

Kamil Lipiński\*

## Dialogi inscenizacji w poszerzonej przestrzeni performansów *site-specific* Ewy Janickiej i Agaty Elsner

### Abstrakt

Artykuł podejmuje temat przestrzennych przekształceń performansów *site-specific* (*Podejrzane*, *Flow*, *Imponderabilia*) w wykonaniu Performatywnego Duo Ewy Janickiej i Agaty Elsner, rozpatrując je w odniesieniu do wielostanowiskowej inscenizacji i poszerzonej aranżacji przestrzeni. Każdy z tych performansów, obejmując dwie części, ukazywał w nowym świetle zarówno grę z publicznością, jak i specyfikę widowiska opartą na „zmianie ram” poprzez estetyczne strategie zagłuszania dźwięku i obrazu w inscenizacji wielostanowiskowej. Podwójna specyfika performansów, oparta na grze symbolami i kolorami, jak również manipulacji głosem i obrazem, przyczyniła się do wykreowania poszerzonego wymiaru inscenizacji, zacierającego podział pomiędzy sferą prywatną i publiczną. Dialog zawiązywany pomiędzy artystkami i widzami, a także formami ekspresji odzwierciedlał istotne fazy ich doświadczenia społecznego i kształtował ich nowe oblicze w cyfrowo przekształconej formie audiowizualnej.

### Słowa kluczowe

teatr *site-specific*, dwoistość, performatyka, powiększona przestrzeń, zmiana ram, wielostanowiskowa inscenizacja

Poszukując języka opisującego kondycję wpisaną w przyjemność doświadczenia istnienia, Friedrich Nietzsche sugerował: „człowiek teoretyczny, tak jak artysta, doznaje nieskończonej przyjemności z istniejącego bytu i tak jak tego artystę chroni go owa przyjemność przed praktyczną etyką pesymizmu i przed własnymi, tylko w mroku świecącymi oczyma

---

\* Zakład Dydaktyki Filozofii i Nauk Społecznych  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
e-mail: lipinski\_kamil@yahoo.com

Linkeusza”<sup>1</sup>. Niniejszy passus łączy dwie sfery zjawisk, zarówno teorię, jak i praktykę, ukazując, w jaki sposób można czerpać przyjemność z obu sfer jednocześnie. Punktem wyjścia naszych rozważań jest próba przyjrzenia się ambiwalencjom estetycznym nakreślonym w praktyce inscenizacyjnej przez Ewę Janicką i Agatę Elsner, w szczególnej mierze charakteryzując specyfikę inscenizacji spektakli *Podejrzane, Flow, Imponderabilia*. Twórczość performatywna duetu Janicka i Elsner odchodzi od tradycyjnego modelu przedstawień teatralnych opartych na tekście dramatycznym, kierując się w stronę inscenizacji performatywnych, oscylujących między obserwacją uczestniczącą a reprodukcją audiowizualną. Aby uchwycić wielomiejscową i audiowizualną specyfikę tych performansów, odwołuję się do ustaleń z zakresu etnografii wielostanowiskowej i koncepcji przestrzeni poszerzonej (*augmented space*), która służy mi jako płaszczyzna odniesienia, pozwalająca zrekonstruować poszerzony charakter inscenizacji performatywnych Janickiej i Elsner. Działania podejmowane przez artystki rewitalizują zapomniane formy po to, aby ukazać je w nowym świetle dwoistej specyfiki inscenizacji osadzonej we wzbożonym informacyjnie kontekście przestrzennym. W niniejszym szkicu proponuję, aby rozpatrywać problematykę inscenizacji w kategoriach wielostanowiskowych przestrzeni kreacji artystycznych, pozwalających uchwycić w nowej perspektywie „historię patrzenia, produkcji obrazu i cyrkulacji”<sup>2</sup>. Zarysowuję przy tym jednocześnie, w jaki sposób w owych sytuacjach wykreowana inscenizacja odbiega od tradycyjnej konwencji teatralnej, zbliżając się do formy performatywnej opartej na dialogu prowadzonym z publicznością.

## Ku wielostanowiskowej inscenizacji *site-specific*

Inscenizacje performatywne prowadzone w dialogu między żywą grą sceniczną a reprodukcją audiowizualną często mają na celu rewitalizację zapomnianych miejsc. Owe performanse cechuje eksperymentalny charakter, którego istotą jest wyłonienie poznawczych wartości eksperymentowania,

---

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *Narodziny Tragedii z Ducha Muzyki*, tłum. L. Staff, [online] [https://filozofiauw.wdfiles.com/local--files/teksty\\_źródłowe/Nietzsche%20Narodziny%20Tragedii%20z%20Ducha%20Muzyki.pdf](https://filozofiauw.wdfiles.com/local--files/teksty_źródłowe/Nietzsche%20Narodziny%20Tragedii%20z%20Ducha%20Muzyki.pdf) [dostęp: 20.12.2015].

<sup>2</sup> Ch. Brosius, R. Wenzlhuemer, *Introduction –Transcultural Turbulences: Towards a Multi-sited Reading of Image Flows*, [w:] *Transcultural Turbulences: Towards a Multi-Sited Reading of Image Flows*, London–New York 2011, s. 7.

ponieważ – jak sugerował Martin Heidegger – „wyjaśnienie osiąga się dociekając; w naukach przyrodniczych, w zależności od terenu dociekań i zamierzonego wyjaśnienia, dociekanie dokonuje się w drodze eksperymentu [...] eksperyment staje się możliwy dopiero tam, gdzie poznanie przekształciło się w badanie”<sup>3</sup>. Wynika stąd, iż owo eksperymentalne spojrzenie w ramach inscenizacji prac *site-specific* wyróżnia eksperymentalną aktywność twórczą opartą na zmianie komponentów miejsc określonego środowiska, gdzie – jak powiadała Miwon Kwon – „skala, wielkość, umiejscowienie prac *site-specific* określają topografię miejsc w zależności od tego, czy jest to miejskie, krajobrazowe, czy architektoniczne zamknięcie. Prace stają się częścią miejsca i reorganizują konceptualnie oraz percepcyjnie jego organizację”<sup>4</sup>. Dlatego, odwołując się do niekonwencjonalnego charakteru teatru w miejscach nieteatralnych, Juliusz Tyszka stwierdził, iż *site-specific theater* cechuje zwłaszcza „przedstawienie teatralne ukształtowane w miejscu wybranym przez twórców ze względu na swoją (przede wszystkim kulturową) specyfikę, przez którą współkształtuje on przebieg, odbiór i przesłanie całego przedsięwzięcia”<sup>5</sup>. W tym sensie inscenizacje *site-specific* akcentują przejście polegające na odejściu „od tradycyjnej przestrzeni kontemplacji estetycznej do miejsca gry, performansu, dyskusji publicznej”<sup>6</sup>. Przybliżając ten kontekst rozważań, nawiążmy do ustaleń George’a Marcusa poświęconych specyfice łączenia przestrzeni w ramach prowadzenia badań. Przedstawia on przenikliwy wgląd w problematykę umiejscowienia badań w ramach wprowadzonej przez siebie metody wielostanowiskowej etnografii (*multi-sited ethnography*), będącej jedną z bardziej wyrazistych, uniwersalnych propozycji metodologii porównawczej, dzięki której można uchwycić związki estetyki, antropologii i świadomości umowności środowiska. Owa perspektywa w szczególnej mierze stawia sobie za cel eksplorację wielomiejskowych przestrzeni, przy jednoczesnej świadomości ich swoistej inscenizacji

<sup>3</sup> M. Heidegger, *Czas swiatoobrazu*, [w:] idem, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk et al., Warszawa 1997, s. 71.

<sup>4</sup> M. Kwon, *One Place After Another. Site-specific Art and Location of Identity*, Cambridge–Massachusetts–London 2002, s. 12.

<sup>5</sup> J. Tyszka, *Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna: palimpsest problemów i terminów*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 96.

<sup>6</sup> L. Manovich, *Poetyka powiększonej przestrzeni*, tłum. A. Nacher, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 615.

(*mise-en-scène*) w dobie „kryzysu przedstawienia”<sup>7</sup>. Jak powiada Marcus, owa reżyseria ma na celu zwłaszcza uchwycenie relacji zachodzących w ramach wydarzeń translokalnych poświęconych analizie zmieniającej się tożsamości jednostek i miejsc. Dlatego też punkt ciężkości w tej inscenizacji przenosi się na to, aby pokazać, w jaki sposób badane „komponenty przedstawiają to, co przemieszczone, ponownie powiązane, hybrydyczne, alternatywnie wyobrażone”<sup>8</sup>. W tym świetle ową perspektywę można określić mianem meta-metody, pozwalającej na „przebadanie sposobów, w jakich estetyka i formy praktyki mogą tworzyć pożyteczną etnografię”<sup>9</sup>. Dodajmy, iż owa metoda wielostanowiskowych badań stanowi innowacyjną kontynuację tradycji rozpoczętej w pracy terenowej opisaney w pismach Bronisława Malinowskiego. Jak pisał Marcus, wielostanowiskowa inscenizacja jako systematyczna analiza czynników kulturowego zróżnicowania zakłada: „mapowanie przestrzeni lub pola akcji społecznej znajdującej w samym terenie dzięki wnikliwej pracy i współpracy z pewnymi tematami”<sup>10</sup>. W tym sensie dzięki łączeniu przestrzeni i wątków istnieje w ramach badań wielomiejscowych możliwość redefinicji inscenizacji i otwarcia jej w stronę możliwości eksploracji czynionych na jej pograniczu, jednakże bez „unieważnienia czynnikowej ważności poszczególnych historii kulturowych”<sup>11</sup>. Dzięki temu inscenizator na podstawie posiadanej wiedzy zyskuje możliwość „mediacji i interwencji w ramach wielostanowiskowej etnografii”<sup>12</sup>. Natomiast w przestrzeni badań nad sztuką ową wielostanowiskową inscenizację określa strategiczne zaangażowanie w etnograficzną perspektywę, dzięki czemu istnieje możliwość epistemologicznego zrównania każdego z inscenizowanych miejsc. Nie bez związku Mieke Bal podkreślała, iż przedstawienie teatralne zakłada otwarcie się na kontakt z publicznością i wyjście jej naprzeciw, aby móc ją napotkać na własnym gruncie. W tym świetle kreacja ontycznego charakteru widowiska pozwala zarówno na utworzenie przestrzeni autoekspresji jednostek, jak i na nawiązanie dialogu pomiędzy performerem i publicznością utrzymanego w konwencji obserwacji uczestniczącej.

---

<sup>7</sup> G. E. Marcus, *Multi-sited Ethnography. Five or Six Things I Know About It Know*, [w:] *Multi-sited Ethnography. Problems and Possibilities in the Translocation of Research Methods*, eds. S. Coleman, P. von Hellermann, New York–Abingdon 2011, s. 17.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 30.

## Inscenizowane *reality show*

W świetle poczynionych spostrzeżeń chciałbym przybliżyć specyfikę performansów pod kątem otoczenia przestrzennego i estetyki audiowizualnej kreowanej przez duet Janicka i Elsner. W ramach spektaklu *Podejrzane* (2008), prezentowanego na Festiwalu Eksperyment w Zbąszyniu, Janicka i Elsner odeszły od tradycyjnego modelu przedstawień teatralnych opartych na tekście dramatycznym, kierując się ku podkreśleniu specyfiki form odbioru w przygotowanej przez siebie *mise-en-scène*. Zwróćmy uwagę, iż w tym spektaklu można wyróżnić dwa podstawowe wątki budujące napięcie dramaturgiczne. Pierwszy z nich dotyczy problematyki prowadzenia dialogu z napotkanymi widzami i klientami Pubu Stara Piwnica, tj. tendencji polegającej na przejściu od teatru „zaangażowanego” do nowoczesnego teatru „angażującego” widzów do wzięcia udziału w przedstawieniu<sup>13</sup>. Przestrzeń sceniczną spektaklu podzielono na dwie sfery, obejmujące grę sceniczną rozgrywającą się w świecie realnym *hic et nunc* oraz projekcję zapisu przedstawienia poddaną cyfrowej manipulacji i wyświetlaną w czasie rzeczywistym w odrębnym pomieszczeniu. Główną strategią artystyczną w performansie rozgrywanym w Zbąszyniu było nawiązywanie kontaktu z nieznanymi klientami baru. Podejmując się interakcji z widzami, badaczki w szczególnej mierze testowały funkcję faktyczną, polegającą wedle teorii metalingwistycznej Romana Jakobsona na charakteryzowaniu kontekstu w kategoriach rozmowy mającej na celu nawiązanie kontaktu<sup>14</sup>. Owej grze scenicznej towarzyszyła rejestracja dialogu za pomocą specjalnie zaprojektowanego stelaża, na którym znajdowały się kamery. Każda z performerek nałożyła na głowę kask z kamerą rejestrującą obraz i dźwięk w trakcie akcji scenicznej. Bohaterki odgrywały rolę klientek baru, a zapis spektaklu transmitowano w czasie rzeczywistym do pobliskiej sali, gdzie na dwóch ekranach prezentowano w powiększeniu twarze artystek. Można było zaobserwować jednocześnie przefiltrowany remiks zarejestrowanych obrazów. Sferze wizualnej towarzyszył komponent audialny w postaci rejestracji i przetworzenia głosu performerek. Dekompozycja oryginalnej audiosfery miała na celu wprowadzenie

<sup>13</sup> Zob. P. Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008. Warstwę montażu technicznego performansu przygotowali: Adam Dychała, Kamil Lipiński (fotografia), Wojciech Morawski.

<sup>14</sup> R. Jakobson, *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, [w:] *Style in Language*, New York 1960, s. 355.

efektów audialnych i wizualnych wymiennie poszerzających przestrzeń przedstawienia. Spotęgowany dźwięk, dochodzący z wielkich głośników, imitował i przekształcał głos wydobywający się z drugiej sali. Tej oprawie scenicznej towarzyszyły obrazy wyświetlane w sąsiedniej sali, budując polifoniczny status widowiska. Jak pisała Mieke Bal: „Przestrzeń teatralna otwierająca się to przestrzeń, w której kultura nie istnieje po prostu – ona się wydarza”<sup>15</sup>. W tym sensie spektakl *Podejrzane* odwoływał się do próby nawiązania kontaktów w przestrzeniach rozrywkowych oraz voyeurystycznego spojrzenia publiczności nastawionej na śledzenie rozwoju zdarzeń. Jak można przypuszczać, artystyczne „przechwycenie” obrazu oraz przekształcenie warstwy audialnej stanowiło próbę przewyciężenia wszechogarniającej inwigilacji monitoringu. Performerki roztaczały mimetyczną narrację, do której wkradał się obraz rzeczywistości pozwalający na introspekcję, wgląd w stan emocjonalny aktorek. Wystąpienie to miało miejsce zarówno przed publicznością, tu i teraz, jak i naprzeciwko monitorujących kamer osadzonych na kaskach artystek, co pozwalało na transmisję rejestrowanego obrazu w formie przypominającej *reality show*, przekraczającej konwencję telewizyjną w stronę praktyk inscenizacji artystycznej jako jednej z form transmedialnej konwergencji. Wydaje się zatem, iż widz znajdował się w powiększonej przestrzeni, oferującej, jak pisał Lev Manovitch, „nowe pojęcia, za pomocą których można opisywać wcześniejsze praktyki przestrzenne”<sup>16</sup>. W tym znaczeniu podwójna forma inscenizacji performatywnej Janickiej i Elsner polegała na przewyciężeniu „czwartej ściany” między publicznością a inscenizacją i zawiązaniu dialogu z klientami baru w formie obserwacji uczestniczącej oraz poprzez jednoczesną transmisję obrazu między dwoma przestrzeniami. Celne wydają się w tym miejscu słowa Jonathana Cullera, zdaniem którego wypowiedzi performatywne „nie opisują, lecz wykonują czynność, którą oznaczają”<sup>17</sup>. Dodajmy, iż dialog można tu postrzegać jako nawiązywanie kontaktów z publicznością przez same artystki, a także jako odpowiedzi publiczności na zamówienia Janickiej i Elsner. Impulsem pomagającym w integracji klientów pubu z performerkami było spożywanie alkoholu. Alkohol stawiany artystkom przez publiczność przyczynił się do ich znacznego upojenia. Powodowany spożyciem stan świadomości transmito-

<sup>15</sup> M. Bal, *Czytanie sztuki*, tłum. M. Machtyl, „Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 2012, nr 1–2, s. 270.

<sup>16</sup> L. Manovich, op. cit., s. 609.

<sup>17</sup> J. Culler, *Teoria literatury*, tłum. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 111.

wano do sąsiedniej sali, gdzie można było uzyskać intymny wgląd w emocje zarysowane na twarzach bohaterek. Zauważmy, że tego rodzaju przedstawienie budzi wątpliwości etyczne, czy należało pokazywać aktorki – nawet jeśli były świadome swojej roli – w stanie upojenia alkoholowego, w różnych stanach emocjonalnych, których nie mogły ukryć przez spojrzeniem kamery. Owo działanie w lokalach publicznych burzy iluzję przedstawienia teatralnego, ukazując aktorów jako „naturaśczyków” widzianych w trakcie rytuałów życia powszedniego. Być może właśnie owa nieskrywana i obserwowana zwyczajność sytuacji budziła największe zainteresowanie publiczności. Dodajmy, iż obrazy rejestrowanych twarzy poddawane deformacji transmitowano do osobnej sali, co wywoływało wrażenie podwojenia i rozdarcia przedstawienia. W rezultacie uwaga publiczności była podzielona – część osób przechodziła z miejsca odgrywania rzeczywistego spektaklu do sali ukazującej jego obraz na ekranie. Widz musiał zatem dokonać wyboru, czy oglądać rozwój gry scenicznej, czy „przechwycenie” obrazu monitorowanych twarzy bohaterek. Można odnieść wrażenie, iż występy widziane w dwóch odsłonach zmierzały do demaskacji mechanizmu publicznej inwigilacji poprzez prowokacyjne obnażenie własnego wizerunku na ekranie, ukazanego w powiększeniu szerszej publiczności. Wydaje się, że przed oczyma widzów pojawiał się obraz tego, co Béla Balázs nazywał „fizjonomią rzeczy” – ilustracja twarzy performerek wyłaniająca się niczym przedmiot optycznej ekspresji przechodzącej od piękna natury (*Naturschöne*) do „estetyki deformacji” widzianej w cyfrowej formie przekształconego obrazu<sup>18</sup>. W tym świetle specyfikę wielostanowiskowej aranżacji Janickiej i Elsner można ująć słowami Balázsa, wieszczącego pracę „nad nowym wynalazkiem, nad nowym mechanizmem, który znowu zwróci uwagę człowieka w stronę kultury wizualnej i nada mu nowe oblicze. [...] Pozwoli ona zastosować technikę, służącą do uwielokrotniania produktów ducha, do ich rozpowszechniania i podobnie jak ongiś wynalazek druku, będzie miała nie mniejszy wpływ na kulturę ludzką”<sup>19</sup>. Zastosowanie najnowszych form obróbki cyfrowej w performansie *Podejrzane* pozwoliło odzwierciedlić na ekranie ekspresję twarzy postaci obserwowanej w powiększeniu. Ową sytuację można przyrównać do panoptycznego *dispositivu* władzy nadzorczej, formującej konkretne pola subiektywności, określanej przez Marina Jaya jako

<sup>18</sup> G. Koch, *The Physiognomy of Things*, „New German Critique” 1987, nr 40, s. 169.

<sup>19</sup> B. Balázs, *Człowiek widzialny*, [w:] idem, *Wybór pism*. tłum. K. Jung, Warszawa 1987, s. 53.

„nowoczesne władze wzroku”. W tej optyce można postrzegać porównanie performansu do *reality show*, co wiąże się z „przyglądaniem się na żywo” działaniom aktorek i „wkroczeniem w sferę prywatności i daleko posuniętą tolerancją wobec emocjonalnych zachowań”<sup>20</sup>. Oblicza Janickiej i Elsner, widziane na ekranie w powiększeniu, eksponowały ścieżki komunikacji w Schitzowskim *Lebenswelcie*, animowane w miejscach zacierania się granicy między fikcją a prawdziwym przeżyciem w trakcie niespodziewanej konfrontacji z klientami baru. Nawiązując do słów Mieke Bal, można odnieść wrażenie, iż w tym polu gry scenicznej „teatralność, dostarczając fikcyjnego królestwa eksperymentu i snu właśnie dzięki swojej sztuczności, pozostaje produktywną ramą, w obrębie której możemy myśleć o praktyce kulturowej jako o społecznym powiązaniu podmiotów”<sup>21</sup>. Funkcjonując w dwóch przestrzeniach, stanowiły one przedmiot zmiany ram widzenia opartej na badaniu stadium odbioru rzeczywistości poprzez „zawłaszczenie obrazu w najczystszej formie” i „umieszczenie go w innej całości tekstualnej”<sup>22</sup>. Wizerunek medialny performerek ulegał tym samym przekształceniu jako widziany w dwóch przestrzeniach i z dwóch odmiennych punktów widzenia. Pozwalał on na zawiązanie w nowym świetle dialogu z publicznością poprzez zaakcentowanie sposobu ich widzenia „z bliska” i „z oddali” zbliżonego do formuły *reality show*. Dodajmy, iż w ostatniej części spektaklu Janicka i Elsner uciekły z miejsca gry scenicznej, pozostawiając nadzieję na częściowe schronienie swego oblicza przed oczyma klientów baru i voyerystycznej publiczności zasiadającej w pobliskiej sali. Osobista emancypacja performerek z władzy spojrzenia odbywała się na skutek zasunięcia kulis teatralnych, kreując atmosferę niedopowiedzenia nieprzeniknioną przez organy publicznego nadzoru.

## Inscenizacje podmiotowości

W nieco innym świetle intymnie spojrzenie na kobiecą podmiotowość, widzianą przez pryzmat doświadczenia dojrzewania, Janicka i Elsner przedstawiły w performansie *Flow* (2009). Poruszały przy tym niepokojące kwestie postrzegania jednostki jako obiektu spojrzenia. Próbowaly odpowiedzieć na pytanie o to, w jaki sposób za pośrednictwem podstawowych

<sup>20</sup> J. Uszyński, *Telewizyjny pejzaż genologiczny*, Warszawa 2004, s. 117.

<sup>21</sup> M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 157.

<sup>22</sup> Eadem, *Czytanie sztuki*, op. cit., s. 43.



form aranżacji przestrzeni można zaprezentować w minimalistycznej formie kompleksową ideę. Za istotny kontekst działań w tym performansie należy uznać przestrzeń sceniczną aranżacji, podzieloną na dwie usytuowane naprzeciw siebie części. Z jednej strony mieściła się przestrzeń gry Janickiej i Elsner, z drugiej natomiast widownia. Performerki znajdowały się na dwóch umieszczonych obok siebie postumentach, twarzami zwrócone ku odbiorcom. W sali koncertowej MK Klubu Dragon umieszczono dużą białą płachtę, pokrywającą przestrzeń za aktorkami. Działaniom towarzyszył przenikający dźwięk, generowany przez nagłośnienie ustawione symetrycznie w czterech kątach sali. Wibrujący głos testował wytrzymałość słuchową publiczności. W performansie *Flow* uwagę widzów zwracała malarska strona scenografii. Częściowo obnażone performerki zakrywały miejsca intymne przepaskami przemalowanymi całkowicie na biało, aby mimetycznie dopasować się do scenografii utrzymanej w tym samym kolorze. Plama o barwie fioletowej mieściła się między piersiami performerki usytuowanej z lewej strony, towarzysząc asymetrycznie rozstawionym żółtym plamom na biodrach dziewczyny z prawej. Stopniowe wyłanianie się kolejnych dwóch plam na ciele aktorek dopełniało symetrię gamy kolorystycznej. W scenie wieńczącej spektakl każda z aktorek rozbiła na głowie kulę napełnioną farbą wyjętą z ust w taki sposób, aby ta spływając z góry tworzyła trzecią, poziomą oś kolorystyczną. Wysublimowane, symetrycznie ustawione linie barwne można interpretować jako próbę gry z władzą spojrzenia publiczności, mającą na celu uobecnienie i zaakcentowanie trzech miejsc w ciele kobiety. Czerwone plamy, przykuwające spojrzenie publiczności, konotowały ryty przejścia charakteryzujące reprodukowane w ikonografii Zachodu wejście w dorosłość<sup>23</sup>. Poprzez specyficzną grę kolorem można było wyodrębnić poszczególne atrybuty kobiecości w fazach dojrzewania, ukazując symboliczny rozwój jednostki, z naciskiem na jej fizjonomiczne oznaki. Trzy wyróżnione barwą miejsca można postrzegać jako swoiste ślady biowładzy pozostawione na ciele. Można by rzec, iż to także jedna z form ekspresji „nagiego życia” „u progu artykulacji pomiędzy naturą a kulturą, zoe i bios”<sup>24</sup>. Oscylację performerek na pograniczu tego, co naturalne i kulturowe, można odczytywać jako wyraz zawieszenia jednostki w sieci znaczeń, w estetycznych formach obrazujących naturalne aspekty cielesności. Efekt ten polegał na kontrapunktowym

<sup>23</sup> M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkley–Los Angeles–London 1994, s. 8.

<sup>24</sup> P. Patton, *Agamben and Foucault on Biopower and Biopolitics*, Stanford 2007, s. 204.

przeciwstawieniu koloru na ciele naturalnej bieli szat. Ślady pozostawione na ciele konotowały obraz kobiety świadomej swojej cielesności, eksponującej bez wahania specyfikę kolejnych rytów przejść znamienych dla konstruowania tożsamości społecznej. Farba wpływająca z zabarwionych punktów odzwierciedlała naturalną specyfikę kobiecej seksualności wyrażonej za pomocą metonimicznej gry kolorami. Można sądzić, iż zaznaczone na czerwono uniwersalne cechy kobiecości były odzwierciedleniem obrazów cyklicznego miesiączkowania lub inicjacji seksualnej. Poprzez punktowe użycie koloru artystki artykułowały metafory kobiecości tradycyjnie ustanowione we władzy wzroku zakorzenionej w zachodnim światopoglądzie. Z antropologicznego punktu widzenia performans ten można interpretować jako studium określonych etapów dojrzewania i przypisanych im cech fizycznych opartych na wychodzeniu od właściwości natywnych po nabyte znamiona osobowości. Dodajmy, iż w działaniach Ewy Janickiej i Agaty Elsner można wyróżnić akcent dionizyjski, utrzymujący się na granicy tego, co da się wyartykułować za pomocą wizualnego języka pantomimy. Określone topoty przejścia znajdowały swoją ekspresję w symptomach kolorystycznych dominujących w zachodnim światopoglądzie. Działaniom artystek opartym na przekornym igraniu z widzami podczas interakcji w barze towarzyszyły zabiegi deformacji i przetworzenia rzeczywistości, mające służyć wzbogaceniu gry ze zmysłową władzą spojrzenia publiczności, jak i przetestowaniu wytrzymałości słuchu. Warstwa audialna, oparta na kontrastach, przygotowana przez grupę kakofoNikt, miała na celu dookreślenie warstwy scenicznej spektaklu. Generowany w ten sposób efekt polegał na nakładaniu się ścieżki audialnej na warstwę wizualną w przestrzeni scenicznej, co potęgowało brzmienie i wywoływało efekt kakofonii. W pracach Janickiej i Elsner audialne efekty budowały zatem dysonans poznawczy uzyskiwany przez separację dźwięku i obrazu oraz ich osobne przekształcenia. Promieniujący, niepokojąco przenikliwy szum, wywołany przez amplifikację głosu, dookreślał poszczególne fazy i momenty przejścia doświadczenia kobiecości.

## Ryty instytucjonalne

W performansie zatytułowanym *Imponderabilia* (2009) Janicka i Elsner skupiły się na opisie rewitalizacji nieużytkowych przestrzeni, wybierając na miejsce performansu wewnątrz tymczasowo nieczynnego kościoła Świętego Krzyża w Poznaniu. Głównym tematem była próba ukazania ich własnej historii u progu rytuału przejścia w momencie zawierania

ślubu. Dodajmy, iż ceremonię ślubu w performansie *Imponderabilia* można określić jako symboliczne i egzystencjalne „przejście za linię [...], która buduje podstawową różnicę między mężczyzną a kobietą, dzieckiem a dorosłym, dziewczynami a kobietami”<sup>25</sup>. Inscenizowana przez performerki ceremonia stanowiła więc pretekst do tego, by wrócić do ważnych momentów pamięci zbiorowej, zdarzeń, rzeczy materialnych z życia bohaterki. Za punkt wyjścia w tym przedstawieniu można określić aspekt instytucjonalny, określony, jak przekonuje Pierre Bourdieu, przez „ryty konsekracji lub legitymacji będące rytami dziedzictwa”<sup>26</sup>. Zauważmy, iż w rytach przejścia Ewa Janicka i Agata Elsner próbują odzwierciedlić za pośrednictwem gry symbolami kolejne części obrzędu ślubu. Obserwaliśmy w tym performansie, jak poszczególne etapy rozwoju osobowości są widziane przez pryzmat rytuałów przejścia wpisanych w określone okresy życia. Bourdieu sugerował, że obrzęd ślubu można postrzegać jako „transgresję granic porządku społecznego i porządku mentalnego, w których idzie o [...] podział pomiędzy płciami”<sup>27</sup>. Nawiązując do rytuałów społecznych, projekt ten odzwierciedla koncepcję pamięci wspólnotowej opartej na psychologicznej strategii „kształtowania historycznej tożsamości polegając[ej] na eksterioryzacji pierwotnie własnej historii w obszar inności, dającej się opisać przy okazji psychoanalitycznych kategorii przemieszczenia i odwrócenia”<sup>28</sup>. Symptomatycznym wyrazem owego artystycznego wyparcia wspomnień są brikolazowe pragnienia performerek, aby za pomocą kostek ułożyć z przedstawionych elementów swojej pamięci precyzyjnie określoną konstrukcję biograficzną. Przechodząc od literalności do metonimii, lub odwrotnie: od przyległości do dosłowności, artystki obierały za klucz hermeneutyczny historię wspólnej pamięci, budującej pomiędzy nimi dialog. Zawiazywany podczas ceremonii dialog form ekspresji przedstawia w ostatniej części w odwróconym porządku sceny poprzedzające zawarcie ślubu. Za kłamrę kompozycyjną wieńczącą spektakl obrano krótki metraż ilustrujący sceny wspólnych doświadczeń, dzięki któremu można było uzyskać intymny wgląd w poszczególne

---

<sup>25</sup> P. Bourdieu, *Les rites d'institution*, [w:] idem, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris 2001, s. 175.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 176.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> J. Rüsen, *Pamięć o Holokauście a tożsamość niemiecka*, tłum. P. Przybyła, M. Saryusz-Wolska, [w:] idem, *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009, s. 423.

fragmenty wspomnień poprzez prezentację obrazów szczególnie zapamiętanych przez artystki. Roman Kubicki zauważył, że utrwalanie to jednocześnie specyficzna kreacja, ponieważ „fotografowanie przedmiotu jest [...] sposobem manipulowania w nim celu”<sup>29</sup>. Owe manipulacje można odnaleźć w powiększonej formie widowiska, bowiem przekształcona warstwa audialna polegała na podniesieniu amplitudy brzmienia i poziomu częstotliwości celem intensyfikacji zdarzeń. Spektakl kończył się klamrą kompozycyjną wyrażoną w formie filmu krótkometrażowego wyświetlanego na drugim planie zdarzeń, stanowiącego istotny punkt wyjścia ceremonii, a także inspirację, by spojrzeć na nią w odwrotnej kolejności. Innymi słowy, performans ten ukazuje przejście od odgrywania zdarzeń złożonych z fragmentów pamięci do realizacji filmowej przedstawiającej w krzywym zwierciadle role społeczne i rytuały instytucjonalne. Owo przekształcenie części ceremonii w całość pozwalało zarówno na inscenizację w brikolazowej formie elementów pamięci, jak i zawłaszczenie przestrzeni przez minimalistyczne i steatralizowane formy rytualne.

## Dwoista kondycja spektaklu

W świetle zarysowanych spostrzeżeń warto zauważyć, że jednym z ważniejszych kluczy interpretacyjnych twórczości Ewy Janickiej i Agaty Elsner jest próba artystycznego przeformułowania relacji „inscenizacja – publiczność” poprzez wykorzystanie specyficznych miejsc, zrywających z konwencjonalnym doświadczeniem teatru. Zmieniała się sytuacja odbiorcza, pozwalała spojrzeć na kontekst zdarzeń jako wyraz codzienności i spotkań (*Podejrzane, Flow*) lub też praktyki inscenizacyjnej związanej z obecnością sacrum (*Imponderabilia*). Dodajmy, iż koncepcja wielostanowiskowej inscenizacji nakreśla ramę pozwalającą na uchwycenie języka scenicznych rozwiązań, obejmującą specyfikę dwóch sfer rzeczywistości estetycznej. Dialog zarysowany w performansach *Podejrzane, Flow* i *Imponderabilia* (2009) kierował uwagę widzów z jednej strony na aspekty inscenizacji „z bliska” w literalnym sensie tego słowa. Z drugiej zaś strony inscenizacja aktorska poruszała problem wspomnień, kierując się każdorazowo od pamięci zbiorowej do pamięci indywidualnej, poczynawszy od metonimicznej „oddali”, skończywszy na ponownej introspekcji „z bliska”.

---

<sup>29</sup> R. Kubicki, *Egzystencjalne konteksty dzieła sztuki. Studium z pogranicza estetyki i filozofii kultury*, Bydgoszcz 2013, s. 131.

„Wielostanowiskowej” specyfice tych performansów towarzyszyło sprzężenie sfery audialnej i wizualnej kreowane za pośrednictwem naturalnej i generowanej komputerowo *mise-en-scène*, pozwalającej na dookreślenie specyficznej natury miejsc inscenizacji osadzonych w powiększonej przestrzeni działań scenicznych, w obrębie której dodatkową uwagę przyciągała reprodukcja obrazu i dźwięku. Można było odnieść wrażenie, iż performerki prezentowały działania performatywne oparte na „zmianie ram”, pozwalającej na pokazanie, w jaki sposób „wydobywają się z obrazu możliwe znaczenia, o których nie myślano wcześniej, nim ramy uległy zmianie”<sup>30</sup>. W zależności od kontekstu, w którym performans się rozgrywał, można było wskazać na przejście od bezpośredniej relacji z widzem do voyeurystycznej i audialnej gry poprzez przeformułowanie oryginalnego obrazu za pomocą technik komputerowych. Specyfika poszerzonej przestrzeni pozwalała zatem na jej rewitalizację i ponowną aranżację związaną z przetworzonym obrazem i dźwiękiem. Przyjęta optyka miała na celu zwrócenie uwagi na działanie w wybranych miejscach, w których poszerzenie przestrzeni zachodziło poprzez przemieszczenie obrazu akcji i przekształcenie relacji odbiorczej. Dodajmy, iż w tych pracach można zaobserwować, w jaki sposób proces porównawczy opiera się na toposach społecznych asocjacji. Dwoista rola inscenizacji polegała zarówno na zawiązywaniu bezpośredniego kontaktu twarzą w twarz pomiędzy aktorem a publicznością, jak i wykorzystaniu narzędzi cyfrowych, służących do oddania złożonych relacji zachodzących między dźwiękiem i obrazem w przestrzeniach inscenizacji. W owych przestrzeniach szczególnie widoczne jest napięcie między doświadczeniem *hic et nunc* a obrazem danego performansu wpisanym w poszerzone pole jego odbioru w przestrzeni publicznej. Decorum ulega przekroczeniu poprzez osadzenie spektaklu w napięciu między tym, co przeszłe, a tym, co nowoczesne, otwierając się na spojrzenie publiczne w nowych aranżacjach przestrzennych. Wydaje się zatem, iż dwoista specyfika tych przedstawień pozwalała na publiczną autoekspresję tożsamości społecznej artystek kreowaną zarówno w gestach dialogicznego kontaktu z publicznością, jak i w przestrzeni rytualnych artykulacji.

---

<sup>30</sup> M. Bał, *Czytanie sztuki*, op. cit., s. 40.

## Augmented *mise-en-scène* at the Site-specific Performances

by Ewa Janicka and Agata Elsner

### Abstract

The article examines the spatial transformations of site-specific performances (*Suspended, Flow, Imponderabilia*) performed by Performative Duo Eve Janicka and Agata Elsner considering them in terms of multi-sited *mise-en-scène* and extended space arrangement. Each of these performances, embracing two parts, showed in the new light both the gameplay with an audience and the specifics of spectacle based on re-framing by aesthetic strategies of jamming sound and picture in a multi-sited staging. The duality of performance based on the game with symbols and colors, as well as the manipulation of voice and image contributed to creating an augmented dimension of staging by blurring the division between the private and public spheres. The dialogue between both artists and spectators and between forms of expression, reflected the relevant phases of their social experience and shaped their new face in a digitally transformed audiovisual form.

### Keywords

site-specific, performances, augmented *mise-en-scène*

### Bibliografia

1. Bal M., *Czytanie sztuki*, tłum. M. Machtyl, „Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 2012, nr 1–2.
2. Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012.
3. Bálazs B., *Człowiek widzialny*, [w:] idem, *Wybór pism*. tłum. K. Jung, Warszawa 1987.
4. Bourdieu P., *Les rites d'institution*, [w:] idem, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris 2001.
5. Brosius Ch., Wenzlhuemer R., *Introduction – Transcultural Turbulences: Towards a Multi-sited Reading of Image Flows*, [w:] *Transcultural Turbulences: Towards a Multi-Sited Reading of Image Flows*, London–New York 2011.
6. Culler J., *Teoria literatury*, tłum. M. Bassaj, Warszawa 1998.
7. Heidegger M., *Czas światooobrazu*, [w:] idem, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk et al., Warszawa 1997.
8. Jacobson R., *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, [w:] *Style in Language*, New York 1960.
9. Jay M., *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkley–Los Angeles–London 1994.
10. Koch G., *The Physiognomy of Things*, „New German Critique” 1987, nr 40.
11. Kubicki R., *Egzystencjalne konteksty dzieła sztuki. Studium z pogranicza estetyki i filozofii kultury*, Bydgoszcz 2013.

12. Kwon M., *One Place After Another. Site-specific Art and Location of Identity*, Cambridge–Massachusetts–London 2002.
13. Marcus G. E., *Multi-sited Ethnography. Five or Six Things I Know About It Know*, [w:] *Multi-sited Ethnography. Problems and Possibilities in the Translocation of Research Methods*, eds. S. Coleman, P. von Hellermann, New York–Abingdon 2011.
14. Mościcki P. *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008.
15. Patton P., *Agamben and Foucault on Biopower and Biopolitics*, Stanford 2007.
16. Tyszka J., *Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna: palimpsest problemów i terminów*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010.
17. Uszyński J., *Telewizyjny pejzaż genologiczny*, Warszawa 2004.

