

„NIE MÓW MI, JAK MAM TAŃCZYĆ!\": NEGOCJOWANIE WSPÓŁPRACY, UPRAWOMOCNIENIA I UPOLITYCZNIENIA W ETNOGRAFICZNYM TEATRALNYM PROJEKCIE „NADZIEJA”¹

Magdalena Kazubowski-Houston | Toronto

ABSTRAKT

Tekst ten stanowi wkład do literatury dotyczącej etnografii eksperymentalnej, dostarczając krytyki etnograficznej współpracy, uprawomocnienia i upolitycznienia. Skupiając się na moim etnograficznym teatralnym projekcie „Nadzieja” – stworzonym przy współpracy z romskimi kobietami i lokalnymi aktorami w Polsce w 2003 roku – rozważam zmagania o władzę, które zdefiniowały mój projekt i które wynikały z różnych sposobów rozumienia teatru jako formy sztuki, a także z różnic dotyczących tego, co projekt znaczy dla nas i co dzięki niemu chcemy osiągnąć. Przedstawiam trudne moralne, etyczne i polityczne decyzje, które musiałam podjąć i które zmusiły mnie do zredefiniowania zarówno stosowanych przeze mnie metod badawczych, jak i mojej roli jako etnografa.

słowa kluczowe: badania oparte na performansie, współpraca, upolitycznienie, Romowie, etyka, improwizacja

¹» Artykuł ten ukazał się w oryginale w „Anthropologica”, zob.: M. Kazubowski-Houston, „Don’t Tell Me How to Dance!\": Negotiating Collaboration, Empowerment and Politicization in the Ethnographic Theatre Project „Hope”, „Anthropologica” 2011, nr 53(2), s. 229–243.

Artykuł dotyczy etnograficznego projektu teatralnego „Nadzieja” realizowanego w Elblągu w latach 2002 – 2003. Projekt ten tworzył się we współpracy z uczestnikami badań – pięcioma romskimi kobietami² z Elbląga i sześcioma młodymi aktorami z elbląskiego Centrum Kultury i Współpracy Międzynarodowej, w którym pracowałam jako dyrektor artystyczny i nauczyciel gry aktorskiej. Mój mąż Shawn, będący aktorem w tej produkcji, był również moim współpracownikiem. W badaniach tych stosowałam zarówno uczestniczącą obserwację życia romskich kobiet, swobodne i połowicznie ustrukturyzowane wywiady, jak i etnografię bazującą na spektaklu, w której użyłam teatru jako formy etnograficznej obserwacji uczestniczącej, analizując go jako efekt końcowy całego procesu badań.

Kobiety romskie, z którymi pracowałam, należały do grupy Polska Roma, która przybyła na teren Polski w XVI wieku³, a w Elblągu osiedliła się po tym, jak rząd komunistyczny zabronił podróżowania wożami cygańskimi w 1968 roku. Wszystkie kobiety w Elblągu były przedstawicielkami tej samej społeczności, wiele z nich żyło w tym mieście przez większość swojego dorosłego życia, a dla niektórych Elbląg był miastem rodzinnym. Aktorzy, w wieku od 14 do 19 lat, brali udział zarówno w moich kursach gry aktorskiej, jak i kursach teatralnych w Centrum Kultury. Uczestniczyli oni w moich dwóch wcześniejszych produkcjach teatru etnograficznego wystawianych na deskach Centrum Kultury, dotyczących rasizmu i gender w Polsce.

Za pomocą tego projektu chciałam początkowo zbadać i udokumentować problem przemocy w życiu kobiet romskich. Miałam nadzieję, że kobiety te zagrają w przedstawieniu, jednak odmówiły zarówno ze względu na potencjalne następstwa gry przed publicznością w kraju, w którym istnieje rasizm wobec Romów, jak i ze strony własnej społeczności. W zamian, zdecydowały się na uczestniczenie w projekcie w roli autorek sztuki, reżyserek, projektantek i zgodziły się na grę aktorów z Centrum Kultury.

Wiem, że przemoc wobec Romów istniała w Polsce od zawsze – słyszałam o niej i byłam świadkiem aktów dyskryminacji wobec nich w moim kraju od upadku komunizmu. Kobiety również mówiły o różnych formach przemocy w ich życiu podczas moich badań pilotażowych w 2001 roku. Jednakże, kiedy rozpocząłam swoje badania doktorskie w 2002 roku, nie było żadnych etnograficznych badań dotyczących Romów w Polsce, a jedynie te dotyczące Romów w innych wschodnich i zachodnich krajach europejskich⁴. Nie było również opublikowanych etnograficznych badań opartych na współpracy z romskimi

²» Zarówno w tym artykule, jak i mojej ostatniej książce *Staging Strife: Lessons from Performing Ethnography with Polish Roma* (Kingston and Montreal: McGill-Queen's University Press, 2010) używam terminu *Roma* zarówno jako przymiotnika jak i rzeczownika, zgodnie z *Oxford English Dictionary*. Podczas gdy takie terminy jak *Romani* czy *Romany* mogą być użyte jako przymiotniki, to romskie uczestniczki badań wolały przymiotnikową formę *Roma* w związku z wieloznacznością terminów *Romani* i *Romany*, które mogą się odnosić zarówno do romskiej dziewczyny i kobiety, jak i do indoaryjskiego języka Romów.

³» A. Bartosz, *Nie bój się Cygana*, Zgłobice: Asterias, 1994, s. 73.

⁴» D.L. Arias, *Modern Gypsies: Gender and Kinship among the Calos from Catalonia*, „Romani Studies” 2002, nr 5, z. 12(1), s. 35–55; J. Okely, *The Traveller-Gypsies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983; M. Stewart, *The Time of the Gypsies*, Boulder, CO: Westview, 1997.

kobietami. Przez etnografię opartą na współpracy rozumie badania, które angażują swoich uczestników bezpośrednio w planowanie i procesy decyzyjne, tak więc minimalizują różnice władzy między etnografem i uczestnikami badań⁵. Zainspirowana przez performatywne podejście Dwighta Conquerooda⁶, Johannesy Fabiana⁷, D. Soyini Madison⁸ i Jima Mienczakowskiego⁹ wierzyłam, że wspólnotowa natura teatru niesie ze sobą obietnicę uprawomocniającej, upolityczniającej etnografii opartej na współpracy, która może doprowadzić do społecznej dyskusji.

Praca w teatrze nie była dla mnie nowością. Razem z Shawnem wnieśliśmy do projektu ponad dziesięcioletnie doświadczenie jako artyści teatralni. Ja skończyłam studia magisterskie w zakresie reżyserii interdyscyplinarnej w Uniwersytecie Simona Fraser i z Shawnem prowadziliśmy szkolenia w zakresie nierealistycznych, opartych na cielesności metod polskich teatralnych artystów awangardowych, jak Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor i Józef Szajna.

Jednakże, relacje władzy w terenie, które zdefiniowały nasze relacje w teatrze, skomplikowały moje plany i moje przywiązanie do badań opartych na współpracy. Kluczowym momentem były zabiegi o władzę nad przedstawieniem, które wynikły z naszego różnego rozumienia teatru jako formy sztuki i różnic związanych z tym, co ten projekt znaczy dla nas i co chcemy dzięki niemu osiągnąć. Dla romskich kobiet teatr był formą opery mydlanej przedstawiającej życie codzienne, melodramatu i realistycznych sposobów przedstawienia; natomiast aktorzy i ja byliśmy oddani estetyce polskiej XX-wiecznej awangardy. Romskie kobiety chciały, aby performans był celebracją „tradycyjnej”¹⁰ kultury romskiej, natomiast

⁵ C.J. Chataway, *An Examination of the Constraints on Mutual Inquiry in a Participatory Action Research Project*, "Journal of Social Issues" 1997, nr 53(4), s. 747–766; L. Robertson, D. Culhane (red.), *In Plain Sight: Reflections on Life in Downtown Eastside Vancouver*, Vancouver: Talonbooks, 2005; S. Yeich, *Grassroots Organizing with Homeless People: A Participatory Research Approach*, "Social Issues" 1996, nr 52, s. 111–121.

⁶ D. Conquerood, *Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics*, "Communication Monographs" 1991, nr 58, s. 179–194; Tenze, *Storied Worlds and the Work of Teaching*, "Communication Education" 1993, nr 42, s. 337–348; Tenze, *Beyond the Text: Toward a Performative Cultural Politics*, [w:] S.J. Dailey (red.), *In the Future of Performance Studies: Visions and Revisions*, Washington DC: National Communication Association, 1998; Tenze, *Performance Studies: Interventions and Radical Research*, "The Drama Review: A Journal of Performance Studies" 2002, nr 46(2), s. 145–156.

⁷ J. Fabian, *Power and Performance: Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theatre in Shaba, Zaire*, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1990.

⁸ S.D. Madison, *Critical Ethnography: Method, Ethics, and Performance*, Thousand Oaks, CA: Sage, 2005.

⁹ J. Mienczakowski, *Ethnography in the Form of Theatre with Emancipatory Intentions*, [w:] C. Truman, D.M. Merters, B. Humphries (red.), *Research and Inequality*, London: UCL Press, 2000.

¹⁰ Termin „tradycja” jest problematyczny, bowiem jest zakorzeniony w antropologicznym klasycznym pojęciu kultury – zwłaszcza kultury niezachodniej – jako stabilnej, odizolowanej od szerszego społecznego, kulturowego, politycznego kontekstu i definiowanej przez „tradycję”, która jest całkowicie odmienna od zachodniej „nowoczesności” (K.A.F. Crehan, *Gramsci, Culture and Anthropology*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002, s. 37, 53). Obecnie antropologowie wiedzą, że kultury są „nieszczelne”, płynne, zmienne i połączone (Tamże, s. 49; A. Gupta, J. Ferguson (red.), *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*, Durham, NC: Duke University Press, 1997, s.4), a tradycje nie są

my postrzegaliśmy taki sposób przedstawiania jako egotyzujący i apolityczny. Nie spodziewałam się jednak, że taka walka o władzę stanie się głównym problemem mojego projektu. Oczywiście antropology zdają sobie sprawę, że podczas gdy badania oparte na współpracy chcą przewyciężyć nierówności, to jednak te wynikające z różnic klasowych, etnicznych czy rasowych, płci, wieku i seksualności mogą skomplikować relacje etnograf – uczestnik¹¹. Jednakże, w literaturze antropologicznej nie można znaleźć zbyt wielu konkretnych przykładów „wziętych z życia” obrazujących zmagania o władzę wśród uczestników badań i etnografów. Jak zauważyła Mary C. Waters, „szczerze dyskusje na temat rzeczywistości doświadczenia badań są dużo rzadsze niż ocenzone dyskusje dotyczące «metod badań»”¹². Według Kimberly Huisman, „wiele badań jakościowych zdaje się być przedstawianych w sposób, który nie bierze pod uwagę zmagania o władzę i dylematów związanych z pracą”¹³. Stosunkowo niedawno niektórzy badacze zaczęli ujawniać zmagania o władzę w ramach etnograficznego procesu¹⁴, chociaż w dalszym ciągu rzadko można napotkać szczerze przykłady nadużyć władzy, w których etnografowie często mają swój udział. Mój projekt, który miał łączyć teatr i antropologię, stanął przed wieloma wyzwaniami wynikającymi z jego interdyscyplinarności. W świecie teatru, z którym jestem dobrze zaznajomiona, polityczki o władzę między dramaturgami, reżyserami, aktorami, scenografami są czymś normalnym¹⁵, ale jednak często posiadają oni podobne doświadczenie zawodowe i dążą wspólnie do określonego celu. Tak

dawnymi i niezmiennymi zwyczajami, ale niestannie się tworzą i odtwarzają w odpowiedzi na zmieniające się lokalne i globalne relacje władzy (K.A.F. Crehan, dz. cyt., s. 54). W tym artykule używam terminu „tradycja” jedynie w odniesieniu do tego, co kobiety romskie identyfikowały jako część ich „tradycyjnego kulturowego dziedzictwa”, bowiem zauważyłam, że kultura romska nie stanowiła niezależnego bytu, a tradycja romska nie jest zamierzczłym zbiorem wierzeń i praktyk (J. Okely, *Constructing Culture through Shared Location, Bricolage and Exchange: The Case of Gypsies and Roma*, [w:] M. Stewart, M. Rövid (red.), *Multidisciplinary Approaches to Romany Studies*, Budapest: Central European University Press, 2010, s. 38), ale raczej „narzuconym, wynalezionym, przepracowanym i zmienionym... miejscem różnic i kwestionowania” (A. Gupta, J. Ferguson [red.], dz. cyt., s. 5), która utworzyła się zarówno „razem i w opozycji do innych dominujących kultur” (J. Okely, dz. cyt., s. 40).

¹¹» C.J. Chataway, dz. cyt.; J. Fabian, dz. cyt.; P.T. Reid, E. Vianna, *Negotiating Partnership in Research on Poverty with Community-Based Agencies*, „Journal of Social Issues” 2001, nr 57(2), s. 337–354.

¹²» M.C. Waters, *Black Identities: West Indian Immigrant Dreams and American Realities*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001, s. 347.

¹³» K. Huisman, *Does This Mean You Are Not Going to Come and Visit Me Anymore?: An Inquiry into an Ethics of Reciprocity and Positionality in Feminist Ethnographic Research*, „Social Inquiry” 2008, nr 78(3), s. 374.

¹⁴» M.G. Henry, „Where Are You Really From?: Representations, Identity and Power in the Fieldwork Experiences of a South Asian Diasporic”, *Qualitative Research* 2003, nr 3, s. 229–242; K. Huisman, dz. cyt.; G. Pratt, E. Kirby, *Performing Nursing: BC Nurses’ Union Theatre Project*, „ACME: An International E-Journal for Critical Geographies” 2003, nr 2(1), s. 14–31; I. Szeman, *Lessons for Theatre of the Oppressed from a Romanian Orphanage*, „New Theatre Quarterly” 2005, nr 21(4), s. 340–357.

¹⁵» A.J. Nouryeh, *The Dramaturg as Professor: Riding the Roller Coaster of Authority in Linking a Seminar to a Production*, „Theatre Topics” 2001, nr 11(2), s. 159–171; M.X. Zelenak, *Why We Don’t Need Directors: A Dramaturgical/Historical Manifesto*, „Theatre Topics” 2003, nr 13(1), s. 105–109.

się nie działo w przypadku mojego projektu. Kobiety romskie nie miały zaplecza teatralnego i przystąpiły do projektu z wielu – nie zawsze dających się pogodzić – powodów. Również moja skomplikowana rola w projekcie (etnograf, instruktor, dyrektor artystyczny) przyczyniła się do tych zmagania o władzę w sposób, który był trudny do przewidzenia. Ostatecznie, nieprzewidywalność i improwizujący charakter badań terenowych¹⁶, który zmusza nas do nieustannego reagowania na zmieniający się wokół nas kontekst, spowodował, że trudno było mi przewidzieć i przygotować się na zmienność władzy, konkurujące ze sobą interesy osobiste i profesjonalne, a także moją własną nieumiejętność do przewyciężenia potyczek, które zagrażały powodzeniu teatralnego przedsięwzięcia.

Artykuł ten proponuje oryginalny wkład do eksperymentalnej literatury etnograficznej, dzięki krytyce etnograficznej współpracy, uprawomocnienia i upolitycznienia w kontekście mojego projektu etnograficznego teatru prowadzonego w Polsce z kobietami romskimi. Szczere przedstawię sytuacje, w których konflikty między kobietami romskimi, aktorami i mną zmusiły mnie do podjęcia trudnych etycznych i moralnych decyzji oraz do przemyślenia zarówno etnografii-performansu jako metody badań, jak i mojej roli jako etnografa.

Baza teoretyczna i metodologiczna

Moją pracę wiele łączy z literaturą dotyczącą etnografii opartej na performansie, która traktuje teatr zarówno jako metodę badań etnograficznych, jak i jako przedstawienie¹⁷. Projekt „Nadzieja” użył teatru jako rodzaju obserwacji uczestniczącej, podczas której zadawałam pytania badawcze podczas tworzenia spektaklu teatralnego wspólnie z uczestnikami. Jednakże, moje badania terenowe również związane były z analizą samego spektaklu, bowiem dokumentowałam zarówno samo przedstawienie, ale również reakcje uczestników i widowni projektu „Nadzieja”.

Na początku moich badań wśród kobiet romskich byłam szczególnie zafascynowana wspólnotowym, uprawniającym i upolityczniającym potencjałem teatru jako rodzaju obserwacji uczestniczącej.

¹⁶ A. Cerwonka, L.H. Malkki, *Improvising Theory: Process and Temporality in Ethnographic Fieldwork*, Chicago: University of Chicago Press, 2007.

¹⁷ D. Conquergood, *Rethinking Ethnography*. . .; Tenże, *Storied Worlds*. . .; Tenże, *Beyond the Text*. . .; Tenże, *Performance Studies*. . .; N.K. Denzin, *Performance Ethnography: Critical Pedagogy and the Politics of Culture*, Thousand Oaks, CA: Sage, 2003; J. Fabian, dz. cyt.; S.D. Madison, dz. cyt.; J. Mienczakowski, *Synching Out Loud: A Journey into Illness*, Brisbane: Griffith University, Reprographics, 1992; Tenże, *Reading and Writing Research*, „NADIE Journal, International Research Issue” 1994, nr 18, s. 45–54; Tenże, *The Theatre of Ethnography: The Reconstruction of Ethnography into Theatre with Emancipatory Potential*, „Qualitative Inquiry” 1995, nr 1, s. 360–375; Tenże, *Ethnography in the Form of Theatre*. . .; Tenże, *Ethnodrama: Performed Research – Limitations and Potential*, [w:] P. Atkinson, A. Coffey (red.), *Handbook of Ethnography*, London: Sage, 2001; G. Pratt, E. Kirby, dz. cyt.; R. Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985; V. Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York: Performing Arts, 1982 (wyd. polskie: *Od rytuału do teatru: powagazabawy*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Warszawa: „Volumen”, 2005).

Wierzyłam, że zaangażowanie etnografa jako współtwórcy, który mówi do i z uczestnikami badań, a nie za nich¹⁸, umożliwi pojawienie się bardziej sprawiedliwej i uprawomocniającej formy badań. Przyjęłam badania oparte na współpracy, bowiem wydawały się najbardziej pasować do badań tak zmarginalizowanej grupy.

Moje rozumienie upolitycznienia i uprawomocnienia było również zainspirowane przez „teatr epicki” Bertolta Brechta¹⁹ i „dramat emancypujący” Mienczakowskiego²⁰. Teatr epicki starał się angażować publiczność do dyskusji społecznej i do działania przez przyjęcie wielu strategii defamiliaryzacji (np. efektu obcości) – aktorzy wchodzili i wychodzili z granej przez siebie postaci, grając więcej niż jedną postać, komentując akcję sztuki i używając scenicznych rekwizytów – które przedstawiały wydarzenia na scenie z niezwyklej perspektywy, by uwrażliwić publiczność na przemoc i niesprawiedliwość, która stała się czymś zwyczajnym.

Brecht, żarliwy marksista, był krytykowany za swój dydaktyzm²¹, upraszczanie rzeczywistości²², paternalizm²³ i niedoceniające krytycznych umiejętności publiczności²⁴. Pomimo tego, iż byłam świadoma tej krytyki i ewentualnego ryzyka związanego z wykorzystaniem brechtowskiego upolitycznienia w badaniach etnograficznych, byłam jednocześnie tym zafascynowana i chciałam wykorzystać w badaniach brechtowski efekt obcości jako strategię krytyki kulturowej. Tak więc, moje rozumienie upolitycznienia może być postrzegane jako mające związek ze szkołą antropologii wizualnej, która negocjuje „antropologiczne” z „estetyką ekspresywną”, by sproblematyzować granicę między faktem a fikcją, by zaangażować widza do krytyki społecznej dominujących światopoglądów i zakwestionować władzę etnografa, odmawiając mu prawa do przedstawienia prawdy²⁵.

Co więcej, czułam, że teatr fizyczny może zaferować wcieloną i „zmysłową naukę”²⁶, w której kobiety romskie będą mogły wyrazić swoje doświadczenia przemocy, które w innym wypadku mogą być zbyt trudne do wysłowienia, stabuizowane, bolesne lub krępujące do przekazania bezpośrednio

¹⁸» J. Fabian, dz. cyt., s. 43.

¹⁹» B. Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, New York: Hill and Wang, 1964.

²⁰» J. Mienczakowski, *Ethnography in the Form of Theatre...*

²¹» F.N. Becker, *Capitalism and Crime: Brechtian Economies in The Threepenny Opera and Love, Crime and Johannesburg*, “Modern Drama” 2010, nr 53(2), s. 160–162, 165; N. Gibson (red.), *Adorno: A Critical Reader*, Massachusetts: Blackwell 2002; S. Lennox, *Women in Brecht’s Works*, “New German Critique” 1978, nr 14.

²²» S.-E. Case, *Brecht and Women: Homosexuality and the Mother*, “International Brecht Yearbook” 1983, nr 12(66); S. Lennox, dz. cyt.; C. Rupprecht, *Post-War Iconographies: Wandering Women in Brecht, Duras, and Kluge*, “South Central Review” 2006, nr 23(2), s. 39.

²³» S. Lennox, dz. cyt., s. 94.

²⁴» H.M. Silcox, *What’s Wrong with Alienation?*, “Philosophy and Literature” 2010, nr 34(1).

²⁵» E. Edwards, *Beyond the Boundary: A Consideration of the Expressive in Photography and Anthropology*, [w:] M. Banks, H. Morphy (red.), *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven: Yale University Press, 1997, s. 55, 59, 69.

²⁶» P. Stoller, *Sensuous Scholarship*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

w narracjach²⁷. Jednakże, podczas gdy Brecht widział empatię jako przeszkodę w myśleniu racjonalnym, byłam przekonana, że była ona niezbędna w zachęceniu do krytyki społecznej, szczególnie w teatralnym projekcie związanym z ukazaniem przemocy. Zgadzam się z Mienczakowskim, który zauważa emancypujący potencjał „etno-dram” właśnie w empatii, którą wywołują w publiczności i uczestnikach badań²⁸. Byłam świadoma, że podczas gdy dyskurs uprawomocnienia był częścią składową w badaniach uczestniczących i opartych na współpracy związanych ze sprawiedliwością społeczną i aktywizmem, był również postrzegany jako problematyczny w związku z „ukrytym paternalizmem”²⁹ i naiwnym optymizmem dotyczącym naruszenia różnic władzy w relacji badacz – badany i możliwości osiągnięcia „wspólnego porozumienia” między badaczem a uczestnikiem badań³⁰. Jednakże, według mnie w uprawomocnieniu poprzez empatię nie chodziło o to, aby zrobić „coś... «komuś» albo «dla» kogoś”³¹, ale o to, aby zapewnić „dostarczenie wiedzy lokalnej” i zachęcić etnografa, uczestników badań i publiczność do krytycznego zaangażowania swoich emocji i uczuć w przemyślenie opresywnych warunków i alternatyw dla nich³².

Zdecydowałam się na badanie romskich mniejszości, bowiem jako rodowita Polka często byłam świadkiem, słyszałam i czytałam o rasowych stereotypach, słownym i fizycznym znieważaniu Romów, ich wykluczeniu z publicznych przestrzeni i dyskryminacji zarówno w miejscach pracy, jak i w urzędach państwowych. Takie przykłady przemocy wobec Romów w Polsce były udokumentowane przez różne organizacje, w tym Europejskie Centrum Praw Romów³³ czy Amnesty International³⁴, jak i dyskutowane przez polskich i zachodnich badaczy³⁵. Zdecydowałam się na badanie przemocy doświadczanej właśnie przez kobiety romskie, bowiem uważałam, że były marginalizowane ze względu na rasę, etniczność i płeć w polskim społeczeństwie i podporządkowane romskich normom genderowym³⁶. Poza tym,

27 » B. Farnell, *Moving Bodies, Acting Selves*, „Annual Review of Anthropology” 1999, nr 28; P. Stoller, dz. cyt.

28 » J. Mienczakowski, *Ethnography in the Form of Theatre...*, s. 135.

29 » J. Sanger, *Emancipation, Empowerment or Authorship? Mass Action Research*, [w:] M. Laidlaw, P. Lomax, J. Whitehead (red.), *Accounting for Ourselves: Proceedings of the Third World Congress on Action Learning, Action Research and Process Management*, Bath: University of Bath, 1994, s. 200.

30 » J. Lennie, *Deconstructing Gendered Power Relations in Participatory Planning: Towards an Empowering Feminist Framework of Participation and Action*, „Women’s Studies International Forum” 1999, nr 22(1), s. 103–104.

31 » P. Lather, *Getting Smart: Feminist Research and Pedagogy With/in the Postmodern*, New York: Routledge, 1991, s. 4.

32 » J. Lennie, dz. cyt., s. 109.

33 » European Roma Rights Center, *The Limits of Solidarity: Roma in Poland after 1989*, „Country Report Series” 2002, nr 11.

34 » Amnesty International, Annual Report, www.unhcr.org/refworld/country,AMNESTY,ANNUALPEPORT,POL,4562d8b6,-40b5a1ff12,0.html (14.02.2005).

35 » L.M. Puckett, *Barriers to Access: Social Services and the Roma of Poland*, „International Social Work” 2005, nr 48(5), s. 621–531; D. Ringold, *Roma and the Transition in Central and Eastern Europe: Trends and Challenges*, Washington, DC: International Bank for Reconstruction and Development, 2000; E. Sobotka, *The ERRC in Poland*, „Roma Rights Quarterly”, www.errc.org/cikk.php?cikk=1286 (23.08.2011); M. Stewart, dz. cyt.

36 » D.L. Arias, dz. cyt.; M. Stewart, dz. cyt.

nie prowadzono żadnych etnograficznych badań dotyczących obecnej sytuacji kobiet romskich w Polsce. Wybrałam Elbląg na miejsce badań, bowiem urodziłam się tam i mieszkałam do 1992 roku, kiedy to wyemigrowałam do Kanady; i właśnie tam byłam świadkiem niezliczonej ilości aktów dyskryminacji, przesądów i przemocy wobec Romów.

Sześciu aktorów uczestniczących w projekcie było, podobnie jak ja, białymi Polakami pochodzącymi z klasy średniej i wyższej. Agnieszka (19 lat) była studentką filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Siostry Grażyna (18) i Olga (16) uczyły się w liceum w Elblągu; Grażyna planowała po maturze i egzaminach wstępnych studiować na Uniwersytecie w Gdańsku. Gosia (18) i Derek (18) również przygotowywali się do tych egzaminów. Najmłodsza Maria (14) uczyła się w I klasie liceum. Nie mieli oni zbyt dużego doświadczenia aktorskiego i wszyscy uczestniczyli w zajęciach w Centrum w nadziei na związanie swojego profesjonalnego życia z teatrem. Pracowali również z Shawnem i ze mną przy wcześniejszych sztukach etnograficznych, które dotyczyły rasizmu i gender w Polsce. Oddani politycznie zaangażowanej sztuce czuli, że nowy projekt może ujawnić i napiętnować przemoc doświadczaną przez Romów w Polsce, jednakże widzieli w projekcie również szansę na udoskonalenie swoich aktorskich zdolności i na bycie zauważonym w kręgu teatralnej społeczności Elbląga.

Podczas trwania projektu uczestnicy nie byli oceniani jako studenci, bowiem to nie było wymagane przez Centrum, a ich udział w projekcie nie był opłacany i oceniany przeze mnie. Uzyskałam od nich świadomą zgodę na uczestniczenie w projekcie w roli odtwórców i uczestników badań z zaznaczeniem, że będą mogli się z niego wycofać w każdej chwili.

Moje poszukiwania uczestniczek romskich były zmuszone i długotrwałe. Szukałam ich na terenie całej Polski, bowiem kiedy podczas pilotażowych badań w 2001 roku w Elblągu spotkałam grupę kobiet romskich zajmujących się wróżeniem w parku miejskim, nie wyraziły zbyt dużego zainteresowania moim projektem. Postrzegały się jako „wróżki, a nie artystki cygańskie” (notatki z badań terenowych 2001). Jednakże, kiedy moje próby znalezienia uczestniczek projektu z innych miast okazały się bezowocne, byłam zmuszona ponownie zwrócić się do kobiet romskich w Elblągu. Początkowo nadal nie były zainteresowane uczestniczeniem w projekcie, jednak po miesiącu wspólnego przebywania z nimi w parku, rozmów na temat dzieci, życia i najnowszych plotek, kobiety ostatecznie zgodziły się na uczestniczenie w projekcie. Widziały go jako okazję do zarobienia dodatkowych pieniędzy (zaoferowałam im 40 złotych za trzygodzinną próbę), a także jako możliwość powiedzenia szerszej publiczności o problemach Romów w Polsce i uzyskania pomocy ze strony miasta.

Mimo iż pracowałam przeszło rok z większością romskich kobiet w Elblągu, to w projekcie w roli dramaturgów, reżyserów, choreografek i scenografek uczestniczyło pięć z nich – Randia, Zefiryra, Ana, Basia i Ewa. Pozostałe albo po prostu nie chciały brać udziału w projekcie, albo nie mogły ze względu na zobowiązania rodzinne lub konflikty w społeczności. Kilka z nich zostało wykluczonych z uczestniczenia, bowiem zostały one uznane przez 5 głównych uczestniczek za „niewiarygodne źródło informacji” (notatki z badań terenowych 2002). Randia (55) była wdową, która mieszkała z córką Zefiryną (25),

jej mężem i ich 9-letnią córką. Chorowała na serce i cukrzycę i utrzymywała się z niewielkiej renty chorobowej. Zefiryra i jej rodzina nie miały stałego źródła utrzymania – nie byli w stanie znaleźć pracy i nie kwalifikowali się do otrzymania opieki społecznej. Podczas gdy Zefiryra od czasu do czasu zajmowała się drobnym handlem, jej mąż był bezrobotny i cała rodzina utrzymywała się z renty i niewielkich pieniędzy zdobytych podczas wróżenia przez Randię. Ana (38) mieszkała z psychicznie chorą matką, mężem, dwójką dzieci (poniżej 13 roku życia) i dorosłym synem (20). Jej mąż handlował sprzętem elektronicznym i samochodami, a Ana starała się dorobić dzięki drobnemu handlowi i wróżeniu. Cierpiała na chroniczne problemy zdrowotne po tym, jak wytworzył się u niej zakrzep płucny po narodzinach jej najmłodszego syna. Zdarzały się jej również napady paniki i lęku. Ewa (32) była starszą córką Randii. Mieszkała z mężem i trójką dzieci (poniżej 13 roku życia). Utrzymywała się z renty chorobowej z powodu ciężkiej padaczki i napadów lęku, a jej mąż sprzedawał samochody. Basia (43) mieszkała z mężem, synem (15) i bratankiem (17) w małym mieszkaniu. Razem z mężem byli bezrobotni, jednak zajmowała się drobnym handlem i otrzymywali pieniądze za wychowywanie jej osieroconego bratanka.

Przedstawienie „Nadzieja” było tworzone poprzez obserwację uczestniczącą, wywiady, spotkania przed próbami (grupy fokusowe) i próby. Jako że oparte na współpracy przygotowanie przedstawienia było zawsze głównym celem mojej pracy, to prowadziłam obserwację uczestniczącą i wywiady, by osiągnąć porozumienie z romskimi kobietami, by dowiedzieć się o ich życiu w kontekście codziennym i stworzyć materiał badań na wypadek, gdyby kobiety zdecydowały się nie pracować w projekcie teatralnym. Jednakże uznałam również, iż materiał uzyskany podczas obserwacji uczestniczącej i dzięki wywiadam może być użyteczny w rozwoju przedstawienia również wtedy, gdy kobiety wyrażą zgodę na uczestniczenie w nim.

Moja obserwacja uczestnicząca – prowadzona przez ponad rok – zaczęła się przed przygotowaniem do przedstawienia, trwała w trakcie i po przygotowaniach, a polegała na codziennym odwiedzaniu kobiet i ich rodzin, pomaganiu im w obowiązkach, towarzyszeniu podczas wizyt lekarskich i na spotkaniach w opiece społecznej, na podróżach poza miasto w celu wróżenia i sprzedaży, a także na uczestniczeniu podczas specjalnych okazji (jak chrzciny czy święta). W nagranych wywiadach (które były zarówno ustrukturyzowane jak i częściowo ustrukturyzowane), pytałam kobiety o trudności, jakie napotykają w swoim życiu. Nagrywałam również opowieści o życiu i historii ich życia. W kontekście moich badań, historie życia miały bardziej biograficzny zarys, podczas gdy opowieści o życiu były mniej ograniczone czasowo. Kobiety opowiadały przede wszystkim o swoich osobistych problemach w kontekście przemocy. Znaczenia, jakie kobiety wiązały z przemocą, różniły się w zależności od tego, co działo się w ich życiu w tym czasie i w którym miejscu procesu badań się znajdowałyśmy. Jednakże, dla kobiet romskich przemoc związana była z biedą, prześladowaniem, dyskryminacją, tradycją romską, przemocą domową i słabym stanem zdrowia.

Kobiety definiowały biedę jako niemożność zapewnienia podstawowych potrzeb życiowych, takich jak pożywienie, schronienie, lekarstwa, i wiązały ją z bezrobociem w Polsce, przesądami w pracy,

romskim brakiem wykształcenia, z niemożliwością wrózenia i handlowania wynikającą z polskiej „ogólnej wrogości w stosunku do Cyganów” (notatki z badań 2002). Stwierdziły również, iż fizyczna i słowna przemoc, której doświadczyły zwiększyła się po upadku komunizmu i przeszkadzała im we wrózeniu i handlu. Co więcej, w ich przekonaniu doświadczyły dyskryminacji zarówno w sferze publicznej, jak i prywatnej, np. w urzędach państwowych, szkołach, szpitalach, przychodniach zdrowia i w agencjach wynajmu mieszkań. Tradycja romska również była postrzegana jako znaczące obciążenie w ich życiu, bowiem ograniczała ich życie i była odpowiedzialna za przemoc, której doświadczały w domach. Kobiety te uważały zwyczaj poślubiania dziewcząt w młodym wieku za opresyjny aspekt ich tradycji, który utrudniał im dostęp do edukacji. Skarżyły się również, iż powszechne wśród Romów przekonanie, iż „romski mężczyzna może zrobić wszystko, a kobieta nic” pozwalało mężczyznom na nękanie swoich żon fizycznie i emocjonalnie, na zdrady i uchylanie się od domowych obowiązków, od opieki nad dziećmi i zapewnienia finansów. Ponadto, kobiety były przygnębione swoim stanem zdrowia – wiele cierpiało na depresję, „ataki nerwicy”, choroby serca, cukrzycę, nadciśnienie, schizofrenię i tendencje samobójcze.

Jednak, podczas gdy kobiety często mówiły o przemocy, której doświadczyły w życiu, to opowiadały również – szczególnie podczas nieformalnych rozmów – o różnego rodzaju strategiach, których używają, by poradzić sobie z codziennymi trudnościami, a także o nadziei na przyszłość. Strategie te wiązały się z zażywaniem środków uspokajających i pokornym znoszeniem maltretowania; stosowaniu tych metod przemocy, których same doświadczyły; organizowaniu „kredytu” w lokalnym sklepie lub zastawianiu osobistych rzeczy, by zmniejszyć skutki biedy. Podczas wizyt w ich domach i towarzyszenia podczas spotkań zauważyłam również, że ich życie naruszało paradygmat przemocy pojawiający się w ich opowieściach. Te kobiety poświęciły wiele wysiłku – i były z tego dumne – w opiekę nad dziećmi, gotowanie, sprząatanie, zakupy, wrózenie i handel. Wyruszały z domów wczesnym rankiem, by zająć najlepsze miejsca do wrózenia, stały w długich kolejkach, aby dostać przecenione mięso na wieczorny posiłek, lub odnawiały same swoje mieszkania, by „wyglądały jak dom na święta Bożego Narodzenia” (notatki z badań 2003). Co więcej, kobiety te rozmawiały pozytywnie o przyszłości. Mówiły mi o swoich próbach zaoszczędzenia pieniędzy i nawiązania kontaktów zagranicą, aby pewnego dnia wyjechać z Polski. Szybko się zorientowałam, że – przyjeżdżając z Zachodu – byłam dla nich symbolem nadziei. Niektóre z nich miały nadzieję, że pomogę im w wyjeździe do Kanady i często rywalizowały o moją uwagę.

Początkowo, kobiety były niepewne współpracy z polskimi aktorami, jednak ich nastawienie się zmieniło, kiedy zapewniłam je, że są przeciwnikami rasizmu. Nasze sesje przed próbami, które trwały dwa miesiące, przyjęły postać spotkań grup fokusowych (nieformalnych, nieustrukturyzowanych lub częściowo ustrukturyzowanych wywiadów). Spotykaliśmy się trzy razy w tygodniu na trzygodzinnej sesji. Kobiety nie pozwoliły na obecność aktorów do czasu prób, bowiem czuły się niekomfortowo, mówiąc o swoim życiu w towarzystwie mężczyzn. Podczas tych sesji i wywiadów pytałam je o wyzwania w dniu codziennym i ponownie opowiadały o biedzie, prześladowaniu, dyskryminacji, romskiej tradycji, przemocy domowej i słabym stanie zdrowia, strategiach przetrwania i nadziejach na przyszłość.

Następny etap związany był z próbami, które odbywały się trzy razy w tygodniu przez trzy godziny, przez pięć tygodni. Przygotowywaliśmy przedstawienie, wykorzystując te same pytania, które pojawiły się przed próbami – dotyczące ich codziennych problemów i obaw. W drodze improwizacji i negocjacji stworzyliśmy podstawową fabułę przedstawienia, główne postaci, sceny indywidualne i kolejność akcji; psychologiczne, emocjonalne i fizyczne profile bohaterów; ustawienie na scenie, choreografię i tekst mówiony.

Często podczas gdy aktorzy improwizowali sceny, kobiety romskie oferowały sugestie, jednak często dołączały one do aktorów lub same improwizowały. Szczególnie lubiły tańczyć i uczyć aktorów kroków tradycyjnych tańców romskich. Zbiorowe pisanie zazwyczaj polegało na dyktowaniu przez kobiety tekstu, a aktorzy i ja podsuwaliśmy sugestie mające na uwadze efekty teatralne. Typowa próba zaczynała się rozgrzewką dla aktorów, a następnie kobiety i aktorzy udoskonalali tekst sztuki. Na zakończenie doskonaliliśmy nowy materiał.

Ostateczna wersja przedstawienia, wystawiona dla publiczności 31 maja i 1 czerwca 2003 roku³⁷ w elbląskim Ośrodku Kultury, opowiadała historię 13-letniej romskiej dziewczyny, której imię brzmiało Nadzieja. W trakcie sztuki Nadzieja opowiada o swoich doświadczeniach przemocy domowej i rasowej, po czym popada w schizofreniczną iluzję, w której zaprzyjaźnia się z psem i zmienia się w psa. Jej podróż kończy się na oddziale psychiatrycznym, gdzie przedawkowuje z jego pomocą.

Nie zapisywaliśmy zróżnicowania demograficznego publiczności, ale na podstawie naszych obserwacji i listy rezerwacji biletów możemy stwierdzić w przybliżeniu, że publiczność (około 100 osób) głównie stanowiły rodziny uczestników, przyjaciele i znajomi, i niewiele osób spoza tego kręgu. Byliśmy w stanie zapisać w naszych notatkach terenowych rozliczne nieformalne komentarze ze strony publiczności, które pojawiły się zaraz po przedstawieniu i w następnych tygodniach. Przeanalizowałam dane pojawiające się z nagrań video prób, zapiski prób i sesje w okresie przed próbami i notatki z badań.

Opera mydlana czy sztuka – czyja to wizja?

Moje oddanie dla etnografii uprawomocniającej, upolityczniającej i opartej na współpracy skomplikowało się w projekcie „Nadzieja” z powodu relacji władzy. Jednym z głównym powodów była walka o władzę nad przedstawieniem, która pojawiła się podczas prób i była spowodowana naszym odmiennym rozumieniem teatru jako formy sztuki. Atmosfera podczas przesłuchań była często napięta i wypełniona kłótniami i słownymi potyczkami ze strony aktorów i romskich kobiet. Zaczęłam wątpić w moje rozumienie etnografii opartej na współpracy i zaczęłam się obawiać, że nasz projekt się nie powiedzie. Główne źródło napięć podczas prób w zasadzie wynikało z konfliktu między kulturą masową i sztuką. Okazało się, że rozumienie teatru przez kobiety romskie było pod silnym wpływem oper mydlanych – lubiły one

³⁷» Wstęp kosztował 8 złotych, a pieniądze przeznaczone były na pomoc kobietom romskim.

seriale, szczególnie te amerykańskie i brazylijskie, a Randia stwierdziła, że praca nad przedstawieniem była „taka jak robienie opery mydlanej” (transkrypcja, próby 2003).

Opera mydlana – jako popularny gatunek często uważany za kobiecy – charakteryzuje się naciskiem na melodramat i użyciem realizmu i kulturowej autentyczności. Melodramatyczna wrażliwość oper mydlanych jest szczególnie wyraźna w ich skupianiu się na codziennym życiu domowym, relacjach rodzinnych, przewlekłych scenach, powtarzanej i podobnej narracji³⁸. Ich przywiązanie do realizmu jest widoczne w skłonności do obrazowania ludzi, wydarzeń i obiektów takimi jakimi wydają się być w realnym świecie³⁹, często stosując psychologiczny realizm Konstantina Stanisławskiego jako sposób gry aktorskiej⁴⁰. Ponadto, czas w operze mydlanej odwzorowuje prawdziwy czas, bowiem „tyle samo dni przepływa między odcinkami zarówno dla widzów, jak i dla postaci”⁴¹. Opera mydlana również postuluje się kulturową autentycznością⁴², czyli strategiami, które kierują widza do tego, co jest akceptowane jako „prawdziwe” – normy kulturowe i zwyczaje⁴³.

Romskie kobiety chciały stworzyć zarys sztuki w oparciu o konwencję opery mydlanej zarówno w treści, jak i formie. Fabułą, którą stworzyły, miała cechy melodramatyczne widoczne w odtwarzaniu

³⁸» S. Hall, *The Work of Representation: The Spectacle of the „Other”*, [w:] Tenże (red.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 1997, s. 344, 352, 371; N. Lacey, *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*, Basingstoke: Macmillan, 2000, s. 37–40, 220–223.

³⁹» S. Hall, dz. cyt., s. 360; E. Shohat, R. Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, New York: Routledge, 1994, s. 179.

⁴⁰» Ch. Gledhill, *Speculations on the Relationship between Soap Opera and Melodrama*, „Quarterly Review of Film and Video” 1992, nr 14(1–2), s. 114, 118; B. Longhurst, *Realism, Naturalism and Television Soap Opera*, „Theory, Culture and Society” 1987, nr 4. Prekursorem realizmu w teatrze był Konstantin Stanisławski (1863 – 1938), rosyjski dyrektor teatru, aktor i współzałożyciel Moskiewskiego Teatru Artystycznego (1898), którego teorie stały się podstawą rozwoju „metody aktorskiej”. Jego teoria teatru postulowała realizm postaci i scenografii. Aktorzy powinni przywoływać „pamięć emocjonalną”, by prawdziwie przedstawiać emocje postaci. (K. Stanisławski, *An Actor Prepares*, New York: Theatre Arts Books, 1984). Ważne jest, iż historycznie melodramat i realizm były swoim zaprzeczeniem. W XIX wieku i na początku wieku XX, realizm – ze swoim przywiązaniem do „prawdziwego” przedstawienia „przestrzeni i czasu i społeczno-kulturowych relacji” (E. Shohat, R. Stam, dz. cyt., s. 179) był odpowiedzią na prostą fabułę melodramatu, seryjne postaci i przesadzoną stereotypową i uzewnętrznioną grę. Realizm psychologiczny Stanisławskiego starał się rzucić wyzwanie „melodramatycznej grze” przez uczenie aktorów używania ich własnych emocji w tworzeniu psychologicznie „prawdziwych” postaci (T.J. Wiles, *The Theater Event: Modern Theories of Performance*, Chicago: University of Chicago Press, 1980, s. 16). To opera mydlana jako gatunek telewizyjny XX wieku wykorzystwała elementy zarówno melodramatu jak i realizmu przez połączenie „prawdziwego” odtworzenia społecznego krajobrazu i relacji z melodramatyczną grą, a także przez połączenie realistycznego stylu gry Stanisławskiego z takimi motywami melodramatu jak życie domowe i relacje rodzinne (J.B. Butler, „I’m Not a Doctor, but I Play One on TV”: *Characters, Actors, and Acting in Television Soap Opera*, „Cinema Journal” 1991, nr 30(4); Ch. Gledhill, dz. cyt., s. 14, 18; B. Longhurst, dz. cyt.

⁴¹» N. Lacey, dz. cyt., s. 40.

⁴²» Termin użyty do sproblematyzowania koncepcji realizmu.

⁴³» S. Neale, *Genre*, London: BFI, 1981, s. 36–41.

codziennego, zwykłego życia Nadziei i jej rodziny – sfery domowej, w której kobiece postaci przygotowywały posiłki, mężczyźni czytali gazety i w której rozwijały się osobiste relacje (transkrypcja, próby 2003). Tekst mówiony i fizyczny również wydawał się nosić znamiona melodramatu – fizyczne i emocjonalne życie Nadziei było portretowane poprzez wątki domowej przemocy, niewierności, zazdrości, co jest podstawą opery mydlanej. Preferowanymi przez nie sposobami przedstawiania był realizm i kulturowa autentyczność. Starwały się przedstawić fikcyjny świat spektaklu w sposób, który rozpoznawały jako swój własny i który odesłałby widownię do norm i zwyczajów romskich społecznych realiów. Ulokowały główną akcję sztuki przy stole, bowiem – jak wynikało z wywiadów i opowieści – stół kuchenny był dla nich integralną kulturową przestrzenią codziennych spotkań, przy którym mężczyźni rozmawiają o interesach, podczas gdy kobiety przygotowują jedzenie, odpoczywają, jedzą, wymieniają plotki i gdzie rodzina i przyjaciele gromadzą się, by celebrować niecodzienne wydarzenia, takie jak chrzciny, śluby lub wizyty podczas wolnych dni. Co więcej, skłonność kobiet do tego, aby bohaterowie – podobnie jak one – prowadzili długie rozmowy przy stole odzwierciedla skłonność oper mydlanych do skupienia się bardziej na mówieniu niż na grze aktorskiej. Ich przywiązanie do realizmu jako sposobu teatralnego przekazu było również widoczne w ich uporze, aby aktorzy – jak w wielu operach mydlanych – przyjęli psychologiczny realizm jako styl gry⁴⁴. Podobnie jak w realistycznym podejściu do gry Stanisławskiego, kobiety chciały, aby aktorzy wiernie przekazali codzienne relacje i rozmowy⁴⁵.

Te próby stworzenia przedstawienia teatralnego przez przyjęcie konwencji opery mydlanej od początku zaniepokoiły aktorów, gardzących tą estetyką. Dla nich, reprezentowała ona wszystko co złe w kulturze masowej i rozrywce dla kobiet. W polskich kręgach intelektualnych oba terminy niosą ze sobą negatywne konotacje – kultura masowa jest uważana za podrzędną i tworzoną przez popularnych, a nie prawdziwych artystów, natomiast kobieca rozrywka jest uznawana za intelektualnie mierne i apolityczne brednie⁴⁶. Dla aktorów – którzy uważali siebie za intelektualistów, artystów i feministki – ważne było, żeby uniknąć bycia utożsamionym z kulturą masową i rozrywką dla kobiet. Tak więc, kurczowo trzymali się abstrakcyjnych, nierealistycznych, metaforycznych, wizualnych i fizycznych form i konwencji

⁴⁴ » Podczas gdy kobiety chciały włączyć melodramatyczne tematy do przedstawienia, to preferowały psychologiczny realizm nad przesadzonym i ekspresywnym stylem gry melodramatu.

⁴⁵ » Czytelników zainteresowanych romskimi występami odsyłam do bogatej literatury źródłowej, np. I. Kertész-Wilkinson, *Song Performance: A Model for Social Interaction among Vlach Gypsies in Southeastern Hungary*, [w:] T. Acton, G. Mundy (red.), *Romani Culture and Gypsy Identity*, Hatfield: University of Hertfordshire Press, 1997; A. Lemon, *Between Two Fires: Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Post-Socialism*, Durham, NC: Duke University Press, 2000; C. Silverman, *Music and Power: Gender and Performance among Roma (Gypsies) of Skopje, Macedonia*, "The World of Music: Journal of the International Institute for Traditional Music" 1996, nr 38(1).

⁴⁶ » J. Durczak, *Mixed Blessing of Freedom: American Literature in Poland Under and After Communism*, "American Studies" 1999, nr 40(2), s. 137–150; H. Filipowicz, *Demythologizing Polish Theatre*, "TDR" 1995, nr 39(1), s. 122–128; E. Mazierska, *Devils, Crows, Women: The Cinema of Dorota Kedzierzawska*, "Canadian Slavonic Papers" 2001, nr 43(4), s. 495.

charakterystycznych dla polskiej awangardy XX wieku (np. Grotowskiego, Kantora, Szajny). Podczas gdy może zaskakiwać, iż aktorzy w tak młodym wieku przyjęli tożsamość intelektualistów i feministek, to większość z nich pochodzi z rodzin inteligentkich, przyjmując w związku z tym określone poglądy estetyczne, dodatkowo wzmocnione w szkole średniej⁴⁷.

Wydaje się więc oczywiste, że chcieli uniknąć realizmu na scenie. Podczas gdy wydawali się autentycznie oddani pracy etnograficznej, to jednak jako aktorzy-amatorzy próbujący zaistnieć zawodowo w teatralnej społeczności Elbląga, chcieli pokazać swój talent w jak najlepszym świetle. Zaniepokojona Olga mówiła: „Mam nadzieję, że moi przyjaciele nie przyjdą. . . bo zobaczą to (grę Olgi) i od razu wyjdą. . . kto by nie wyszedł? Ja bym wyszła!” (notatki z badań 2003). Szczególnie martwili się o reakcję publiczności z powodu porażki naszego wcześniejszego przedstawienia „Konie i anioły” w krajowym konkursie teatralnym. Pomimo naszych starań, aby stworzyć przedstawienie na wysokim poziomie, nie zdobyło ono uznania ze strony jury. Aktorzy byli załamani, kiedy pojawiły się pogłoski, że według jury wyrażało ono „radykalne, bezpodstawne, feministyczne opinie” (notatki z badań 2003). Dzięki przedstawieniu „Nadzieja” niektórzy z nich chcieli „uwiarygodnić siebie” jako aktorów przed miejscową publicznością, co było widoczne w poradzie skierowanej przez Dereka do reszty aktorów: „Lepiej pokażmy ludziom, że potrafimy grać. . . żeby nie myśleli, że jury miało rację (na temat werdyktu)” (notatki z badań 2003).

Oczywisty w tym kontekście wydaje się opór aktorów w zaangażowanie się w coś, co postrzegali jako sztukę popularną. Otwarcie kpili, ignorowali, próbowali zakłócać lub odmawiali słuchania sugestii i próśb kobiet romskich. Wyśmiewali melodramatyczne elementy w tekstach, grając w przerysowanym stylu – nadużywając gestów, ruchu i mówiąc głosem pełnym patosu. Często interweniowałam, prosząc aktorów o zmianę zachowania, jednakże moje interwencje zazwyczaj miały niewielkie znaczenie: „Trudno jest się z nich nie śmiać, kiedy ktoś ciągle plecie to samo” – zażartowała Olga. Myślę, że moje próby nie odniosły skutku dlatego, że aktorzy w dużej mierze uważali mnie za osobę odpowiedzialną za porażkę „Koni i aniołów”, co ochłodziło nasze relacje. Grażyna powiedziała pewnego dnia: „Może *gdybyśmy* bardziej dostosowali się do oczekiwań jury, wygralibyśmy!” (notatki z badań 2003) – przy czym „*gdybyśmy*” było wyraźnie skierowane do mnie, jako do reżyserki projektu. Myślę, że aktorzy oczekiwali ode mnie zrekompensowania się za rozczarowanie związane z „Końmi i aniołami”, poprzez postawienie się po ich stronie podczas prac nad „Nadzieją”.

Nieskrywana niechęć aktorów w stosunku do koncepcji teatru kobiet romskich prowadziła do nasilających się konfliktów i starć między dwiema grupami. Romskie kobiety odpowiadały na kpiny i sabotaż poprzez podkreślanie swojej władzy jako reżyserek projektu, narzucając aktorom nader wysokie

⁴⁷ P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Cambridge: Harvard University Press, 1984, s. 1, 6, 56 (wyd. polskie: *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądzienia*, tłum. P. Biłos, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005).

standardy spektaklu, później kpiąc, krytykując, a czasem ich obrażając. Przykładowo, Randia często stwierdzała: „oni się nigdy nie nauczą!”, kiedy aktorzy starali się nauczyć nowego tańca lub pieśni. Wszelkie pytania czy sugestie aktorów mające na celu udoskonalenie ich tańca było obcesowo podsumowywane: „nie mów mi, jak mam tańczyć” (notatki z badań 2003). Kiedy Derek uczył się kroków tańca romskiego, pogardliwie określili go jako „krzywonogiego”, ruszającego się jakby „połknął kij” i „mentalnie powolnego” (transkrypcja, próby 2003).

„A miało być tak zabawnie!” – celebrowanie tradycji czy zwalczanie niesprawiedliwości?

Konflikty dotyczące przedstawienia pojawiły się nie tylko z powodu odmiennego rozumienia teatru jako formy sztuki, ale również z powodu różnic związanych z tym, co projekt oznaczał dla nas i co chcieliśmy dzięki niemu osiągnąć. Podczas gdy w trakcie sesji przed próbami kobiety traktowały przedstawienie jako możliwość opowiedzenia szerokiej publiczności o trudnościach życia Romów w Polsce i zdobycia pomocy ze strony elbłaskiej społeczności, to podczas prób były zajęte stworzeniem przedstawienia, które wystawiałoby i opowiadałoby o „tradycyjnych” praktykach kulturowych aktorom i publiczności Gadjo⁴⁸. „Moglibyśmy postawić duży stół, pokryty białym obrusem i postawić na nim dużo jedzenia, żeby mogli zobaczyć, że Roma naprawdę wiedzą, jak się bawić!” – zasugerowała Ana podczas jednej z prób (transkrypcja, próby 2003). Chciały, żeby przedstawienie było wypełnione tradycyjną romską ucztą weselną, muzyką i tańcem. Dla nich takie „tradycyjne” praktyki były również dobrą zabawą, bowiem cieszyły się tańcem i śpiewem. Aktorzy, widzący w przedstawieniu sposób na bycie zauważonym w elbłaskiej społeczności teatralnej i postrzegający je jako polityczne forum krytyki rasizmu, przeciwstawiali się wizji spektaklu jako celebracji „tradycyjnej” romskiej kultury. Dla nich projekt również miał być dobrą zabawą, bowiem uwielbiali teatr, jednak zabawa dla nich oznaczała „poważną pracę artystyczną” w estetyce awangardowej (notatki z badań 2003). Dlatego też aktorzy sprzeciwiali się realistycznemu wystawianiu kultury romskiej – uważali to za nieinteresujące z perspektywy teatralnej i politycznej. „Musimy być uważni, jak my o tym mówimy. . . jak reprezentujemy je” – powiedziała Grażyna po jednej z prób – „chcemy, żeby spektakl opowiadał się przeciw rasizmowi, a nie utrwałał stereotypy” (notatki z badań 2003).

W związku z tym, iż chciałam stworzyć etnograficzno-artystyczny spektakl mówiący o sprawach politycznych, również byłam zaniepokojona egzotyzacją kultury romskiej – nie chciałam, żeby „Nadzieja” powielala stereotypy Romów jako tajemniczych, beztroskich i pierwotnych „Innych” i ukrywała nierówne relacje władzy, które definiowały zarówno relacje między Romami i Gadje, jak i nasze własne relacje podczas prób. Tak więc, w ich rozumieniu spektaklu jako celebracji romskiej „tradycji” zabrakło według

⁴⁸» *Gadjo* jest słowem oznaczającym nie-Romów (liczba mnoga – *Gadje*).

mnie polityki kultury i władzy, istotnej w kraju, w którym – by posłużyć się słowami Sherene Razack – „mniejszości mają zachowywać swoją kulturę, ale nie mają dostępu do władzy i środków”⁴⁹. Tak więc, pewnego dnia zaproponowałam żebyśmy zastosowali brechtowski koncept wychodzenia aktorów z roli w celu skomentowania akcji spektaklu i ujawnienia, że jest to skonstruowane wydarzenie, a nie prawdziwe odzwierciedlenie życia romskiego. Moim celem nie było odejście od estetyki opery mydlanej, ale raczej sproblematyzowanie przedstawienia romskiej kultury i „tradycji” w sztuce.

Jednak muszę przyznać, że czułam się również winna rozczarowania moich aktorów w związku ze sztuką „Konie i anioły” i chciałam wynagrodzić im to bardziej satysfakcjonującym rezultatem końcowym. Nie mogę również zaprzeczyć, iż jako artystka chciałam stworzyć istotne teatralne wydarzenie, które potwierdziłoby reputację moją i aktorów jako artystów teatralnych. Ostatecznie, wszyscy przejmowali się naszą reputacją, bowiem kobiety romskie odrzuciły mój pomysł zastosowania technik Brechta z obawy, że mogą one jedynie „zdezorientować publiczność”, „narazić piękno spektaklu” i spowodować, że „ludzie pomyślą, że albo aktorzy nie wiedzą, jak się gra, albo Romki mają coś z głowami” (notatki z badań 2003). Z kolei aktorzy krytykowali upór kobiet i twierdzili, że „politycznie nigdy się nic nie zmieni dla Romów, jeśli pokażą publiczności jedynie, ile kur są w stanie zjeść przy weselnym stole” (Olga, notatki z badań 2003).

Utarczki podczas prób znacząco się nasiliły, a ja czułam się uwikłana w „pakt Fausta” – określony przez Petera Loizos jako niespisaną umowę wzajemności, która wiąże nas z uczestnikami badań i oczekuje od nas „wynagrodzenia” ich za udział w badaniach⁵⁰. Mój pakt wymagał ode mnie bycie współnikiem zarówno kobiet, jak i aktorów w sabotażowaniu ich pracy. Randia wypowiedziała się w tej kwestii wyraźnie: „Magda, kiedy czasem się nie zgadzamy, ty musisz trzymać naszą stronę, prawda? . . . bo wiesz, czego oczekujemy i jesteś naszą przyjaciółką”. Ana poradziła mi po próbie, w trakcie której aktorzy sprzeczali się o kostiumy – „Powiedz im (aktorom), że jesteś antropologiem i wiesz, co robisz. . . i że to jest Twoja sztuka” (notatki z badań 2003). Również aktorzy ponaglali mnie, żeby „się obudzić i uznać (moje) obowiązki jako reżyserki (dlatego że), jeśli zostawimy kwestię przedstawienia w rękach kobiet romskich, to publiczność opuści (teatr) znudzona na śmierć” (notatki z badań 2003). Tak więc, kobiety romskie odwoływały się często do mojej roli ich przyjaciółki i antropologa, by przekonać mnie to popierania ich wizji artystycznej, podczas gdy aktorzy odwoływali się bardziej do mojej pozycji reżysera teatralnego. Wcielając się w rolę Fausta, starałam się nie oddać zbyt wiele swojej duszy żadnej ze stron. Balansowałam nieustannie zarówno między potrzebami kobiet i aktorów, jak i moją własną potrzebą, by produkcja się powiodła. Jednakże ostatecznie, kiedy potyczki o władzę podczas prób zagroziły powodzeniu spektaklu, poddałam się żądaniom aktorów i przekonałam romskie kobiety, żeby nie czynić przyjęcia

⁴⁹ S. Razack, *What Is to Be Gained by Looking White People in the Eye? Culture, Race, and Gender in Cases of Sexual Violence*, „Signs: Journal of Women in Culture and Society” 1994, nr 19(4), s. 898.

⁵⁰ P. Loizos, *Confessions of a Vampire Anthropologist*, „Anthropological Journal of European Cultures” 1994, nr 3(2), s. 14.

weselnego znaczącą częścią historii, ale by na pierwszym planie umieścić trudne, a nie uroczyste chwile w życiu bohaterów. Kobiety ostatecznie zgodziły się na moje sugestie i przedstawiliśmy zarówno wesele Nadziei, tańce, jak i wiele innych scen w stylizowanym zwolnionym tempie, by podkreślić fragmentację jej schizofrenicznej psychiki. Spektakl zaprezentowany publiczności w Centrum Kultury był mieszanką „awangardy” i „opery mydlanej”. Ta estetyka została dobrze przyjęta przez kobiety romskie, aktorów i publiczność, jednakże widzowie, z którymi rozmawiał Shawn i ja, przede wszystkim widzieli sztukę jako przedstawienie romskiego folkloru i kultury, a nie jako krytykę rasizmu i przemocy. Według mnie ten sposób rozumienia sztuki wynikał ze szczególnego kontekstu Polski, w której dyskusowanie na temat rasizmu mogło być postrzegane jako politycznie ryzykowne z powodu ostatnich prób rządu, aby przeciwdziałać przedstawieniom w światowych mediach dotyczącym polskich pogromów Żydów w czasie komunizmu, jednakże należy zauważyć również ograniczenia stylizacji jako strategii upolityczniającej⁵¹.

Podczas gdy romskie kobiety doceniły i zgodziły się na włączenie stylizacji do przedstawienia, to w pewnym stopniu było to pozorne zwycięstwo – myślę, że miało to szkodliwy wpływ na relacje między nimi i aktorami i było częściowo odpowiedzialne za nieosiągalne standardy perfekcji wymagane od aktorów podczas prób. Pewnego wieczoru, po obejrzeniu próby spektaklu, Randia powiedziała: „Magda, musisz spojrzeć prawdzie prosto w oczy. . . wielkie romskie wesele byłoby taką dobrą zabawą!” (notatki z badań 2003).

Patrząc prawdzie prosto w oczy

Potyczki o władzę, które pojawiły się podczas prób, świadczą o wyzwaniach mojego projektu, jednakże do pewnego stopnia wskazują także na konflikty, które mogą dotyczyć również innych badań opartych na performansie. W takich wypadkach konflikty nie są czymś niezwykłym i ostatnio stały się one głównym tematem w literaturze dotyczącej etnografii eksperymentalnej⁵². Te konflikty często dotyczą kwestii związanych z tym, co i jak powinno zostać pokazane i są uzupełnione obawami dotyczącymi treści, estetyki, publiczności i celów projektu badań⁵³. Przykładowo, użycie realistycznej lub nierealistycznej estetyki może stać się głównym punktem konfliktu między badaczami akademickimi i społecznością współpracowników⁵⁴. Zachodni badacze czasami preferują stosowanie estetyki nierealistycznej,

⁵¹» Biorąc pod uwagę temat tego wydania „Anthropologica” (związany z eksperymentalną i zaangażowaną etnografią) w tym tekście skupiam się na procesie etnograficznym. Czytelników zainteresowanych bardziej szczegółową dyskusją na temat rozwoju i przedstawienia „Nadzieja” odsyłam do mojej książki: *Staging Strife: Lessons from Performing Ethnography with Polish Roma*, Kingston and Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2010.

⁵²» L. Edmondson, *Marketing Trauma and the Theatre of War in Northern Uganda*, „Theatre Journal” 2005, nr 57, s. 451–474; G. Pratt, E. Kirby, dz. cyt.; I. Szeman, dz. cyt.

⁵³» G. Pratt, E. Kirby, dz. cyt.

⁵⁴» L. Edmondson, dz. cyt.; G. Pratt, E. Kirby, dz. cyt.

szczególnie w przedstawieniach przemocy, opresji i cierpienia, bowiem obawiają się kolonialnej i imperialnej spuścizny realizmu, jego problematycznych roszczeń do obiektywizmu i prawdy⁵⁵, jego zamiłowania do sentymentalizmu poprzez identyfikację aktora z bohaterem⁵⁶ i skłonności jego linearnej narracji do „spłaszczania sprzeczności i systematyzowania chaosu”⁵⁷. W rezultacie, badacze mogą wybierać antyrealistyczne sposoby przedstawienia, w tym Brechtowskie strategie alienacji⁵⁸, Bachtinowską groteskę⁵⁹, dadaizm i surrealizm⁶⁰, klownadę⁶¹ i techniki cyrkowe, jak akrobatyka i żonglowanie⁶². Natomiast współpracownicy mogą wybrać realizm, bowiem – podczas ich walki o sprawiedliwość – chcą, aby ich opowieści były postrzegane jako „fakty” a nie „fikcja”, by zmusić publiczność do empatii i identyfikacji⁶³. Ponadto, realistyczne narracje mogą być preferowane ze względu na „ich obietnicę odnowy” i zdolność tłumaczenia niezrozumiałej przemocy, co jest istotne w bezpiecznym przedstawianiu opowieści o przemocy i traumie. Współpracownicy, zaznajomieni z realistycznymi sposobami reprezentacji dzięki wpływowi globalizacji, mogą również przeciwstawiać się nierealistycznym strategiom promowanym przez badaczy jako kolejnej wersji zachodniej dominacji i paternalizmu⁶⁴. Takie konflikty między badaczami i współpracownikami mogą być zrozumiałe w kontekście symbolicznej walki o „dystynkcję” – czyli o autoryzowanie i podkreślanie przewagi własnego gustu estetycznego nad innymi⁶⁵. Według Pierre’a Bourdieu, takie walki są często wyrażane jako „nietolerowanie” innych gustów, będących jednym z głównych elementów różnicujących klasy. To nietolerowanie ma być widoczne w niechęci widzów z klasy pracującej do zmiany tradycyjnych sposobów teatralnej ekspresji dokonanej przez intelektualne elity⁶⁶.

Podobne konflikty – wynikające z odmiennego rozumienia tego, co i jak powinno być pokazane w przedstawieniu – również dotyczyły mojego projektu. Chociaż rozpoczęłam badania, chcąc jednocześnie chronić i popierać prawa uczestników moich badań, to z perspektywy czasu widzę, że nie wzięłam wystarczająco pod uwagę tego, co te prawa znaczą z ich perspektywy. Chociaż koncepcja spektaklu jako celebracji kultury romskiej mogła być w pewnym stopniu problematyczna, bowiem rozwija ona

55» L. Edmondson, dz. cyt., s. 463.

56» G. Pratt, E. Kirby, dz. cyt., s. 22.

57» M. Taussig, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*, Chicago: University of Chicago Press, 1986, s. 132.

58» L. Edmondson, dz. cyt., s. 22; G. Pratt, E. Kirby, dz. cyt., s. 22; M. Taussig, dz. cyt., s. 144.

59» G. Pratt, E. Kirby, dz. cyt., s. 28.

60» F. Shoshana, D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York: Routledge, 1992.

61» G. Pratt, E. Kirby, dz. cyt., s. 28.

62» L. Edmondson, dz. cyt., s. 466.

63» Tamże.

64» Tamże, s. 464–468.

65» P. Bourdieu, dz. cyt.

66» Przykładem może być efekt obcości Brechta. Tamże, s. 4–5, 56.

pojęcie kultury „zgodnie, z którym kultura oznacza wartości, przekonania, wiedzę i obyczaje, które istnieją w bezczasowej i niezmiennej próżni oddzielonej od patriarchy, rasizmu, imperializmu i kolonializmu”⁶⁷, to teraz widzę, jak niesprawiedliwe było odrzucenie ich pomysłu na przedstawienie ich kultury jedynie ze względu na jego utożsamienie z siłami hegemonicznymi, które podkreślają ich opresję⁶⁸. W rzeczywistości, rozumienie przedstawienia jako celebracji kultury romskiej mogło być bardziej skomplikowane i odmienne do tego, które sobie założyłam. Mogło być jednocześnie hegemoniczne i antyhegemoniczne, utrwalające niektóre z nieszkodliwych romskich stereotypów (tajemniczy, pierwotni, muzycy), ale jednocześnie likwidujące te negatywne (leniwi, bierne ofiary). Co więcej, ich pragnienie, by zmienić przedstawienie w celebrację ich kultury mogło być sprytnym ruchem politycznym – sposobem na zapewnienie im praw do publicznego wyrażenia ich stylu życia, po przeszło 50 latach komunistycznej polityki asymilacyjnej⁶⁹. Ana chciała, aby spektakl zawierał ucztę weselną, by „oni [nie-romska publiczność] mogli zobaczyć, że Romowie naprawdę wiedzą, jak się bawić!” (transkrypcja, próby 2003). Według Jamesa Clifforda, podczas gdy w postindustrialnym kontekście manifestowanie swojego dziedzictwa kulturowego było często postrzegane jako „forma odpolitycznionej, utowarowionej nostalgii – namiastka tradycji”, to często zapomniano, że „tradycja” nierzadko odgrywa główną rolę w zmaganiach o polityczną i kulturową wolność⁷⁰. Tak więc, manifestowanie i celebrowanie ich praktyk kulturowych mogło być dla kobiet romskich upolityczniającą strategią podkreślającą ich tożsamość, przetrwanie i siłę. Mogły być świadome tego, że jedyne uznanie – w świecie, w którym rasizm jest wszechobecny – jakie może zyskać ich praca mogłoby wynikać właśnie z przedstawienia „tradycyjnych” aspektów ich kultury. Podczas jednej z sesji Ewa stwierdziła, że „kiedy jest koncert romski. . . ludzie przychodzą po to, żeby zobaczyć romski taniec i śpiew. . . a kiedy koncert się kończy, i kiedy Romów nie ma już na scenie, wtedy nazywają tych samych Romów złodziejami i kryminalistami” (transkrypcja, przedpróby 2003). Ich wybór realizmu jako sposobu przedstawienia mógł być sposobem na legitymizację ich przedstawień „tradycyjnej” kultury romskiej – „publiczną formą domagania się prawdy”⁷¹. W momencie, kiedy stwierdziły, że brechtowskie strategie mogą negatywnie wpłynąć na nie i na aktorów było już oczywiste, że kobiety obawiają się, że nie-realizm skompromituje powagę ich przedstawień. Nie wzięłam również pod uwagę, że celebracja ich kultury poprzez „tradycyjny” taniec romski mogła również dotyczyć radości tańczenia, bardziej zmysłowego i cielesnego doświadczenia, które mogło być uprawomocniające dla romskich kobiet.

Jak na ironię, kiedy mój projekt starał się stworzyć grunt, na którym kobiety mogły wyrazić ich żądania sprawiedliwości, to jednocześnie, poprzez przekonanie ich, aby na pierwszym planie przedstawić

⁶⁷» S. Razack, dz. cyt., s. 896.

⁶⁸» A. Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, Q. Hoare, G. Nowell Smith (edycja i tłumaczenie), London: Lawrence and Wishart, 1971.

⁶⁹» D. Ringold, dz. cyt.

⁷⁰» J. Clifford, *Looking Several Ways: Anthropology and Native Heritage in Alaska*, „Current Anthropology” 2004, nr 45(1), s. 6, 9.

⁷¹» S. Feldman, D. Laub, dz. cyt., s. 60.

ich problemy, a na drugim celebrację, odmówiłam im w ten sposób prawa do wyrażenia siebie. Oczywiście, mój projekt był skomplikowany, bowiem kobiety romskie i aktorzy – mający w dużym stopniu odmienne cele – byli moimi uczestnikami badań a jako antropolog byłam odpowiedzialna za obie grupy. Co więcej, pełniłam również rolę teatralnej instruktorki i dyrektorki artystycznej w Centrum Kultury, i podczas gdy generalnie chciałam uprzywilejować artystyczną wizję kobiet romskich jako zmarginalizowanych członków społeczeństwa, to czułam się również zobowiązana do wspierania artystycznych ambicji aktorów. Oczywiście, mogłam zrezygnować ze współpracy z Centrum i pracować z aktorami nie mającymi profesjonalnych aspiracji, ale ze względu na ograniczone fundusze potrzebowałam wsparcia Centrum do realizacji projektu. Ostatecznie, próbowałam podczas prób brać pod uwagę zarówno obawy kobiet, jak i aktorów, a efektem końcowym było przedstawienie „Nadzieja” – mieszanina „awangardy” i „oper mydlanej”. Jednak, biorąc pod uwagę zmarginalizowany status kobiet romskich, ta estetyczna mieszanka powinna być postrzegana jako kompromis stworzony „pod zachodnim przymusem”⁷². Taki „kompromis” był możliwy, bowiem wierzyłam – w swoim oddaniu do współpracy, uprawomocnienia i upolitycznienia – że badania oparte na spektaklu, które łączą „antropologiczne” z „estetyczną wyrazistością”, ułatwią zastosowanie krytycznych i sprawiedliwych metod badań. Jednak, ignorując potrzeby ekspresji kobiet romskich, mój projekt stał się nieświadomie paternalistycznym przedsięwzięciem, w którym założyłam, że wiem, co jest dla nich najlepsze.

Jednakże, podczas prowadzenia badań nie postrzegałam swojej decyzji związanej z wprowadzeniem stylizacji do spektaklu i uwydatnienia ubóstwa romskiego życia jako paternalistycznej. Byłam zmotywowana chęcią zadowolenia aktorów i uratowania spektaklu przed klęską, wierząc cały czas, że działam w interesie kobiet romskich. Podczas gdy wiedziałam, że skupienie się na trudach życia Romów może spowodować utrwalenie stereotypu Roma jako biernej ofiary, to uznałam to za mniejsze zło w kraju, w którym systematycznie odmawia się wiedzy na temat przemocy doświadczanej przez Romów. Według mnie, przeniesienie na pierwszy plan trudnych aspektów życia tworzyło bardziej politycznie przebiegłą strategię. W końcu przecież romskie kobiety podczas sesji przed próbami skarżyły się, że w Polsce nikt nie jest zainteresowany romskimi problemami, tylko ich kulturą.

Jednocześnie nie mogę stwierdzić, że moja decyzja związana ze zniweczeniem wizji spektaklu romskich kobiet była całkowicie przemyślana. Na początku badań nie byłabym w stanie sobie wyobrazić, że narzucę moją własną estetykę, ale patrząc na tę sytuację obecnie, mogę stwierdzić, że badania terenowe „przytrafiły się nam” na bardziej eksperymentalnym poziomie. Etnograf nie jest wszechwiedzącym obserwatorem, który może przyglądać się zdarzeniom z dystansu i bezbłędnie racjonalizować swoje badania⁷³, bowiem badania wprowadzają nas w nieprzewidywalne relacje władzy i odmiennych celów, podczas których musimy dokonywać trudnych moralnych i etycznych decyzji, mając niewiele czasu do

⁷²» L. Edmondson, dz. cyt., s. 466.

⁷³» A. Cerwonka, L.H. Malkki, dz. cyt., s. 174.

zastanowienia. Czasem ta niepewność i intensywność etnograficznych zdarzeń może doprowadzić nas do podjęcia decyzji i czynów, które po fakcie będą dla nas zaskakujące. Właśnie to zdarzyło się podczas projektu. Podczas gdy jako antropolog byłam świadoma tego, że przedstawienie kulturowego dziedzictwa może grać istotną rolę w politycznych zmaganiach zmarginalizowanych grup (co jest kwestią opisywaną nawet we wprowadzających podręcznikach do antropologii), to podczas prób nie postrzegałam chęci celebrowania romskiej kultury jako okazji do podkreślenia romskiej tożsamości i trwania. Zwiezdziona zapisami w moim faustowskim kontrakcie, postrzegałam tę chęć jako przeciwdziałanie arogancji aktorów podczas prób i podjęłam decyzję, której później żałowałam.

Teraz widzę, że intensywność doświadczenia badań terenowych spowodowała, że każdy z nas reagował inaczej w różnych sytuacjach. Podczas gdy w trakcie sesji przed próbami zapewniłam romskie kobiety, że będę respektować ich prawa, to podczas prób im ich odmówiłam. Podobnie, aktorzy początkowo wyrazili swoje oddanie badaniom dotyczącym społecznej sprawiedliwości, a podczas prób zablokowali artystyczną wizję romskich kobiet. Na początku kobiety twierdziły, że chcą, aby spektakl wypowiadał się przeciwko przemocy w ich życiu, ale podczas prób były już zajęte tworzeniem przedstawienia, które celebrowałoby ich „tradycję”. Luke Eric Lassiter trafnie podsumował tę sprzeczną naturę badań terenowych, kiedy zauważył, że początkowe uzgodnienia między antropologami i uczestnikami badań „często zmieniają się w nowym kontekście, w którym waga wstępnych dyskusji jest zmieniana pod wpływem innych czynników pozostających poza naszą bezpośrednią kontrolą i poza naszą wizją tego, czym projekt jest i czym się stanie”⁷⁴. Przykładowo, możliwe jest, że podczas sesji przed próbami kobiety chciały, aby spektakl skupił się na przemocy w ich życiu, bowiem na tym początkowym etapie badań przyjęły moje i aktorów założenia oraz cele projektu, by ugruntować swoje relacje z nami⁷⁵. Jednak kiedy podczas prób zmienił się kontekst, podobnie stało się z ich celami. Być może do czasu rozpoczęcia prób kobiety poczuły się bardziej komfortowo i co za tym idzie – bardziej pewnie w ustalaniu ich artystycznych i politycznych celów. A może zbliżanie się czasu premiery tę pewność nadszarpnęło i zaczęły obawiać się, że publiczne przedstawienie przemocy skierowanej wobec Romów zaszkodzi ich osobistemu bezpieczeństwu? Przecież podczas dyskusji dotyczącej sposobu przedstawienia przemocy na scenie, odmówiły obarczenia winą Polaków, by nie zaostreć istniejących antagonizmów.

Moja porażka w dostosowaniu się do ich wymagań i oczekiwań, jakkolwiek sprzeczne i zmienne by one nie były, zakłóciła całe moje rozumienie badań opartych na performansie i mojej roli jako etnografa. Czy teatr oferuje więcej możliwości do prowadzenia upolityczniających i uprawomocniających badań opartych na współpracy? Czasami myślę, że moje wywiady z kobietami romskimi, moje codzienne wizyty w ich domach, uczestniczenie przy ich wrózeniu, towarzyszenie im podczas załatwiania spraw, czy słuchanie ich opowieści o radościach i smutkach mogło dać im większe poczucie uprawomocnienia

⁷⁴» L.E. Lassiter, *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, s. 96.

⁷⁵» T.R. Lidlof, *Qualitative Communication Research Methods*, Thousand Oaks, CA: Sage, 1995, s. 177.

niż faktyczny proces tworzenia przedstawienia teatralnego. Jednak ostatecznie nie sądzę, żeby istniała prosta odpowiedź na to pytanie. Każdy projekt i każda relacja badacz – badany jest wyjątkowa. Każda jest osadzona w różnych polach władzy, w związku z czym będzie miała różne znaczenie i potencjał.

Jak widzę moją przyszłą podróż etnograficzną w kontekście moich doświadczeń z projektem „Nadzieja”? Chciałabym, żeby była to etnografia odkrycia, w której zarówno etnograf, jak i uczestnicy uczą się sposobów robienia etnografii wspólnie, zaczynając od nowa przy każdym projekcie i w każdych okolicznościach. Niewątpliwie, będzie to wymagało bycia bardziej ostrożną jeśli chodzi o moje założenia dotyczące etnografii i sztuki, i nie będę więcej patrzeć na nie jako na jedyne przewodnie reguły w moich etnograficznych próbach. Gdybym była bardziej elastyczna w stosunku do założeń moich badań, to najprawdopodobniej bardziej kreatywnie podeszłabym do pragnienia kobiet, aby „Nadzieja” celebrowała ich „tradycję”. Gdybym była bardziej otwarta w związku z moimi zobowiązaniami metodologicznymi zauważyłabym, że współpraca, upolitycznienie i uprawomocnienie mogą mieć różne znaczenia, wymiary i konsekwencje w zależności od tego, kto jest zaangażowany w projekt i gdzie on się odbywa. To jest ważna lekcja, którą odrobiłam podczas tego projektu. Doświadczenia w terenie – zwłaszcza w niestabilnym społeczno-politycznie kontekście – zawsze wystawią na próbę nasze teorie i metody. Jak stwierdziła Carol Greenhouse: „zmienione ludzie życie zmusza... etnografów do przedefiniowania... przemocy i ludzkich zapewnień, struktury i celów, hegemonii i oporu”⁷⁶. Jednak dla mnie etnografia odkrycia powinna oznaczać nie tylko bycie otwartą w używaniu różnych teoretycznych i metodologicznych narzędzi. Powinna również polegać na zaangażowaniu się w coś, co nazywam „spojrzeniem do wewnątrz” – ciągłą świadomość i krytykę relacji władzy pojawiających się podczas procesu etnograficznego. Taka krytyka powinna wziąć pod uwagę sposoby pojawiania się władzy, jej tworzenia i reprodukcji podczas doświadczenia badań⁷⁷. To będzie wymagało od nas nie tylko zmodyfikowania naszych teoretycznych i metodologicznych założeń, ale również improwizowania – w najbardziej etyczny i kreatywny sposób – w naszych zmiennych i sprzecznych relacjach z uczestnikami badań.

Tłumaczenie: Janina Radziszewska

Magdalena Kazubowski-Houston

Profesor teatrologii i antropologii na York University w Toronto w Kanadzie i dyrektor Centre for Imaginative Ethnography. Zasięg jej badań naukowych obejmuje etnografię eksperymentalną i etnografię

⁷⁶» C.J. Greenhouse, *Introduction: Altered States, Altered Lives*, [w:] Taž, E. Mertz, K.B. Warren (red.), *Ethnography in Unstable Places: Everyday Lives in Contexts of Dramatic Political Change*, London: Duke University Press, 2002, s. 8.

⁷⁷» J.M. Groves, K.A. Chang, *Romancing Resistance and Resisting Romance: Ethnography and the Construction of Power in the Filipina Domestic Worker Community in Hong Kong*, „Journal of Contemporary Ethnography” 1999, nr 28(3), s. 257.

opartą na performansie, etnograficzne narracje, teatr fizyczny, teatr polityczny i aktywistyczny, ludzi pochodzenia romskiego, socjalizm/postsocjalizm, starość, przemoc i terroryzm. Prowadziła badania etnograficzne za pomocą performansu wśród najuboższych mieszkańców w Vancouver Downtown Eastside. Jej publikacje pojawiły się w "Text and Performance Quarterly", "Anthropologica" i "Canadian Theatre Review". Jej książka *Staging Strife* (2010) uzyskała zarówno nagrodę Outstanding Qualitative Book przyznawaną przez International Congress of Qualitative Inquiry, jaki Ann Saddlemyer Book Prize przyznawaną przez Canadian Association for Theatre Research.

SUMMARY

„Don't Tell Me How to Dance!": Negotiating Collaboration, Empowerment and Politicization in the Ethnographic Theatre Project "Hope"

This article contributes to the experimental ethnography literature by providing a critique of ethnographic collaboration, empowerment and politicization. Focusing on my ethnographic theatre project "Hope" – developed in collaboration with Roma women and local actors in Poland in 2003 – I discuss the power struggles over representation that defined my project and that arose from our multifarious understanding of theatre as an art form, differences in what the project meant to us and in what we hoped to accomplish through it. I reveal the problematic moral, ethical and political decisions I had to make that forced me to rethink both my methodology and my role as ethnographer.

Keywords: performance-centred research, collaboration, politicization, Roma, ethics, improvisation
