

**Agnieszka Sosnowska**

Androgyniczna i miękka.  
Nienormatywne języki Ani Nowak

[www.polishtheatrejournal.com](http://www.polishtheatrejournal.com)

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie  
Akademia Teatralna w Warszawie

**Agnieszka Sosnowska**

## Androgyniczna i miękka. Nienormatywne języki Ani Nowak

Trzy performerki podchodzą na skraj sceny, stają na wprost widzów. „Dear Lover” – mówią, po czym każda z nich wyjmuje z kieszeni plik kartek papieru. Zaczynają odczytywać wspólnie – jednym głosem, po angielsku – treść listu: „Zostałam zredukowana do obiektu, który cię pożąda. Piszę do ciebie ten piękny list w bezsenne i koszmarnie nocne godziny. I wszystko minęło. Po prostu tęsknię za tobą w desperacki, ludzki sposób. [...] Na zawsze twoja”. Scena jest zupełnie pusta i wyciemniona, tworzy kontrastujące tło dla sylwetek performerek. Uwaga publiczności skupia się więc tylko na nich i wypowiedzianych słowach. Drugi list zaczyna się od tego samego sformułowania – „Dear Lover”, jednak następuje przesunięcie w sposobie jego odczytywania. Każda z performerek czyta to samo, ale we własnym tempie. W efekcie, jeżeli chcemy usłyszeć tekst w całości, musimy wsłuchiwać się w głos tylko jednej osoby albo odpuścić i pozwolić, by docierał do nas fragmentarycznie. Z kolejnym listem performerki rozchodzą się po różnych częściach sali i stają na tyle blisko, że mogą wybrać konkretną osobę z widowni, która staje się adresatem listu: „Czy kiedykolwiek kochałaś/łeś naród lub zbiorowość – na przykład Niemców albo Francuzów, albo Amerykanów, albo klasę robotniczą czy coś w tym rodzaju? W istocie kocham tylko moich przyjaciół, a jedynym rodzajem miłości, jaki znam i w który wierzę, jest miłość konkretnych osób. Prawdziwie twoja”.

Reguła staje się przejrzysta: listy zaczynają się i kończą identycznymi zwrotami, wszystkie dotyczą miłości, ale dotyczą tematu na różne sposoby. Mimo że odczytywanie ich w sekwencji sprawia, że chcemy traktować je jako rozwijającą się w czasie korespondencję pary kochanków, to wsłuchanie się w ich treść weryfikuje sytuację. Nie były pisane ręką jednej osoby. Ania Nowak pracowała m.in. z listami miłosnymi Karola Marksa, generowała własne czy korzystała z książki *Po człowieku* Rosi Braidotti. Wszystkie teksty zostały przepisane i dopasowane do siebie tak, by uniemożliwić identyfikację oryginalnych autorów. Łącznie na scenie odczytanych zostaje dziewięć listów.

Po ostatnim z nich performerki odkładają kartki i zbliżają się do siebie, żeby pomóc sobie wzajemnie w zdjęciu mikroportów. Ta czynność odbywa się w milczeniu, zostaje jednak tak poprowadzona, by to nie pragmatyka sytuacji była istotna, a intymność, bliskość i seksualność. Performerki siadają na podłodze, są bardzo blisko siebie – niemal splecione – i mając zamknięte oczy, zaczynają się przytulać. „Wyobraź sobie czyjaś ciepłą skórę, [...] wyobraź sobie, że masz gęsią skórę na udach” – mówią.

W przeciwieństwie do pierwszej, druga część spektaklu nie jest już niewinna i nieokreślona płciowo. Dotyk jest powolny, bardzo delikatny, ale wyraźnie erotyczny. Performerki dotykają nawzajem swoich piersi i miejsc intymnych. Słowa stają się też coraz bardziej dosłowne: „Wyobraź sobie, że twoja vagina jest mokra, [...] wyobraź sobie wszystkie pięć palców w sobie, [...] wyobraź sobie, że wasze waginy napierają na siebie, [...] wyobraź sobie jego penisa między swoimi pośladkami, [...] wyobraź sobie, że sikasz, kiedy dochodzisz”. To, co widzimy, to scena miłości lesbijskiej, jednak sam tekst jest wieloznaczny, przywołuje różne sytuacje i orientacje seksualne.

Warto podkreślić, że sekwencja jest piękna wizualnie. Układa się w świetnie zakomponowany pod względem kolorystycznym obraz – ciemny pudrowy róż jednoczęściowego kostiumu Ani Nowak, biel kostiumu Xenii Taniko Dwertmann i przełamanie niebieską koszulą oraz czerwonymi spodniami Julii Rodriguez. Barwy są dobrane przez projektantkę kostiumów Melanie Jane Wolf z wyjątkowym wyczuciem. Przeważają miękkie tkaniny o strukturze jedwabiu, co dodaje całości szlachetności, ale również miękkości. Kostiumy odgrywają tu rolę zarezerwowaną zazwyczaj dla architektury przestrzeni – stanowią ramę całości. Nieprzypadkowo też nie uwydatniają płci biologicznej performerek, nadają im mocno androgyniczny wyraz.

Spektakl *Offering What We Don't Have To Those Who Don't Want It* przywołuje rozpoznania natury miłości zaczerpnięte bezpośrednio z psychoanalizy Lacanowskiej. Wyraźnym sygnałem jest już tytuł przedstawienia, przejęty z jednej z najbardziej znanych definicji miłości sformułowanych przez psychoanalityka: „Miłość to dawanie tego, czego nie masz, temu, kto tego nie chce”<sup>1</sup>. Co ważne, nawiązania do teorii Jacquesa Lacana nie wyczerpują się tu na poziomie jednego gestu, ale zostają głęboko osadzone w strukturze całości. Nowak posługuje się Lacanem, by podjąć kluczowe dla niej kwestie seksualności nieheteronormatywnej i niebinarnej. Zdradza w ten sposób swoje zainteresowanie teoriami materializmu feministycznego.

*Offering...* to performans, który powstał na zamówienie festiwalu Tanztage w Berlinie w 2015 roku<sup>2</sup>. Praca nad spektaklem rozpoczęła się w ramach rezydencji w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, podczas której choreografka prowadziła research *Miłość jako strategia rozwijania wiedzy i spędzania czasu*, poświęcony miłości jako kategorii politycznej. Artystka założyła wówczas blog<sup>3</sup>, na którym zbierała różnego rodzaju materiały – fragmenty filmów, zdjęcia, cytaty czy wywiady. Punktem wyjścia był zamiar potraktowania miłości jako kategorii socjologicznej i odarcie jej z romantycznych wyobrażeń. Zgodnie z tym, co czytamy w opisie *Offering...*, miłość jest tu traktowana jako „mięsień” społeczny poddawany nieustannej transformacji. W tej cielesnej metaforze możemy dojrzeć nawiązanie do perspektywy zaproponowanej w latach 60. przez

1 Jacques Lacan powtarzał to sformułowanie wielokrotnie podczas swoich seminariów począwszy od 1958 roku. Co istotne, początkowo definicja ta składała się tylko z pierwszego członu.

2 Artystka mieszka na co dzień w Berlinie, gdzie ukończyła studia choreograficzne w Inter-University Center for Dance (HZT). Wcześniej studiowała iberystykę na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie.

3 Zob. <http://technologiesoflove.tumblr.com>

prekursorkę tańca post modern Yvonne Rainer, która walczyła z podtrzymywanym w tańcu nowoczesnym wyobrażeniem, że taniec to forma ekspresji przekazująca uczucia. „The mind is a muscle”<sup>4</sup> i „feelings are facts”<sup>5</sup> – twierdziła Rainer, starając się przebudować podejście do medium tańca. Jeżeli w miłości dostrzeżemy nie subiektywne uczucie, a obiektywny fakt społeczny, to docenimy jej bezpośrednie przełożenie na kształt sfery publicznej. A idąc dalej, analiza potocznej definicji tego pojęcia i kulturowych wyobrażeń z nim związanych pozwoli odsłonić mechanizmy utrwalające schemat związku heteroseksualnego jako normatywu. Praktyka artystyczna Ani Nowak budowana jest w kontrze wobec tego typu mechanizmów, dlatego też w *Offering...* akcent położony zostaje na miłość nienormatywną i kontekst queer-feministyczny.

Choć na etapie tworzenia bloga Lacan funkcjonował tylko jako jeden z licznych kontekstów, w samym performansie stał się postacią kluczową. Ten wybór nie dziwi: temat miłości stale powracał w pismach Lacana i podczas jego słynnych seminariów. Psychoanalityk był zainteresowany tym, w jaki sposób wyrażamy miłość przez mówienie, pisanie i akt seksualny. W kontekście performansu Nowak istotne jest to, że psychoanaliza Lacanowska akcentowała rolę listów miłosnych jako najbardziej skuteczną formę wyrażania miłości. Pismo w tym ujęciu miało przewagę nad mową. „Nie potrafimy mówić o miłości, ale możemy o niej pisać”<sup>6</sup> – twierdził Lacan podczas seminarium 3 lutego 1972 roku. Jak przekonywał, jest to związane przede wszystkim z samą materialnością listu i jego trwałością. Przez mowę nie możemy powiedzieć nic sensowego o miłości. To znaczy, że uczucie, zanim zostanie zapisane, pozostaje dla nas nieuchwytnie. Choć zarazem mówienie o miłości jest jej wytwarzaniem – czyli rodzajem performatywu.

Warto sięgnąć bezpośrednio do pism Lacana, by przyjrzeć się temu, co tak naprawdę znaczy zaproponowana przez niego, a przywołana w tytule spektaklu Nowak definicja miłości. Zdanie „Miłość to dawanie tego, czego nie masz, temu, kto tego nie chce” w pierwszym odruchu można wziąć za paradoksalne. Czy można dać coś, czego się nie ma? Czy można dać coś, czego się nie ma, osobie, która tego nie chce? Sprzeczność zawarta w definicji ukaże nam się od innej strony, jeżeli przywołamy mit, z którego została wyprowadzona. Chodzi o historię narodzin miłości – Erosa – która pojawia się w *Uczcie* Platona i na którą powołuje się psychoanalityk. Eros to syn Penii symbolizującej biedę, brak, bezźródłowość – oraz Porosa, który jest jej odwrotnością, oznaczając dostatek i spełnienie. Eros został poczęty na przyjęciu w dniu urodzin Afrodyty. Penia nie została na nie nawet wpuszczona i czekała na zewnątrz. Gdy Poros upił się nektarem i spał w ogrodzie Zeusa, wykorzystwała okazję i położyła się obok niego. Na poziomie symbolicznym Penia jako bieda nie mogła dać nic poza własnym brakiem, który jest jej cechą konstytutywną. Dała więc to, czego sama nie miała, Porosowi, który wcale tego nie chciał.

4 *The Mind is a Muscle* to tytuł spektaklu Yvonne Rainer z 1968 roku.

5 To sformułowanie Yvonne Rainer wykorzystwała jako tytuł własnej autobiografii. Zob. Yvonne Rainer, *Feeling Are Facts. A Life*, MIT Press, Cambridge – London 2006.

6 Jacques Lacan, *The Psychoanalyst's Knowledge*, przeł. Cormac Gallagher (z niezredagowanych francuskich manuskryptów), *Seminar XIX: 1971–72: ...Ou pire ... Or worse : from 8th December 1971*, s. 50, <http://www.lacanireland.com>, dostęp: 6 stycznia 2018.

Skomplikowany ciąg metafor wyprowadzonych z tej historii doprowadza Lacana do stwierdzenia, że mężczyzna szuka w partnerce własnego braku związanego z tym, że nie ma innego dostępu do własnego *fallusa* jak tylko przez nią. A co ważniejsze – do przekonania o tym, że relacja miłosna z definicji musi być relacją mężczyzny i kobiety.

Ania Nowak z jednej strony buduje swój performans, podążając za rozpoznaniem Lacana, z drugiej jednak – konsekwentnie je dekonstruuje. Nie jest to przypadek, a świadomie przeprowadzony atak na heteronormatywne struktury, na których zbudowana została psychoanaliza. W szerszej perspektywie zaś próba destabilizacji binarnych kategorii leżących u podstaw zachodniej filozofii, a także dominujących sposobów definiowania tożsamości. Nowak robi to prostymi, ale wymierzonymi w punkt środkami. Czy coś zmieni się w pojęciu miłości, jeżeli zamiast pary heteroseksualnej pojawi się grupa kobiet? Nie ma tu próby głośnego protestu czy szukania argumentów, żeby przekonać do akceptacji innych modeli. Nowak po prostu pokazuje na scenie, że inne modele miłości istnieją – są częścią naszej rzeczywistości.

Nie bez znaczenia jest to, że na scenie znajdują się trzy osoby, a nie dwie czy cztery. Ta nieparzystość pozwala na destabilizację wyobrażenia o tym, że zawsze łączymy się w dopełniające się pary. To, jak głęboko owo wyobrażenie zakorzenione jest w naszej wyobraźni zbiorowej, nie wymaga skomplikowanych dowodów. Jego źródła mamy też dobrze rozpoznane. Wystarczy przywołać słynną przemowę Arystofanesa z *Ucztę Platona*, w której pojawia się opowieść o tym, że kiedyś byliśmy istotami sferycznymi i spełnionymi – niczego nam nie brakowało. Zeus porozcinał jednak ludzi na równe połówki i od tamtego momentu szukamy siebie nawzajem, by przez połączenie osiągnąć szczęście. Kultura chrześcijańska z aprobatą reprodukowała ten model relacji przez kolejne stulecia, obwarowując licznymi encyklikami, w których wykluczała jakikolwiek rodzaj związku miłosnego poza heteroseksualnym.

Ostatnią część *Offering...* można odczytać nie tylko jako grę ze strukturami binarnymi, ale też z pojęciem dominacji i bycia zdominowanym w związku. Jedna performerka proponuje ruch, który naśladują dwie pozostałe. Zawsze jedna osoba prowadzi, ale co istotne sytuacja jest płynna, a role prowadzącej i prowadzonych – wymienne. Performerki wypowiadają na głos kolejne definicje miłości – jakby niemożliwość stworzenia jednej dało się przełamać kumulacją wielu i poszerzaniem znaczeń. Władza nie ma tu charakteru scentralizowanego, ale jest nomadyczna – przemieszcza się, co sprawia, że mamy do czynienia ze strukturą pozbawioną osi. Próba budowania sytuacji niebinarnej, bez centrum, nie jest tu przypadkowa. Odnajdujemy ją też w innym spektaklu Nowak – *Don't Go for Second Best, Baby!*

Siłą Ani Nowak jest to, że potrafi mówić o miłości lesbijskiej w sposób, który czyni ją nieodróżnialną od miłości heteroseksualnej czy każdej innej. Co to znaczy? Artystka nie domaga się większej widzialności dla mniejszości seksualnych, ale po prostu projektuje miłość lesbijską jako kolejny normatyw. To zupełnie inna strategia niż ta znana z historii polskiego teatru, której istotnym przedstawicielem jest choćby Krzysztof Warlikowski z takimi spektaklami, jak *Oczyszczeni* czy *Anioły w Ameryce*. U Warlikowskiego wątki homoseksualne są powiązane z wątkiem przełamania tabu oraz ujawniania seksualnej Inności. Nowak zaś nie widzi

w lesbijce czy homoseksualście Innego, próbuje raczej to, co nieheteronormatywne, pokazać jako zwykłe, wręcz nieodróżnialne od normy.

W konsekwencji u choreografki nigdy nie spotkamy się z próbami jednoznacznie upominania się o prawa środowisk LGBTQ czy społeczną akceptację. W *Offering...* ani razu nie pada bezpośrednie sformułowanie, że chodzi tu o miłość lesbijską – nie zostaje to nazwane na poziomie wypowiedzianego tekstu i tym samym nie zostaje narzucone jako uprzywilejowana interpretacja. U Nowak nie ma w ogóle gestu nazywania. Jest natomiast praca bezpośrednio na definicjach. Performans nie sprowadza się do reprezentowania tylko jednego modelu związku seksualnego, ale w samej swojej strukturze pozostaje otwarty na różne schematy. Mnoży je. Inną kwestią jest to, że Nowak jako współpracowników (współpracowniczeki) świadomie dobiera sobie same kobiety czy – jak sama je nazywa – „nie-mężczyzn”<sup>7</sup>.

Innymi słowy, choreografka queeruje definicje. To strategia bliska podejściu Eve Kosofsky Sedgwick, która ostrzegała przed tym, że częste wskazywanie i nazywanie problemów może paradoksalnie prowadzić do napędzania samego zjawiska i utrwalania podziałów, zamiast projektowania nowych modeli relacji społecznych. „Z pewnością o wiele prościej jest potępiać uderzające, tendencyjne efekty binarnych modeli myślenia, ujawniać ogłupiające efekty ich upartego trwania, niż proponować czy tworzyć nowe struktury myślenia”<sup>8</sup> – pisała Sedgwick.

Podobną strategię Nowak stosuje w przygotowanym w ramach projektu *Mikroteatr* spektaklu *Ohne Titel* (2017). Struktura całości oparta jest na odważnym i bezkompromisowym geście. Na scenę wychodzi osoba, której płeć biologiczna zostaje na wielu poziomach zaburzona czy nawet wymazana. Ciężka motoryka ruchu i wielkie stopy w białych sportowych butach i podciągniętych na łydki skarpetkach wydają się wyraźnie męskie. Niebieska peruka i ostry makijaż konturujący twarz są zaś atrybutami charakterystycznymi dla *drag queens*. Do tego dochodzi przyczepiony do bioder biały pas ze sztucznym penisem. Tylko obnażone piersi (pod bluzką wykonaną z przezroczystego winylu) świadczą o płci performerki (w tej roli sama Nowak).

Artystka staje na środku sceny z rozłożonymi szeroko dłońmi, jakby wygłaszała oficjalne przemówienie. – Faktem jest – mówi – i z trzymany w jednej dłoni kartek zaczyna odczytywać słowa, które układają się w grupy czterowyrazowych skojarzeń:

„Instytucja, organizacja, legalizacja, prawo  
Paragraf, artykuł, przepis, norma  
Działalność, statut, biuro, biurwa  
Sejm, sejmik, sejmiczek, siusaczek  
Chłopiec, mężczyzna, mąż, prezydent  
Kobieta, matka, córka, Polka  
Mężczyzna, mężczyzna, mężczyzna, mężczyzna”.

7 Wyjątkiem potwierdzającym regułę jest tu Mateusz Szymanówka, z którym Ania Nowak współpracuje często jako dramaturgiem.

8 Eve Kosofsky Sedgwick, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparacyjne, albo: masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, przeł. Magda Szcześniak, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2014 nr 5, www.widok.ibl.waw.pl, dostęp: 7 stycznia 2018.



To tylko kilka przykładów z długiej listy. Ich nagromadzenie pokazuje, jak na poziomie języka zachodzi proces ideologicznego programowania. Istotna jest tu gra ze skojarzeniami, które w takiej liczbie przestają być niewinne i lekkie, ujawniają bowiem swój przemocowy potencjał. W efekcie nie dziwi, że od słowa „kobieta” tak blisko do hasła „Polka”, a od „mężczyzny” do „prezydenta”. Podobnie jak w *Offering...* Nowak wpuszcza w ten system wirus, który sprawia, że struktura trzeszczy. W ciągi wyrazów wprowadza elementy, które destabilizują całość. Często wystarczy jedno słowo, by system oszalał: „Ibuprofen, laspal, ketonal, anal”. W dalszej części performerka robi kilka kroków do przodu i zbliża się do publiczności z płomiennymi przemówieniem, które projektuje już inną rzeczywistość:

„Potrzebna jest  
wizja, rewizja, reanimacja.  
Potrzebna jest  
gościnność, imigracja, mniejszość.  
Potrzebna jest rewolucja [...]”

Z tej części Nowak płynnie przechodzi do finałowej sekwencji z odtwarzanym z offu utworem *Dziwny jest ten świat* Czesława Niemena, do którego robi *lip sync* – imituje ruch ust w taki sposób, że mamy wrażenie, iż to ona śpiewa. W rezultacie otrzymujemy występ w przerysowanej konwencji *drag queen*, który mimo to zachowuje w sobie wiele z powagi pierwszego polskiego protest songu („Przyszedł już czas, najwyższy czas, nienawiść zniszczyć w sobie”).

Jeszcze bardziej formalny jest performans *Don't Go for Second Best, Baby!*, który powstał w 2016 roku w ramach Solo Projekt Plus w poznańskim Starym Browarze. Praca została zbudowana wokół tematu *backup dancing*, czyli tańca drugiego planu; tańca odtwarzanego przez tancerki i tancerzy, którzy towarzyszą wielkiej gwiazdzie, przeważnie z kręgu muzyki pop. W pierwszej sekwencji performerki – Julek Kreutzer i Julia Plawgo – wykonują układ tyłem do widzów. Tak, jakby właściwa publiczność była po przeciwległej stronie i nam pozostawał tylko widok pleców ostatniego rzędu tancerzy wykonujących grupową choreografię. Nowak odwraca jednak znaczenia. Niczego nie tracimy, przeciwnie, mamy wreszcie szansę zobaczyć, co dzieje się na drugim planie.

W pierwszych minutach performansu choreografia wykonywana jest przy dźwiękach popowej muzyki. Później jednak materiał ruchowy powtarzany jest w ciszy. Tancerki ćwiczą układ, a za rytm służą im odgłosy, które same wydają – kroki, podskoki czy pstryknięcia palcami. Podobnie jak w *Offering...* tytuł jest podpowiedzią – odsyła bezpośrednio do głównego źródła inspiracji. *Don't Go for Second Best, Baby!* to słowa wyjęte z piosenki *Express Yourself* Madonny. Również warstwa dźwiękowa z pierwszych minut sygnalizuje nawiązanie do ikony popu. Na tym jednak nie koniec, struktura jest tu bowiem głęboko kontekstowa. Nowak przywołuje trasę koncertową Madonny *Blond Ambition World Tour* z 1990 roku, którą otwierał utwór *Express Yourself*. Trasa była krytykowana przez Kościół ze względu na liczne prowokacje, na które pozwalała sobie Madonna. Do legendy przeszedł fakt, że papież Jan Paweł II nawoływał chrześcijan do bojkotu *tournee*, co zakończyło się odwołaniem występu w Rzymie.

Podczas *Blond Ambition World Tour* Madonna wielokrotnie udzielała wsparcia mniejszościom seksualnym. Domagała się ze sceny edukacji seksualnej, mówiła o konieczności używania prezerwatyw. W jednej ze scen nakręconego podczas trasy dokumentu *Truth or Dare* pokazała namiętny pocałunek dwóch gejów – co doprowadziło do sporego skandalu. Wymowne, że w poszukiwaniu tancerzy, którzy towarzyszyli jej na scenie, pojechała do Nowego Jorku, aby zobaczyć offową scenę voguingową. Voguing, który ostatecznie zdominował układy choreograficzne przygotowane na *tournee*, to wystylizowany improwizowany taniec przywołujący ruchy i pozy z pokazów mody oraz lifestyle'owych magazynów. Narodził się na początku lat 60. w tanecznych lokalach Harlemu w środowisku Afroamerykanów i Latynosów – gejów, lesbijek i transseksualistów.

W podjęciu tematu *backup dancing* można widzieć gest emancypacyjny – próbę wydobycia z cienia tego, co marginalne. W jakimś stopniu *Don't Go for Second Best, Baby!* powtarza i wzmacnia gest autorów filmu dokumentalnego *Strike a Pose. Tancerze Madonny* (2016). Tam odwrócono tradycyjny podział ról: twórcy skupili uwagę nie na głównej gwiazdce, ale na dotychczas anonimowych tancerzach z drugiego i trzeciego planu. Co znamienne, jedną z testowanych przez Nowak strategii buntu wobec dominujących w kulturze popularnej układów władzy jest w tym przypadku odmowa udziału. W centralnej sekwencji *Don't Go for Second Best, Baby!* performerki znikają na dłuższą chwilę ze sceny. Spektakl trwa dalej, kolorowe światła towarzyszą rytmicznej muzyce, atrakcyjność produktu jest już jednak mniejsza. Co więcej, gdy performerki ponownie pojawiają się na scenie, sprawiają wrażenie, jakby nie chciały już tańczyć dla kogoś, ale tylko dla siebie. Jak w innych spektaklach Nowak, system trwa, ale ulega transformacji.

Jak widać, prace Nowak nie tyle wymagają rozbudowanego komentarza, ile zyskują dzięki znajomości kontekstu. Specyfiką jej praktyki jest to, że kontekst wpływa na formę spektaklu niejako z ukrycia. To, co skomplikowane i wielowątkowe, zostaje przedstawione publiczności w sposób radykalnie wyciszony i zredukowany. Można zaryzykować stwierdzenie, że mamy tu do czynienia z minimalizmem formalnym. A także dostrzec ślady uważnej obserwacji dokonanej choreografów o generację starszych od Nowak.

Jeżeli chcielibyśmy umieścić twórczość Nowak na mapie praktyk artystycznych XXI wieku, warto przyjrzeć się specyfice jej edukacji i pokolenia. Studia choreograficzne na Inter-University Center for Dance (HZT) w Berlinie rozpoczęła w 2011 roku, gdy w centrum uwagi środowiska choreograficznego utrzymywały się spektakle formacji tzw. nie-tańca. Ikoniczne i założycielskie dla całego zjawiska przedstawienie *Jérôme Bel Jérôme'a* Bela powstało w 1995 roku. Równie ważne *Self Unfinished* Xaviera Le Roya – w 1998. To twórcy „nie-tańca” podjęli tradycję amerykańskiego tańca *post modern* z lat 60., jego zainteresowanie praktykami ruchu potocznego, codziennego. Do tego z wielką konsekwencją analizowali społeczne czy kulturowe uwarunkowania pojęcia tańca. Zainspirowani fenomenologią w wydaniu francuskim (Maurice Merleau Ponty) zadali pytanie o to, gdzie zaczyna, a gdzie kończy się taniec, czy za taniec uznać można każdy, choćby najprostszy ruch ciała w przestrzeni. W efekcie ich przedstawienia były wyrafinowane, ale zarazem minimalne, bardzo oszczędne w wyrazie. W pracach Nowak widać coś z tamtego



doświadczenia. Widać jednak zarazem, że artystka należy już do następnej generacji. Systematycznie korzysta z narzędzi „nietanecznych”, dużo pracuje z tekstem (uznając i wykorzystując jego performatywną moc, ale dbając również o jego urodę literacką). Oglądając jej performanse, odnosimy wrażenie uporządkowania, które odsyła nas raczej do stylu wypracowanego przez słynny brytyjski teatr eksperymentalny Forced Entertainment. *Offering...* i *Don't Go for the Second...* są nie tylko precyzyjne, ale mają bardzo dokładną i domkniętą strukturę znaczeniową.

Można powiedzieć, że jak na choreografkę Nowak jest niezwykle teatralna. Można jednak w jej wyborach dostrzec coś jeszcze. W ostatnich latach w dyskusji wokół definicji nowych praktyk performansu pojawiło się pojęcie post-performansu, które rozróżnia tradycję performance art (sztuki performans) w znaczeniu historycznym od współczesnych działań interdyscyplinarnych. Sztuka performance to eksplorowanie granic cielesności performerów, działanie z przedmiotem, szereg rytuałów, którym podlega artysta i publiczność. Ciało artysty jest tutaj medium i znajduje się w centrum wydarzeń. Tymczasem post-performans obejmuje dużo szersze pole ekspresji, gdzie pojawiają się miejsca zarówno dla choreografii, jak i praktyki performansu delegowanego, czyli wykonywanego przez amatorów według określonych instrukcji<sup>9</sup>, a także dla strategii przeniesionych z kręgu teatru eksperymentalnego. To ciekawy kontekst dla twórczości Nowak – artystki w każdym znaczeniu tego słowa nieortodoksyjnej, szukającej swojego miejsca poza stabilnymi instytucjonalnymi podziałami.

### Bibliografia

- Canet, Marie, Marie De Brugerolle i Catherine Wood, *Talking About. From Performance to Post-performance*, „Mousse 44” 2014.
- Kosofsky Sedgwick, Eve, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparatorne, albo: masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, przeł. Magda Szcześniak, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2014 nr 5, [www.widok.ibl.waw.pl](http://www.widok.ibl.waw.pl), dostęp: 7 stycznia 2018.
- Lacan, Jacques, *The Psychoanalyst's Knowledge*, przeł. Cormac Gallagher (z niezredagowanych francuskich manuskryptów), *Seminar XIX: 1971–72: ...Ou pire ...Or worse : from 8th December 1971*, <http://www.lacanireland.com>, dostęp: 6 stycznia 2018.
- Rainer, Yvonne, *Feeling Are Facts. A Life*, MIT Press, Cambridge – London 2006.

---

9 Zob. Marie Canet, Marie de Brugerolle i Catherine Wood, *Talking About. From Performance to Post-performance*, „Mousse 44” 2014.

## ABSTRAKT

**Agnieszka Sosnowska**

Androgyniczna i miękka. Nienormatywne języki Ani Nowak

Autorka analizuje prace polskiej choreografki i performerki Ani Nowak z perspektywy nienormatywnych strategii rozwijanych przez artystkę w jej performansach. Punkt wyjścia stanowi analiza spektaklu *Offering What We Don't Have To Those Who Don't Want It*, w którym Ania Nowak z jednej strony podąża za lacanowskim rozpoznaniem natury miłości, z drugiej zaś – konsekwentnie je dekonstruuje. Nie jest to przypadek, a świadomie przeprowadzony atak na heteronormatywne struktury, na których zbudowana została psychoanaliza. W szerszej perspektywie zaś jest to próba destabilizacji binarnych kategorii leżących u podstaw zachodniej filozofii, a także dominujących sposobów definiowania tożsamości. Autorka nawiązuje do innych prac choreografki celem wzmocnienia tezy, że Nowak nie domaga się większej widzialności mniejszości seksualnych, lecz po prostu ukazania miłości lesbijskiej jako innej normy. W drugiej części tekstu autorka analizuje strukturę performansów artystki, podkreślając ich formalistyczny i minimalistyczny charakter, a także starając się umieścić je na mapie praktyk artystycznych XXI wieku.