma potencjał dalszego przekształcania rzeczywistości i kreowania przyszłości.

## 2.

Diana Niepce działa na rzecz emancypacji osób z niepełnosprawnościami. W swoich praktykach artystycznych podważa ableistyczne przekonania i schematy związane z traktowaniem niepełnosprawności jako rodzaju piętna i źródła cierpienia domagającego się litości. Agata Siniarska, poruszając temat gnębionych zwierząt, stara się nie przedstawiać innych niż ludzkie istot wyłącznie jako podległych człowiekowi i zależnych od niego bytów, choć jak sama mówi, nie jest to do końca możliwe (zob. Siniarska, 2022). Zdecydowałam się zestawić ze sobą te dwie prace, gdyż zdają się prezentować różne sposoby ucieleśniania tymczasowych utopii pokazujących

inną perspektywę postrzegania rzeczywistości. Obie artystki łączy chęć przedstawienia nowego typu relacji mogących wytwarzać się między różnorakimi materiami, a zaprezentowane splątania istot ludzkich i więcej niż ludzkich podważają normy i hierarchie marginalizujące zwierzęta i osoby z niepełnosprawnościami.

*The Other Side of Dance* miał premierę w 2022 roku, osiem lat po upadku Niepce z trapezu, który spowodował paraliż czterokończynowy. Po wypadku tancerka została zmuszona do redefinicji swojej tożsamości. W pracach powstałych po 2014 roku, między innymi w *This is not my body* (2017), *Duecie* (2020), *T4* (2020), *Anda, Diana* (2021), artystka eksponuje ciało z niepełnosprawnością, używając jednocześnie strategii demaskujących ableistyczną postawę większości społeczeństwa. Niepce podejmuje tematy relacji międzyludzkich, obecności nienormatywnego ciała w przestrzeni publicznej oraz kwestionuje narzucone tańcowi konwencje. Po namyśle nad relacjami i obecnością nienormatywnego ciała w sferze publicznej, performerka podjęła się rewizji archiwum tańca. *The Other Side of Dance* może być odbierany jako manifestacja indywidualnego języka tanecznego wypracowanego przez Niepce po wypadku. W Polsce pokaz *The Other Side of Dance* odbył się w grudniu 2023 roku w ramach międzynarodowego programu Centrum Sztuki Włączającej w Warszawie pod hasłem „Pokaż język".

Agata Siniarska po raz pierwszy zaprezentowała *null & void* w sierpniu 2023 roku w ramach berlińskiego festiwalu Tanz im August. Kolejne pokazy odbyły się między innymi na scenie Zodiak (Helsinki, styczeń 2024), na festiwalu w Santarcangelo di Romagna (lipiec 2024) oraz na Boskiej Komedii (Kraków, grudzień 2024). *null & void* to kolejny ze spektakli współtworzonych przez Siniarską w ramach projektu *Muzeum Antropocenu* prowadzonego od 2022

roku. *Muzeum Antropocenu* – jak tłumaczy artystka w wywiadzie Oli Kuzemko – „nie jest konkretną czasoprzestrzenią, lecz narzędziem umożliwiającym poszerzenie myślenia o sobie w świecie” (2022). Artystka przyznaje, że poczuła się znudzona podążaniem za ludzkim ciałem i skupiła się na badaniu ludzkich i pozaludzkich aliansów. *null & void* bezpośrednio odnosi się do wydarzeń wojennych w Ukrainie. Agata Siniarska w rozmowie z Marceliną Obarską, opisując inspiracje do projektu, mówi, że chciała oddać głos tym, „którym nie daje się głosu w sytuacjach antropogenicznych” (2025) oraz sprawdzić, czy może „wyobrazić sobie, jak istoty nie-ludzkie mogłyby opowiedzieć wojnę czy jakąkolwiek interwencję militarną” (2025).

# Ciało w ruchu

## 1.

Na początku chciałabym się przyjrzeć temu, w jaki sposób strategie eksponowania cielesności artystek przyczyniają się do wykształcenia impulsów o utopijnym charakterze. Będę posługiwać się określeniami „ciało w ruchu” oraz „tańczące ciało”, które nie służą jedynie do zobrazowania poruszającej się na scenie sylwetki. Pojęcia te traktuję jako odpowiednik francuskiego sformułowania *corps dansant*, którym Joanna Szymajda określa kategorię będącą „zbiorem wszystkich możliwych «ciał»” (2012, s. 27). Tak rozumiane ciało jest zarówno przedmiotem, jak i podmiotem ekspresji (tamże, s. 69). Przyjmuje postać trójdzielnej jedności, w której skład wchodzą: „organizm, obraz (*image*) i signifiant” (tamże, s. 65). Rozpatrując działania Agaty Siniarskiej i Diany Niepce, nie sposób oddzielić od siebie poszczególnych aspektów tańczącego ciała. Zespolenie i przenikanie się różnych funkcji umożliwia równoczesne ucieleśnienie wielu idei. Jeden organizm może stać się źródłem rozmaitych impulsów utopijnych,

odwołujących się w tym samym czasie do indywidualnych historii artystek, podejmowanej tematyki i ogólnie pojmowanej kondycji społeczeństwa. Diana Niepce przebywa na scenie jako konkretna osoba, kształtująca wobec widzów swoją tożsamość w kontekście historii tańca, ale też szerzej określa swoje miejsce w świecie, wychodząc poza ramy narzucone przez ableistyczne normy. Tańczące ciało w *null & void* staje się narzędziem ontologicznym, poprzez które Agata Siniarska – obok oddania głosu umierającym na wojnie zwierzętom – usiłuje zrozumieć swoje bycie w świecie wobec śmierci innych gatunków.

Erika Fischer-Lichte w *Estetyce performatywności* pisze o nierozerwalności fenomenalnego ciała aktora – umożliwiającego mu bycie w świecie – od semiotycznego, niosącego znaczenia wpisane w fikcyjną warstwę przedstawiania (2008, s. 123). Niepce i Siniarska wykorzystują potencjał płynący z zespolenia tych dwóch funkcji, co wpływa na intensywność generowanych afektów i wielopoziomowe oddziaływanie utopijnych impulsów. Tancerki w *The Other Side of Dance* i *null & void* wykorzystują opisane przez Fischer-Lichte sposoby ucieleśnienia (tamże, s. 131-132), nie dążąc przy tym do wykreowania ostatecznych tożsamości. Zamiast tego wykorzystują ucieleśnienie do pokazania procesu zmian i transgresji, w ramach którego negacja obecnego stanu rzeczy przeplata się z afirmacją potencjalnej przyszłości. Zmiana perspektywy z substancjonalnej na procesualną otwiera potencjał narodzin utopii, która nie będzie nigdy skończonym projektem, lecz otwartą na przekształcenia alternatywą (zob. Jameson, 2011, s. 37).

## 2.

Diana Niepce wykorzystuje strategię polegającą na „eksponowaniu

indywidualnego wykonawcy i jego ciała oraz pokazaniu wykonawcy i jego ciała jako narażonego na zranienie, kruchego i zawodnego" (Fischer-Lichte, 2008, s. 138-139). Artystka od pierwszej sekwencji – wciągnięcia jej na scenę przez towarzyszącą jej w początkowych sekundach spektaklu performerkę – zwraca uwagę na swoją cielesność i kondycję. Po odejściu towarzyszącej performerki następuje sekwencja powolnych, przerywanych ruchów, w wyniku których artystka obraca się na brzuch. Dalej, na różne sposoby odpychając się rękami, podnosi górną część ciała. Towarzyszą temu przerywane ruchy głowy – ku górze, w dół i na boki – jakby tancerka próbowała zaprezentować mechanikę własnego ciała. Następujące po sobie sekwencje pokazują różne sposoby przeplatania się ramion z nogami i kierowania ramionami resztą ciała. Po osiągnięciu kolejnych pozycji, Niepce zatrzymuje się w nich przez kilka sekund, a następnie opada na podłogę, czemu często towarzyszy drżenie całej sylwetki. Chwytając rękami nogi i przestawiając je oraz wprawiając ciało w poślizg, który skutkuje reaktywnym przesuwaniem się nóg, prowadzi swoistą grę ze społecznym definiowaniem niepełnosprawności. Widać, że kończyny Niepce nie wykonują ruchów osób uznawanych za normatywne. Mimo to społeczna identyfikacja niepełnosprawności na podstawie obserwacji nieruchomych kończyn przestaje mieć sens, gdyż właśnie te kończyny poruszają się i zyskują sprawczość, tworząc choreografię. Impuls utopijny objawia się w chwilowym zaburzeniu obowiązujących norm, bo pozycja tancerki nie łączy się ze stereotypowym wyobrażeniem sposobu funkcjonowania i poruszania się osoby z niepełnosprawnością. Sekwencje zawierają charakterystyczne dla floorworku pozycje, w tym przewrót przez plecy. Spojrzenie wieńczące tę część sugeruje, że odpowiednie ciało znalazło się w odpowiednim miejscu. Artystka zamiera w pozycji kobry i przenikliwie wpatruje się w widownię, prowokując ją do zastanowienia się nad tym, czego przed chwilą była

świadkiem. Ciało, które podczas wciągania na scenę wydawało się kruche i bezwładne, stopniowo transformuje swoją wrodzoną wulnerabilność, wpisaną również w codzienną egzystencję artystki.

Wulnerabilność traktuję za Moniką Świerkosz jako polski odpowiednik *vulnerability* (Świerkosz, 2018, s. 69-70). Judith Butler wulnerabilność i kruchość uznaje za cechy z definicji przynależne istotom żywym, konstruujące ich istnienie oraz określające zależność od tego, co zewnętrzne (Butler, 2011, s. 58-78). Używana przeze mnie spolszczona forma wulnerabilność pozwoli mi zatrzymać ambiwalentny charakter angielskiego sformułowania. Zgodnie z myśleniem Butler, zranienie to tylko jedna z rzeczy, które mogą się stać (2011, s. 84). Podążając za tą definicją, rana (*vulnus*) może stać się źródłem, szczeliną, z której wypływa utopijny impuls. Z tych momentów, przebłysków innej niż dominująca perspektywy, „może być wytworzona nowa, afirmatywna polityka i etyka odpowiedzialności" (Świerkosz, 2018, s. 69). Podczas floorworkowych sekwencji wyjątkowa kruchość dolnej części ciała umożliwia płynne przejścia. Nogi stają się centrum, wokół którego organizowany jest ruch pozostałych partii ciała. Choć wiemy, że same się nie poruszają, ich funkcja zostaje subwersywnie przeformułowana. Impuls utopijny objawia się w wykorzystaniu ich elastyczności i ciężaru, umożliwiających płynne przejścia wynikające z naprzemiennego przyciągania ich do klatki piersiowej i odpychania od niej.

Kontynuacją tego procesu jest zdjęcie koszulki w połowie spektaklu. Ten gest poprzedza sekwencja, której towarzyszy zapętlony motyw muzyczny, przywodzący na myśl jarmarczny dżingiel. W rytm muzyki tancerka rękami gwałtownie odpycha się od podłoża. Tułów i głowa podrygują w takt dynamicznych impulsów muzycznych. Artystka przemieszcza się do przodu przy użyciu wyłącznie rąk. Na jej twarzy pojawia się uśmiech, który jednak

trudno skojarzyć ze szczerym uczuciem – raczej wydaje się on odpowiedzią na oczekiwania otoczenia. Zestawienie tej mimiki oraz jarmarcznej muzyki umieszcza jej ciało w estetyce freak show, w którym eksponuje się sylwetki postrzegane w perspektywie ableistycznej jako inne, obce. Faktura dźwiękowa gęstnieje, motyw muzyczny skraca się do kilku dźwięków, coraz bardziej przypominając industrialny hałas. Niepce zatrzymuje się i rozpoczyna proces zdejmowania koszulki. Akt rozbierania się przebiega nienaturalnie długo. Zaczyna się w momencie, gdy na scenę ponownie wchodzi asystentka i podnosi leżącą na boku, drżącą artystkę do pozycji siedzącej. Ten gest przykuwa uwagę, ponieważ po obejrzeniu wcześniejszej części performansu wiadomo, że asystentka nie była konieczna – Niepce wielokrotnie wcześniej samodzielnie przechodziła do siadu. Zabieg ten wzmacnia wywołane poprzednimi sekwencjami wrażenie oglądania istoty kruchej, niesamodzielnej, wystawionej na ciekawski wzrok. Tancerka, nadal drgając w rytm metalicznych dźwięków, chwyta koszulkę i próbuje się z niej uwolnić. Pociąga za jej dolną część, po czym upada tułowiem na podłogę. Obraca się bokiem do widowni i bardzo powoli przesuwa materiał w stronę szyi. W końcu przerywanymi ruchami zdejmuje koszulkę. Cały czas towarzyszą temu natrętne odgłosy i rytmiczne drżenie ciała. Niepce intensywnie wpatruje się w zdejmowane ubranie. Podnosi je lewą ręką w triumfalnym geście. Po chwili pojawia się asystentka, która odbiera je z wyciągniętej ręki. Tancerka pozostaje w tej pozycji jeszcze chwilę, jakby ponownie pozostawiając czas sobie i widzom na refleksję nad tym, co przed chwilą się wydarzyło. Obserwujemy nagie do połowy ciało artystki. W tej sekwencji subwersywna prezentacja kobiecego ciała polega na celowym odejściu od dominujących reprezentacji. Nie ma próby naśladowania obecnych w kulturze tropów i schematów przedstawienia ludzkiej sylwetki. Z uniesioną w geście siły ręką Niepce afirmuje swoją obecność w

rzeczywistości. Następnie wykonuje obrót, odwraca się tyłem do widowni i ponownie unosi rękę, ukazując plecy z widocznymi opatrunkami. Powtarza gest wzniesienia dłoni, tym razem zwrócona przodem do publiczności, eksponując biust, cały czas śledząc wzrokiem unoszącą się dłoń. Po chwili powoli opuszcza rękę, a za nią całe ciało opada na podłogę. Gwałtowne opuszczenie tułowia kontrastuje z wcześniejszymi spowolnionymi, płynnymi ruchami. Potwierdza efemeryczność utopijnego impulsu, który zaistniał chwilę wcześniej w postaci poczucia, że niespełniające społeczne normy ciało w wytworzonych na scenie okolicznościach jest odpowiednie w naturalnej postaci. Niepce nie odwzajemnia już spojrzeń widzów, nie prowokuje ich wzrokiem. Skupia się wyłącznie na sobie, swojej odsłoniętej, autentycznej cielesności, wraz z całą ambiwalentną wulnerabilnością, jaka się z nią wiąże – eksponuje silne, umięśnione ramiona, ale też opatrunki na plecach.

## 3.

Podczas próby przyjęcia na siebie wulnerabilności zwierząt, silna i sprawcza według społecznych norm Agata Siniarska sama naraża się na zranienie. Równocześnie ucieleśnienie cierpienia zwierząt przez jej uznane za sprawne ciało sprawia, że przywoływane przez nią istoty nie-ludzkie przejmują część siły i sprawczości performerki. Mamy do czynienia z utopijnym krajobrazem, w którym zmienia się hierarchia widzialności: uwaga skierowana jest na umierające na wojnie zwierzęta, nieobecne w okołowojennych dyskusjach. Siniarska, mając świadomość, że „nigdy nie będzie całkowicie mogła zrozumieć pozycji innego” (2022), usiłuje przynajmniej zbliżyć się do zrozumienia charakteru swojej egzystencji w kontekście wojny. Próba przywołania na scenie głosu umierających zwierząt odpowiada charakterystyce podatności na zranienie Butler. Wrodzona kruchość i wulnerabilność oprócz skończoności wskazuje na „społeczny charakter życia,

tj. fakt, iż życie jednych zawsze w jakimś stopniu pozostaje w rękach drugich” (Butler, 2011, s. 57).

Na początku *null & void* można jedynie domniemywać, że pod czarnym płatem materiału ukryta jest Siniarska. Światła są przygaszone, widać jedynie niewyraźny kontur plandeki. Zarówno źródło natarczywych dźwięków przywodzących na myśl cierpienie, jak i to, co powoduje drgające ruchy materiału, pozostają niewidoczne. Choć można przypuszczać, że czarna masa okrywa sylwetkę Siniarskiej, która wydaje przeraźliwe dźwięki, brak widocznej obecności ciała ludzkiego potęguje atmosferę osobliwości. Tym samym artystka manipuluje percepcją widzów, testując ich granice odbioru. Nieobecność ciała, w połączeniu z niekomfortowo długim czasem wyciemnienia, staje się wyzwaniem, które jednoczy publiczność we wspólnym doświadczeniu niepewności. Poczucie dezorientacji potęgują kolejne sekwencje, w których do dźwięków wydobywających się spod plandeki dołącza natarczywa muzyka oraz intensywne migotanie świateł. Ruchy materiału stają się coraz bardziej dynamiczne, co przywodzi na myśl patetyczne sceny śmierci smoków w filmach fantasy. Następuje seria agresywnych scen, w których do odgłosów dobiegających spod materiału dołącza przytłaczająca, głośna muzyka. Nagle wszystko zamiera. Muzyka cichnie, a plandeka przestaje się poruszać. W tej ciszy spod płachty powoli wyłania się ludzki łokieć. Ręka unosi się prostopadle do podłoża, eksponując dziwną narośl na ramieniu. Ten wydłużony moment ciszy, w którym po raz pierwszy ujawniony zostaje fragment ciała, burzy wcześniejsze uczucie niepewności. Impuls utopijny w postaci chwilowego urzeczywistnienia spektaklu bez człowieka ulatuje.

W dalszych sekwencjach Siniarska, poruszając się w spowolnionym tempie, wyłania się w całości. Porusza się na czworakach, jakby badała otaczającą ją

przestrzeń. Jej kończyny są usztywnione i nienaturalnie wygięte, głowa opuszczona, ukryta między barkami – twarz przez większość spektaklu pozostaje niewidoczna. Choć mamy do czynienia z jedną postacią, hybrydyczność sylwetki w podobny sposób narusza przyzwyczajenia percepcyjne widzów, co opisana przez Fischer-Lichte strategia *cross-casting* (2008, s. 139-140). Cyborgiczna sylwetka utrudnia jednoznaczną ocenę, z jakiego rodzaju postacią mamy do czynienia. Kostium, który wydaje się kolażem szczątków różnych gatunków zwierząt i nagich fragmentów ludzkiego ciała, uniemożliwia wytworzenie się jasnych asocjacji. Agata Siniarska poprzez przerywane, gwałtowne ruchy zdaje się eksplorować hybrydyczną figurę, którą się staje, oraz możliwości ucieleśnienia doświadczeń innych istot.

Dezorientacja tej zdeformowanej figury udziela się widzom. Ruchy stają się coraz bardziej szarpane. Przypominają wstrząsy wywołane impulsami z obszarów ciała zwykle nieaktywowanych podczas ruchu, takich jak boczne partie pleców. Drgania i wstrząsy sylwetki przyciągają i jednocześnie odpychają. Z jednej strony wyobrażenie towarzyszących im odczuć budzi dyskomfort, z drugiej – trudno oderwać wzrok od tej dziwacznej choreografii oraz twarzy, która pojawia się na chwilę, gdy tancerka gwałtownie podrzuca w górę głowę z szeroko rozdziawionymi ustami. Siniarska podczas próby odzwierciedlenia kruchości umierających istot eksponuje swoją człowieczą wulnerabilność. Oświetlona silnym chłodnym światłem, w bladocielistym kostiumie wydaje się delikatną, podatną na zranienie istotą. W tym sposobie odkrywania i eksponowania kruchości ciała tkwi siła *null & void.* Wulnerabilność sylwetki Siniarskiej pozwala na nagłe zmiany charakteru oglądanego widowiska. Wstrząsy, w jakie sama wprowadza swój organizm, zdają się przejmować nad nią kontrolę, imitując zewnętrzne obrażenia. W ten sposób udaje się osiągnąć chwilowe przebłyski polegające na odczuciu

możliwie zbliżonym do skurczów w ciałach zwierząt. Połączenie cielistego kostiumu, który pozwala dostrzec mikroimpulsy w ciele tancerki, z poruszaniem się na czterech kończynach umożliwia osobom odbiorczym współodczuwanie poprzez pracę wyobraźni i samodzielną próbę przybliżenia się do sposobu bycia w świecie innych istot. Podobnie, jak w przypadku doświadczania performansu Diany Niepce, w *null & void* Agata Siniarska wykorzystuje do wzmocnienia afektu zabieg polegający „pokazaniu wykonawcy i jego ciała jako narażonego na zranienie" (Fischer-Lichte, 2008, s. 131). Sposób poruszania się tancerki wzbudza intensywne automatyczne reakcje organizmu, takie jak przyspieszony oddech, upadki i widoczne drżenie sylwetki w wyniku zmęczenia nienaturalną choreografią. Oglądając reakcję organizmu Siniarskiej, osoby z publiczności zostają włączone do współodczuwania płynących ze sceny afektów.

Końcowe sekwencje *null & void* to powtarzające się serie chodzenia na czworakach i osuwania w różne pozycje leżące. Ciało wydaje się rozluźnione podczas ruchu, ale kiedy się zatrzymuje – zaczyna drżeć. Z każdą kolejną powtórką drżenie się nasila, po czym ciało opada na podłoże. Artystka początkowo kładzie się na plecach z uniesionymi rękami, potem przechodzi do leżenia na brzuch, aż wreszcie do leżenia na boku z wyciągniętymi przed siebie dłońmi. Każdy z tych upadków wydaje się ostateczny, dopiero jednak za ósmym razem tancerka zamiera na dłużej, leżąc na boku. W pewnym momencie jej brzuch zaczyna gwałtownie pulsować. Siniarska podnosi głowę ponad płaszczyznę sceny i, dynamicznie spinając przeponę, wywołuje drgawki przypominające skurcze poprzedzające torsje. Z ust wypływa brunatna ciecz imitująca krew, której towarzyszą przeraźliwe odgłosy charczenia. Błyszczące czerwone oczy pozostają utkwione w widownię. Pierwszy raz widać dokładnie twarz tancerki. W końcu ciecz przestaje wypływać, oczy się zamykają, skurcze słabną, ciało pozostaje w bezruchu, a

światła przygasają. W półmroku, oświetlona jedynie rozproszonym ultrafioletem, Siniarska powoli podnosi się na czworaki. Obraca się, klęka. Jej ruchy stają się delikatniejsze, atmosfera – spokojniejsza. Podnosi grzbiet, nie w skurczu, lecz jakby moszcząc sobie legowisko, odnajdując się w rzeczywistości na nowo. Cały czas spogląda czerwonymi oczami na widownię – aż gasną światła . W opisanych scenach mamy do czynienia z subwersją znanych konwencji i symboli cierpienia. W performansie Siniarskiej cierpienie staje się źródłem siły i nadziei na przemianę. Powtarzane upadki mogą być odczytane jako gesty poddania, szczególnie pierwsze, gdy ręce uniesione są w geście uległości. Jednak ich zwielokrotnienie oraz drobne różnice w układzie ciała można interpretować jako afirmację trwałości cielesności i jej zdolność do transgresji, która dokonuje się symbolicznie po wyciemnieniu.

## 4.

Wulnerabilność jako cecha o ambiwalentnym charakterze otwiera drogę dla utopijnego impulsu, który ma zdolność uchwycenia dobrych cech negatywnego zjawiska. Sposób istnienia wulnerabilnego ciała Judith Butler określa jako „ścieranie się” (2011, s. 84), będące łączącą różne afekty reakcją na świat. Wulnerabilność jest narzędziem mobilizacji i oporu wobec obowiązującego systemu, w którym osoby z niepełnosprawnościami i nie-ludzkie istoty są spychane na margines. W tym wypadku afirmacja kruchości i wulnerabilności staje się ucieleśnieniem oporu i pokazaniem alternatywnej utopii, w której w centrum uwagi znajdują się te na co dzień mniej sprawcze istoty. Ukształtowanie się nowych tożsamości tancerek jest możliwe poprzez ruch. Nażywość, bezpośredniość, określona czasowość i uwolnienie się od semiotycznego balastu charakteryzujące taniec sprawiają, że postaci i sytuacje ucieleśniane w *The Other Side of Dance* i *null & void* zyskują

subwersywny charakter i mogą stać się źródłem emergencji czasowej utopii na scenie. Subwersywność tańczącego ciała to według Bojany Kunst „możliwość odwrócenia jego znaczeń” (2019, s. 248). Pozwala ona na nawiązywanie relacji z przeszłością, będącą nie tyle zakończoną historią, ile sposobem połączenia się z teraźniejszością – byciem w świecie tu i teraz (tamże, s. 248-250).

Mam wrażenie, że właśnie z tego impulsu, chęci odkrycia siebie w świecie wynikają *null & void* i *The Other Side of Dance*. Tę wewnętrzną potrzebę, z której wypływa impuls do tworzenia choreografii, pozwala urzeczywistnić autonomiczne ciało tancerek. Autonomia ciała jest „cielesną utopią stwarzającą jego subwersywny potencjał” (Kunst, 2019, s. 256). Wykorzystanie subwersywności autonomicznych ciał tancerek „okazuje się nie tylko konkretną strategią estetyczną, ale też czymś znacznie więcej – filozoficzną, estetyczną, społeczną i ideową utopią” (Kunst, 2019, s. 254).

Sposób pokazania autonomicznych ciał Diany Niepce w *The Other Side of Dance* oraz Agaty Siniarskiej w *null & void* przypominają przywołany przez Fredrica Jamesona proces przejścia od poczucia niepokoju (*anxiety*) do afirmacji (*affirmation*) (2011, s. 37). Nie polega on na zmianie charakteru przeżywanego zjawiska, lecz na dostrzeżeniu jego ambiwalencji, umożliwiającej zmianę percepcji z negatywnej na pozytywną. Zarówno negatywność, jak i pozytywność nie są cechami esencjonalnie związanymi z określanymi przez nie fenomenami, lecz pojawiają się w wyniku nadania konkretnym fragmentom rzeczywistości większego znaczenia (tamże, s. 32).

## Ciała w splątaniach

## 1.

Opisując splątania w *The Other Side of Dance*, postanowiłam skupić się na dwóch momentach – pierwszych i ostatnich minutach performansu. To w nich działanie w relacjach z innymi najbardziej wpływa na dramaturgię spektaklu i prowadzi do chwilowego poczucia alternatywnej rzeczywistości, w której osoby z niepełnosprawnościami nie są mniej sprawcze od reszty społeczeństwa.

Sceniczna rzeczywistość wykreowana przez Dianę Niepce to scharakteryzowane przez Karen Barad „intra-aktywne pole”, z którego wyłaniają się różnego rodzaju „fenomeny". Pojęcie „intra-akcji” uznaje, że odrębne instancje sprawcze nie poprzedzają zachodzącej między nimi intra-akcji, ale się z niej wyłaniają (Barad, 2023, s. 54). Intra-akcja jest przeciwieństwem zakładającej pierwotne istnienie dwóch oddzielnych bytów interakcji (tamże). Podążając za tą definicją, można stwierdzić, że sprawczość materii nie rodzi się w indywidualnych jednostkach, lecz wyłania w ramach konkretnego fenomenu, czyli splątania, którego składowe charakteryzują się ontologiczną nierozdzielnością (tamże). Sprawczość pojedynczych instancji w tak rozumianej relacji ogranicza się do reaktywności. W efekcie starcia sił połączonych materii w *The Other Side of Dance* współgrają ze sobą istoty ludzkie (Niepce i towarzyszące jej osoby performerskie) i nie-ludzkie ciała (dźwig oraz materia sceny).

Chciałabym tutaj rozwinąć analizę samego początku spektaklu rozpoczętą w poprzedniej części. Z perspektywy relacyjnej niezwykle interesujący jest moment zmiany elementów towarzyszących tancerce na scenie. Po wycofaniu się asystentki tancerka przez jakiś czas leży na podłodze, a jej ubiór (czarno-białe legginsy i bordowy top) sprawia, że w przygaszonym

świetle jest niemal niewidoczna. Jedynymi dźwiękami są odgłosy opuszczania różnych części ciała na podłogę i ich podnoszenia, co zwraca uwagę na materię sceny. Rodzi się poczucie, że teraz to deski sceny są partnerem znajdującego się na nich ciała. Poczucie działania rodzącego się w ramach intra-akcji z podłożem jest szczególnie wyraźne w trakcie powtarzanych kilkukrotnie przewrotów. Dynamiczne sekwencje rozpoczynają się od impulsu wychodzącego z górnej części ciała Niepce, która rzuca się na podłogę. Następnie się rozluźnia, poddając się poślizgowi, w który wpada w wyniku zetknięcia się podkoszulka z gładką powierzchnią sceny. Relacja ciała z deskami sceny nie polega jedynie na interaktywności, lecz w formie chwilowych przebłysków pokazuje, w jaki sposób właściwości podłoża w splątaniu z innymi istotami aktywują swoją sprawczość. Pokazuje to konsekwencje uważności na inne siły i buduje chwilowe utopijne poczucie traktowania materii inaczej. Otwarcie się na obserwację relacji Niepce z inną materią i zmiana postrzegania podłogi – zauważenie jej sprawczości – może się również przenieść na chwilową zmianę w postrzeganiu kondycji tancerki. Jej niepełnosprawność staje się nieistotna w tej relacji. Zamiast skupiania się na próbie diagnozy i oceny ciała performerki, jesteśmy zachęcani do spojrzenia na ciało jako reaktywną materię, odpowiadającą na działanie innych materii.

Istotnym momentem o silnym utopijnym potencjale są sekwencje z dźwigiem pod koniec spektaklu. W kulminacyjnym momencie, już po zdjęciu podkoszulka, leżąca nieruchomo tancerka podnosi się do pozycji siedzącej. Na ten znak ponownie podchodzi do niej asystentka. Zakłada na jej biodra uprząż i odchodzi, pozwalając Niepce samej przysunąć się bliżej górującego nad nią dźwigu. Po chwili na scenę wchodzi dwójka performerów, którzy kierując dźwigiem, obniżają jego ramiona, na których podciąga się tancerka. Następnie podnoszą mechanizm w górę i zatrzymują w momencie, gdy

Niepce znajduje się w pozycji pionowej ze stopami opartymi o ziemię. Drżące ciało stoi w centralnym punkcie sceny, skupiając na sobie całą uwagę. Istotność tego momentu potęguje praca światła, które z rozproszonego, ciepłego zmienia się w biały strumień skierowany prosto na stojącą sylwetkę. W zespoleniu z innymi istotami i materiami Niepce osiąga pozycję, w której nie znalazłaby się samodzielnie. W ten sposób prezentuje inną drogę do osiągnięcia pozycji wertykalnej, uznawanej w ableistycznym świecie za docelową.

Stojąca Niepce zaczyna gestykulować. Prostuje ręce, potem je podnosi, jakby sprawdzała, co się stanie z jej ciałem, gdy przestanie trzymać się dźwigu. Następnie obraca się w tył i upada na boki, zatrzymując się na podłokietnikach. Wpływa też na przesuwanie się ramion dźwigu, które z drugiej strony trzyma asystent. Po chwili relacja zależności zaczyna się zmieniać: to asystent kieruje dźwigiem, a ciało Niepce poddaje się tym bodźcom. Gdy maszyna jest wzniesiona tak, że stopy tancerki odrywają się od podłoża, Niepce prostuje ręce, rozstawia je na boki. Zdaje się poddawać temu, co z jej ciałem zrobi konstrukcja, do której jest wpięta. Napina górną część ciała i kieruje szeroko rozpostarte ramiona ku górze, przyjmując pozycję przypominającą kształtem górną część dźwigu. Odwzorowanie kształtu maszyny może być odebrane jako wizualny symbol połączenia z drugą istotą. Oprócz tego figura może budzić skojarzenia z triumfem, przekroczeniem grawitacji, wzniesieniem się ponad rzeczywistość. Uwięziona w rozpostartych ramionach dźwigu postać może również przywoływać na myśl Chrystusa na krzyżu. Zwrócenie się ku analogii do obrazów religijnych sprawia, że odczuwany impuls raczej sugeruje niezasadność próby dostosowania osób z niepełnosprawnościami do sztucznie stworzonej normy człowieka poruszającego się na dwóch nogach. Impuls utopijny polega na chwilowym podważeniu obecnych przekonań i

mobilizacji do poczucia się w inny sposób oraz do zakwestionowania automatycznej kategoryzacji oglądanego obrazu.

Pod koniec spektaklu na scenę raz jeszcze wchodzi dwójka asystentów. Tym razem przypinają Niepce do dźwigu na wysokości bioder, a ramię dźwigu podnosi ją najwyżej, jak to możliwe. Niepce odchyla się w tył w taki sposób, że jej ciało przypomina łuk. Po chwili zaczyna zmieniać pozy. Podobnie jak w pierwszych minutach spektaklu, również w ruchach w powietrzu możemy zobaczyć próbę zagarnięcia i zbadania przestrzeni poprzez rozpostarcie rąk na boki i rozciągnięcie barków, tak by objąć ramionami jak największą powierzchnię. Po chwili tancerka za pomocą rąk krzyżuje i przyciąga do siebie nogi. Wykorzystuje możliwości, jakie daje jej złączenie z dźwigiem. Maszyna zdaje się współdziałać z ruchami Niepce, pozwalając jej na jeszcze ciaśniejsze niż na początku ułożenie ciała w pozycji embrionalnej. Dźwig jest punktem oparcia oraz odpowiada na ruchy ciała, utrzymując je na wysokości i pozwalając na obroty wokół różnych osi, dzięki asekurującemu ciało stelażowi. Poczucie kruchości towarzyszące pierwszym sekwencjom na dźwigu zanika. Teraz obroty na wysokości wydają się dowodem triumfu i prezentacją sprawczości, która wynika z zespolenia sił różnych materii.

Diana Niepce, dźwig i powoli sterujący maszyną performer tworzą nierozerwalną hybrydę, w której współdziałają splecione ze sobą instancje. Forma maszyny determinuje ruchy wpiętego w dźwig organicznego ciała. Niepce, balansując ciałem, wpływa na dźwig, który staje się przekaźnikiem impulsu przesyłanego do performera na ziemi i odwrotnie, od niego do tancerki. Sama maszyna własnym ciężarem ingeruje w końcowy ruch, stawiając opór, ale też reagując na dwustronne bodźce.

Poprzez to chwilowe przekształcenie rzeczywistości i umożliwienie innego odbioru ciała z niepełnosprawnością Niepce pokazuje osobom na widowni

kierunek, w którym mogą dążyć po wyjściu z teatru. Stanowiące wyzwanie dla percepcji sekwencje mobilizują uczestników performansu do większej uważności na otaczające ich materie oraz do kwestionowania automatycznych kategoryzacji.

## 2.

Agata Siniarska w *null & void* eksploruje ludzko-zwierzęce splątania, które manifestują się poprzez działanie pod plandeką oraz doczepienie do ludzkiego ciała fragmentów szkieletu. Od początku spektaklu Siniarska wraz z okrywającym ją materiałem działa w ramach intraaktywnego fenomenu. Trudne do uchwycenia jest źródło poszczególnych ruchów i dźwięków. Nie sposób oddzielić działań tancerki od materiału, którym jest okryta, oraz od wzmacniającego odgłosy mikrofonu znajdującego się pod nim. W pierwszych sekwencjach chwilowe przebłyski światła pozwalają dostrzec trzy różne materie. Część znajdująca się na scenie przypomina czarną folię ogrodową. Do niej doszyta jest elastyczna powłoka, która okrywa tancerkę i w reakcji na jej ruchy układa się w abstrakcyjne kształty. Ten materiał zakończony jest formą przypominającą zarys kwiatowego kielicha lub tuby gramofonu. Kielich przez większość czasu jest zwrócony tyłem do widowni, tak że nie sposób dojrzeć jego frontalnej części, co powoduje uczucie pewnego dyskomfortu, niepokoju. Takie połączenie stwarza potencjał do rozprzestrzenienia się utopijnego impulsu w postaci poczucia rzeczywistego zespolenia różnych materii. Zarówno ruchy, jak i odgłosy dobiegające ze sceny nie są jedynie efektem działania Siniarskiej, lecz całego hybrydycznego splątania. Falujące poruszanie się tego amalgamatu wynika w dużej mierze z reaktywnego oddziaływania kolejnych fragmentów materiału na siebie i ukrytą pod nim tancerkę. Podobnie jest z dźwiękami. Po pierwszych sekwencjach, gdy Siniarska kuli się pod płachtą, można

zauważyć wyłaniający się spod niej mikrofon, który rozwiewa wątpliwości co do źródła początkowych odgłosów. Okrzyki i szumy, które słyszeliśmy, były tak wyraźne dzięki technologicznemu wsparciu, i wraz z odgłosami wydawanymi przez tancerkę i szelestem materiału tworzą krajobraz dźwiękowy. Zarówno płachta, jak i mikrofon mają ogromne znaczenie dla końcowego efektu. Również w warstwie wizualnej – przez opakowanie płachtą tancerki i mikrofonu – spektakl zdaje się symbolizować pierwotność fenomenu (który tutaj ma formę hybrydycznej figury składającej się z artystki oraz materii), w ramach którego możliwe jest działanie.

W dalszych częściach spektaklu splątania z innymi istotami objawiają się na bardziej wyobrażeniowym poziomie. Ucieleśniając ludzko-zwierzęcą hybrydę, Siniarska podejmuje próbę empatycznego zbliżenia się do cierpiących zwierząt i poprzez odkrycie siebie wobec nich dąży do samopoznania. Wyobrażone relacje ucieleśniają idee kondycji postludzkiej, którą proponuje Rosi Braidotti. Badaczka w *Po człowieku* uznaje podmiot za „splot sił – byt z definicji relacyjny, niebędący niczym innym, jak efektem związków, w które wchodzi ze swymi ludzkimi i nie-ludzkimi innymi" (2014, s. 25). Zgodnie z tym myśleniem próba poznania i zrozumienia siebie wynika z procesu stawania się wobec innych i z dążenia do ucieleśnienia kondycji postludzkiej.

> Kondycja postludzka stanowi jakościową zmianę w naszym myśleniu o podstawowej jednostce odniesienia wspólnej dla gatunku, do którego należymy, o polityczności oraz o naszym stosunku do innych mieszkańców planety (Braidotti, 2014, s. 45-46).

Kondycja postludzka skupia się na łączącej różne gatunki sile witalnej *zoe* (2014, s. 272) i otwiera pole do namysłu nad istnieniem w ramach większej

całości. Nieustanny przepływ energii i wpisana w egzystencję zmienność umożliwiają poszukiwanie afirmatywnych *zoe*-egalitarnych alternatyw. W *zoe*-egalitaryzmie nie chodzi o podniesienie rangi zwierząt czy ich antropomorfizowanie, lecz o uznanie cech łączących różne byty, dzięki czemu możliwe jest przybliżenie się do zrozumienia i wyrównania pozycji (tamże, s. 169). Wyrównanie pozycji polega na zmianie wartościowania cech odróżniających istoty ludzkie od nie-ludzkich i podniesieniu rangi cech wspólnych. Chodzi o uświadomienie sobie witalnej współzależności. „Ta witalna współzależność oznacza jakościową zmianę, przejście od związków opartych na szowinizmie gatunkowym ku etycznemu uznaniu tego, do czego zdolne są (ludzkie, zwierzęce, inne) ciała" (tamże, s. 168). Tak rozumianą kondycję postludzką opartą na współzależności prezentuje na scenie Agata Siniarska, rozmyślnie zrzekając się części sprawczości, wynikającej z jej uprzywilejowanej pozycji, poprzez zmianę charakteru ruchów i zrobienie symbolicznego miejsca innym istotom. Oczywiście przemiana tej hierarchii i osłabienie pozycji artystki następują jedynie na poziomie wyobraźni, jednak właśnie w tym wyobrażonym poczuciu tkwi potencjał utopijnych impulsów, będących chwilami zbliżenia się do współodczuwania z cierpiącymi podczas wojny zwierzętami. Skupienie się na procesie stawania wobec innych pozwala przynajmniej zbliżyć się do symbiozy z otoczeniem oraz wytworzyć utopijne szczeliny, w których załamują się podziały na ludzi i inne gatunki.

# Ucieleśnienie potencjalnych kierunków przyszłości

## 1.

Poprzez opisaną przez Erikę Fischer-Lichtę pętlę feedbacku (2008, s. 61-79),

impulsy generowane na scenie mogą przeniknąć do osób odbiorczych i mają potencjał dalszego rozwoju poprzez ich rozpowszechnianie w innych sferach życia. W tym rozdziale interesować mnie będą momenty ze spektakli Agaty Siniarskiej i Diany Niepce, w których – w ramach wspólnoty (*communitas*) uczestniczących i performujących – wytwarzają się utopijne performatywy. Będą to chwile, w których – jak pisze Jill Dolan – „utopijne performatywy pojawiają się na wiele sposobów w obrębie, w poprzek i wśród stale zmieniających się społeczności widzów, publiczności, które odtwarzają się na nowo dla każdego występu" (2005, s. 17). Opisane poniżej zabiegi wciągają w pośredni i bezpośredni sposób publiczność do ucieleśnianych na scenie wątków, w wyniku czego powstaje doświadczenie wspólnego przeżywania rzeczywistości, w której obowiązujące hierarchie i stereotypy zostają zaburzone.

## 2.

W *The Other Side of Dance* interakcja Diany Niepce z publicznością opiera się na swoistej grze spojrzeń. Artystka subwersywnie wykorzystuje mechanizmy gapienia się opisane przez Rosemarie Garland-Thomson.

> Gapienie się polega na dokładnym rejestrowaniu wizualnego doświadczenia obcości i nadawaniu mu znaczenia. Stanowi świadectwo natrętnego zainteresowania ze strony gapia, który kieruje krepującą uwagę w stronę obserwowanego obiektu. Jest czynnością transgresyjną, a zarazem intymną (2017, s. 62).

Garland-Thomson wskazuje również, że gapienie się to „główny sposób postrzegania niepełnosprawności w naszej kulturze" (tamże, s. 63) oraz nawyk, „który kształtuje tożsamość osób z niepełnosprawnościami w

relacjach społecznych” (tamże). Wzrok, którego doświadczają, zawiera w sobie ciekawość, chęć zdefiniowania i zdiagnozowania odmienności postrzeganej przez osoby bez niepełnosprawności. Taki proces często prowadzi do alienacji i zakłopotania po obu stronach interakcji, a także może wywoływać u obserwatora poczucie winy. W konsekwencji spojrzenia te stają się ukradkowe, a osoby doświadczające tego typu spojrzeń przyjmują pozycję defensywną w reakcji na sytuację, w jakiej się znalazły (tamże).

Niepce w swojej choreografii wykorzystuje znaczenia i konotacje związane ze społecznym postrzeganiem niepełnosprawności, przekształcając akt gapienia się w gest subwersywny. Po pierwsze, samo umieszczenie swojego ciała z niepełnosprawnością na scenie jest świadomym wystawieniem się na spojrzenia o charakterze definiującym, oceniającym i opisującym. Ponieważ performans obywa się bez słów, a muzyka jest jedynie tłem, odbiór *The Other Side of Dance* polega głównie na percepcji wizualnej. Publiczność obserwuje ruchy sceniczne i na ich podstawie dokonuje interpretacji – wzrok staje się głównym medium odbioru, a zarazem jest jednym z istotnych elementów choreografii. W trakcie spektaklu często pojawiają się momenty intensywnego kontaktu wzrokowego, kiedy Niepce wpatruje się w publiczność, konfrontując swój wzrok z jej spojrzeniem. Dochodzi do wymiany spojrzeń, która w trakcie utopijnych performatywów ewoluuje. W tych chwilach interakcja wzrokowa przybiera inny charakter, a ciężar społeczny związany z gapieniem się na oznaki niepełnosprawności chwilowo zanika. Niepce przejmuje kontrolę nad sytuacją, decydując, na co oglądający patrzą, a jednocześnie zmusza ich do konfrontacji poprzez intensywne, bezpośrednie spojrzenie. Tym samym uwidacznia wzajemność spojrzenia i pokazuje, z czym ma do czynienia na co dzień. Teraz to ona jest kuratorką sytuacji. Znajduje się na scenie, czym celowo naraża się na wzrok oglądających i wiążącą się z nim konfrontację. Spoglądając na kolejne osoby,

Niepce zdaje się analizować je za pomocą wzroku, tak jak osoby bez niepełnosprawności w życiu codziennym identyfikują zauważalne oznaki niepełnosprawności. Ponieważ światła sceniczne uniemożliwiają Niepce widzenie twarzy publiczności, gest ten nabiera symbolicznego znaczenia. Może on sugerować nieadekwatność i bezsensowność świata, w którym osoby z niepełnosprawnościami są odbierane głównie za pomocą wzroku – narzędzia społecznej diagnozy. Poprzez intensywne spojrzenia Diana Niepce prowokuje osoby oglądające do konfrontacji z własnymi przekonaniami i zakorzenionymi w podświadomości stereotypami, które zostają chwilowo podane w wątpliwość w ramach performatywu współdzielonego w *communitas*.

## 3.

Wciągnięcie odbiorców do performansu *null & void* wykorzystuje dwie strategie. Z jednej strony mamy do czynienia z działaniem o charakterze abstrakcyjnym, odwołującym się do wyobraźni widzów i skłaniającym do próby współodczuwania ze znajdującą się na scenie Agatą Siniarską. Proces ten nie ma charakteru zamkniętego, a opiera się na drobnych impulsach, chwilach poczucia się w relacji z innymi. W niedookreśloności tkwi potencjał wyobraźni, którą Jill Dolan w *Utopia in Performance* opisuje jako narzędzie umożliwiające dostęp do alternatywnego rozumienia rzeczywistości oraz skupienia się na tym, co wspólne (2005, s. 163-165). Dolan opisuje spektakle, w których osoby performujące przywołują historie osób z marginalizowanych grup w celu włączenia ich do społeczeństwa (tamże). Takie zabiegi pozwalają publiczności skupić się na wspólnych doświadczeniach, które istnieją nie pomimo, lecz dzięki różnicom konstytuującym ludzką kondycję i pokazują absurdalność podziałów na nas i innych (tamże).

W przypadku Agaty Siniarskiej – w miejsce łączącego istoty ludzkie człowieczeństwa – czymś wspólnym może być witalna siła *zoe*, o której pisze Rosi Braidotti (2014, s. 169). W skupieniu się na łączącej różne gatunki ludzkie i nieludzkie sile witalnej chodzi o zbudowanie porozumienia na bazie nieodłącznych różnic, a nie zamykanie na nie oczu. Zdecydowane przekierowanie światła ze sceny na widownię w połowie choreografii przypomina o nierównej hierarchii, której nie sposób zwalczyć, oraz o fakcie, że umieranie zwierząt na wojnie jest wynikiem ludzkich decyzji i działań. Widzowie zostają zaatakowani intensywnym strumieniem światła i w ten sposób „zainfekowani" afektami ze sceny. Ten kilkusekundowy moment sprawia, że nie sposób dystansować się od tematyki poruszanej w choreografii ani zapomnieć o nierówności strukturalnej w relacjach międzygatunkowych. Skierowanie reflektorów na osoby oglądające zmusza je do refleksji nad swoją pozycją wobec ucieleśnianego na scenie doświadczenia stawania się zwierzęciem. W tym momencie przeżywanego wspólnie utopijnego performatywu możemy na chwilę zbliżyć się do poczucia się wobec innych istot. Oczywiście nie wymażemy nierówności, lecz utopijny performatyw daje możliwość chwilowej reorientacji, wyobrażeniowego przybliżenia się do egzystencji zwierząt i refleksji nad własnym miejscem wobec nich.

# Zakończenie

*The Other Side of Dance* Diany Niepce i *null & void* Agaty Siniarskiej generują utopijne impulsy, które choć efemeryczne, mają moc transformacyjną. Obie artystki operują strategiami, które, zgodnie z Jamesonowską hermeneutyką utopii i Dolanowską koncepcją utopijnego performatywu, destabilizują obowiązujące normy percepcji oraz automatycznej, instynktownej identyfikacji i prezentują poczucie

towarzyszące alternatywnej perspektywie postrzegania rzeczywistości. Tancerki wykorzystują możliwości, jakie daje autonomia tańczącego ciała, do wytworzenia potencjalnych wspólnot ludzkiej i nie-ludzkiej materii.

Niepce i Siniarska pokazują polityczny potencjał tańca, o którym pisze Randy Martin. W *Między interwencją a utopią* traktuje on taniec jako narzędzie do myślenia (2018, s. 221), pozwalające na natychmiastowe urzeczywistnienia alternatywnej, lepszej wizji rzeczywistości.

> Taniec wytwarza również swoją własną politykę, wypracowując własne ścieżki i ramy działania, prowadząc nas tym samym w stronę tego co możliwe i pożądane. […] Gromadzi też publiczność, tylko po to, by za chwilę całkowicie ją rozproszyć; pozostaje dostrzegalny ślad tego, co przed chwilą miało miejsce, za czym się już tęskni i co każe tworzyć dalej (tamże).

Praktyki artystyczne Niepce i Siniarskiej wpływają na sposób, w jaki ludzkie ciało, inne istoty oraz relacje międzygatunkowe mogą być odbierane. Ich choreografie są polityczne poprzez chwilową zmianę charakteru zmysłowego odczuwania świata. Poprzez tak rozumiany akt polityczny to, co jest na co dzień marginalizowane, czyli osoby z niepełnosprawnościami i historie zwierząt w czasie wojny, chwilowo znajduje się w centrum uwagi. A jak pokazują zarówno Jameson, jak i Dolan, to właśnie z takich efemerycznych przełomów może wyłonić się inna przyszłość.

Analizowane w tej pracy spektakle, choć formalnie odmienne, łączy afektywna intensywność i subwersywny potencjał. Starałam się pokazać momenty, w których szczególnie jaskrawe jest zachwianie porządku, w jakim przyzwyczajeni jesteśmy postrzegać ciało i jego sprawczość. Te efemeryczne

momenty transformacji nie mają charakteru systemowej rewolucji, lecz – zgodnie z myśleniem Fredrica Jamesona – stanowią „wyobrażenie możliwej przyszłości" (2011, s. 42). Chwilowa „utopijna transfiguracja" (tamże, s. 39) daje nadzieję na dalsze przekształcenia, które umożliwia fakt wspólnego przeżycia estetyczno-afektywnego. Wspólnota widzów może stać się modelem dla dalszego rozwoju społeczeństwa, który Jameson określa jako proces „«dojrzewania wewnątrz» obecnego" (tamże, s. 28). Umożliwia to opisane przez Dolan wspólne „ucieleśnienie i choćby przez fantazję, odegranie afektywnych możliwości «działania», kierujących nas ku lepszemu światu" (2005, s. 6). Dzieje się to poprzez zwracanie uwagi na ślady lepszej przyszłości w teraźniejszości i pokazanie innej perspektywy doświadczania rzeczywistości, w której wszyscy się znajdujemy. Spektakle Niepce i Siniarskiej nie tylko ujawniają nowe możliwości cielesności i relacyjności, ale także uczestniczą w redefinicji wspólnoty estetycznej i politycznej. Utopijne impulsy, które rozbłyskują na scenie, mogą, poprzez oddziaływanie na percepcję widzów, rozprzestrzenić się na inne sfery życia społecznego. Doświadczenie *The Other Side of Dance* i *null & void* przekazuje, że znany nam świat nie jest jedynym możliwym.

Artykuł bazuje na pracy licencjackiej napisanej na wiedzy o teatrze UJ; promotorem pracy był prof. Grzegorz Niziołek.

Wzór cytowania:

Treit, Maria, *Utopia ucieleśniona Impulsy utopijne w praktykach choreograficznych Diany Niepce i Agaty Siniarskiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 190, DOI: 10.34762/eghg-hs05.

# Autor/ka

Maria Treit

**Maria Treit** (m.treit@gmail.com) – absolwentka wiedzy o teatrze w ramach MISH. Zafascynowana odkrywaniem powiązań w pozornych sprzecznościach oraz sztuką na styku gatunków, technik i mediów. ORCID: 0009-0002-5769-8836.

# Przypisy

1. Diana Bastos Niepce, *The Other Side of Dance,* wyk: Ana Sofia Leite, Diana Niepce, wsparcie badawcze: Carlos Oliveira, muzyka: Gonçalo Alegria, światło: Carlos Ramos, kostium: Silvana Ivaldi, scenografia: Bruno Capucho, technika: Ricardo Paz, Telma Pinto, dyrektor produkcji: Joana Costa Santos, produkcja: As Niepce's, rezydencja artystyczna: PACT Zollverein (DE), Biblioteca de Marvila – CML, o Espaço do Tempo, Oliva Creative Factory – CMSJM, Teatro da Cerca de São Bernardo, koprodukcja: Festival Citemor, Produção d'Fusão, finansowanie: República Portuguesa – Cultura / Direção-geral das Artes, Fundação GDA, premiera: Teatro da Cerca de São Bernardo, Coimbra, 5 sierpnia 2022.
2. Agata Siniarska, *null & void*, współpraca artystyczna: Julia Plawgo, Julia Rodriguez, Lubomir Grzelak, Partners in Craft, rat milk, Zuzanna Berendt, charakteryzacja: Una Ryu, kostiumy: Maldoror, reżyseria światła: Annegret Schalke, trening głosu: Ignacio Jarquin, muzyka/dźwięk: Lubomir Grzelak, produkcja: Agata Siniarska, koprodukcja: Tanz im August / HAU Hebbel am Ufer, Cross Attic Praga, Partners in Craft, premiera: festiwal Tanz im August, Berlin, 26 sierpnia 2023.

# Bibliografia

Barad, Karen, *Spotkanie z wszechświatem w pół drogi*, tłum. S. Królak, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2023.

Bastos Niepce, Diana, *Szerzenie wiedzy i zabieranie głosu*, rozmowę przeprowadziła Izabela Zawadzka, [w:] *Rozmowy o obecności w teatrze*, red. J. Czarnota, K. Piwońska, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, Poznań 2023, s. 237-245.

Braidotti, Rosi, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

Butler, Judith, *Ramy wojny*, tłum. A. Czarnacka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2011.

Czajka, Anna, *Człowiek znaczy nadzieja. O filozofii Ernsta Blocha*, Wydawnictwo FEA, Warszawa 1991.

Dolan, Jill, *Utopia in Performance. Finding Hope at the Theater*, University of Michigan Press, Michigan 2005.

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

Garland-Thomson, Rosemarie, *Ośmielone spojrzenia. Sposoby wykorzystania dynamiki relacji opartych na gapieniu się przez niepełnosprawne performerki*, tłum. K. Ojrzyńska, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. E. Godlewska-Byliniak, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017, s. 61-75.

Hyży, Ewa, *Dzielenie się światem. Nowy feministyczny realizm w ujęciu Karen Barad*, [in:] *Feministyczne konteksty. Multidyscyplinarnie*, red. E. Hyży, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2017.

Jameson, Fredric, *Utopia as a Method, or the Uses of the Future*, [w:] *Utopia/Dystopia*, red. M. Gordin, H. Tilley, G. Prakash, Princeton University Press, Princeton 2011, s. 21-44.

Kunst, Bojana, *Subwersja tańczącego ciała,* [w:] *Choreografia: autonomie*, red. M. Keil, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk Warszawa–Poznań–Lublin, 2019, s. 246-272.

Martin, Randy, *Między interwencją a utopią: polityka tańca*, [w:] *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, Warszawa–Poznań–Lublin 2019, s. 218–239.

*Museum of the Anthropocene*, konto na Instagramie, https://www.instagram.com/museum.anthropocene/ [dostęp: 30.05.2025].

Niedurny, Katarzyna, *Ucieczka z obrazu*, „Dwutygodnik", 2019, nr 271, https://www.dwutygodnik.com/artykul/8654-ucieczka-z-obrazu.html [dostęp: 30.05.2025].

Niepce Bastos, Diana, *Z Portugalii do Polski: podróż do Warszawy w ramach międzynarodowej rezydencji dla artystów z niepełnosprawnością*, „taniecPOLSKA" 2020, https://taniecpolska.pl/krytyka/z-portugalii-do-polski-podroz-do-warszawy-w-ramach-miedzynarodowej-rezydencji-dla-artystow-z-niepelnosprawnoscia/ [dostęp: 30.05.2025].

*Pokaż język*, opis projektu na stronie Teatru 21, https://teatr21.pl/projekty/pokaz-jezyk/, [dostęp: 30.05.2025].

Siniarska, Agata, *Agata Siniarska – język ciała, afektów i hormonów*, wywiad przepr. M. Obarska, „Culture.pl", 2024, https://culture.pl/pl/artykul/agata-siniarska-jezyk-ciala-afektow-i-hormonow-wywiad [dostęp: 30.05.2025].

Siniarska Agata, *null & void,* opis spektaklu na stronie festiwalu Tanz im August, https://www.tanzimaugust.de/en/production/detail/agata-siniarska-nullvoid [dostęp: 30.05.2025].

Siniarska, Agata, rozmowa w ramach podcastu *Sztuki robi*, przepr. Ola Kuzemko, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=wzHRGCRKH6U [dostęp: 30.05.2025].

Szacki, Jerzy, *Utopie*, Państwowe Wydawnictwo „Iskry", Warszawa 1968.

Szymajda, Joanna, *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012.

Świerkosz, Monika*, Ciała podatne na zranienie. Judith Butler, samozniszczenie i radykalne akty oporu*, „Etyka" 2028, nr 57, s. 69–70.

*Utopia*, Słownik Języka Polskiego PWN, https://sjp.pwn.pl/sjp/utopia;2533813.html [dostęp: 30.05.2025].

Zamorska, Marta, *Choreografie antropocenu, czyli o materiach wprawiających w ruch,* „Prace Kulturoznawcze" 2018, t. 22, nr 1–2, s. 122. DOI: 10.19195/0860-6668.22.1–2.8.

---

**Źródło:** *https://didaskalia.pl/artykul/utopia-ucielesniona*