



MONIKA KWAŚNIEWSKA (Uniwersytet Jagielloński)

NOWACZKI I NOWACY W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ

Monika Kwaśniewska (monika.kwasniewska@uj.edu.pl) – adiunktka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ oraz absolwentka podyplomowych studiów z zakresu gender w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Autorka książek: *Od wstępu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej* (2009) oraz *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata* (2016), *Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka* (2019). Numer ORCID: 0000-0003-1913-4562

Abstract: Monika Kwasniewska's "Newbies in the Public Space"

The author analyses two events from the Warsaw Biennale: the play *Refugees* (Beata Bandurska, Milena Czarnik, Leyla Elsanova, Luna JJ, Hava Hava, Aleksandra Matlingiewicz, Martyna Peszko, Gulbarg Sayfova, Katarzyna Szyngiera, Jacek Sotomski) involving women who for political and military reasons had to emigrate, and the exhibition *Endless Space* (curator, exhibition designer: Agata Siwiak; exhibition designer: Agata Kiedrowicz) being the culmination of a long-term work of artists with children and youth. The author brings out the emancipatory and political dimension of both projects. However, it also indicates the inconsistencies of activism cultivated by artists and cultural institutions, and the threat to democratic practices due to the influence of language and the strategy for describing participatory projects by reviewers and researchers.

Key words: Warsaw Biennale; participation; the political; feminism; the agency of art

DOI: 10.34762/jmcm-v773

Biennale Warszawa 2019

UCHODŹCZYNIE

zespół realizacyjny: Beata Bandurska, Milena Czarnik, Leyla Elsanova, Luna JJ, Hava Hava, Aleksandra Matlingiewicz, Martyna Peszko, Gulbarg Sayfova, Katarzyna Szyngiera, Jacek Sotomski (muzyka), premiera: 7 czerwca 2019

PRZESTRZEŃ BEZ KOŃCA

kuratorka, projektantka wystawy: Agata Siwiak, projektantka wystawy: Agata Kiedrowicz, projekt instalacji: Maciej Siuda, współpraca projektowa, realizacja instalacji: Klaudia Filipiak, muzyka: Jacek Sienkiewicz, grafika: Magdalena Jaszczuk, producentka, koordynatorka programowa: Marta Michalak, koordynatorka, asystentka merytoryczna: Anna Majewska, koordynacja ze strony Zespołu Szkół Specjalnych nr 89: Teresa Gronek, 31 maja – 30 czerwca 2019

1. Nowak / nowaczka / nowacy / nowaczki

Polityczność

Podjęmowane przez Katarzynę Szyngierę tematy dotyczące trudnych i drażliwych szeroko pojętych kwestii społecznych, często oparte na badaniach dokumentalnych czy terenowych (jak w przypadku *Swarki*, *Bóg w dom*, *Lwów nie oddamy*) czy środowiskowych (na przykład *Casting!* – słabo omówiony w prasie, zrealizowany na festiwal PPA we Wrocławiu w 2019 roku, dotyczącego #metoo w teatrze; w bieżącym numerze pisze o nim Katarzyna Lemańska w tekście *Tajemnica poliszynela*) i model pracy zespołowej (poziom zespołowości jest różny w poszczególnych spektaklach, szczególnie istotny i podkreślany był przy okazji czytania performatywnego *Pięść*) składają się na stopniowo kształtowany i rozwijany projekt teatru politycznego – w kontekście definicji polityczności sformułowanej przez Ágnes Heller jako „konkretyzacji uniwersalnej wartości, jaką jest wolność, w sferze publicznej” (2005, s. 82). Polityczność ta osadza się jednocześnie w praktykach feministycznych, których podstawą są takie wartości jak troska, rozpoznanie współzależności, kooperatywność, relacyjność, współsprawczość, dbałość o dobro wspólne, docenienie wagi tego, co małe, codzienne (por. Roth, Shea Baird, 2017; Adamiecka-Sitek, Keil, Stokfiszewski 2019). Twórczość Szyngierzy wpisuje się więc dobrze w założenia Biennale Warszawa i innych realizowanych w jego ramach projektów – jak analizowana w dalszej części tekstu wystawa *Przestrzeń bez końca*. Biennale Warszawa ma bowiem łączyć działalność artystyczną z badawczą i aktywistyczną, dąży (co trzeba podkreślić – z różnym skutkiem) do tworzenia i wdrażania demokratycznych modeli instytucjonalnych i społecznych.

Taki wymiar przyjęła też produkcja spektaklu *Uchodźczynie*. Choć premiera odbyła się w czerwcu, to prace trwały od stycznia 2019 roku. W jednym z wywiadów Katarzyna Szyngiera powiedziała: „Po zrobieniu *Swarki* miałam poczucie, że ogromnym minusem tego spektaklu jest fakt, że został zrobiony przez polską ekipę. Mówiłam, że to jest spektakl o polskiej i ukraińskiej percepcji tamtych wydarzeń [rzezi wołyńskiej – przyp. aut.], pamięci o nich. Po czym przyjechał mój przyjaciel ze Lwowa i powiedział, że to jest o polskiej pamięci i wyobrażeniu, jak Polacy sobie myślą, że Ukraińcy to pamiętają” („*Jesteśmy totalnie dwubiegunami!*”, 2019, s. 8-9). Do realizacji spektaklu *Lwów nie oddamy* Szyngiera zaprosiła więc dwie ukraińskie artystki. W przypadku *Uchodźczyń* umiędzynarodowienie zespołu przybrało jeszcze szerszy zakres. Reżyserka współpracowała z kobietami pochodzącymi z Iraku (Luna JJ), Dagestanu (Hava Hava) i Tadżykistanu (Gulbarg Sayfova i jej dwie córki), czeczeńską aktywistką (Leyla Elsanova) z Ośrodka dla Cudzoziemców na Targówku Fabrycznym. Na scenie spotykają się one z trzema zawodowymi aktorkami: Beatą Bandurską, Martyną Peszko, Aleksandrą Matlingiewicz.

Krzyżowanie perspektyw

Uchodźczynie to jeden z niewielu polskich spektakli o uchodźstwie, który mówi o nim, oddając głos osobom doświadczającym tego stanu i wpisuje go w plan społeczny, polityczny, kulturowy, odnosząc się przede wszystkim do doświadczeń, opinii, wiedzy i przekonań bohaterki. Każda z nich ma w spektaklu przestrzeń i czas na opowiadanie (w wybranym – jak mi nie mam – przez siebie, języku, słyszymy więc zarówno polski, jak i angielski oraz rosyjski) historii swojej, rodziny i kraju. Mimo strukturalnego podobieństwa – każda opowieść przybiera inną formę – naprzemiennie skłaniając się albo ku manifestowi politycznemu, albo ku osobistemu zwierzeniu. Luna JJ, stojąc na przedzie sceny przy tablicy, robi wykład i rozrysowuje działania zbrojne w Iraku, wyraźnie zaznaczając tragiczny wpływ zachodnich interwencji (bombardowania miejsc strategicznych, takich jak szpitale, wieloletnie embargo) na losy mieszkających tam ludzi i pytając o rolę Polski w tych wydarzeniach. Następnie Leyla Elsanova, zajmując miejsce na szezlongu, opowiada o swoim życiu w Groznych oraz o śmierci brata w wyniku konfliktu czeczeńsko-rosyjskiego. Gulbarg Sayfova mówi natomiast o zmianach politycznych w Tadżykistanie po przejęciu władzy przez Emomali Rahmona w 1994 roku. Jako działaczka opozycyjnej Islamskiej Partii Odrodzenia Tadżykistanu opowiada o prześladowaniach działaczy tego ugrupowania – m.in. zmuszanych do wyjazdu, jak ona, lub aresztowanych i torturowanych, jak jej mąż. Jak dodaje towarzysząca jej Beata Bandurska, brutalne praktyki partii rządzącej zostały opisane przez Helsińską Fundację Praw Człowieka². Sayfova siedzi na białej kanapie, przy stoliku w aranżacji przywodzącej na myśl nowoczesne studio telewizyjne – jakby jej występ był odpowiedzią na wyemitowany w 2016 roku, zmanipulowany w TVP1 materiał, w którym została przedstawiona jako

terrorystka³. Ostatni monolog należy do Hava Hava, która siedząc na pustej, ciemnej scenie, opowiada widzom o swoich zawikłanym życiu między Dagestanem a Kirgistanem (z Rosją w tle), nieudanym małżeństwie i trudnym rodzicielstwie, w których kwestie prywatne splatają się ściśle z kulturowymi i politycznymi.

Ostatniemu monologowi towarzyszy tylko liryczny śpiew obecnej na scenie wokalistki. Pozostałym asystują profesjonalne aktorki. Zadawane przez nie pytania i dodawane komentarze prowokują do uszczegółowienia opowieści, ale też konfrontują bohaterki z szeregiem stereotypów opartych na informacjach wyszukiwanych na bieżąco (w czasie spektaklu) w internecie, czy dojmującą niewiedzą na temat sytuacji w ich rodzimych krajach. Aktorki są niejako emanacją świadomości zbiorowej – bezwstydnym głosem polskiej części publiczności. Ich wypowiedzi najczęściej wyrażają więc niewiedzę, brak kompetencji czy bezradność wobec sytuacji uchodźców – czy to z powodu naiwności („marzę o świecie, w którym ludzie sobie pomagają” – deklaruje Martyna Peszko) czy świadomości klinczu („jestem przeciwko przyjmowaniu uchodźców z wojen, które wywołujemy” – polemizuje z nią Aleksandra Matlingiewicz).

Na poziomie reprezentacji aktorki zajmują więc słabą, irytującą czy wręcz żenującą pozycję. Na poziomie zawodowym i podmiotowym ich sytuacja jest jednak inna. Najlepiej wyraża ją scena, w której Beata Bandurska „przerywa” spektakl oznajmiając, że obchodzi właśnie jubileusz trzydziestolecia pracy artystycznej i traktuje ten spektakl jako benefis. Siada na środku sceny na fotelu, stawia obok siebie kosz z kwiatami i z karykaturalną manierą zaczyna opowiadać o swoim debiucie w *Weselu* Wyspiańskiego, przytaczając dialog „dwóch patriarchalnych buców” o Chińczykach i odnosząc go do tematu spektaklu. Nawiązując do tego, że jej jubileusz zbiega się z trzydziestoleciem polskiej demokracji, z satysfakcją zauważa, jak daleko odeszła od narodowego dramatu. Ta parodia benefisu świetnie obrazuje wyobrażenie o „aktorskim sukcesie” jako kapitalizacji jednostkowego potencjału (w zgodzie z neoliberalną koncepcją upodmiotowienia – zob. np. Bröckling, 2009) zderzając go z charakterem scenicznej działalności Bandurskiej, z pasją przedkładającej polityczne zaangażowanie nad osobisty splendor. W tym sensie *Uchodźczynie* to dla niej idealny benefis, a może nawet manifest, w którym aktorki (nie tylko Bandurska) stają się realnymi (a nie tylko scenicznymi) podmiotami, posiadającymi poglądy i zaangażowanymi w sprawy, o których mówią ze sceny (albo bezpośrednio, albo przez wybór spektakli i zespołów). Dzięki temu ich indywidualna podmiotowość nie koliduje z zespołowym charakterem projektu, nie dominuje tematycznie spektaklu i nie stawia ich w pozycji ekspertek od bezosobowego „kryzysu uchodźczego”, które chcą oświecić (i zachwycić) widzów swoją wiedzą.

W *Uchodźczyniach* nikt sobie do pozycji eksperckiej prawa nie rości (każdy jest „ekspertem” od swojego życia). Dla polskich widzów kluczowe staje się wysłuchanie tego, co lepiej lub gorzej na poziomie teoretycznym znają (lub czego nie

znają, ale wstyd się im do tego przyznać), z ust kogoś, dla kogo jest to realne doświadczenie. Dla widzów niepochochających z Polski (zaskakująco, jak na polski teatr, licznych) opowieści bohaterki mogą stać się przestrzenią, jeśli nie identyfikacją, to chociaż publicznego przełamania monopolu narodowej perspektywy. Dla bohaterki publiczne wypowiedzenie swojej historii łączy wymiar emocjonalny, osobisty i polityczny. Ten ostatni – jeśli odnieść go do przywołanej powyżej definicji polityczności Ágnes Heller – bazuje na samostanowieniu. Przebieg i charakter spektaklu pozwalają wierzyć, że stworzona w Teatrze Powszechnym scena do publicznego zabrania głosu przez te, które zwykle tej możliwości w Polsce nie mają, mimo wielu niezręczności i pomyłek, które zostają ujawnione, respektowała ich wolę, przekonania i granice prywatności.

Przechwytywanie

Skład zespołu realizacyjnego jest prawie w całości kobiecy (wyjątkiem jest twórca muzyki – Jacek Sotomski). Można to uznać za odpowiedź na wrogi uchodźcom stereotyp, że są to przede wszystkim (w domyśle – niebezpieczni) mężczyźni (z opowieści bohaterki, które uciekły z dziećmi, bez mężczyzn, powstaje zupełnie inny obraz). Sfeminizowanie zespołu przekłada się też na atmosferę i estetykę spektaklu.

Scena jest połączeniem dawnego salonu z kuchnią. Podłogę kryją dywany, z boku umieszczono pianino, na nim świecznik. Na środku stoi szezlong, z prawej strony bardziej nowoczesne: kanapa, fotel i biały stolik. W głębi kuchenny stół nakryty białym, haftowanym na brzegach obrusem – tu niemal cały czas przygotowywane jest jedzenie, którym aktorki częstują widzów. To przestrzeń domowa, przytulna, tradycyjna. Wydaje się zarówno odnosić do utraconego przez kobiety domu i bezpieczeństwa, jak i do procesu „zadomawiania się”, może nie tyle w Polsce (choć i to pewnie też), ile w grupie kobiet tworzących przedstawienie. Tę atmosferę bliskości, życzliwości, ciepła czuje się w niemal każdej minucie spektaklu. Scena staje się miejscem zaskakująco bezpiecznym. Jak możemy wywnioskować z deklaracji zbiorowego autorstwa spektaklu bez podziału na funkcje, a także z wielu scen i kwestii, proces twórczy miał formę spotkań, wymiany doświadczeń i wiedzy, budowania relacji, wzajemnego zaangażowania w sprawy prywatne. W jednej z pierwszych scen odegrane zostają rozmowy telefoniczne, jakie odbyła Szyngiera pomagając Lunie JJ i jej synom znaleźć mieszkanie (wiele osób nie chciało wynająć lokalu ze względu na pochodzenie Luny JJ). Irakijka pod koniec mówi, że znalazła w tym zespole drugą rodzinę. W czasie przedstawienia kobiety pomagają sobie nawzajem – podpowiadają teksty i kolejność działań, poprawiają źle wyartykułowane słowa, w chwilach wzruszenia wspierają się dotykiem czy słowem, zadają sobie pytania. Ta dramaturgia wsparcia jest zarówno działaniem wpisanym w scenariusz, jak i spontaniczną reakcją. Pierwsze czasami wychodzi sztucznie, trochę nieporadnie. Jednak czułość, ta sama, która towarzyszy innym, raczej niezaplanowanym gestom, pozwala uwierzyć, że jest to wynik scenicznego powtórzenia wcześniejszych spontanicznych odruchów.

Można jednak zapytać, dlaczego mówieniu o kobiecym doświadczeniu uchodźstwa i zarazem rodzaju siostrzeństwa, towarzyszyć musi tak stereotypowo „kobieca” aranżacja i atmosfera? Zgromadzone na scenie kobiety są i były w swoich ojczyznach aktywne zawodowo i politycznie, wyemancypowane. Po co ubierać je teraz w białe sukienki i fartuszki (dodajmy jednak, że na prośbę jednej z bohaterki spektaklu – Havy Havy), po co umieszczać w anachronicznym wyobrażeniu o przestrzeni domowej? Czy to wynik wspólnych poszukiwań bezpiecznego miejsca w odniesieniu do utraconego doświadczenia zadomowienia? Czy może próba przechwylenia stereotypów o kobiecości w celu odzyskania stojących za nimi wartości – troski, opieki i rodzinności (jako kategorii kładącej „nacisk raczej na relacje i aurę niż określony model struktury społecznej” – Sikora, 2018)? Podobny ruch wykonała już Katarzyna Szyngiera wraz z Krystyną Duniec, Agatą Baumgart oraz zespołem aktorek – Martyną Peszko, Martą Malikowską, Marią Maj, Rozalią Mierzińską i Oksaną Czerkaszną w czytaniu performatywnym *Pięść* Antoniny Sokolicz w Instytucie Teatralnym w Warszawie. Poprzedzającemu czytanie wykładowi Duniec na temat opartej na pragnieniu wolności i miłości koncepcji rewolucji stworzonej przez autorkę dramatu towarzyszyła bardzo kobieca aranżacja – czerwień ubrania, jedzenie tortu, projekcja łąki⁴. Korespondując z dążeniami Sokolicz, Duniec wydawała się odzyskiwać „symbole” zmysłowej, łagodnej, związanej z naturą kobiecości. W późniejszym czytaniu też mocno dowartościowano kooperację, słabość jako strategię oporu przeciw patriarchalnemu prymatowi siły, przemocy i rywalizacji. Czytanie kończył film, w którym Katarzyna Szyngiera wyliczała wszystkie przypadki molestowania i dyskryminacji ze względu na płeć, jakich doświadczyła (wiele z nich w kontekście teatru). Komunikat był jasny: odrzucamy i piętnujemy przemoc (patriarchatu), jednocześnie zachowując i waloryzując pozytywnie „kody kobiecości”, przeciwko którym była ona wymierzona. Ten aspekt *Uchodźczyń* i *Pięści* koresponduje z postulatem feminizacji przestrzeni społecznej, manifestowanym chociażby w programie Forum Przyszłości Kultury 2018 „Feminizm! Nie faszyzm”⁵, czy w innych projektach Biennale Warszawa, które w centrum swoich praktyk i idei stawiały etykę troski, skonceptualizowaną najszerzej przez Carol Gilligan. Jej założenia najlepiej ujmuje hasło kolejnego z analizowanych przeze mnie projektów – *Przeźrenie bez końca*: „W patriarchacie troska należy do etyki kobiecej, w demokracji do etyki ludzkiej” (Gilligan, 2013, s. 26). Czy więc to, że bohaterki spektaklu wspólnie gotując i jedząc – w czasie prób oraz na scenie – budują poczucie bliskości, wypycha je w „stereotypowe kobiece role”? Czy raczej dowartościowuje przenoszenie kategorii rodzinnych i domowych w przestrzeń publiczną i, na przykład, koresponduje z działalnością syryjskich i libańskich kobiecych organizacji i kooperatyw żywnościowych, rolniczych, ekologicznych i feministycznych, będących odpowiedzią na kryzys uchodźczy i głód⁶? W tych kontekstach ważne jest też to, że gotowanie staje się dla bohaterki spektaklu źródłem niezależności ekonomicznej: wiele

z nich pracuje obecnie w restauracjach. Co więcej – okazuje się, że pod względem finansowym taka praca jest korzystniejsza niż zawód aktorki. Aleksandra Matlingiewicz w pewnym momencie z przekąsem przeprosza widzów, że nie daje z siebie stu procent energii i tłumaczy, że do południa pracowała jako kelnerka, bo to jest – w przeciwieństwie do pracy aktorki – „dochodowy” zawód. W ten sposób wymownie podkreśla prekarny status pracy kreatywnej – najbardziej podatnej na wyzysk w rzeczywistości neoliberalnej (por. np. *Ukradziona przyszłość*, 2014, s. 25-26).

Jest jednak jeden „kobiecy atrybut”, na który bohaterki spektaklu zdecydowanie się nie zgadzają – rola kobiety szalonej czy histeryczki. W ich opowieściach kilkakrotnie powraca motyw psychicznego cierpienia, które zostało przez otoczenie ocenione jako wyraz zaburzenia. Kobiety, opowiadając o okolicznościach kryzysu emocjonalnego, wskazują na to, że ich reakcje były adekwatne, bo psychiczny ból, jakiego doznawały, musiał znaleźć jakieś ujęcie. Zdecydowanie odrzucają więc próby uznania go za objaw chorobowy. Ta tendencja wydaje się korespondować z rozpoznaniem Marty Caminero-Santangelo, która w książce *Mad Woman Can't Speak, Or, why Insanity is Not Subversive* podważa emancypacyjny wymiar kobiecego szaleństwa. To, co wielu badaczy i artystów uważało za czynnik rozsadzający patriarchalny porządek⁷, według niej, jest siłą wpisującą w patriarchalne interpretacje kobiecości i odbierającą głos w przestrzeni publicznej (zob.: Caminero-Santangelo, 1998⁸). Odniesienie kulturowego fantazmatu „kobiety szalonej” do realnych kobiet i ich historii w *Uchodźczyniach* potwierdza te tezy. Uznanie za osobę chorą psychicznie i zamknięcie w szpitalu jeszcze radykalniej odsunęłoby bohaterki spektaklu od przestrzeni publicznej, odebrało im głos i możliwość samostanowienia.

* * *

Stosunek bohaterek spektaklu do Polski jest ambiwalentny, bo dyskryminacja i przemoc, jakich doświadczają zarówno one, jak ich dzieci, miesza się z poczuciem wdzięczności wobec państwa i poszczególnych życzliwych ludzi. W nagraniu z zebrania Islamskiej Partii Odrodzenia Tadżykistanu (wraz z Gulbarg Sayfową uczestniczyły w niej też realizatorki spektaklu pochodzące z Polski), podczas którego dzieci najpierw śpiewały hymn tadżycki, a potem polski, jest tylko część z *Mazurkiem Dąbrowskiego*. Dlaczego wycięto hymn tadżycki? Czy to ma być dowód na asymilację kulturową (kilka bohaterek otwarcie ją deklaruje), czy przeciwnie – prowokacyjna aluzja do podobnych żądań? Albo – jeszcze inaczej – może to pytanie o możliwość przejęcia hymnu o polskim zniewoleniu i uchodźctwie na rzecz narracji o sytuacji pochodzących z Tadżykistanu wyznawców islamu (kwestia religijna wydaje się tu też istotna).

Ta sytuacja i prowokowane przez nią pytania związane są nie tylko z kwestią symboliczną, ale też językową. Jak język – ten, którym się posługujemy i ten, którym mówi się o nas – sytuuje ludzi? Artystka wizualna Jana Shostak, po konsultacjach z międzynarodowym gronem ekspertek i ekspertów

zapropozowała, by zamiast słowa „uchodźcy” stosować słowo „nowacy”, by uniknąć stygmatyzującego wymiaru tego pierwszego, a odnieść się do statusu nowo przybyłych, familiaryzować je przez odniesienie do nazwiska Nowak, które z kolei wskazuje, jak wielu naszych przodków było „nowakami”⁹. Nowe słowo pozytywnie ocenił Jan Miodek (zob.: Patyk, 2017), jego status zależy od „popularności”¹⁰. Jako zwolenniczka tego słowa bardzo żałuję, że realizatorki *Uchodźczyń* nie poszły za sugestią Shostak (i zachęcam czytelników do wykreślenia z mojego tekstu wszystkich odmian słowa „uchodźczyne” na rzecz terminu „nowaczki”).

2. Zasady można zmieniać

Wysilek współpracy

Stworzenie empatycznej, opartej na wolności, kooperacji i trosce przestrzeni publicznej wypowiedzi (niekoniecznie werbalnej) dla tych, którzy zazwyczaj są jej pozbawieni, była też celem innego projektu Biennale Warszawa – *Przestrzeń bez końca*, koordynowanego i realizowanego przez Agatę Siwiak (kuratorę projektu i współprojektantkę wystawy), Martę Michalak (producentkę i koordynatorkę programową) oraz Annę Majewską (koordynatorkę i asystentkę merytoryczną). Wystawa zaprojektowana została przez dzieci i młodzież z Ośrodka dla Cudzoziemców na Targówku Fabrycznym (tego samego, z którego pochodziły bohaterki *Uchodźczyń*), Domu Dziecka na Białoleśce, uczniów i uczennic warszawskiego Zespołu Szkół Specjalnych nr 89 oraz badaczki i edukatorki: Agatę Kiedrowicz, Aleksandrę Rajska i Igę Fijałkowską, oraz architekta Macieja Siudę. Była ona zwieńczeniem trwającego niemal rok programu *RePrezentacje* – kuratorowanego przez Agatę Siwiak – polegającego na pracy licznego grona artystek i artystów, badaczek i badaczy, kuratorek i producentek z różnymi grupami dzieci i młodzieży. I tak, wychowankowie białoleśkiego Domu Dziecka wraz z Anną Smolar, Michałem Buszewiczem, Dominiką Korzeniecką, Hanną Maciąg oraz Rafałem Paradowskim przygotowali spektakl *Glutaria*; warsztaty choreograficzne w Ośrodku dla Cudzoziemców poprowadziła Kaya Kołodziejczyk wraz z grupą artystów uprawiających parkour; w Bemowskim Centrum Kultury odbył się cykl zajęć z Siksą dla młodzieży (*10 dni gniewu i miłości*)¹¹. *Przestrzeń bez końca* łączyła elementy prezentujące i archiwizujące te projekty z architekturą skrzydła Zespołu Szkół Specjalnych nr 89 oraz oryginalną formą instalacyjną i obiektami przygotowanymi na potrzeby wystawy.

Koncepcja poszczególnych miejsc powstawała z udziałem dzieci, na pierwszym miejscu stawała więc ich potrzeby, pomysły i marzenia. Łączyła prezentację procesu i efektów ich twórczości z miejscami zabawy, gry, wyciszenia, chwilowej izolacji (jak zauważa Agata Siwiak, takich miejsc szczególnie brakuje w przestrzeniach publicznych przeznaczonych dla dzieci¹²). W korytarzu łączącym sale wystawowe wisiały trzy tęcze flagi z mottami: „Zreformować świat to znaczy zreformować wychowanie” (Janusz Korczak), „W patriarchacie troska należy do etyki kobiecej, w demokracji do etyki ludzkiej”

(Carol Gilligan), „Jeśli mam prowadzić dobre życie, musi to być życie prowadzone wspólnie z innymi, takie które w ogóle nie jest życiem bez innych” (Judith Butler). Idąc za tymi hasłami, realizatorzy chcieli stworzyć relacje między dziećmi i młodzieżą (przede wszystkim narażonymi na przemoc i dyskryminację ze względu na sytuację życiową) a dorosłymi na zasadach wzajemnego szacunku, troski, równości i współpracy. To w porzuceniu opresyjnego układu władzy i hierarchii na różnych polach wychowawczych widzą bowiem szansę na stworzenie demokratycznego społeczeństwa (por. Siwiak, 2019). Budowaniu relacji bez przemocy poświęcono też cykl towarzyszących wystawie lekcji w ramach Szkoły Empatii Stosowanej dla dzieci, młodzieży i dorosłych, inspirowanej metodą Porozumienia bez Przemocy Marshalla Rosenberga (koncepcja: Justyna Sobczyk, kuratorka: Agata Siwiak). *RePrezentacje* były więc kolejną próbą praktycznego wdrożenia postulatów feminizacji przestrzeni publicznej.

O tym, że w ramach *RePrezentacji* idea opartej na równości kooperacji jest nie tylko piękną utopią, ale wymagającą dużego wysiłku praktyką, świadczyły wywieszone w salach wystawowych „zasady współpracy”. Sposób ich funkcjonowania chyba najlepiej oddaje punkt: „Zasady można zmieniać”. To,

jak wiele różnych spisów reguł powstało (inne dla poszczególnych grup; tworzone po wielokroć dla jednej grupy), świadczy o dostosowywaniu ich do potrzeb każdej z grup w konkretnym momencie współpracy. Zasady powstawały nie po to, by kogoś ograniczać i coś narzucać – przeciwnie: by stworzyć bezpieczne, oparte na zasadzie jawności i przejrzystości, ale i elastyczne środowisko współpracy. To niemal oczywiste założenie jest jednak ewenementem w szkole, w której wszystkich i zawsze obowiązują te same zasady, co, będąc w założeniu wyrazem równości, niejednokrotnie staje się narzędziem opresji. O podejściu uczestniczek i uczestników do regu-
laminów świadczył ich wygląd – były kolorowe, napisane dziecięcym pismem (z błędami – a jakże!), pełnych serduszek, kwiatuśzków i innych ozdobników.

Głos zza kurtyny

Właściwie wszystkie sale, w których prezentowane były instalacje, łączy motyw zabawy. Przechodząc przez wystawę, mogliśmy: wykonać zadania zręcznościowe; zanurzyć ręce w ogromnej skrzyni z zielonymi glutami i zaśpiewać napisaną przez dzieci piosenkę o glutach, obsypani deszczem złotego confetti, w świetle srebrnej kuli dyskotekowej; zająć miejsce



na obwiązanych miękkimi, kolorowymi materiałami krzesłach, które służą do różnych aktywności (tańca, śmiechu, rozmowy); położyć się na hamaku czy poduszkach lub solidnie wykrzyzczyć (w ściśle określonych porach) w *Pokoju cisy i krzyku*; pooglądać w wyciemnionej sali, za pomocą latarek, klisze ze zdjęciami; zrelaksować się w namiocie wyposażonym w różne nietypowe, oddziałujące na rozmaite zmysły obiekty... Były też miejsca, które skłaniały do poruszenia nie tyle ciała i zmysłów, ile wyobraźni – jak sala z makietami fantazyjnych kolorowych przestrzeni, które, według projektujących je młodych ludzi, miały dawać poczucie wolności.

Choć łatwo w takim miejscu oddać się zabawie, to nie zawsze była ona beztraska. Instalacja *Grawitacja* autorstwa Kai Kołodziejczyk i dzieci z Ośrodka dla Cudzoziemców zapelniała całą salę gęstą siatką nitek, które odnosiły się do podróży dzieci – najczęściej motywowanych koniecznością ucieczki czy deportacją. Zadaniem widzki i widza było przejście tej trasy w cztery minuty, bez dotykania nitek. Trudność zadania korespondowała z widniejącymi na ścianie będącej „metą” czerwonymi i czarnymi, porozrzucanymi po białej powierzchni wizerunkami dzieci – odwróconymi do góry nogami lub bokiem, o oderwanych lub zwielokrotnionych kończynach. Wywoływało to niepokojące wrażenie. Warsztaty na wideo dokumentowała Teresa Otulak. Nie mogła jednak – ze względów bezpieczeństwa – pokazywać twarzy uczestniczek i uczestników, którzy, jak pisano w opisie: „Uciekli z krajów, w których toczą się wojny, mają miejsce represje polityczne, a w niektórych panuje powszechne przyzwolenie na przemoc wobec kobiet i dzieci”. Podobną ochroną otoczono uczestników *Glutarii*. Początkowo spektakl został pokazany jedynie zamkniętemu gronu widzów. Tym razem obawa dotyczyła możliwej litości czy pobłażliwości ze strony publiczności oraz przemocy rówieśniczej w szkole w związku z ujawnieniem informacji o tym, że aktorzy i aktorki mieszkają w Domu Dziecka (opowieści uczestniczek spektaklu *Uchodźczyńie* o tym, jak ich dzieci są traktowane w szkołach, boleśnie potwierdzają tę obawę). Wizerunku dotyczył też niedokończony film kręcony podczas warsztatów z Siksą. Tym razem nie chodziło jednak o ukrycie twarzy, ale o jej „sprzedanie”. Na prezentowanym w ramach wystawy filmie, Alex Freiheit, grająca instruktorkę i jurorkę w konkursie przypominającym „Mam talent”, uczyła nastoletnich uczestników i brutalnie oceniała ich autoprezentację. Prezentowała więc proces tworzenia podziałów i selekcji ludzi traktowanych jako medialny towar.

Na marginesie projektu *RePrezentacje* wyłaniały się więc rozmaite rodzaje przemocy, które ograniczają lub hiperbolizują widzialność poszczególnych grup lub jednostek. Choć program miał na celu oddanie głosu osobom tego głosu pozbawionym, okazało się, że czasami mogą one przemawiać jedynie zza kurtyny. Zajęcie miejsca w przestrzeni publicznej jest dla niektórych zbyt ryzykowne i nie wiąże się z postulowaną przez Heller wolnością. *Przestrzeń bez końca* można więc również rozumieć jak dotkliwe świadectwo powodu, dla którego osoby doświadczające przemocy tak często milczą

(wyjście z cienia niejednokrotnie potęguje opresję i zwiększa jej zasięg), a jednocześnie stwarzała alternatywne wyjście, w którym zabranie głosu nie musi towarzyszyć odsłonięcie i bezpośrednia konfrontacja, a głos kolektywny jest istotniejszy od jednostkowego. Strategia przypomina nieco działania peryperformatywne opisane przez Eve Kosofsky Sedgwick jako wypowiedzi i akty świadomie omijające przypisaną performansowi siłę, mimo że nawiązują do wypowiedzi performatywnych, na przykład przez ich zaprzeczenie. Peryperformatywy operują retoryką aluzji, krążą wokół tego, co z jakichś powodów nie może zostać wypowiedziane. Podane przez Sedgwick przykłady: „nie możemy poświęcić, nie możemy konsekrować”, „pozbawiono nas możliwości poświęcenia tej ziemi”, „szkoda, że nie mogliśmy jej konsekrować” (Sedgwick, 2015, s. 24), można w kontekście *Przestrzeni bez końca* sparafrazować w następujący sposób: „Żałujemy, że nie możemy pokazać wam naszych twarzy / naszego spektaklu”, lub: „Szkoda, że raczej nie zostaniemy ani gwiazdami, ani buntownikami”. Dzięki aktom peryperformatywnym wyjściowa słabość zostaje ujawniona i, paradoksalnie, może stać się narzędziem sprawczości. Przy czym warunkiem skuteczności tej strategii w obrębie *Przestrzeni bez końca* jest obecność ludzi, którzy mogą taki proces zainicjować, a potem otwarcie (re)prezentować, ramując to „słabe” działanie i przez to nadając mu widzialność i siłę. Istotne wydaje się wtedy również ujawnienie przyczyny uniku, odsłaniające potencjalne mechanizmy przemocy. Taka strategia, jak się okazuje, może przynieść niespodziewane skutki na bardzo wielu polach. Po kilku miesiącach od premiery grupa tworząca *Glutarię* zdecydowała się podjąć ryzyko publicznych występów – co świadczy o tym, że jej członkowie, jak pisze Agata Siwiak, wyemancypowali się ze wstydu i lęku przed stygmatyzacją (2019, s. 40). Znaczenie w tym procesie miał też z pewnością charakter pracy nad spektaklem. Kolektywizm umocnił poczucie bezpieczeństwa, osobistej i zbiorowej wolności.

Przestrzeń wspólna?

Nieco ambiwalentne wrażenie sprawiała architektura instalacji. Wystawa została zaaranżowana w budynku Zespołu Szkół Specjalnych nr 89 przy ulicy Skaryszewskiej 8, gdzie w czasie wojny mieścił się obóz przejściowy dla Polaków wysyłanych na roboty do Niemiec¹³. To koresponduje z projektem *Grawitacja*, jednak twórcy i kuratorzy nie odnieśli się do tego kontekstu. Może i dobrze. Nachalne narzucanie dzieciom obcej im narracji mogłoby być opresyjne i kolonizować oraz instrumentalizować ich doświadczenie.

Szkola przypomina labirynt pełen schodów, korytarzy, sal. Taki układ aktywizuje osobę zwiedzającą wystawę, skłania do poszukiwania zaskakujących przejść, tajemniczych zakamarków, ukrytych, zaciemnionych przestrzeni. W centrum instalacji znajduje się namiot, w którym można w dowolnym momencie odświeżyć i nieco przesterować percepcję, oraz korytarz, nad którym wiszą flagi, a po bokach stoją fantazyjne krzesła. Projekty prezentowane są w osobnych salach. Taki

podział jest funkcjonalny, ale też izoluje od siebie poszczególne prace. Ściany między nimi sprawiają, że *Przestrzeń bez końca* jawi się jako szereg osobnych działań, połączonych myślą kuratorską. Architektura wystawy trafnie oddaje jednak charakter programu, łączącego pod jedną ideą i nazwą szereg odrębnych wydarzeń. Nie ma w tym nic złego. Ciekawa jestem jednak, jak wyglądałaby wystawa, gdyby różne obiekty, pomysły, idee mocniej ze sobą korespondowały, skoro różne grupy spotkały się właśnie w czasie realizacji wystawy. Warto też zauważyć, że w makietach przestrzeni wolności projektowanych przez dzieci jest znacznie mniej podziałów, ścian i granic, dominują pomieszczenia duże, przestronne, lub podzielone tylko prowizorycznie. Chodząc po tej wyjściowo szarej, pełnej granic i barier przestrzeni, ożywianej, kolorowanej, zmiękczonej i przerabianej, miałam wrażenie, że oglądam próby zbudowania nowego systemu (społecznego) w starej (w znaczeniu – tradycyjnej) strukturze (architektonicznej)...

Cel został jednak w jakimś stopniu osiągnięty, sieć korytarzy i sal nie kojarzy się z więzieniem, ale z tajemniczymi i fascynującymi meandrami, a traktowane przeważnie z dystansem pomieszczenia szkoły i zarazem galerii stały się miejscem, w którym dzieci swobodnie przebywały, czy wręcz zamieszkały (podobnie jak w *Uchodźczyńiach*, publiczne zyskało rys bardzo prywatny, „domowy” – por. *Przestrzeń bez końca*, 2019, s. 110). Podczas mojej wizyty spotkałam kilka grupek dzieci odpoczywających na hamakach czy w namiocie, krążących po salach. Wyrazem stopniowego przejmowania przestrzeni były też warsztaty ogłoszone bez konsultacji z kuratorkami przez dwie stałe bywalczyńce *Przestrzeni bez końca* – jako działanie analogiczne dla licznych warsztatów, szkoleń, dyskusji organizowanych przez dorosłych twórczynię i twórców projektu¹⁴. Tam, gdzie decyzje kuratorskie ograniczały sprawczość dzieci (w cyklu oprowadzań po wystawie przewodnikami byli dorośli), dzieci same swobodnie wygospodarowywały przestrzeń dla siebie. Zresztą w kwestii spajającej projekt idei również miały niebagatelny wpływ. Jak pisze Agata Siwiak:

Pierwotną ideą projektu, którą zaproponowałam twórcom, było zaprojektowanie *Dziecięcej Instytucji Spraw Obywatelskich* [...]. Im dłużej jednak pracowaliśmy warsztatowo i zanurzaliśmy się w dziecięcej wyobraźni i doświadczeniu, tym bardziej początkowy pomysł nazwy wydawał nam się nadużyciem wobec dzieci – zawłaszczeniem ich społecznej i politycznej wrażliwości. Wierząc w performatywną moc języka, podjęliśmy jako zespół pracujący nad projektem decyzję, że „dorosły” język władzy i hierarchii nie pojawi się na warsztatach. Ostatecznie miejsce to będzie nosiło wymyśloną przez dzieci nazwę *Przestrzeń bez końca* – znacznie bardziej inspirującą dla społecznej i politycznej refleksji (Siwiak, 2019, s. 40-42).

I choć z tego fragmentu wynika, że to dorośli podejmowali decyzje na podstawie sądów oceniających wartość dziecięcych postulatów (ile z nich nie zostało wysłuchanych

i dlaczego?), to wydaje się, że tak daleko idąca zmiana formatu i tematu projektu świadczy o otwarciu na konstruktywne rozczarowanie tym, że zaproszone grupy nie wypełniają założonego wyobrażenia o nich, ich potencjale i potrzebach (bo przecież „zasady można zmieniać”). Proces przejmowania (i nazywania) przestrzeni wydaje się więc rezultatem swobodnych i autonomicznych działań młodych osób lawirujących między różnymi, często nieświadomymi, próbami ich ograniczania i formatowania. To, co oglądamy, jest chyba sumą indywidualnych kompromisów ze strony zarówno dorosłych, jak i dzieci oraz młodzieży. Kuratorowanie przyjęło więc formą elastycznego ramowania.

Podsumowanie, czyli o sprawczości

Najważniejszymi kwestiami w opisanych powyżej projektach wydaje mi się upodmiotowienie oraz sprawczość w przestrzeni publicznej. Przy czym, w przypadku upodmiotowienia, przyjęty w *Uchodźczyńiach* oraz *Przestrzeni bez końca* model próbuje uciec od neoliberalnego modelu opartego na samoorganizowaniu (albo – jak w przypadku Bloku Wschodniego, czyli grupy młodzieży pracującej z Sikszą – jawnie go tematyzuje). W obu nad indywidualizmem i realizacją osobistych ambicji i celów dominuje duch kooperacji, więzi, kreacji wspólnej przestrzeni, przedkładania sprawy nad podmiot. Nie znaczy to, że podmiotowość rozplywa się w sieci relacji. Przeciwnie – jest istotna i momentami podkreślana, w obrębie opisywanych projektów nie istnieje jednak poza tą siecią. Nie da się uniknąć kapitalizacji potencjałów w procesie recepcji. Nie mam wątpliwości, że to przede wszystkim kuratorki, artystki i artyści Biennale Warszawa zbijają kapitał symboliczny wynikający z działań partycypacyjnych. Można to zaobserwować choćby na przykładzie mojego tekstu. Zaczęłam go przecież od przywołania twórczości Katarzyny Szyngierzy i wpisałam w program Biennale Warszawa (oba potraktowałam zresztą modelowo, czyniąc uogólnienia i przywołując założenia). Potem poświęciłam uwagę benefisowi Beaty Bandurskiej – widząc w nim zwieńczenie jej dotychczasowej kariery. Jasne, że mogłam ograniczyć kwestie poświęcone autorstwu i instytucjom. Byłoby to z mojej strony działania autocenzorskie – może użyteczne, ale trochę zakłamujące realną percepcję. Bo wierząc w kolektywny charakter pracy nad spektaklem, widzę w nim jednocześnie mocne piętno reżyserki, aktorek i Biennale Warszawa. Podobnie w przypadku cytowanej wielokrotnie w tekście Agaty Siwiak, która – kierując się swoim bogatym doświadczeniem – z pewnością zaprojektowała sieć relacji i realizacji powstałych w ramach *RePrezentacji* i *Przestrzeni bez końca*, a także zaproponowała sugestywną narrację do ich opisania. Kapitalizacji potencjału służy zresztą sama wystawa jako miejsce prezentacji długotrwałych i realizowanych przeważnie bez uwzględnienia publiczności projektów. W tym przypadku akt ujawnienia może obiecywać upodmiotowienie właśnie na planie neoliberalnej kapitalizacji własnego potencjału również u dzieci. Argumentem, by pokazać *Glutarię* szerszej publiczności, była sława („Cóż, takie są koszty sławy” – miał powiedzieć

chłopiec ostrzeżony o ryzyku publicznych pokazów – Siwiak, 2019, s. 40). Podobne konotacje ma przecież przedsiębiorczość dziewczynek organizujących warsztaty. Z drugiej strony, dopiero „wystawienie” działań w ramach *RePrezentacji* poszerza przestrzeń publiczną, w której one funkcjonują. Wtedy wolność, która była podstawą realizowanych projektów, wkracza w przestrzeń publiczną (w rozumieniu Heller), przekraczając wyjściową słabą pozycję uczestników.

Ciekawa i potencjalnie krytyczna wydaje mi się też szczególna efemeryczność i niekompletność projektów. *Uchodźczynie* zostały, póki co, pokazane dwa razy. Mam nadzieję, że wrócą do repertuaru, ale zdaję sobie sprawę z tego, że z uwagi na skład ekipy realizacyjnej ich dalsze eksploatowanie może być ograniczone. *Przestrzeń bez końca* natomiast nie dość, że prezentowała głównie kulisy i archiwum zrealizowanych projektów, to po zakończeniu wystawy przemieni się ponownie w szkołę (która – być może – zachowa jakieś wygenerowane w ramach wystawy przestrzenie). Zdaniem Bojany Kunst, istotnym zagrożeniem współczesności jest „bezwzględne zawłaszczenie ludzkiej potencjalności i wykorzystanie jej do cna”, które zaburza perspektywę postrzegania czasu („o ile teraźniejszość jest rozumiana jako jedyny (i coraz bardziej kurczący się) czas, który mamy do dyspozycji, o tyle przeszłość łąduje w nostalgii pamiętania, przyszłość natomiast pozbawiana jest twórczej potencjalności” – 2018, s. 251). Badaczka pisze, że „spełnienie wszystkich potencjałów [...] stało się nadrzędną siłą napędzającą wartość we współczesnym rynku kulturalnym, artystycznym i ekonomicznym”. Rolę performansu w tej rzeczywistości postrzega jako odmowę „uczestnictwa w wyzysku całości doświadczenia” (tamże, s. 250); pisze: „wyobrażam sobie performans jako pole potencjalności, przerwę i zakłócenie w czasie, jako inną ramę czasową, gdzie nie istnieje różnica między wydarzeniem możliwym i niemożliwym”. Zauważa też, że „opór przeciwko spełnieniu znajduje się w samym rdzeniu performansu: rodzaj pracy zespołowej, który sprzeciwia się założonemu z góry «teraz», wpisanemu w performans. Performans to rezultat procesu twórczego, który odnosi się do tego, czym mógłby być i który antycypuje to, co jeszcze nie nadeszło” (tamże, s. 251-252). Projektuje więc performans „jako pewnego rodzaju eksperymentalne i twórcze pole współpracy, które, paradoksalnie, może ujrzeć światło dzienne i odsłonić całą swoją moc transformacyjną właśnie wtedy, gdy nie dochodzi do jego spełnienia. Performans to kontynuacja i ujawnienie pomniejszych działań [...], to aktywna teraźniejszość, która jest powiązana z nierealizowaną myślą o rzeczywistości” (tamże s. 252). Wydaje mi się, że oba projekty Biennale Warszawa wpisują się w takie myślenie o performansie i z tego też czerpią swoją polityczną sugestywność. Przy czym niespełnienie całości potencjału dostrzec można nie tylko w polu widzialności czy eksploatacji, ale też sprawczości. Pytanie o realne rezultaty artystycznych projektów partycypacyjnych i aktywistycznych jest przedmiotem szerokiej, toczącej się od wielu lat, debaty (por. np. *Skuteczność sztuki*, 2014). Jakiej sprawczości możemy się spodziewać od

Uchodźczyń czy *Przestrzeni bez końca*? Nie wiadomo, w jakim stopniu projekty te wpłyną na ich uczestniczki i uczestników, instytucje, w których zaistniały, oraz widzki i widzów. Trudno zresztą twierdzić, że taki sobie założyły cel, skoro, według Justyny Sobczyk, nawet Szkoła Empatii Stosowanej, która, choć ucząc słuchaczki i słuchaczy konkretnej praktyki, mogłaby dać najbardziej realny rezultat, to „jest [...] raczej tymczasowym prototypem” o charakterze „korepetycji” (Sobczyk, 2019, s. 112). Postrzegam te projekty raczej jako opisywane przez Kunst eksperymentalne pole współpracy, wytwarzania i testowania praktyk i potencjałów nie po to, by je od razu urzeczywistnić – czy to w rezultacie artystycznym, czy społecznym. Chodzi raczej o stawiane przez Heller w centrum pojęcia polityczności ujawnienie kontrastu pomiędzy „Jest” a „Powinno” (2005, s. 80). Można uznać, że powyżej opisane projekty starają się projektować owo „Powinno”, ale zawierają w sobie istotne ślady tego, jak „Jest”. Oba pokazują obszary naznaczone deficytami wolności i stwarzają, dla ich „mieszkańców”, przestrzeń publiczną, w której nie tylko mogą oni opowiedzieć o swoim doświadczeniu, ale też praktykować ową wolność. Nie liczą na to, że pod ich wpływem zainicjują realną, systemową zmianę. Nie odbiera im to jednak wartości i znaczenia politycznego. Wręcz przeciwnie, skoro projektowe działanie „na cel” podporządkowane jest neoliberalnej i patriarchalnej ekonomii zysku, a z kolei umiejętność zmiany czy wręcz zawieszenia kuratorskich oczekiwań w *Przestrzeni bez końca* co do rezultatów partycypacji poszerzyło pole wolności uczestników.

Sens takiego działania można, oczywiście, podważać na wiele sposobów. Claire Bishop, pisząc o pułapkach partycypacji, wskazywała na przykład ryzyko, że artystyczne projekty społeczne wyręczają władzę, legitymizując jej bierność w walce z wykluczeniem (zob.: 2015, s. 39). W obecnej sytuacji politycznej w Polsce – wrogiej nowakom i nowaczkom, instrumentalizującej edukację i dzieci, kultuwującą etos normatywnej, czyli pełnej, rodziny (co, jak myślę, rykoszetem uderza w wychowanków Domu Dziecka, którzy, jak zauważa Siwiak, nawet nie zobaczą swojego 500 + – Siwiak, 2019) – możemy jednak liczyć chyba tylko na prototypowe, eksperymentalne działania w ramach sztuki i aktywizmu. Warto więc chyba tymczasowo zignorować ostrzeżenie Bishop. ■

¹ Teoretycy tego nurtu nie postrzegają płci w sposób esencjalny. Laura Roth i Kate Shea Baird deklarują: „We don't make this argument from an essentialist perspective. Gender roles are, of course, the product of patriarchy itself. Rather, we see a need for «feminine» values and practices because the predominance of «masculine» styles pushes women, who have not been socialized into using them, out of the center of the political arena. Such a shift in the way politics is done implies attacking patriarchy at its root: through the practices where gender roles themselves are reproduced. What is more, if our goal is to deepen democracy and empower people, promoting «feminine» ways of doing – collaboration, dialogue, horizontality – will help to include all sorts of disadvantaged groups and should be a priority independent of the question of gender” (Roth, Shea Baird, 2017).

- ² http://www.hfhr.pl/wp-content/uploads/2016/10/Raport-COI_Tadzykistan_2016.pdf (dostęp: 1 XI 2019).
- ³ <http://wyborcza.pl/1,75398,19754547,tp-manipuluje-przedstawia-kobieta-z-tadzykistanu-jako-zone.html> (dostęp: 1 XI 2019).
- ⁴ Por.: <https://www.youtube.com/watch?v=37uSldH8b5I&t=438s> (dostęp: 26 VIII 2019).
- ⁵ Por.: <https://youtu.be/jMm8zyvGhdM>; <http://forumprzyszloscikultury.pl/upload/2019/01/wezwanie-feminizacja-demokracja-praca.pdf> (dostęp: 31 VIII 2019).
- ⁶ Pisze o nich Marwa Arsanios w programie Biennale Warszawa (2019). Arsanios, podobnie jak badaczki i aktywistki, na które się powołuje, dostrzega również ryzyko postrzegania kobiet jako opiekunek, które naprawią to, co na ziemi zniszczono. Odpowiedzią na tę obawę jest dla nich otwarta refleksja nad tym, kto do zniszczeń doprowadził i dlaczego. Znowu mamy tu więc do czynienia z techniką przechwytywania i „pamiętania”.
- ⁷ O popularności odrzucanego przez bohaterki spektaklu oraz Caminero-Santangelo myślenia w polskim teatrze świadczyć może odczytywanie spektaklu *Pod presją* w reżyserii Mai Kleczewskiej – opartego właśnie na kulturowym i wizualnym reprodukowaniu obrazu i performansu „kobiety szalonej” – jako feministycznego.
- ⁸ Dziękuję Katarzynie Waligórze za pomoc metodologiczną i wskazanie publikacji Marty Caminero-Santangelo.
- ⁹ Por.: <https://sjp.pwn.pl/ciekawostki/haslo/nowak-nowaczka-nowacy;6368886.html>; <https://wrocenter.pl/pl/shostak/>; <https://www.facebook.com/nowak.nowaczka.nowacy/> (dostęp: 29 VIII 2019).
- ¹⁰ By zyskać rozgłos artystka od kilku lat bierze udział w rozmaitych konkursach piękności, podczas których mówi o nowakach i promuje ekologię. Shostak nie unika też mediów popularnych – ostatnio udzieliła wywiadu „Wysokim Obcasom”, któremu towarzyszyły mocno wystylizowane zdjęcia (Żądło, 2019).
- ¹¹ Pisze o nich Anna Majewska w tekście *Kiedy opór staje się normą* (2019).
- ¹² <https://www.rdc.pl/podcast/niedzielny-porannek-przestrzen-bez-końca/> (dostęp: 17.08.2019).
- ¹³ <http://skaryszewska.edu.pl/o-nas/nasza-historia/>.
- ¹⁴ Agata Siwiak pisała i tym na swoim profilu na Facebooku 21 czerwca 2019 roku: „Z ostatniej chwili! Tracę kontrolę nad Przestrzenią bez końca – jestem tym zachwycona i wzruszona!” Właśnie dowiedziałam się, że nasze stałe bywalczyńskie organizują warsztaty. Zatem porzucam komputer i jadę edukować się”, zamieszczając jednocześnie zdjęcia ogłoszenia: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2762756300408064&set=pcb.2762769360406758&type=3&theater> [dostęp: 10 X 2019].

Bibliografia

„Jesteśmy totalnie dwubiegunowi!”, z Katarzyną Szyngierą rozmawia Agata Kwiatkowska, „Fora Nova. Gazeta festiwalowa nr 6”, 25 V 2019, <http://raport14.festiwalraport.pl/wp-content/uploads/2019/05/foranova6-1.pdf> [dostęp: 26 VIII 2019].

Adamiecka-Sitek, Agata; Keil, Marta; Stokfiszewski, Igor, *Feminizacja – demokracja – praca. W stronę uspołecznionej instytucji kultury*, „Didaskalia” 2019 nr 153.

Arsanios, Marwa, *Kto się boi ideologii? Praktyka ekofeministyczna między internacjonalizmem a globalizmem*, [w:] *Zorganizujmy swoją przyszłość*, red. P. Grzymisławski, J. Janiszewska, Biennale Warszawa

2019, <https://biennalewarszawa.pl/biennale-warszawa-2019/kto-sie-boi-ideologii-praktyka-ekofeministyczna-miedzy-internacjonalizmem-a-globalizmem/> [dostęp: 17 VIII 2019].

Bishop, Claire, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

Bröckling, Ulrich, *Uplciwienie Przedsiębiorczego „Ja”. Programy upodmiotowienia i różnice płciowe w poradnikach sukcesu*, tłum. E. Charkiewicz, „Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego” 2009, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0069brockling.pdf>, [dostęp: 26 VIII 2019].

Caminero-Santangelo, Marta, *Mad Woman Can't Speak: Or why Inanity is Not Subversive*, Cornell University Press, Ithaca – London 1998.

Gilligan, Carol, *Chodźcie z nami! Psychologia i opór*, przeł. S. Kowalski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

Heller, Ágnes, *O pojęciu polityczności raz jeszcze*, tłum. M. Szuster, „Przegląd Polityczny” 2005 nr 69.

Kosofsky, Sedgwick Eve, *Wokół tego, co performatywne: peryperformatywne okolice w XIX-wiecznych narracjach*, tłum. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, „Didaskalia” 2015 nr 129.

Kunst Bojana, *O potencjalności i przyszłości performansu*, tłum. B. Wójcik, [w:] *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, East European Performing Arts Platform, Warszawa – Poznań – Lublin 2018.

Majewska, Anna, *Kiedy opór staje się normą*, „Didaskalia” 2019 nr 153.

Patyk, Mateusz, *Jest propozycja zastąpienia w języku polskim słowa „uchodźca”*. *Przyklaskuje temu prof. Miodek*, „Chillizet.pl”, 24 IV 2017, <https://www.chillizet.pl/News/Jest-propozycja-zastapienia-w-jezyku-polskim-slowa-uchodzca-Przyklaskuje-temu-prof-Miodek-4060> [dostęp: 26 VIII 2019].

Przestrzeń bez końca, [w:] *Zorganizujmy swoją przyszłość*, red. P. Grzymisławski, J. Janiszewska, Biennale Warszawa 2019.

Roth, Laura; Shea Baird, Kate, *Municipalism and the Feminization of Politics*, „ROAR Magazine” (6/2017), [https:// bit.ly/2elrhbu](https://bit.ly/2elrhbu) [dostęp: 20 VIII 2019].

Sikora, Agata, *Troska*, [w:] *Słownik przyszłości*, Forum Przyszłości Kultury, Warszawa 2018, <http://forumprzyszloscikultury.pl/upload/2018/12/troska-a-sikora.pdf> [dostęp: 29 VIII 2019].

Siwiak, Agata, *Zreformować świat to znaczy zreformować wychowanie*, [w:] *Zorganizujmy swoją przyszłość*, red. P. Grzymisławski, J. Janiszewska, Biennale Warszawa 2019, <https://biennalewarszawa.pl/biennale-warszawa-2019/zreformowac-swiat-to-znaczy-zreformowac-wychowanie/> [dostęp: 29 VIII 2019].

Skuteczność sztuki, red. T. Załuski, Muzeum Sztuki, Łódź 2014.

Sobczyk, Justyna, *Szkola Empatii Stosowanej, Zorganizujmy swoją przyszłość*, red. P. Grzymisławski, J. Janiszewska, Biennale Warszawa 2019.

Ukradziona przyszłość, z Bojaną Kunst rozmawia Lukáš Jiřička, „Didaskalia” 2014 nr 123.

Żądło, Agnieszka, *Jana Shostak: „Papieżu zadzwoni do mnie!” Wicemiss zachodniopomorskiego chce opowiedzieć Franciszkowi o pedofilii w Kościele*, „Wysokie Obcasy”, 7 IX 2019, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,25146758,jana-shostak-dziewczyzna-ma-piec-minut-zeby-zaprezentowac.html> [dostęp: 11 X 2019].