

Feministyczne i kolektywne artywizmy

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article
<http://doi.org/10.61269/HYCV4589>

Feministyczne życie

„Co słyszysz, gdy słyszysz słowo feminizm?” – pyta Sara Ahmed we wstępie do książki *Living a feminist life*, po czym dodaje: „To słowo wypełnia mnie nadzieją, energią” (*Living 1*).

Jako kobieta, badaczka i przede wszystkim praktyczka artywizmu czerpię energię, nadzieję i inspirację z feministycznej praktyki i teorii. Podobnie jak Ahmed uważam, że feministyczna praktyka codzienności to ciągłe zadawanie pytań nie tylko o to, przeciwko czemu jesteśmy i co należy zdemontować, ale także po co jesteśmy i nad czym pracujemy (*Living 2*). To „po co” stanowi dla mnie wciąż odradzający się rezerwuár nadziei i siły. Feminizm to zarówno donośne akty sprzeciwu wobec patriarchalnych hierarchii i idącej za nimi przemocy, jak i codzienna, systematyczna praktyka etycznego życia, która może mieć miejsce w naszych kuchniach, sypialniach (wszakże „prywatne jest publiczne”), w przestrzeniach publicznych czy w miejscach pracy. Polega ona między innymi na uznaniu interseksyjności, którą Ahmed analizuje, powołując się między innymi na bell hooks (*Living 5*). Autorka *Teorii feministycznej: od marginesu do środka* zauważa, że praca feministyczna musi płynąć trzema nurtami – nie tylko stawiać opór seksizmowi, ale także rasizmowi i klasizmowi, oraz podkreśla, jak wiele zawdzięczamy kobietom niezamownym i o innym kolorze skóry niż biały. Tylko gdy uznamy i będziemy szanować różnorodne kobiece doświadczenia oraz gdy zdamy sobie sprawę z naszych własnych przywilejów, możemy zbudować globalny ruch feministyczny, który będzie pracował na rzecz osób, które nie są wspierane, albo są wspierane niedostatecznie, przez systemy społeczne i polityki.

W artykule opiszę działania artystek współtworzących niezależne kolektywy teatralne, poprzez które na różne sposoby praktykują feministyczne artywizmy. Z Rachel Karafistan, współtwórczynią grupy Under the Starry Afghan Sky, oraz Mihaelą Drăgan (której prace śledzę od dłuższego czasu), współzałożycielką teatru Giuvlipen, spotkałam

się dzięki współpracy z Jarosławem Siejkowskim nad koncepcją sympozjum „Saving Hope: Theatrical Artivism in Spaces of Conflict”, które odbyło się w czerwcu 2023 roku w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu (Siejkowski był kuratorem wydarzenia, ja natomiast wraz z Robertą Quartą, Rezan Saleh i Fabiem Tolledim jego konsultantką merytoryczną) (“Saving Hope”). Z Rozą Sarkisian, reżyserką kolektywu Bliadski Circus, współpracuję jako kuratorka i producentka w ramach prowadzonej przeze mnie Fundacji Reszka.

Under the Starry Afghan Sky

Gdy spotkałam się z Karafistan – artystką teatralną mieszkającą obecnie w Berlinie – w przeddzień wrocławskiego sympozjum, długo rozmawialiśmy o tym, ile zawdzięczamy ruchowi #MeToo i codziennym feministycznym praktykom troski i oporu. Rachel jest świadoma swoich przywilejów i używa ich do wspierania między innymi młodych afgańskich kobiet, które doświadczają radykalnej przemocy w swoim kraju od sierpnia 2021 roku, gdy talibowie przejęli władzę w Afganistanie. Od tego czasu dziewczynki i kobiety po kolei tracą podstawowe prawa obywatelskie. Fizycznym wyrazem i symbolem zamachu na ich wolność i tożsamość jest nakaz ubierania afgańskiej czadari, która zakrywa całą sylwetkę łącznie z głową i twarzą; nawet oczy są przysłonięte tkaniną o strukturze gęstej siatki. Dziewczętom został odebrany dostęp do edukacji powyżej szóstej klasy, kobietom – możliwość podróżowania bez męskiego towarzysza, ich prawo do pracy zawodowej zostało znacznie ograniczone, ostatnio zakazano im także wstępu do parków. Talibowie przejęli również całkowitą kontrolę nad życiem seksualnym i prawami reprodukcyjnymi kobiet i dziewcząt.

W maju 2022 roku Rachel dołączyła jako nauczycielka-wolontariuszka do zespołu The Herat Online School – szkoły dla osób mówiących po persku, które są pozbawione edukacji w Afganistanie, Iranie i w innych częściach świata. Szkołę założyła Angela Ghayour, nauczycielka urodzona w Afganistanie i mieszkająca obecnie w Brighton w Wielkiej Brytanii. Ghayour opuściła Herat jako dziecko na początku lat 90., uciekając przed wojną domową w swoim kraju. Mieszkając jako uchodźczyni w Iranie, przez dłuższy czas nie miała dostępu do edukacji. To doświadczenie było dla niej zarówno bolesne, jak i formujące. Dzień po tym, jak talibowie wkroczyli do Heratu, Angela rozpoczęła pracę nad powołaniem szkoły. W niecały miesiąc zrekrutowała za pomocą mediów społecznościowych ponad 700 nauczycieli-wolontariuszy i ponad 80 psychologów gotowych wspierać młodych ludzi. W szkole uczy się ponad 2200 dzieci i młodzieży – w tym 1500 dziewcząt – które zostały pozbawione edukacji. Około 60% uczących się mieszka w Afganistanie, pozostali to osoby z doświadczeniem uchodźczym, które zdążyły uciec do innych krajów (Ghayour).

Rachel docenia to, że w szkole uczą się także chłopcy – nie ma mowy o genderowej segregacji, bo byłoby to powieleniem patriarchalnego podziału wprowadzonego przez okupantów-zbrodniarzy. W czasie rozmowy z artystką przywołuję dwie książki: *Gotowi na zmianę. O mężczyznach, męskości i miłości* bell hooks oraz *Chodźcie z nami! Psychologia i opór* Carol Gilligan. Podobnie jak ich autorki uznajemy, że patriarchy nie jest przywilejem mężczyzn, ale równie mocno niszczy ich psychikę, oraz że potrzebujemy

chłopców i mężczyzn jako czułych sojuszników i towarzyszy w feministycznej podróży (Karafistan, Personal interview).

Początkowo Rachel uczyła w szkole języka angielskiego. Jako artystka teatralna chciała jednak pójść o krok dalej, tym bardziej że zauważyła w dziewczętach twórczy potencjał i silną potrzebę jego ekspresji, by wyrazić swoje doświadczenie bólu i wściekłości. W ten sposób powstał kolektyw *Under the Starry Afghan Sky*, w skład którego wchodzi jedenaście młodych kobiet w wieku od czternastu do dwudziestu lat, mieszkających w Afganistanie. Projekt, nad którym od roku pracuje kolektyw, nosi tytuł „Ay Kash / شاک / If Only” i obejmuje przedstawienie teatralne, którego premiera odbędzie się w niezależnym teatrze English Theatre Berlin, oraz dwie dopełniające spektakl wystawy w klubokawiarniach graumalerei i Oyoun – premiery wydarzeń zaplanowane były na wrzesień 2023 roku.

Przez pierwsze sześć miesięcy pracy grupa spotykała się raz w tygodniu, jednocześnie od tego czasu jej członkinie są w stałym kontakcie online, a obecnie pracują z Rachel także indywidualnie i w mniejszych grupach, z których każda – poza pracą artystyczną – jest odpowiedzialna za jeden obszar organizacyjny: zarządzanie budżetem, koordynacja wystaw i spektaklu, promocja. Karafistan zależy na tym, by dziewczęta poznały całe spektrum procesów artystyczno-produkcyjnych, także tę część, która dzieje się na backstage'u. Dzięki temu, zdaniem artystki, mają szansę odzyskać niezbędne do przeżycia poczucie sprawczości, którego zostały pozbawione w niemal każdym obszarze swojego istnienia. Rachel wie, że w artywizmie jest wpisane także doświadczenie bezradności i bólu (*Personal interview*). Pytanie, które zadała artystce jedna z dziewcząt: „A co, jeśli nic się nie zmieni w Afganistanie, po co ten teatr?” – otwiera bardzo ważną dyskusję na temat artywizmu, w której centrum stoi etyczna odpowiedzialność¹. Nie znamy odpowiedzi na to pytanie – „a co jeśli” otwiera zarówno otchłań zwątpienia, jak i nadzieję, u której początku musi być zawsze działanie prowokujące ruch².

Praca kolektywu *Under the Starry Afghan Sky* opiera się na zróżnicowanych praktykach twórczych, takich jak pisanie i redagowanie tekstów na potrzeby spektaklu oraz mediów społecznościowych; protesty i aktywizm online; tworzenie filmów i nagrywanie fonosfery codzienności, które zostaną wykorzystane w przedstawieniu; tworzenie choreografii i taniec; nauka montażu filmowego; animacja obiektów, w tym marionetek; badanie afgańskich herstorii, między innymi życia i twórczości poetek: urodzonej w 1980 roku w Heracie i zamordowanej przez męża w wieku dwudziestu pięciu lat Nadii Anjuman oraz żyjącej w IX wieku Rabii Balkhi.

Efektom pracy kolektywu jest archiwum performatywne³ – afektywny intermedialny dziennik dziewcząt dokumentujący zbrodnie talibów i stanowiący zapis

1 Temat odpowiedzialności etycznej w pracy artystycznej poruszyłam w artykule („»By móc podać komuś«”).

2 „I think of feminist action as like ripples in water, a small wave, possibly created by agitation from weather; here, there, each movement making another possible, another ripple, outward, reaching. Feminism: the dynamism of making connections. And yet a movement has to be built” (*Living* 3).

3 Badaczka nowoczesnego dyskursu archiwalnego Magdalena Rewerenda na podstawie teorii naukowczyń i naukowców zaangażowanych w tzw. zwrot archiwalny – m.in. Peggy Phelan,

ich emocji. Miejszem, w którym do czasu premiery spektaklu i otwarcia wystaw owo archiwum znajduje swoją reprezentację, jest Instagram oraz ciało Karafistan. W czasie sympozjum „Saving Hope” we Wrocławiu artystka przedstawiła pracę i codzienność członkiń afgańskiego kolektywu teatralnego w formie wykładu performatywnego. Jego scenariusz był diskutowany z dziewczętami, które współdecydowały o tym, które z ich prac wizualnych, manifestów i filmów zostaną przedstawione publiczności.

Z względu na bezpieczeństwo młode kobiety nie mogą pokazać swoich twarzy, nie chcą jednak używać czadari, które uważają za symbol i narzędzie przemocy, sytuujące je w pozycji ofiar. (Uważam, że jedno z najważniejszych wyzwań dla artywizmu to skupienie się na sile i sprawczości osób, które są wspierane, a nie reprodukcja ich wizerunku jako ofiar.) We Wrocławiu oglądamy fragmenty filmów zrobionych przez młode twórczynie, na których widać ich twarze, jednak w sposób zapośredniczony. Filmy zostały przetworzone w animacje przez berlińską artystkę Annę Benner, która jako pierwsza odpowiedziała na otwarte zaproszenie osób artystycznych do wolontaryjnej współpracy w kolektywie, opublikowane przez Rachel w mediach społecznościowych. Wrocławską prezentację Karafistan i reakcje publiczności na nią członkinie *Under the Starry Afghan Sky* mogły oglądać w czasie rzeczywistym za pośrednictwem internetu. Pod koniec jednej z dziewcząt udało się połączyć głosowo z publicznością. Ten moment był dla mnie poruszającym ucieleśnieniem ponadglobalnego ruchu feministycznego, do którego współtworzenia wzywa nas Ahmed.

Archiwum performatywne jest także dostępne dla publiczności na Instagramie (@underthestarryafghansky). Znajdują się w nim teksty, rysunki, manifesty, informacje o sytuacji społeczno-politycznej w Afganistanie i wezwania do działania. Wszystkie treści są dla bezpieczeństwa podpisane jedynie pierwszymi literami imion dziewcząt: A, F, P, A, AA, F, Q⁴... Na niektórych zdjęciach widzimy dziewczęta w maskach. Inspiracją do ich stworzenia były kobiece manekiny na wystawach sklepów w Heracie, których twarze zakrywały czarne worki foliowe i folia spożywcza. Dziewczęta postanowiły przejąć i przetworzyć ten wyraz afgańskiej opresji i stworzyć maski z folii, ale też z kwiatów – w obiekty, które będą chronić ich tożsamość i jednocześnie są wyrazem twórczej wolności. Na kolejnych fotografiach dziewczyny zasłaniają twarze kartkami z napisami „I wouldn't let you decide if I can LEARN or NOT”, „Pen instead of gun”. Jest też widok z okna oznaczony hasztagami #stopgenderapartheid i #NoToTaliban. Zresztą otagowane są niemal wszystkie posty, wśród których znajdziemy: fotografię muralu przedstawiającego kobietę i dziewczynkę spędzające czas na placu zabaw – za sprawą talibańskiej

Rebeki Schneider i Diany Taylor – wprowadza do polskiej teatrologii termin „archiwum performatywne”. Zauważa także, że poprzez to, w jaki sposób interpretujemy archiwalne materiały i dane, możemy wytworzyć w performatywnym akcie zarówno narrację o przeszłości, jak i teraźniejszości, by następnie wprowadzić ją do publicznego lub prywatnego obiegu (Rewerenda 18–45).

4 W pracy kolektywu obowiązują ściśle zasady bezpieczeństwa: używanie liter/pseudonimów zamiast imion; żaden członek nie może śledzić strony za pomocą konta na Instagramie, używając swojego prawdziwego imienia i nazwiska; pisanie „znikających” wiadomości na wszystkich naszych czatach, przede wszystkim na Telegramie, niefilmowanie twarzy ani niczego w ich bezpośrednim sąsiedztwie, co mogłoby posłużyć do identyfikacji dziewcząt.

cenzury ich ciała zostały pozbawione twarzy przez zamalowanie ich czerwoną farbą; rysunki przedstawiające talibów z bronią i zniszczone miasto, a także zdjęcie kolekcji kolorowej, dziewczynskiej biżuterii.

Dziewczyny używają Instagrama również jako zaangażowanego portalu informacyjnego: dowiadujemy się z niego między innymi o wprowadzeniu kolejnych restrykcji wobec kobiet i czytamy treści o charakterze psychoedukacyjnym:

Jednym z głównych powodów, dla których zdrowie psychiczne jest często postrzegane jako temat tabu w Afganistanie, są stygmaty kulturowe. Wielu Afgańczyków zgadza się z poglądem, że choroba psychiczna jest oznaką moralnej słabości lub karą od Boga. Powoduje to, że społeczności stygmatyzują i wykluczają osoby, które mają problemy ze zdrowiem psychicznym. Według badań Międzynarodowego Komitetu Ratunkowego [...] 60% obwinia za chorobę psychiczną brak wiary. Egzorcyzmy są powszechne. W rzeczywistości WHO szacuje, że około 60% populacji Afganistanu cierpi na zaburzenia psychiczne. Odsetek samobójstw jest wysoki, zwłaszcza wśród młodych ludzi, którzy czują się uwięzieni i przygnębieni w społeczeństwie, które nie rozumie i nie docenia ich zmaganiań.

Musimy położyć kres piętnowaniu zdrowia psychicznego w Afganistanie (tekst i badania: Q; projekt plakatu: F).

Afgańskie dziewczęta współtworzące wraz z Rachel Under the Starry Afghan Sky działają na rozmaitych polach: sztuki, aktywizmu i edukacji (w tym psychoedukacji). Łącząc się za pośrednictwem internetu z osobami, które żyją w bardziej bezpiecznych rzeczywistościach, nie pozwalają wymazać siebie z pola widzialności i zapomnieć o sobie – są w tym niezwykle odważne i sprawcze.

Giuvlipen

W języku romskim *giuvlipen* oznacza feminizm. Jest też nazwą pierwszego romskiego teatru feministycznego w Rumunii, który działa od 2014 roku. Jego współzałożycielką – wraz z Zitą Moldovan i innymi romskimi aktorkami – jest Mihaela Drăgan – aktorka i dramatopisarka, która mieszka i pracuje w Bukareszcie (przez jakiś czas była też związana z Gorki Theater w Berlinie).

Spektakle Giuvlipen koncentrują się na współczesnym systemowym rasizmie wobec osób romskich – społecznej i ekonomicznej dyskryminacji oraz przemocy symbolicznej – ale także uzupełniają powszechnie niedoreprezentowaną romską historię – niewolnictwo⁵ i Porajmos⁶ oraz biografie romskich bohaterek i bohaterów. Przede wszystkim jednak artystki związane z Giuvlipen skupiają się na dyskursie feministycznym dotyczącym najbardziej palących spraw w swojej społeczności, takich jak powszechna seksualizacja romskich kobiet, wczesne małżeństwa dziewcząt oraz prawa osób niehe-

5 Romowie mieli status niewolników w Rumunii prawdopodobnie już od XVI w., a zakończyło się to w drugiej połowie XIX w. (Talewicz-Kwiatkowska 31).

6 *Porajmos* (rom. „pochłonięcie”) jest odpowiednikiem żydowskiego określenia Holocaust. Zamienne używa się także słów Samudaripen, Kali Traš (zob. Mrozowska).

teronormatywnych. W spektaklu *Urban body* na podstawie tekstu i w reżyserii Catinci Drăgănescu zostaje podjęty temat praw seksualnych i reprodukcyjnych kobiet – artystki badają relacje pomiędzy prawem do samostanowienia o własnym ciele przez kobiety a patriarchalną moralnością i związanymi z nią społecznymi oczekiwaniami, które są artykułowane wobec kobiecych ciał. W kolektywnie stworzonym spektaklu *Sexodrom* Giuvlipen zaprasza publiczność do „celebracji zmysłowości” wraz z queerową romską społecznością, która stanowi część zespołu.

Misją Giuvlipen jest również edukacja – nie tylko poprzez spektakle teatralne, ale także publikacje i warsztaty. Dla przykładu: celem warsztatów artystycznych *Sasto Vesto!* było podjęcie takich tematów, jak stygmatyzacja płci, seksualność, miesiączka, zapobieganie ciąży i aborcja (*Romski teatr*).

Najbardziej wyrazistym projektem teatru, zawierającym wszystkie istotne dla Giuvlipen idee, jest moim zdaniem koncepcja romskiego futuryzmu (romafuturyzmu) autorstwa Drăgan, nad którą artystka zaczęła pracować w 2018 roku w ramach rezydencji w centrum sztuki Para Site w Hongkongu. W jej manifestie opublikowanym na łamach feministycznego magazynu „Cutra” oraz na stronie teatru czytamy: „Romski futuryzm to ruch artystyczny, który tworzy interakcje między kulturą romską, technologią i czarami” (“Tehno-vrăjitoarea” 78). Wśród swoich inspiracji Drăgan wymienia afrofuturyzm i sinofuturyzm. Jednak stworzona przez nią koncepcja jest związana przede wszystkim z feminizmem. W jej centrum stoi bowiem kobieta – cyberwiedźma/cyberczarownica/technoczarownica. Jej poprzedniczka – wiedźma przedcybernetyczna – także ma wysoką pozycję w swojej społeczności; stanowiła i nadal stanowi jedyny matrylinearny klan wśród Romów_ek, wszystkie inne przekazują dziedzictwo w linii męskiej.

Romskie cyberwiedźmy transformują rzeczywistość poprzez nowoczesną formę czarów, która wykorzystuje technologię. Technoczary obejmują rozmaite magiczne praktyki: transmisję rytuałów i zaklęć przez internet, wirtualnego tarota, leczenie bólu za pomocą narzędzi technologicznych, i koncentrują się na destygmatyzacji romskich czarownic, walce z rasizmem i kapitalizmem oraz na uzdrawianiu romskiej pamięci.

Etykieta „czarownica” jest jednym z głównych stereotypów stygmatyzujących romskie kobiety. Romafuturyzm proponuje nową perspektywę, w której czarownice zaprzęgają do swoich magicznych rytuałów technologię, by stać się symbolem postępowej przyszłości. Mihaela wspiera także pracę czarownic, które odprawiają rytuały w realnym świecie. Przed wyborami do parlamentu europejskiego w 2019 roku dołączyła do rytuału prowadzonego przez jeden z najznakomitszych klanów czarownic w Rumunii, reprezentowany przez Mihaelę Mincę i jej córkę Cassandrę Buseums. Celem czarów było wprowadzenie do parlamentu polityków_czek gotowych na walkę z rasizmem (Luca).

Powołując się na lekturę *Caliban and the Witch* (Federici), Drăgan wskazuje na źródła kapitalizmu, który zrodził się z przemocy wobec klasy robotniczej i kobiet. Artystka przypomina, że w społeczności romskiej żyli wybitni rzemieślnicy – kowale, kotlarze i złotnicy: „Robiliśmy łyżki i garnki, które przetrwały pokolenia i nikt nie wiedział, jak je zrobić, tak jak my” (“Tehno-vrăjitoarea” 79). Romskie rzemiosła wyparła jednak masowa produkcja i wielkie korporacje takie jak IKEA, pozbawiając osoby romskie pracy. Dlatego czarownice zawsze będą gardzić kapitalizmem. Cyberwiedźmy przywracają także romską historię i pamięć oraz za pomocą performatywnych rytuałów

leczą międzypokoleniowy ból, genetycznie przekazany Romom_kom przez ich przodków – ofiary niewolnictwa i Porajmos.

W opisie spektaklu *Romacen* – performatywnym manifeście cyberczarownic – czytamy:

Dekonstruujemy i hakujemy systemy operacyjne patriarchatu i eurocentrycznego rasizmu. Na nowo odkrywamy traumatyczne wydarzenia z przeszłości naszych Romów, aby przywrócić nam godność i złagodzić traumę międzypokoleniową – wymierzamy sobie sprawiedliwość. [...] Wiemy, jak korzystać z algorytmicznego Tarota. Techno-jasnowidzenie. Cyberprzekleństwo. [...] Mamy emancypacyjną wizję. W obliczu apokaliptycznej teraźniejszości znajdujemy odpowiedź współmierną do naszego gniewu i wyzwalającej siły: *Romacen*. Poprzez techno-czary żądamy przestrzeni, w której możemy żyć tak, jak chcemy. Neofaszystowska teraźniejszość nam nie odpowiada, więc podążamy własną drogą ("*Romacen*").

Romacen – nowa epoka geologiczna zdominowana przez działania romskich technoczarownic – jest wyrazem ich zaangażowania w ratowanie planety, systematycznie wyniszczanej przez kryzys klimatyczny będący efektem antropocenu, za który odpowiedzialność ponoszą gadzie (nie-Romowie).

Giuvlipen performatywnie, za pomocą narzędzi artystycznych przetwarza stereotyp niewykształconej i zacofanej wróżącej Romki, pariański „cywilizowanej” Europy. Magiczne praktyki romskich kobiet są potężną częścią ich dziedzictwa kulturowego i jednocześnie dziedzictwa feministycznego. Współczesne, ale też historyczne romskie czarownice to feministki, dla których rytuały były i są źródłem mocy, przestrzenią manifestacji buntu i przepracowania bólu. Cyberwiedźmy w sposób etyczny transformują gniew kumulujący się przez doświadczenia niewolnictwa, Porajmos i systemowej dyskryminacji osób romskich. W cyfrowych performansach transmitują przekleństwa i uroki do internetu, który staje się bezpieczną i jednocześnie performatywną przestrzenią przepracowania traumatycznych indywidualnych i kolektywnych doświadczeń.

Bliadski Circus

Na towarzyskim spotkaniu ukraińskie artystki sztuk performatywnych i filmu mieszkające w Warszawie – reżyserka Roza Sarkisian oraz aktorka i performerka Oksana Cherkashyna – opowiedziały mi o koncepcji projektu/kolektywu Bliadski Circus Queebaret⁷. Jego nazwa i idea miały nawiązywać z jednej strony do gatunku kabaretu, z drugiej zaś do kultury queerowej. Artystki zamierzały współtworzyć queebaretowe performanse jako niezależna grupa, w skład której weszła także kompozytorka i wokalistka Alexandra (Sasha) Malatskovskaya. Postanowiłam wtedy, że wesprę Rożę, Oksanę i Alexandrę w ich planach jako kuratorka i producentka w ramach prowadzonej przeze mnie Fundacji Reszka. Pierwszy występ BC Queebaretu miał charakter nieformalny

7 W sierpniu 2023 r. Cherkashyna wycofała się z pracy w kolektywie, który zmienił po tym nazwę na Bliadski Circus Queeektyw oraz poszerzył swój skład.

i odbył się na zaślubinach i weselu Oksany Cherkashyny z ukraińską artystką filmową Zoyą Laktionową (świecki rytuał odprawiła Sarkisian), które odbyły się w listopadzie 2022 roku w jednej z sal prób warszawskiego Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera.

1 lipca odbyła się pierwsza premiera kolektywu *Queebaret. Dresden-Kiev* w Hellerau – European Center for the Arts Dresden w ramach Nebenan/Попыч – Unabhängige Kunst aus der Ukraine. Kuratorką festiwalu jest Carena Schlewitt, zasłużona propagatorka teatru z Europy Wschodniej i jednocześnie dyrektorka Hellerau. Premiera była efektem programu rezydencyjnego instytucji, który kuratoruje Janka Dold. Główną inspiracją i ramą ideową projektu, do którego dołączyli także dokumentalistka i artystka filmowa Magda Mosiewicz, queerowy artysta wizualny Kiju Klejzik oraz lokalna drezdeńska DJ-ka i queerowa aktywistka LadyBug, był kontekst festiwalu i szczególna sytuacja ukraińskich artystek w Europie. Jako uchodźczynie korzystają z szerokiej oferty rezydencyjnej i festiwalowej, nieustannie wytwarzając projekty i idee. Podskórne czy nawet wprost wyrażone oczekiwania instytucji organizujących rezydencję często związane są z wprowadzeniem tematu wojny do ich programu. Sarkisian uznaje potencjał emancypacyjny polityk tożsamościowych, a jednocześnie ma świadomość, że tożsamość bywa zawłaszczana, przede wszystkim na rzecz polityk narodowych:

Odczuwam to jako twórczyni, która gości na festiwalach i pracuje w formule rezydencji artystycznych dedykowanych osobom z Ukrainy. Bardzo doceniam to, że mam obecnie otwartych wiele drzwi, pozwala mi to przeżyć w najbardziej podstawowym ekonomicznym wymiarze. Jednak ciąży nad tym pewne niebezpieczeństwo – mam poczucie, że osoby i instytucje organizujące dla nas pracę oczekują od nas artystycznej reprezentacji dyskursu wojennego. Obserwuję także zjawisko kształtowania się tzw. kulturowego frontu w samej Ukrainie i w społeczności, która na skutek wojny znalazła się na uchodźctwie. Jego celem jest promocja ukraińskiej kultury, ale także reprezentacja przez nas – osoby artystyczne – dyskursu wojennego, czyniąc z nas swoistą kulturową dyplomację. Widzę w tym ogromne ryzyko instrumentalizacji sztuki, a co za tym idzie cenzury i autocenzury. Sztuka staje się ambasadorem kultury wojennej, a to jest dyskurs silnie zmitologizowany i politycznie zawłaszczany (Sarkisian).

Gdy reżyserka zadała na Instagramie pytanie skierowane do ukraińskich artystek_ów na temat ich obaw związanych z tworzeniem sztuki w warunkach wojny, otrzymała odpowiedzi, które rezonowały z jej refleksjami. Idea kulturowego frontu może zagrażać wolności wypowiedzi, a to jest zabójcze zarówno dla sztuki, jak i dla demokracji.

Sarkisian widzi wyjście z pata poprzez dwie bliskie jej strategię: kabaret, który aby istnieć, musi być wolny od cenzury, oraz queer, który potrafił porzucić pozycję ofiary na rzecz radykalnie wyemancypowanej i emancypującej ekspresji nawet najbardziej traumatycznych czy stabuizowanych doświadczeń (Sarkisian). Twórczyni nie chce być postrzegana jako ofiara i nie chce reprodukcować martyrologicznej narracji wojennej – pragnie wyrażać całe spektrum swoich emocji, także tych najbardziej wstydlivych, „brzydkich” i trudnych do zaakceptowania. Taka strategia wprowadza do performansów kolektywu figurę feministki psuj-zabawy (*feminist killjoy*) (*Living* 37–39), która obnaża

wszelkie wstydlive emocje i przeświebla dominujące narracje. *Feminist killjoys* używają śmiechu i prowokują żenujące sytuacje tam, gdzie nie wypada. Ich postawa – czasem bezczelna, nieraz „obciachowa” czy pełna przewartnego poczucia humoru – ma jednak polityczną sprawczość: oświebla to, co pozostaje w ukryciu, reprodukuje przemoc, hierarchie i wykluczenia. Strategia psuj-zabawy idealnie wpisuje się w queerowy kabaret będący „przestrzenią manifestacji trudnych i niekiedy sprzecznych afektów” i wypełniający scenę „feministycznymi treściami, dragowymi żartami, herstorią i queerowymi tekstami oraz autoironiczną subwersją” (opis zredagowany przez Kysię Bednarek na podstawie rozmów z kolektywem [“Bliadski Circus Queelectedy”]).

Miejszem akcji dreźniekiego performansu stał się *kunst lager*. Artystyczny obóz był metaforą kondycji artystek z Ukrainy, które muszą wytwarzać w ramach kolejnych rezydencji wciąż nowe idee i działania, by zapewnić sobie życie na podstawowym poziomie socjalnym. W Dreźnie zespół nie zaprezentował pełnowymiarowego spektaklu, tylko raczej improwizowany performans – trochę musical, trochę kabaret, trochę drag. Rozpoczyna go wyśpiewana przez Cherkashynę przy akompaniamencie Malatskovskiej (twórczyni muzyki do spektaklu i performerki) piosenka *The only way I can sing is bad*. Właściwa, adekwatna reprezentacja wojny w teatrze nie istnieje. Śpiewając, Oksana stoi w basenie wypełnionym błękitnymi i szafirowymi balonami udającymi wodę. Artystka ma na sobie dragowy make-up clowna i koszulkę z naszytą imitacją bikini, na której widnieje napis *I love kunst lager*. Wszystko jest sztuczne, a aktorka jest wyraźnie wyczerpana. Kolejne piosenki i sceny odgrywane wokół i w basenie ze sztuczną wodą zapowiadane są na papierowych kartkach i noszą tytuły *Market of suffering*, *You do not need to donate*, *War porno conference*, *West gives west takes*.

W chwili, gdy oddają korektę niniejszego tekstu do redakcji „Czasu Kultury”, Bliadski Circus jest w przededniu premiery spektaklu *Fucking Truffaut* w Maxim Gorki Theater (koprodukcji tej berlińskiej sceny oraz Fundacji Reszka i Teatru Dramatycznego im. Gustawa Holoubka w Warszawie). W procesie pracy nad przedstawieniem Sarkisian kontynuowała swoją wizję teatru jako laboratorium badania wojen i wraz z zespołem⁸ szukała odpowiedzi na pytania: „Czy sztuka krytyczna jest możliwa w czasach, gdy cała kultura sprowadzona jest na tor propagandowy? Jak wyjść z kręgu artystycznych reprodukcji dyskursu militarneego? Czy społeczeństwo potrzebuje teatru, gdy nad głowami latają drony kamikadze?” (Siwiak and Sarkisian).

„Znaczące jest to, gdzie odnajdujemy feminizm i od kogo się go uczyjemy”⁹

W tekście przedstawiłam praktyki artystyczne, które łączą feministyczne aktywizmy z działaniami artystycznymi. W każdym z opisywanych przeze mnie przypadków motywacją dla artysty jest niezgoda na przemoc – rasizm, wojny, łamanie praw kobiet – ale

8 Po odejściu Cherkashyny osobami aktorskimi w zespole są, obok Malatskovskiej (odpowiedzialnej także za muzykę), dragowe osoby performerskie – Babcia i Vrona; spektakl współtworzy także Antonina Romanowa – niebinarna osoba żołnierska, która nagrała materiały wideo do przedstawienia na froncie. Dramaturgia: Kysia Bednarek, wideo: Magda Mosiewicz, scenografia: Kiju Klejzik, kuratorki i produkcja: Agata Siwiak i Dominika Mądry.

9 „Where we find feminism matters; from whom we find feminism matters” (*Living 5*).

także pytanie, w imię jakich idei i wartości działamy i co chcemy zmienić. Feministyczny artywizm, podobnie jak ruch feministyczny, może narodzić się zawsze tam, gdzie spotykają się kobiety, które nie godzą się na przemoc ze względu na płeć, pochodzenie klasowe i etniczne oraz mają potrzebę artystycznej ekspresji swojego sprzeciwu. Feministyczny artywizm korzysta z różnych sposobów, by przekroczyć granice i odległości.

Ahmed zauważa, że powszechna narracja, według której feminizm podróżował tylko w jednym kierunku – z Zachodu na Wschód – wpisuje się w zachodnią imperialistyczną strategię budowania historii. Badaczka dodaje, że sama poznała feminizm dzięki swojej ciotce z Lahore – muzułmance i brązowej feministce. To ona i inne pakistańskie kobiety nauczyły ją stawiać opór przemocy, niesprawiedliwości i głośno to wyrażać (*Living* 4–5).

Dziewczęta z Afganistanu, romskie kobiety i ukraińskie artystki praktykują feminizm, którego korzenie wyrastają z dala od zachodniej hegemonii. Uczą nas, czym jest feminizm w świecie, w którym tradycyjne topografie są zachwiane, będąc zależnymi jedynie od tego, jak szybko przemieszczamy się i komunikujemy. To, co dalekie na mapach, dociera do nas coraz szybciej – tysiąc kilometrów na godzinę, kilkadziesiąt megabajtów na sekundę. Praktykowanie feminizmu intersekcyjnego zasadza się zarówno na świadomości bycia częścią wielkiej feministycznej wspólnoty – wspólnoty trudu, ale też siły, odwagi i nadziei – jak i na wiedzy o tym, jak różnorodna na poziomie przywilejów i doświadczeń jest ta społeczność. Opisane przeze mnie praktyki artystyczne są sprawcze: zmieniają kobiece biografie, pozwalają spojrzeć na świat z feministycznej perspektywy i transferują wiedzę o tych procesach. Tym samym naruszają patriarchalne i imperialne narracje oraz budują archiwum herstoryczne, w którym jest miejsce na miłość, czułość i gniew, na kruchość i na siłę, na wiedzę i afekty.

Na koniec chciałabym wyrazić swoją nieufność wobec wszechobecnego dyskursu skuteczności w artywizmie¹⁰. „Skuteczność” wydaje mi się w tym kontekście pojęciem mglistym, szkodliwym i stojącym zbyt blisko kapitalistycznej retoryki, by reprezentować feminizm. Nie wszystko jest mierzalne, a połączenia, które wytwarzają bardziej sprawiedliwe światy, często kształtują się przez pokolenia, na początku będąc niemal niewidoczne. Dlatego feminizm jest naszą odpowiedzialnością wewnątrz- i międzypokoleniową, a jego nauczycielkami mogą być tak samo nasze babcie i ciotki, jak i uznane aktywistki i myślicielki. Przestrzenią feministycznej refleksji, wrażliwości i praktyki mogą stać się zarówno przełomowe manifesty, rewolucje i lektury, jak i niemainstreamowe działania artystyczne, przypadkowe spotkania, w których dajemy i otrzymujemy wsparcie, czy mikro sytuacje, które pozwalają nam doświadczyć siostrzeństwa.

Feministyczny artywizm, i artywizm w ogóle, to performans możliwości (*performance of possibilities*¹¹) – ucieleśniony, autentyczny i pełen nadziei, nawet jeśli nie

10 Dyskurs prowadzony wokół skuteczności praktyk społeczno-artystycznych był i jest przedmiotem badań i praktyk (zob. *Skuteczność sztuki*).

11 Termin zaproponowany przez D. Soyini Madison (276–286). Performans możliwości „pracuje na rzecz zdemaskowania krzywdzących systemów i motywuje ludzi do działania. Niesie wiarę, że publiczność może dowiedzieć się czegoś więcej przez ujawnienie, odsłonięcie, wydobycie uczyszanych lub uznanych za nieobecne głosów na temat tego, jak działa władza. Performans możliwości zakłada, że widzowie, widzki, performerzy, performerki, twórcy i twórczynie mogą dokonać dzięki niemu zmiany w sobie i w świecie” (“To one i oni”).

wiemy, kiedy i w jaki sposób sprawi, że świat stanie się w pewnych miejscach bardziej sprawiedliwy i etyczny.

Lista prac cytowanych

- Ahmed, Sara. *Living Feminist Life*. Duke University Press, 2017, iBooks.
- . *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge, 2004.
- bell hooks. *Gotowi na zmianę. O mężczyznach, męskości i miłości*. Translated by Magdalena Kunz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2022.
- . *Teoria feministyczna: od marginesu do środka*. Translated by Ewa Majewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2022.
- “Bliadski Circus Queelectedy”. *Teatr Dramatyczny*, <https://teatrdramatyczny.pl/bliadski-circus-queelectedy>.
- Cherkashyna, Oksana. Personal interview, July 2023.
- Drăgan, Mihaela. *Romski teatr feministyczny i queer między marginalnością a walką ze stereotypami. Saving Hope: Theatrical Artivism in Spaces of Conflict*, June 2023, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu.
- . “Tehno-vrăjitoarea. Manifest pentru Roma Futurism”. *Cutra*, no. 2, Nov. 2019, pp. 78–81.
- Federici, Silvia. *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. Autonomedia, 2004.
- Ghayour, Angela. “An online school brings Afghan girls hope”. *Malala Fund*, 7 Mar. 2022, <https://assembly.malala.org/stories/an-online-school-brings-afghan-girls-hope>.
- Gilligan, Carol. *Chodźcie z nami! Psychologia i opór*. Translated by Sergiusz Kowalski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013.
- Karafistan, Rachel. Personal interview, July 2023.
- . *Under the Starry Afghan Sky / Ay Kash / شاک / If Only*. Saving Hope: Theatrical Artivism in Spaces of Conflict, June 2023, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu.
- Luca, Ana Maria. “Przychodzimy z przyszłości. Kim są romskie cyber-czarownice?”. Translated by Ada Petriczko, *Przekrój*, 13 czerwca 2020, <https://przekroj.pl/spoleczenstwo/przychodzimy-z-przyszlosci-kim-sa-romskie-cyber-czarownice>.
- Madison, D. Soyini. “Performans, Personal Narratives and Politics of Possibility”. *The Future of Performance Studies: Visions and revisions*, edited by Sheron J. Dailey, National Communications Associations, 1998, pp. 469–486.
- Mrozowska, Dagmara. *Zagłada: tragedia Romów w XX wieku*. Związek Romów Polskich / Instytut Pamięci i Dziedzictwa Romów oraz Ofiar Holokaustu, 2009.
- Rewerenda, Magdalena. *Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków” Olivera Frjlicia*. Wydawnictwo Naukowe UMK, 2021.
- “Romacen”. *Giuvlipen*, <https://giuvlipen.com/romacen/>.
- Sarkisian, Roza. Personal interview, July 2023.
- “Saving Hope: Theatrical Artivism in Spaces of Conflict”. Instytut im. Jerzego Grotowskiego, <https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/stracic-nadziei-teatralny-artywizm-prze-strzeniach-konfliktu/>.
- Siwiak, Agata. “»By móc podać komuś maskę tlenową, sam/a musisz już z niej korzystać«. O konieczności wsparcia osób twórczych, artystek i artystów, zajmujących się procesami angażującymi o charakterze performatywnym”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, no. 171, 2022, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/moc-podac-komus-maske-tlenowa-sa-ma-musisz-juz-z-niej-korzystac>.
- . “To one i oni są przyszłością. O nadziei i konieczności działania”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, no. 159, 2020, pp. 1–33.
- Siwiak, Agata, and Roza Sarkisian. “Fucking Truffaut”. *Gorki*, <https://www.gorki.de/en/fucking-truffaut>.
- Skuteczność sztuki*. Edited by Tomasz Żaluski, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015.
- Talewicz-Kwiatkowska, Joanna. *Wpływ aktywności finansowej Unii Europejskiej na położenie społeczne Romów w Polsce*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.

Abstrakt / Abstract

Agata Siwiak

Feministyczne i kolektywne artywizmy

Autorka opisuje działania artystek współtworzących niezależne kolektywy teatralne na różne sposoby praktykujące feministyczny artywizm i siostrzeństwo. Ich działania są czynnym wyrazem sprzeciwu wobec łamania praw kobiet, rasizmu, klasizmu, dyskryminacji ze względu na płeć oraz odgórnice narzucanej polityki tożsamościowej. W każdym z opisywanych przypadków motywacją dla artywizmu jest nie tylko przemoc, ale przede wszystkim pytanie: na rzecz jakich idei i wartości działają artystki-aktywistki? Ramę metodologiczną dla artykułu stanowi teoria feministyczna (przede wszystkim myśl Sary Ahmed), skupiająca się na codziennej praktyce feminizmu, w którą wpisane są świadomość interseksjonalności, uznanie własnych przywilejów i pragnienie tworzenia bardziej etycznych i sprawiedliwych rzeczywistości.

słowa kluczowe: feminizm, artywizm, ruch feministyczny, Afganki, Ukrainki, Romki

Feminist and Collective Artivisms

The author describes the activities of female artists who co-found independent theater collectives that practice feminist artivism and sisterhood in various ways. Their actions are an active expression of opposition to violations of women's rights, racism, classism, gender discrimination and top-down identity politics. In each of the cases described, the motivation for artivism is not only violence, but more importantly, the question: what ideas and values do female artists-activists advocate for? The methodological framework for the article is feminist theory (primarily the thought of Sara Ahmed), focusing on the everyday practice of feminism, which includes an awareness of intersectionality, an acknowledgment of one's own privileges, and a desire to create more ethical and just realities.

keywords: feminism, artivism, feminist movement, Afghan women, Ukrainian women, Roma women