



Анна МАЄВСЬКА

Акція Чорного Протесту на вулицях Варшави, 2016 р.

## РЕВОЛЮЦІЯ БЕЗ ГЕРОЇНЬ.

### Перформативні практики жіночого опору в мистецтві й на вулиці на тлі Чорного Протесту

У листопаді 2016 року польські жінки й чоловіки виступили проти проекту закону, що передбачав абсолютну, без жодних винятків, заборону абортів. Про якісь винятки не йшлося взагалі – навіть у випадку небезпеки для життя чи можливої вагітності внаслідок згвалтування. Учасниками Чорного Протесту стали понад 150 тисяч осіб, однак незважаючи на величезний розмах, рух набрав егалітарного характеру. Ініціатива не належала жінкам середнього класу з великих міст – це була мобілізація у масштабі всієї країни, не забезпечена централізованим керівництвом. Громадськість великих і малих міст організували протести знизу – через ЗМІ.

Як стверджує Ева Маєвська, Чорний Протест відкидає характерний для польської культури героїчний опір з типовою для нього штивною ієрархією та романтичним культом провідників [1]. Під час Чорного Протесту жертвність, героїзм та винятковість поступилися перед солідарністю, співпрацею та буденністю. Отож “слабкий опір”, описаний Маєвською, можна вважати новою рисою громадянського суспільства.

Інклюзивність Чорного Протесту дозволила стати актором у Театрі опору. Жіночий протест набрав

форми різноманітних перформативних практик, де кожен виступає спадкоємцем *happenig*’у, вуличного театру, *guerilla theatre*, Помаранчевої Альтернативи [Революції] та ін. Я маю намір описати три пласти, де жінки перформували “слабкий опір” – на вулиці, в театрі і суспільних ЗМІ.

#### Вулиця

Для перформативних практик Чорного Протесту особливо показові акції Чорних Шмат. Вираз “Чорна Шмата” насправді двозначний. Дослівно це означає “клапоть чорної тканини”; у сенсі переносному – це, однак, вульгарне поменування проститутки. На рівні дослівному йдеться про транспаранти з чорної тканини – перформерки використовують їх, щоб привернути увагу до зневажливої мови, якою таврують жінок за їхнє рішення щодо власного тіла та сексуальності. Гаятрі Співак підкреслювала, що в патріархальному суспільстві жінок можуть трактувати як підпорядкованих *інших*, що не володіють мовою, отож змушені створювати власну “граматику емансипації” [2]. Чорні Шмати, власне, й виконують таку вивільнюючу мовну *операцію*, анексуючи прилизливе слівце “шмата” й змінюючи його значен-

ня. Субвентивне повторення патріархальної норми, що міститься в образливому слові, позбавляє норму складової сили. Перформерки з “Чорних Шмат” не бажають бути предметами, назву яким надають чоловіки. Заволодівши правом контролю над словом, жінки здобувають право суб’єктивності.

Під час акції “Межа погорди” перформерки заблокували транспарантом вулицю, поділивши її навпіл і створюючи справжній кордон. Ті, що відтворювали метафоричну межу в реальному просторі, прагнули зруйнувати байдужість міського життя і привернути увагу до безвиході в суспільних стосунках. Колектив змушує повірити, що публічна сфера досягла критичного пункту, звідки ніхто не здатний виборсатися.

Під час акції “Ти не сама” перформерки прикріпили транспаранти до пам’ятників Варшавським Сиренкам. Ці мітичні істоти, берегині міста, постають в образі озброєної жінки з риб’ячим хвостом. Відкриття присутності жінок-воївниць, розпорошених скрізь по всьому місті, стало символом солідарності та демонстрації жіночої сили. Цілком несподівано виявилось, що самотні сирени вкупі творять цілу армію. Вхідження в публічний простір з метою змінити спосіб сприйняття віддавна добре знаних місць і об’єктів вписується в стратегію привернення уваги до жінок, яких ігнорують у публічному житті.

Пам’ятники сиренам можна трактувати як метонімію жіночих тіл. Перформерки відкидають можливість інструментально послуговуватись тілом як державною власністю або предметом торгівлі. Гасло “моє тіло має голос” аж ніяк не створює непорушного поділу між приватним і публічним. Учасниці Чорного Протесту не мали сумнівів, що тіло – це справа політична і, як скандували, “поле боротьби”. Ця позиція далека від концепції природного тіла як джерела свободи, перформованої американською контркультурою в шістдесятих роках. Перформерки Чорного Протесту набагато скептичніші й свідоміші щодо складної економічно-політичної плутанини, в яку потрапляє тіло в період неокapіталізму. Через те протестувальниці ходили в чорному, натякаючи на вбрання патріоток, які носили жалобу на знак спротиву політиці загарбників після січневого повстання в ХІХ столітті. Чорний Протест не був карнавалом – це був час жалоби.

Перформанси Чорних Шмат мають партиципаційний характер. Висота транспарантів – понад двадцять метрів, отож кожен стрічний спонтанно долучається до ходи, щоб допомогти їх підтримати, і таким чином сам стає перформером. Нескладні задуми акцій можуть повторюватись по всій Польщі. Перформанс “Ти не сама” справді копіювали по всій країні, замість сирен використовуючи інші жіночі пам’ятники.

Екологічний перформанс “Матінка Полька на вирубі” також презентує нерозмінну інклюзивну стратегію. Цецилія Малік, візуалістка, опублікувала свою світліну: Цецилія годує дитя, сидючи на пеньку в краківському парку; це вияв протесту проти закону, що дає дозвіл на неконтрольований вируб. До Цецилії поступово приєднувались інші матері, а на сторінку у соцмережах з усієї Польщі почали надходити світліни матерів, які годують дітей.

Акт годування грудьми викликав на ту пору заперечення з огляду на безпрецедентний позов до ресторану, де клієнтці заборонили годувати немовля привселюдно. В цьому контексті перформанс можна сприймати як спробу повернення некомерційного місця для жіночого тіла в публічному просторі.

Перформерки звернулися з відкритим листом, до Папи Франциска, описуючи антиекологічні практики, які посилюються внаслідок дій міністра середовища Яна Шишки. Цікаво, що поборниці екологічної чистоти віднесли до консервативних християнські цінності. Уособлений в Матері Польці, концепт материнства, на який зазвичай покликаються, неначебто узгоджується з патріархальною моделлю жертвовної матері. Однак повторення відомої алегорії здається недостатнім. Мати Полька згідно з національними фантазмами повинна бути патріотичною матроною, страдницею, котра вмирає задля своїх дітей – лише ніяк не звичайною жінкою! Жак Дерріда вважає, що тільки невдалий перформатив може бути ефективним. Неповне повторення алегорії Матері Польки демократизує ідею материнства. Характерний для образу материнства, культивованого героїчною польською уявою, фантазм жертвовної і самодостатньої матрони, поступово зникає. Перформеркам нема потреби бути самодостатніми, оскільки вони солідарні у співпраці з іншими жінками ... Протест їхній не героїчний, він практичний і звичайний, отож і мови не може бути про якусь романтичну самопожертву.

Консорціум Постмистецьких практик, створений зусиллями Куби Шредера і Себастьяна Ціхоцького – це неформальне інтердисциплінарне об’єднання митців, які використовують мистецькі стратегії поза цариною мистецтва [3]. Політичний протест для них – це така собі звичайна чернеча ряска для пост-мистецтва.

Консорціум дозволяє професійним графікам проєктувати транспаранти й готувати їх до друку для власного використання під час демонстрацій.

Під час протестів проти проєкту закону, що ліквідував незалежність судового апарату влітку 2017 року, Консорціум послався на акцію Академії Руху 1980-го року, звертаючись до традицій польського контестаційного політичного перформансу. Великий транспарант з текстом “Справедливість – опора могутності й тривалости Речі Посполитої” викликав

потужну афективну реакцію перехожих: вони побачили паралель між сучасною політичною ситуацією і рухом “Солідарності”. Люди, які пам’ятали вісімдесяти роки, плакали.

Завданням повторної акції Академії Руху полягало не в зміні значення оригінального перформансу – організатори намагались викликати колективне зворушення. “Солідарність” не раз після Чорного Протесту порівнювали з жіночими рухами як засновницький міт спільного, егалітарного і низового політичного руху, який на початку своєї історії (на жаль, тільки тоді) шанував рівні права жінок і чоловіків.

Перформерки з екологічної групи “Зубриця” услід за американськими феміністками з Guerilla Girls виступають у відповідних масках, переодягнені на зубрів. Склад колективу змінюється щоразу, а перформерки ховаються за масками. Завдяки анонімності та інклюзивній стратегії, кожен може бути зубрихою.

Авторство акції поступається місцем колективному творчому актові, що повинен підкреслювати рівність і солідарність. Зубрихи, так само як Guerilla Girls, протестують проти нерівності в трактуванні жінок і використанні незаконних форм їхньої праці в закладах культури та університетах.

### Social media

Для перформативів опору, суспільні медіа стають новим простором, де графічна презентація тіл протестуючих заміняє фізичну присутність. Один із численних прикладів участі в опорі з використанням медіа – надсилання фотографій матерів, які годують грудьми – як вияв підтримки акції “Мати-полька на вирубі”. Публікація світлини в рамках перформативної акції протесту створює відчуття співучасті. Така форма потужно впливає на зацікавлених осіб і може додатково викликати появу ініціатив у публічному просторі. Соціальні медіа – це не тільки поле гри симулякрів; вони можуть мати значний вплив на формування громадянського суспільства та здійснення реальних задумів. Загальновідомим стало вже твердження, начебто все, що трапляється на Інстаграмі, Твіттері, Фейсбуку, настільки ж реальне, як вихід на вулицю.

Першу демонстрацію Чорного Протесту попередила акція, ініціатором якої була Гохе Адамчик: жінки публікували свої фотографії в чорному, протестуючи в такий спосіб проти проекту закону. Публікація світлини – акт перформування свого публічного обличчя. Деякі жінки перформували свої позиції за прикладом п’янків (Марія Пеще показує на фото середній палець); хтось підкреслював у своїх світлинах жалобний характер протесту (бліда Майя Осташевська в чорному гольфі). Кожна фотографія мала індивідуальний характер і перформувала особисте ставлення до руху

опору. Масовість ініціативи творила відчуття сили і солідарності... Сімнадцять відсотків польських жінок задекларували, що третього листопада 2016 року убуралися в жалобу.

### Театр

У спектаклі “Невісти держави, дівки революції, жінки, а може, й учені пані” Йоланта Янічак та Віктор Рубін звертаються до історії Теруань де Мерікур – радикальної французької революціонерки, щоб розповісти про боротьбу під час історичних рухів за рівність жінок, які остаточно відмовлялися від постулату рівності статей.

Алегорія “Свободи, що веде люд на барикади” (прообразом її була постать де Мерікур), зображена як чоловіча романтична фантазія, що виключає жінок з політичного руху, використовуючи їхній образ у сфері символіки, щоб створити міт чоловічого опору. “Жінка мусить бути оголена, щоб вміститися на картині”, – каже Теруань. Замість жінки-алегорії у виставі виступає жіночий колектив у сірих робітничих убраннях. До груп протестуючих жінок належать революційні активістки – міщанки з походження: Олімпія де Гуж і Мадам Роллан, селянка Вікторін (вона покинула дітей, щоб долучитися до революції) та проститутка з експлуатованої французької колонії Гаїті. Драматургиня Йоланта Янічак підкреслює різницю між цими жінками, нагадуючи, що Теруань публічно відшмагали й зірвали з неї одяг жінки-якобінки. Янічак відкидає героїчний тип опору, ставлячи водночас питання про можливість співпраці між жінками, які походять з різних суспільно-економічних прошарків. Приблизно так само, як bell hooks вказує, що феміністична боротьба можлива тільки в поєднанні з рефлексією над класовими й расовими поділами [4]. В “Невістах держави...” можливість співпраці не виключено, але творці сприймають суспільну нерівність як загрозу для солідарності жінок в ситуації, коли їх ігнорують.

На початку вистави Соня Рошук (в ролі Теруань) виголошує слова: “консервативний, тихий, центристський”, що окреслюють байдужі й обережні політичні позиції. У першій сцені Рошук неначе передбачає реакцію глядача на критичну провокацію, вписану у виставу, але водночас ніби демаскує лицемірство акторів, адже вони тільки вдають. Рубін і Янічак вказують, що рух опору може перетворитись на театральну конвенцію. Таке звинувачення може бути кинуте як театрові критичному, так і театрові опору, що триває на вулицях.

Виставу завершує перформанс Теруань: вона звертається до глядачів з проханням вийти з театру і розпочати акцію протесту. Коли глядачі хапаються за банери й виходять з приміщення, Теруань завертає їх

знову на сцену. Ті, хто залишився в глядній залі, б'ють браво тим, хто вийшов. Фінал вистави мав би виявити звичайну видимість емансипаційних рухів, однак під час прем'єри вся публіка вийшла з театру, люди не вмщалися навіть на площі біля будинку. Коли повернулися на сцену, не було нікого, хто міг би зустріти їх оплесками. Критичний експеримент Рубіна – цікавий спосіб взяти під сумнів ефективність опору, однак він несподівано відкрив перформативну силу протестуючих тіл. Демонстрацію публіки помітили в публічному просторі, отож їхні постулати не можуть надалі ігноруватися у публічних дебатах. Людей, яких досі ігнорували, нарешті помітили, і навіть це одне можна вважати успіхом протестних акцій. Гасло демонстрацій – “Мислю, відчуваю, протестую” – виявило прагнення бути поміченим, а тим самим, визнаним як суб'єкт. Здійснення цього прагнення може стати початком політичних змін.

*Переклад з польської – Ніна Бічуя*

1. E. Majewska. *Tramwaj zwany uznaniem. Feminizm i solidarność po neoliberalizmie*, Warszawa 2017.

2. Gayatri Spivak. *Can the Subaltern Speak? / Marxism and the interpretation of Culture*, Illinois. 1988.

3. *Саме так артисти будують нарації про свою діяльність в межах пост-мистецтва; однак, на думку Жака Рансьєра, не існуюватиме нічого “поза мистецтвом”. Естетика і політика нерозривно зв'язані. Моєму аналізу перформативних практик в рамках постмистецької діяльності близькими є розуміння співвідношення між полем політики й мистецтва, як його бачить Рансьєр.*

4. bell hooks, *Teoria feministyczna: od marginesu do centrum*, Warszawa 2013.

*Сцена з вистави “Невісти держави, дівки революції, жінки, а може, й учені пані” Йоланти Янічак та Віктора Рубіна. Польський театр. Бидгощ, Польща. <http://www.teatrpolSKI.pl/zony-stanu.html>*

