didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 169/170**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2022
DOI: 10.34762/kv59-m013
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/kwestia-autorytetu-czyli-wspolne-problemy-sztuki-partycypacyjnej-i-badan-jakosciowych

/ partycypacja

Kwestia autorytetu, czyli wspólne problemy sztuki partycypacyjnej i badań jakościowych

Zofia Dworakowska | Uniwersytet Warszawski

The Question of Authority, or Problems Common to Participatory Art and Qualitative Research

The aim of the article is to examine possibilities of using the experience of the qualitative social research in developing more complex interpretation methods of participatory projects in theatre and performance art. Departing from the classical essay *On Ethnographic Authority* by James Clifford which traces different strategies that researchers use to represent the field reality in their writing, the author introduces the qualitative research trend and its reflexion. The author refers to different ways of how qualitative researchers argue with the traditional hegemony of the scientific text, its isolation from the field and from the community being researched, and the way it creates the hierarchy between them and the researcher. Such strategies from qualitative methodologies, such as grounded theory, triangulation of methods and points of views, attempts to share control on the research process with the local participants and to include polyphony in the texts are presented as inspiring for the analysis of participatory practices. The author compares the lesson learnt from qualitative research with the theses of Claire Bishop in her well-known book *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. According to the author, the perspective of qualitative research can be interpreted as a new attempt at thinking about social and artistic, ethic and aesthetic dimensions of the participatory projects, which is a crucial issue for Bishop.

Keywords: participatory art; qualitative research; representation; Claire Bishop; James

James Clifford na samym początku swego tekstu *O autorytecie etnograficznym* (1995), który ukazał się po raz pierwszy w 1983 roku w piśmie „Representations", przywołuje klasyczne dzieło antropologii XX wieku – *Argonautów zachodniego Pacyfiku* Bronisława Malinowskiego (1967). Zwraca uwagę na stronę tytułową pierwszego wydania z 1922 roku, na której znajduje się fotografia podpisana „Akt ceremonii Kula". Przedstawia ona stojącego u drzwi swego domostwa wodza Trobriandczyków, któremu, zgodnie z zasadami wymiany Kula, przekazywany jest naszyjnik z muszli. Za darczyńcą widać sześciu młodych mężczyzn stojących w rzędzie i schylonych w ukłonie. Uwaga wszystkich postaci skupiona jest na rytuale wymiany – prawdziwym wydarzeniu z melanezyjskiego życia. Clifford zachęca jednak do przyjrzenia się uważniej zdjęciu, aby dostrzec, że jeden z kłaniających się Trobriandczyków patrzy w inną stronę – prosto na nas. Kieruje wzrok w stronę aparatu fotograficznego, a więc w niekontrolowany, niezamierzony sposób zaburza konwencję dokumentalną i ujawnia obecność etnografa, który – jak pisze Clifford – „aktywnie komponuje wycinek trobriandzkiej rzeczywistości" (1995, s. 19).

Zdjęcie to staje się dla Clifforda jednym z punktów wyjścia dla tekstu, którego celem jest prześledzenie powstawania i załamania się autorytetu w XX-wiecznej antropologii kultury. Ważnym kontekstem dla tych rozważań jest jego późniejsza analiza – *O etnograficznej autokreacji: Conrad i Malinowski* (1992), gdzie proponuje równoległą lekturę monografii trobriandzkiej i dzienników jej autora, odsłaniając w ten sposób *de facto* kreacyjny charakter metody Malinowskiego, która ustanowiła przecież standard profesjonalnych, obiektywnych i neutralnych badań terenowych w

klasycznej antropologii. W „Representations” Clifford używa wspomnianej fotografii, aby przedstawić charakterystyczny dla tej metody model autorytetu, w ramach którego to bezpośrednie doświadczenie badacza pełni funkcję legitymizującą cały proces badań, w myśl stwierdzenia: „Jesteście tam… bo ja tam byłem” (1995, s. 19).

Tytułowe zdjęcie ceremonii Kula, ujawniając, że badanie jest jednocześnie dokumentem i performansem, zapisem i kreacją, wydaje się jednak także dobrym pretekstem do zastanowienia się nad tym, co może przynieść artystycznym projektom partycypacyjnym refleksja metodologiczna podejmowana w polu badań społecznych.

1.

Tekst *O autorytecie etnograficznym* reprezentuje szerszy, samokrytyczny nurt w badaniach społecznych, mający początki w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych XX wieku, w kontrkulturowym ruchu na uniwersytetach (zob. m.in. Denzin, Lincoln, 2009; Jawłowska, 2008; Leavy, 2018, s. 54-56). W jego obrębie podejmowano krytykę panującego wówczas monopolu metod ilościowych, postrzeganych jako emanacja kompleksu wobec nauk ścisłych, objawiającego się przekładaniem ich standardów na badania socjologiczne i etnograficzne, oraz z powodu politycznego uwikłania tych metod, to znaczy wykorzystywania ich w doraźnych celach przez rządy i korporacje. Badania społeczne „w przekonaniu kontestatorów służyć powinny ludziom, a nie samym sobie i aparatom władzy” (Jawłowska, 2018, s. 16).

Z tego nurtu wywodzą się badacze i badaczki skupieni wokół długofalowej inicjatywy wydawniczej Normana K. Denzina i Yvonny S. Lincoln – podręcznika *The Sage Handbook of Qualitative Research*, który w latach

1994-2018 doczekał się pięciu wydań, za każdym razem aktualizowanych i rozbudowywanych[1]. Publikujący w nim nie redukują swojego podejścia do perspektywy metodologicznej – do wyboru technik i metod badawczych, ale podkreślają, że podejście to wynika z określonej wizji rzeczywistości społecznej jako nieredukowalnej do kategorii weryfikowalnych eksperymentalnie lub kwantyfikowalnych „w kategoriach ilości, wielkości, intensywności lub częstości" (Denzin, Lincoln, 2009, s. 34). Badacze ci, kwestionując aplikowanie z nauk ścisłych takich postulatów, jak obiektywizm, neutralność i dystans, zwracają uwagę na to, że „każde badanie jest uwikłane moralnie i politycznie", a „rzeczywistość obiektywna nie może nigdy być uchwycona, znamy rzeczy tylko przez ich reprezentacje" (tamże, s. 26). Podkreślają, że proces badawczy jest przede wszystkim interakcją między badaczem czy badaczką a osobami należącymi do jakiejś społeczności, co oznacza, że badacz obserwuje i zadaje pytania, ale jest też obserwowany i pytany – jego obecność wpływa na rzeczywistość, którą bada, a jego poglądy i doświadczenie na to, co widzi i gdzie kieruje uwagę.

Osoby utożsamiające się z tym ruchem zajmują się m.in. badaniami autochtonicznymi, feministycznymi, partycypacyjnymi, badaniami przez współpracę, badaniami wykorzystującymi sztukę, etnografią krytyczną, performatywną, publiczną (zob. Denzin, Lincoln, 2018). Propozycja wykorzystania refleksji z tego pola jako inspirującego kontekstu dla analiz praktyk partycypacyjnych w sztuce, wynika nie tylko z tego powodu, że część z tych badań można uznać wprost za przykłady sztuki partycypacyjnej, a z kolei wiele projektów partycypacyjnych ma niewątpliwy wymiar poznawczy i można je traktować jako rodzaj badań lub część szerszego procesu badawczego. Bardziej istotnym powodem tego zestawienia jest to, że refleksja na obu tych obszarach ogniskuje się wokół tych samych, zasadniczych pytań:

– jak tworzyć reprezentacje rzeczywistości, która jest życiem konkretnych osób?

– jak te osoby mogą w tym uczestniczyć?

– jaka jest rola badacza/artysty?

– jak analizować i oceniać te reprezentacje?

A także: „Jaki rodzaj skuteczności jest tutaj brany pod uwagę?" (Bishop, 2015, s. 423)[2]. Pole możliwych odpowiedzi, zarówno w sztuce, jak w badaniach, wyznacza ta sama seria napięć: między jakością i równością, między celami artystycznymi/badawczymi i społecznymi, między autorstwem indywidualnym i zbiorowym (zob. m.in. Bishop, 2015, s. 115, 142).

Zainteresowanie badaczy i badaczek jakościowych strategiami artystycznymi wiąże się z poszukiwaniem innych mediów reprezentacji niż tekst. Dystansują się w ten sposób wobec „uprzywilejowanych, opartych na języku sposobów poznania" (Finley, 2009, s. 64), co znajduje wyraz w krytyce hegemonii tekstu jako dominującej formy sprawozdawania z badań i wzoru profesjonalizmu naukowego (zob. Finley, 2009, s. 67). Zwracają uwagę na ułomność tekstu właśnie jako medium reprezentacji, ponieważ dokonuje się w nim redukcja wielozmysłowej, polifonicznej i multimedialnej rzeczywistości terenu (zob. Leavy, 2018, s. 73). Clifford nazywa ten problem „uwikłaniem w pisanie" i stawia pytanie: „jak można przetworzyć niezdyscyplinowanie doświadczenie na autorytarne pisemne sprawozdanie?" (1995, s. 20).

Wysoka ranga tekstu w naukach społecznych pozostaje rzeczywiście we wzajemnej zależności z uprzywilejowaną pozycją autora – badacza zarządzającego treściami, organizującego narrację w trybie obiektywnego sprawozdania, jak mówi Clifford: „dostarczyciela prawdy w tekście" (1995, s.

20). Pokazuje on, że zarówno wspomniany wyżej autorytet oparty na doświadczeniu, ustanowiony w latach dwudziestych XX wieku w ramach nowego naukowego i literackiego gatunku, jakim było pisarstwo etnograficzne zakorzenione w intensywnej obserwacji uczestniczącej, jak i autorytet zbudowany na interpretacyjnej kompetencji badacza, pojawiający się w tekstach z lat siedemdziesiątych XX wieku pisanych w nurcie antropologii interpretatywnej, mają charakter monologiczny i nie mogą być uznane za bezstronne. Zgodnie z jego analizą „w nowoczesnej, autorytatywnej monografii nie ma praktycznie żadnych istotnych głosów, poza głosem autora, a cytaty stanowią dowody na poparcie ukierunkowanej interpretacji" (Clifford, 1995, s. 27).

Tekst ustanawia hierarchię w procesie badawczym także dlatego, że powstaje w swego rodzaju izolacji – badacz opracowuje notatki terenowe, formułuje wnioski, pisze i publikuje raport w fizycznym dystansie od „terenu" oraz bez udziału społeczności, która w ten sposób traci kontrolę nad reprezentacją (zob. Clifford, 1995, s. 25). Tę izolację pogłębia fakt, że tekst jest formułowany w języku specjalistycznym i przeznaczony dla kręgu profesjonalistów, co dodatkowo dystansuje osoby, których życie opisuje i interpretuje (zob. Leavy, 2018, s. 77; Saldaña, 2018, s. 379).

Wydaje się, że wspomniana redukcja rzeczywistości do jednego wymiaru i izolacja od osób ze społeczności nie grozi projektom realizowanym na gruncie sztuk performatywnych, w tym teatru. Zresztą ci badacze społeczni, którzy wybierają przedstawienie lub performans jako sposób gromadzenia danych i/lub upubliczniania wyników badań, robią to właśnie dlatego, że są one multimedialne i umożliwiają obecność (zob. Saldaña, 2018, s. 379). Jednocześnie trudno pominąć w tym kontekście podobieństwa między tekstem a jednym z podstawowych mediów z obszaru sztuk

performatywnych, jakim jest tradycyjne przedstawienie teatralne. Oba stanowią zasadniczo zakomponowane, skończone i perswazyjne całości, które legitymizuje autorytet pojedynczego autora. Mimo że relacje społeczne w obrębie procesu badawczego i twórczego są odmienne, a teatr wydaje się tą bardziej kolektywną praktyką, to nie można zapomnieć o jego, usankcjonowanej przez tradycję i umocowanej instytucjonalnie, hierarchicznej strukturze z centralną figurą reżysera. Dodatkowo, jeśli tak rozumiane przedstawienie staje się formą dla projektu partycypacyjnego, władzę reżysera może potencjalnie wzmacniać status profesjonalisty wobec osób uczestniczących, niebędących najczęściej zawodowymi aktorami. Medium przedstawienia okazuje się więc równie problematyczne jak medium tekstu.

2.

Osoby reprezentujące metodologie jakościowe eksperymentują z różnymi sposobami zaburzania elitarnego i autorytarnego charakteru swoich badań. W wyniku tych różnorodnych poszukiwań wypracowywane są często indywidualne i lokalne strategie, odpowiadające na specyfikę konkretnego terenu i potrzeby procesu badawczego. Warto jednak przywołać kilka z szerszych tendencji na tym polu.

Część z nich inspirowana jest klasyczną dla socjologii teorią ugruntowaną, sformułowaną w 1967 roku przez Barneya G. Glasera i Anselma L. Straussa, zgodnie z którą hipotezy, pojęcia i własności pojęć wyłaniają się „w trakcie systematycznie prowadzonych badań terenowych z danych empirycznych” (Konecki, 2009, s. XII). Współcześnie badacze i badaczki rewidują wyjściowe założenia tej teorii w tej mierze, w jakiej stosowana była jako strategia wspierająca obiektywizm badań i legitymizująca trafność ich wyników (zob.

Atkinson, Delamont, 1992; Konecki, 1992). Utrzymują jednak postulat „ugruntowania" w trwającym procesie badawczym nie tylko uogólnień, ale także doboru metod i form działania. W praktyce prowadzi to do traktowania każdego badania jako unikatowego przebiegu, którego kolejne etapy uzależnione są od tego, co się na bieżąco wydarza, a w końcowym opracowaniu zostaje ujawniona i omówiona logika tego procesu.

Kolejnym sposobem podważenia jednoosobowej, autorytatywnej narracji jest strategia „triangulacji", wywodząca się z książki *The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Methods* Normana Denzina (1978), który postulował „uwzględnianie w badaniach kilku współrzędnych i odnoszenie badanego zjawiska do kilku punktów orientacyjnych" (za: Kłoskowska, 1990, s. 179). Denzin wyróżnił cztery typy triangulacji: danych, badacza, teoretyczną i metodologiczną, ale w praktyce zazwyczaj realizowano zróżnicowanie metod i/lub danych, stosując je często jako narzędzia wzajemnej weryfikacji. Spotkało się to z krytyką późniejszych badaczy i badaczek, wskazujących na ontologiczną złożoność przedmiotu badania, którego nie da się uchwycić w siatkę triangulacji i opisać w kategoriach zwartej całości. W tym samym duchu, po latach, przeformułował swoją koncepcję sam Denzin.

> Triangulacja, czyli wykorzystanie wielu metod – pisał – odzwierciedla próbę obrony głębszego rozumienia badanego zjawiska. […] Triangulacja nie jest narzędziem lub strategią trafności, lecz konkurencją dla trafności. Kombinacja wielu praktyk metodologicznych, materiałów empirycznych, perspektyw i obserwatorów w jednym pojedynczym badaniu (Denzin, Lincoln, 2009, s. 27).

Jednym z praktycznych zastosowań triangulacji jest więc, wymienione wcześniej, wykorzystywanie przez badaczy zróżnicowanych mediów, w tym z pola sztuki, zarówno jako technik zbierania danych, jak i sposobów formułowania i upubliczniania wyników. Postulat triangulacji oznacza także umożliwienie czytelnikowi tekstów badawczych oglądanie opisywanej rzeczywistości z kilku punktów orientacyjnych, rozumianych zarówno jako różne momenty badania, jak i uwzględniających perspektywę widzenia różnych jego uczestników.

Krytyka hegemonii tekstu, jak wspomniano, wynika z szerszej refleksji podejmowanej w polu metodologii jakościowych, która dotyczy właśnie relacji między badaczem a innymi osobami uczestniczącymi w procesie badawczym na różnych jego etapach. Redefinicji poddana zostaje pozycja informatorów czy respondentów w klasycznych badaniach terenowych, co ma prowadzić do tego, aby „przestali być tylko obiektem badań, stając się zamiast tego współpracownikami badacza, a nawet współbadaczami" (Finley, 2009, s. 59; zob. Christians, 2018, s. 77; Leavy, 2018, s. 76; Wyka, 2004). Oznacza to, że badanie rozumiane jest jako proces negocjacji wizji rzeczywistości, podczas której badacz czy badaczka konsultuje przebieg badań i swoje interpretacje z osobami w nich uczestniczącymi. Etap upubliczniania wyników – „nieuniknionej tekstualizacji" (Clifford, 1995, s. 26), wywołuje kolejne pytania – „W jaki sposób badacze powinni formułować swoje ostateczne wnioski, aby nie umniejszać roli swych współpracowników (uczestników badań), nie wykorzystywać ich i nie czynić niemymi w trakcie opowiadania ich własnej historii?" (Finley, 2009, s. 60).

Clifford wyróżnia kilka strategii badawczych i piśmienniczych, próbujących ustanowić inne niż wymienione wyżej, monologiczne formy autorytetu. Zauważa, że z czasem „paradygmaty doświadczenia i interpretacji ustępują

dyskursywnym paradygmatom dialogu i polifonii" (Clifford, 1995, s. 25). Dyskursywny model autorytetu rozpoznaje w tych raportach badawczych, których autorzy starają się przedstawić kontekst procesu badawczego i sytuację rozmowy (zob. Clifford, 1995, s. 26). Odnotowuje, że „jednym z coraz częściej spotykanych sposobów ukazywania współpracy przy tworzeniu wiedzy etnograficznej jest regularne i obszerne cytowanie informatorów" (Clifford, 1995, s. 28). Zwraca także uwagę, że konsekwencją oddawania głosu lokalnym współpracownikom w samym tekście jest też umieszczanie ich nazwisk na kartach tytułowych książek naukowych obok nazwiska badacza.

Warto zauważyć, że tworzenie polifonicznych tekstów, oddających wielogłosowość sytuacji w terenie, pozwala także osobie badającej otwarcie wyrażać swoje oceny i opinie, jednak nie jako obiektywne i prawdziwe, ale jako indywidualne i nacechowane. Warunkiem takiego jawnego zaangażowania badacza czy badaczki jest odsłonięcie własnego usytuowania biograficznego i zawodowego oraz stworzenie otwartego pola na wybrzmienie innych głosów. Clifford twierdzi: „Jeżeli przyzna się im w tekście autonomiczną przestrzeń i zapisze wystarczająco obszernie, wypowiedzi tubylców mają sens różny od sensu, jaki nadaje im porządkujący etnograf" (1995, s. 28). Nazywa to „radykalniejszą polifonią, w której tubylcy i etnograf mówiliby innymi głosami" (1995, s. 28). Taka strategia realizuje też postulat triangulacji, służącej ujawnianiu różnych punktów widzenia i interpretacji. Początków tego typu praktyk można zresztą szukać u Malinowskiego, gdy ten „włączał do swoich tekstów materiał, który nie popierał jego tez, [i] opublikował wiele nieznanych dla siebie danych, co otwarcie przyznawał. W rezultacie powstał tekst otwarty, podlegający ponownym interpretacjom" (Clifford, 1995, s. 26).

„Radykalniejsza polifonia”, otwierając tekst na różnice, a nawet sprzeczności, zaburza spójny i perswazyjny styl wywodu naukowego, co pozwala na „niezamierzone z góry sposoby odczytywania” (Clifford, 1995, s. 29). Badacz czy badaczka rezygnuje więc z całkowitej kontroli sensu nie tylko na rzecz osób reprezentujących badaną grupę – bohaterów tekstu, ale także na rzecz jego odbiorców – czytelników (zob. Finley, 2018, s. 566). Clifford uważa także, że „dla rozpadu monologicznego autorytetu istotne jest, aby pisanie przestało być adresowane do jednego rodzaju czytelnika” (1995, s. 29). Ta refleksja nad recepcją badań i praktykami odbiorczymi ponownie przybliża więc oba konteksty: metodologii jakościowych i sztuk performatywnych.

3.

Podstawowa inspiracja, jaka płynie z tych metodologii, czyli skierowanie uwagi na proces i na relacje, zarówno podczas tworzenia projektów partycypacyjnych, jak i podczas ich analizowania, wydaje się stać w opozycji wobec postulatów Claire Bishop – autorki najbardziej kompleksowej propozycji badawczej na tym polu w ostatnich latach. Jej książka *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni* (2015) oparta jest na krytycznym odrzuceniu dominującego, zdaniem badaczki, typu analiz projektów artystyczno-społecznych, właśnie dlatego, że przesadnie koncentrują się na procesie i kwestiach etycznych, pomijając jednocześnie ich wymiar estetyczny. Bishop wyraźnie irytuje ocenianie dzieł sztuki na podstawie ich rzekomej skuteczności społecznej, ponieważ twierdzi za Rancièrem, że estetyka stanowi „autonomiczny reżim doświadczenia, którego nie da się zredukować do logiki, rozumu czy moralności” (Bishop, 2015, s. 44, zob. też s. 75). Zwraca słusznie uwagę na polityczną naiwność narracji tworzonych przez artystów i badaczy, którzy afirmują wspólnotowe

projekty partycypacyjne jako remedium na współczesny indywidualizm i rozluźnienie integracji społecznej, nie zadając bardziej fundamentalnych pytań o ich funkcjonowanie w porządku kapitalistycznym (m.in. zob. Bishop, 2015, s. 54). Warto podkreślić, że bezpośrednią motywacją dla sformułowania tych wyrazistych tez były dla Bishop przemiany, jakie przeszedł brytyjski nurt *community arts* – od oddolnego, krytycznego ruchu społecznego do uzależnienia od państwowego finansowania i realizacji celów partii rządzącej (zob. tamże, s. 326). Było to możliwe właśnie dzięki – propagowanemu przez inicjatorów ruchu, a tak krytykowanemu przez Bishop – odrzuceniu kryteriów estetycznych na rzecz oceny skuteczności społecznej. Projekty partycypacyjne zostały podporządkowane głoszonym przez Partię Pracy (1997-2010) hasłom inkluzji społecznej, rozumianej jako przystosowywanie jednostek i grup do obowiązującej w neoliberalnym kapitalizmie „normy pełnego zatrudnienia, posiadania dochodu i bycia samowystarczalnym" (tamże, s. 37), tracąc tym samym cały swój wywrotowy potencjał. Podobną instrumentalizację sztuki partycypacyjnej, wspieraną przez programy grantowe, diagnozuje Bishop także w innych krajach europejskich (tamże, s. 24), co prowadzi ją do sformułowania bardziej ogólnych wniosków, które aplikuje do analizy zróżnicowanych historycznie i kulturowo projektów artystycznych, w których w taki czy inny sposób uczestniczą nie tylko artyści. Zawarte w *Sztucznych piekłach* tezy dotyczące przenoszenia ocen etycznych na pole sztuki mają więc nie tylko wymiar analityczny, ale nabierają charakteru teoretycznego, tak jak następujące zdanie:

> Idiosynkratyczne czy kontrowersyjne idee są tłumione i normalizowane na korzyść konsensualnego zachowania, do którego nienagannej wrażliwości wszyscy jesteśmy w stanie racjonalnie się

> zgodzić. Przeciwstawiając się temu, twierdzę, że odczucia niepokoju, dyskomfortu i frustracji – obok lęku, sprzeczności, ekscytacji i absurdu – mogą istotnie wpływać na artystyczne oddziaływanie dowolnej pracy (tamże, s. 55).

Powyższy cytat pokazuje, że Bishop, prowadząc walkę o przywrócenie perspektywy estetycznej w sztuce partycypacyjnej, pomija lub bagatelizuje kwestie etyczne, co potwierdza zarówno dobór projektów przez nią omawianych, jak i to, jak je analizuje[3]. Okazuje się więc, że starając się stworzyć przeciwwagę dla zdiagnozowanej przez siebie „wypartej relacji z estetyką" (tamże, s. 56) na polu badań i praktyki sztuki partycypacyjnej, buduje swoją teorię na analogicznym wyparciu – tylko odwrotnym. Analizując niektóre performanse delegowane, które spotkały się z zarzutami reifikacji ich uczestników, Bishop postuluje: „powinniśmy przestać postrzegać sztukę jako część kontinuum, w którym mieści się współczesna praca i zacząć widzieć w niej propozycję określonej przestrzeni doświadczenia, w której normy ulegają zawieszeniu i perwersyjnemu przekształceniu w przyjemność" (tamże, s. 410). Odzyskiwanie estetyki odbywa się, jak widać, poprzez wyłączenie sztuki ze sfery społecznej przy jednoczesnym wzmocnieniu wolności autora-artysty, a więc jest powrotem do modernistycznych postulatów autonomii sztuki. To, jak się okazuje, konserwatywne stanowisko pozwala Bishop włączyć do sztuki partycypacyjnej wiele projektów, w których są obecni tak zwani amatorzy, bez względu na to, czy jest to obecność świadoma, dobrowolna i sprawcza. Bardziej interesuje ją przywrócenie perspektywy „widowni wtórnej" finalnego dzieła, która nie brała udziału w jego powstawaniu (zob. m.in. tamże, s. 329, 374, 469), co jest zresztą kolejnym odwołaniem do logiki odbioru modernistycznego dzieła sztuki – zwartego w czasie i przestrzeni.

4.

Bishop bada sztuki wizualne, ale prehistorii współczesnych praktyk partycypacyjnych szuka „w sferze teatru i performansu” (2015, s. 84), co stanowi zresztą o wyjątkowości jej podejścia, a także potwierdza ambicje teoretyczne przekraczające podziały dziedzinowe. Warto więc odnieść, choćby w ogólnym zarysie, jej krytyczną diagnozę do stanu badań i autorefleksji tego typu praktyk na polu sztuk performatywnych w Polsce. Wymaga to jednak uwzględnienia ich różnorodności, bez względu na instytucjonalne zakorzenienie, poczynając od inicjatyw realizowanych przez warsztaty terapii zajęciowej, poprzez wiejskie zespoły teatralne, szkoły, domy kultury, twórców niezależnych i organizacje społeczne, na teatrach kończąc. Takie szerokie spojrzenie jest zasadne m.in. ze względu na to, że działania partycypacyjne podejmowane poza kontekstem teatru[4] mają dłuższą historię trwania, a przez to stanowią podstawowe, automatycznie uruchamiane pole odniesienia dla nowszych projektów, ale także dlatego, że część inicjatyw partycypacyjnych przemieszcza się między różnymi porządkami instytucjonalnymi[5].

Diagnoza Bishop o „wypartej relacji z estetyką” wydaje się aktualna, jeśli chodzi o – dominującą co najmniej do początków XXI wieku i ciągle popularną – narrację towarzyszącą przedstawieniom i innym projektom performatywnym realizowanym przez ośrodki socjoterapii, domy kultury, szkoły czy stowarzyszenia, w szczególności te, w których uczestniczą dzieci, seniorzy lub osoby z niepełnosprawnościami[6]. Czytając założenia programowe przeglądów i projektów, wypowiedzi prowadzących grupy, relacje komentatorów można zauważyć, że skupiają się one przede wszystkim na aspektach społecznych tych inicjatyw, podkreślając ich oddziaływanie integracyjne, a także terapeutyczne[7].

Jako przykład refleksji na tym obszarze warto przywołać kilkuletnią dyskusję toczoną podczas Międzynarodowych Spotkań Teatralnych Terapia i Teatr w Łodzi, będących z pewnością najważniejszym miejscem wymiany idei i praktyk teatru osób z niepełnosprawnościami w Polsce. Można ją prześledzić dzięki dwuczęściowej publikacji zawierającej referaty wygłoszone podczas towarzyszących przeglądowi seminariów – *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*. W słowie wstępnym do pierwszego tomu, wydanego w 1999 roku, Irena Jajte-Lewkowicz, jego redaktorka i jedna z organizatorek Spotkań, jako ważny trop przyszłych badań wskazywała analizę teatru osób z niepełnosprawnościami jako „oryginalnego i wartego oddzielnych studiów estetycznych wydarzenia współczesnej sztuki" (s. 8). Zwracała też uwagę na napięcie między tą perspektywą a dotychczasowym, tradycyjnym rozumieniem teatru jako narzędzia terapii. Teksty polskich autorek w tym tomie potwierdzają zresztą dominację tego tradycyjnego ujęcia, skupiając się na rehabilitacyjnych i resocjalizacyjnych efektach opisywanych działań. We wprowadzeniu do drugiego tomu, wydanego w 2006 roku, a więc siedem lat po pierwszym, a dwadzieścia jeden od inauguracji łódzkiego przeglądu, Jajte-Lewkowicz wspominała czas początków:

> Już sama nazwa Spotkań – Terapia i Teatr – zarówno przez zestawienie dwóch jej członów, jak i kolejność ich następowania wyraźnie sugeruje nasz ówczesny styl myślenia. Styl ów był zresztą odbiciem ugruntowanego w polskiej teatrologii przekonania, iż teatr uprawiany w środowisku ludzi niepełnosprawnych służy przede wszystkim terapii, co w znacznym stopniu uchyla możliwość potraktowania go jako faktu estetycznego i poddania właściwej zjawiskom sztuki procedurze analitycznej czy wartościującej"

(2006, s. 9).

W dalszych częściach tego tomu możliwość ta pojawia się już jako jeden z „dwóch głównych sposobów myślenia” o omawianym zjawisku (Piasecka, 2006, s. 141), jednak większość wypowiedzi polskich autorów i autorek pozostaje ciągle ugruntowana w tradycyjnej perspektywie terapeutycznej[8]. Do dzisiaj w materiałach informacyjnych i regulaminie Spotkań jako jeden z pierwszych celów wymienia się upowszechnianie idei i metod „terapii przez sztukę teatru”, rzadziej i później pojawia się: „osiąganie efektów artystycznych” i refleksja nad „estetyką aktorstwa osób z niepełnosprawnościami” (http://pos.lodz.pl/miedzynarodowe-biennale-spotkania-teatralne-terapia-i-teatr/). Warto to odnotować jako znaczące poszerzenie perspektywy, jednak pozostające nadal w sferze idei, które nie przestały być nowe i „przyszłe” wobec aktualnych praktyk, co potwierdzają także autoprezentacje polskich zespołów występujących podczas festiwalu, umieszczone w Informatorze z 2021 roku[9].

„Upodrzędnienie teatru” (Jajte-Lewkowicz, 2006, s. 10) – które dotyczy często nie tylko nurtu artterapeutycznego i nie tylko projektów z udziałem osób z niepełnosprawnościami, ale także innych inicjatyw powstających poza kontekstem teatralnym – oznacza, że przedstawienie traktowane jest jako przeźroczyste medium bez właściwości. Konkretne rozwiązania sceniczne, a nierzadko także tematyka wydają się drugorzędne wobec faktu, że w ogóle do przedstawienia doszło i że wzięli w nim udział „ci ludzie”, a formułując dosadniej – że „dali radę”. „Wyparcie relacji z estetyką” uniemożliwia więc krytyczną refleksję nad rzeczywistym znaczeniem tych działań i dostrzeżeniem, że wielokrotnie stanowią mechanizm wtórnej stereotypizacji wykonawców, a widzów sytuują w bezpiecznej, ale i dwuznacznej roli

filantropów-dobroczyńców (zob. Retz, 2001, 2006; Śliwonik, 1999, s. 17).

Innego typu narracja towarzyszy projektom partycypacyjnym powstającym od niedawna coraz częściej w teatrach instytucjonalnych, w ramach festiwali lub inicjatyw niezależnych. Kształtuje się ona w obiegu specjalistycznym, w którym status przedstawienia z udziałem osób niebędących zawodowymi aktorami ciągle jeszcze jest nieoczywisty. Właśnie rozróżnienie między zawodowym a amatorskim, jedna z podstawowych dystynkcji wartościujących w teatrze, determinuje sposób opowiadania i pisania o tego typu projektach. Definiuje również omawianą tu relację z estetyką. Oddzielając to, co zawodowe, od tego, co amatorskie, wyodrębnia bowiem pole sztuki, a więc pole zastosowania kryteriów estetycznych. Oddziaływanie tej dystynkcji dobrze pokazuje narracja towarzysząca wczesnym przedstawieniom partycypacyjnym w teatrze instytucjonalnym, jakimi były *Romeo i Julia* w reżyserii Jerzego Fedorowicza w Teatrze Ludowym w Krakowie (1992) i *Transfer!* w reżyserii Jana Klaty w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu (2006).

Nowohuckie przedstawienie, w którym role Capulettich i Montekich grali punki i skinheadzi rywalizujący wówczas o wpływy w mieście, zarówno jego twórcy, jak i komentatorzy sytuowali poza programem artystycznym Teatru Ludowego. W relacjach prasowych najczęściej określano osoby w nim uczestniczące jako amatorów i trudną młodzież, a sam reżyser definiował ten projekt jako pedagogiczny (Fedorowicz, 2005)[10]. Spektakl nie został też wpisany do „teatralnej" historii Teatru Ludowego – nie jest wymieniany w spisie premier, nie zgłoszono go do *Almanachu sceny polskiej* (zob. *Na peryferiach dwóch miast…*, 2005, *Almanach sceny polskiej*, 1997).

Kilkanaście lat później, w *Transferze!*, Jan Klata uniknął wartościowania wpisanego w dialektykę zawodowe-amatorskie, przede wszystkim dzięki

temu, że występujący w przedstawieniu Polacy i Niemcy przesiedleni w wyniku zmian granic po II wojnie światowej nie grali innych osób, tylko byli sobą. „Nie jesteście aktorami. Nie macie grać, opowiadajcie swoją historię" – miał powtarzać na próbach reżyser (Wysocki, 2006). Recenzje skupiały się na wyborze nośnej politycznie tematyki i pomyśle zaangażowania świadków historii, ale widać też w nich próby znalezienia adekwatnego języka opisu ich roli w przedstawieniu, w dużej części zgodnie z intencjami twórców. Zdarzały się jednak też głosy podkreślające, że w przedstawieniu udało się osiągnąć wysoki poziom artystyczny pomimo (lub dzięki temu) że występowali w nim „nieaktorzy" (por. Burzyńska, 2006; Sieradzki, 2006; Węgrzyniak, 2007), ujawniając tym samym aktualność dystynkcji zawodowy-amatorski.

Refleksja nad projektami partycypacyjnymi zagościła na stałe w pismach teatralnych w latach 2014-2015[11], kiedy to „zaczęło się wreszcie na dobre pisać" (Morawski, 2017) o przedstawieniach powstałych na pograniczu instytucjonalnym, jakie wytworzyły Teatr 21 i projekt Wielkopolska: Rewolucje. W niektórych tekstach z tego okresu widać jeszcze potrzebę potwierdzenia artystycznego i profesjonalnego charakteru analizowanych spektakli. Recenzenci podkreślali na przykład, że reżyser nie potraktował aktorów amatorów „ulgowo" (zob. Soszyński, 2014; Paprocka, 2015) lub, że twórcom udało się „nie wpaść w pułapkę aktywizacji lokalnej społeczności jako celu nadrzędnego i jedynego: oprócz tego powołali także do życia wymagający i konsekwentny projekt artystyczny" (Rewerenda, 2014). Wydaje się, że z biegiem lat, gdy coraz częściej projekty partycypacyjne zaczęli inicjować zawodowi reżyserzy i powstawały one w teatrach instytucjonalnych, a także wraz z popularyzacją takich metod, jak teatr dokumentalny czy *devised theatre*, wspomniana dystynkcja zaczęła stopniowo tracić na znaczeniu. Dzisiaj krytycy teatralni, omawiając

przedstawienia z udziałem osób niebędących zawodowymi aktorami, korzystają zazwyczaj z tych samych strategii interpretacyjnych, których używają, pisząc inne recenzje – analizują skończone dzieło i stosują kryteria estetyczne. Nie oznacza to jednak braku uzasadnień etycznych, przeciwnie – zaangażowanie osób reprezentujących jakąś grupę lub społeczność samo w sobie jest zazwyczaj ocenianie pozytywnie, co zresztą dotyczy także narracji towarzyszącej wspomnianym wcześniej projektom powstającym w domach kultury, ośrodkach terapii zajęciowej, szkołach. Warto jednocześnie zauważyć, że zaangażowanie tych osób w proces powstawania konkretnego przedstawienia nie jest zazwyczaj poddawany głębszej analizie ani na jednym, ani na drugim obszarze[12]. Partycypacja poza teatrami rozumiana jest jako oczywista technika służąca poprawieniu dobrostanu osób uczestniczących, a w teatrach – jako rodzaj strategii uwiarygadniającej podejmowaną problematykę społeczną. Przypomina to opisywany przez Clifforda autorytet oparty na doświadczeniu, kiedy to projekt legitymizowany jest przede wszystkim przez bezpośredni kontakt ze społecznością – „Jesteście tam… bo ja tam byłem".

5.

O ile część tez Bishop wydaje się dyskusyjna z perspektywy idei i praktyki badań jakościowych, to przywołanie ich w tym tekście jako kontekst dla analizy projektów partycypacyjnych wynika z tej samej potrzeby wytworzenia bardziej zniuansowanego podejścia badawczego (zob. Bishop, 2015, s. 29, s. 44). Trudno odmówić jej racji, gdy wskazuje wiele uproszczeń w analizach tego rodzaju sztuki, jak choćby „fałszywą polaryzację «złego» autorstwa indywidualnego i «dobrego» autorstwa kolektywnego" (Bishop, 2015, s. 29, zob. s. 65) lub bezrefleksyjne, zerojedynkowe stosowanie „drabiny partycypacji" – stworzonej oryginalnie do analizy zaangażowania

obywatelskiego (zob. Arnstein, 2012) – jako miernika jakości sztuki partycypacyjnej (Bishop, 2015, s. 480). Bishop zwraca także uwagę na paradoks powierzchownych ocen etycznych, który polega na tym, że „nieudane, nieprzekonujące, niezdecydowane czy nudne prace z kręgu sztuki partycypacyjnej nie mogą istnieć, ponieważ wszystkie są równie istotne dla sprawy odnowy więzi społecznych" (tamże, s. 36).

Próby pogłębienia analizy – podobnie jak u Bishop – rozumiane są w niniejszym tekście jednocześnie jako postulaty wobec samej sztuki partycypacyjnej, a więc wyrażają oczekiwanie na projekty „bogatsze, bardziej zagęszczone i trudniej wyczerpywalne od innych" (tamże, 2015, s. 28). W pracy osoby interpretującej oznacza to praktykowanie podejrzliwości wobec naiwnej afirmatywności czy bezkrytycznej celebracji bycia razem, na której opiera się wiele projektów artystyczno-społecznych, oraz budowanie uważności na pojawiające się rzadziej: „radykalną polifonię" oraz „przewrotność, paradoks i negację" (tamże, 2015, s. 75).

Otwarcie na artystyczne strategie zakłócenia oraz zdystansowanie wobec naiwnego dowodzenia skuteczności społecznej sztuki w badaniach projektów partycypacyjnych nie ma jednak prowadzić do porzucenia refleksji dotyczącej procesu oraz pozycji różnych osób w nim uczestniczących. Propozycja zwrócenia się w stronę metodologii jakościowych podważa bowiem dychotomię zaszytą w rozważaniach Bishop, polegającą na konieczności wyboru między perspektywą etyczną i estetyczną, czego najlepiej dowodzą rozważania o medium reprezentacji prowadzone w tym nurcie. W przywołanych wcześniej analizach dotyczących medium tekstu, estetyczne zagadnienia treści i formy pojawiają się przecież jako współzależne z etycznymi aspektami sytuacji wytwórczej i odbiorczej. Dużo uwagi kwestiom estetyki poświęcają także osoby reprezentujące badania

oparte na sztuce, w których pojawia się nawet termin „wiedza estetyczna”[13] (Leavy, 2018, s. 68, zob. 81), a także przedstawiciele etnografii performatywnej, kiedy zwracają uwagę na to, że siła oddziaływania form performatywnych tworzonych podczas badań jest ściśle związana z ich jakością estetyczną (zob. m.in. Hamera, 2018, s. 362-364; Saldaña, 2018, s. 379).

Poszukiwanie bardziej zniuansowanego podejścia interpretacyjnego wobec sztuki partycypacyjnej, inspirowane badaniami jakościowymi, nie prowadzi więc do tych samych dyrektyw badawczych, które sformułowano w *Sztucznych piekłach*. Kilka razy pojawia się między nimi pewna zbieżność, kiedy Bishop zwraca uwagę na „konieczność myślenia o obu tych polach jednocześnie oraz tworzenia nowych, adekwatnych języków i kryteriów” (2015, s. 466). Możliwość tej jednoczesności odnajduje w równoległej lekturze pism Félixa Guattariego i Jacques’a Rancière'a. „Dla obu sztuka i to, co społeczne – pisze Bishop – nie powinny być poddawane próbom pogodzenia, lecz utrzymywane w stanie ciągłego napięcia” (2015, s. 480). Mimo że ustalenia wspomnianych filozofów służą Bishop jako argument potwierdzający jej przekonanie o nieprzekraczalnym antagonizmie, to postulat „utrzymywania napięcia” odsłania, prawie nieobecną w jej książce, potencjalność badania wzajemnego oddziaływania estetyki i etyki. Wydaje się, że to właśnie przekierowanie uwagi na relacje między tymi perspektywami, podejmowane w badaniach jakościowych, jest bardziej owocne poznawczo, niż ich separowanie, które prowadzi nieuchronnie do wykluczenia jednej z nich.

6.

Konkretne inspiracje metodologiczne z badań jakościowych, jak triangulacja,

ugruntowanie czy polifonia stanowią jednak trudne wyzwanie dla osób recenzujących i badających projekty partycypacyjne, szczególnie w teatrze. Powodem jest wspomniana wcześniej problematyczność samego medium przedstawienia. O ile schemat i zasady profesjonalnego działania w klasycznych badaniach i w tradycyjnym modelu teatru są bardzo podobne – ukryty proces prowadzi do publicznej prezentacji, i te dwa etapy są od siebie rozgraniczone, o tyle to rozgraniczenie wydaje się w teatrze zasadą fundamentalną. Zamknięty przed uczestnikami z zewnątrz, wielotygodniowy okres prób prowadzonych w gronie aktorskim ma być bezpieczną przestrzenią testowania rozwiązań, poszukiwania środków wyrazu i form obecności, popełniania błędów i selekcjonowania materiału[14]. Sala prób otoczona jest zwyczajowo tajemnicą, poza nią nie wynosi się szczegółów pracy, a krytycy najczęściej nie mają tam wstępu. Modernistyczne wyizolowanie sztuki z rzeczywistości sakralizujące proces twórczy – umocnione dodatkowo przez idee laboratorium teatralnego rozwijane przez przedstawicieli Pierwszej i Drugiej Reformy – zakorzeniło się więc w teatrze o wiele silniej niż w sztukach wizualnych, gdzie chętniej podejmowano eksperymenty z bardziej procesualnymi, intermedialnymi, wieloogniskowymi formami dzieł (por. m.in. Bourriaud, 2012; O'Doherty, 2015).

Przywołana perspektywa metodologii jakościowych pozwala zadać wobec tego zasadnicze pytanie – czy przedstawienie jest adekwatnym medium dla projektu partycypacyjnego? O ile bowiem badania skazane są na „nieuniknioną tekstualizację", o tyle działania społeczne mogą przecież korzystać z różnych dostępnych form artystycznych, które zapewne będą o wiele lepiej w nich „ugruntowane". Z drugiej strony jednak wydaje się, że wydarzenia ostatnich lat w teatrze pokazały, jak bardzo to właśnie specyfika medium – relacja procesu do efektu oraz koncepcja przedstawienia jako skończonej i spójnej całości, zakomponowanej przez pojedynczego artystę –

sprzyja pojawianiu się nadużyć władzy w procesie twórczym. Świadectwa osób poszkodowanych, poza przemocą reżyserów odsłoniły przecież także bezradność krytyków i badaczy, którzy nie mieli i nie mają odpowiednich narzędzi analizy relacji czy kontekstu instytucjonalnego, a często też nie chcą się tym po prostu zajmować.

Czytając *Sztuczne piekła* dzisiaj, dziesięć lat po pierwszym wydaniu, nie sposób zresztą nie zauważyć, że tezy Bishop zaskakująco synchronizują z linią argumentacji stosowaną współcześnie przez osoby dystansujące się od dokonań ruchu #MeToo. Argumentacja ta wyraża podobną niechęć wobec podejmowania refleksji etycznej w polu sztuki, postulując tym samym traktowanie teatru jako szczególnej przestrzeni, w której obowiązują inne zasady relacji międzyludzkich i pracy. Obawom tłumienia „zakłóceń, interwencji i nadidentyfikacji" (Bishop, 2015, s. 54) odpowiada w niej sprzeciw wobec dyscyplinowania seksualności i wykluczania transgresji w polu sztuki. Pojawia się podobny strach przed „represyjną normą", „społecznym trybunałem" i „konserwatywnym moralizatorstwem" (zob. Bishop, 2015, s. 54, 56; Sajewska, 2020, *List kolektywu 100 kobiet*, 2018, *The Institution and METOO: A Morality Tale*, 2019).

Powyższe zestawienie może wydawać się ryzykowne – książka Bishop powstała przecież w innym kontekście historyczno-społecznym, kilka lat przed narodzinami ruchu #MeToo, w reakcji na instrumentalizację sztuki partycypacyjnej w ramach brytyjskiej polityki kulturalnej i szerzej – neoliberalnego kapitalizmu. Jest ono jednak uprawnione ze względu na ambicje teoretyczne *Sztucznych piekieł*, w których konkretna diagnoza stała się dla autorki punktem wyjścia do uogólnień obejmujących przykłady inicjatyw artystycznych pochodzących z różnych okresów historycznych i obszarów kulturowych.

Ta niespodziewana – nie czasowa, lecz ideowa – synchronia pozwala wyostrzyć spojrzenie w obie strony. Po pierwsze, nadużycia dokonywane przez reżyserów, dyrektorów i wykładowców w teatrze zawodowym oraz pozycje światopoglądowe, z jakich są normalizowane – przesadnie teoretyzujące i uogólniające, pomijające krzywdę konkretnych osób – obrazują możliwe konsekwencje „wyparcia relacji z etyką" także w polu badań sztuki partycypacyjnej. Warto jednocześnie podkreślić, że przywołane tu inspiracje z badań jakościowych nie mają przekładać się, w prostej linii i zawsze, na żądania uczestnictwa badaczek i badaczy w próbach, zachęcają raczej do poszerzenia pola analizy. Inspirują do zastanowienia nad tym, na ile przedstawienie odwołuje się do procesu, czy jakoś go uobecnia, czy samo jest jego kontynuacją tzn. czy ma charakter performatywny. W jakim stopniu eksperymentuje z polifonicznością i spójnością, a więc czy dopuszcza pęknięcia i utratę kontroli? Czy powiela metody pracy i estetykę teatru dramatycznego, czy raczej wypracowuje własne strategie odpowiednie do podejmowanego tematu i stylu pracy uczestników? Wspomniane poszerzenie pola może także oznaczać osadzenie interpretacji przedstawienia w kontekście instytucjonalnym i finansowym oraz włączenie do analizy perspektywy różnych osób w niego zaangażowanych.

Wspomniana synchronia pozwala jednak także spojrzeć na główny nurt teatru współczesnego z perspektywy prowadzonych tu – marginalnych wobec niego – rozważań i zobaczyć go jako praktykę partycypacyjną. Wydaje się to oczywiste i dyskusyjne jednocześnie, ale nie chodzi o utożsamienie ze sobą tych rodzajów twórczości, ale o proste ćwiczenie polegające na dostrzeżeniu społecznego wymiaru każdego przedstawienia. Okaże się wtedy, że doświadczenie analizowania procesu, relacji i kontekstu, wyniesione z pola badawczego projektów partycypacyjnych, jest dzisiaj jedną z podstawowych potrzeb każdych badań teatralnych.

Artykuł jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na seminarium naukowym *Strategie angażujące w przestrzeni sztuk performatywnych. Metodologia badań, mapowanie, etyka, demokracja* zorganizowanym w 2021 roku przez Katedrę Teatru i Sztuki Mediów na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa UAM we współpracy z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną". Autorką koncepcji seminarium była dr Agata Siwiak.

Wzór cytowania:

Dworakowska, Zofia, *Kwestia autorytetu, czyli wspólne problemy sztuki partycypacyjnej i badań jakościowych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 169-170, DOI: 10.34762/kv59-m013.

Autor/ka

Zofia Dworakowska

Zofia Dworakowska (zofia.dworakowska@uw.edu.pl) – absolwentka Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych UW i Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, adiunktka w Instytucie Kultury Polskiej UW, gdzie kieruje studiami Sztuki społeczne oraz współkieruje studiami Pedagogika teatru (wraz z Justyną Sobczyk). Kuratorka m.in. festiwalu Teatr w przestrzeni publicznej (Lubelska 30/32, Warszawa, 2010), wystaw: *Miasto w działaniu* (Art Inkubator, Łódź, 2014), *Projekt Powiśle* (Centrum Nauki Kopernik, Warszawa 2018), cyklu *Mów za siebie* (Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, 2014-2017). Członkini Społecznej Rady Kultury przy Prezydencie m.st. Warszawy. Redagowała m.in. *CZ/PL. Teatr po rekonstrukcji* (2008), *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze* (wspólnie z Aldoną Jawłowską, 2008), *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską* (2014). Jest członkinią rady naukowej „Teatro e Storia". Numer ORCID: 0000-0001-5617-5975.

Przypisy

1. Na język polski przetłumaczono trzecie wydanie *Metody badań jakościowych*, 2009.
2. Przywołanie w tym miejscu refleksji Claire Bishop pozwala pokazać zbieżność problemów badawczych na polu badań społecznych i sztuki partycypacyjnej. Sama autorka *Sztucznych piekieł* nie odwołuje się w swojej książce do nurtu metodologii jakościowych w naukach społecznych.
3. Bishop np. pomija prawie całkowicie dorobek Suzanne Lacy (poza jedną z jej początkowych prac przywołaną tylko dlatego, że autorka omawia szerzej wystawę, w której brała udział, zob. Bishop, 2015, s. 353), z działalności Augusto Boala wybiera Teatr Niewidzialny (najmniej partycypacyjną z jego inicjatyw, zob. Bishop, 2015, s. 214-216), a omawiając twórczość Pawła Althamera nie poświęca uwagi takim jego projektom, jak *Bródno 2000*, *Pan Guma* czy *Raj* (które mogła znać, ponieważ powstały przed publikacją jej książki, zob. tamże, s. 382, 438-445). Wszystkie pominięte przez nią przykłady łączą kolektywny tryb pracy z eksperymentowaniem z formą estetyczną, a więc nie stanowią dowodów potwierdzających tezy stawiane w *Sztucznych piekłach*. Podobnie jest z projektami miejskimi Akademii Ruchu, ale tych autorka może po prostu nie znać, choć jest to zaskakujące wobec tego, jaką dużą ma wiedzę na temat inicjatyw w przestrzeni publicznej realizowanych w Czechosłowacji (zob. tamże, s. 234-264).
4. Jako ten kontekst rozumiem tutaj przedstawienia, które zaczęły się pojawiać w ramach repertuarów, festiwali i projektów teatrów instytucjonalnych i offowych w drugim dziesięcioleciu XXI wieku, a więc m.in.: *Grubasy* w reż. Agnieszki Błońskiej (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, 2012), *Pobyt tolerowany* w reż. Weroniki Fibich (Teatr Szwalnia, Ośrodek Teatralny Kana w Szczecinie, 2013), *Gatunki chronione* Rafała Urbackiego i Anu Czerwińskiego (Teatr Rozbark w Bytomiu, 2014), *Kwestia techniki* w reż. Michała *Buszewicz*a (Stary Teatr w Krakowie, 2015), *Jeden gest* w reż. Wojtka Ziemilskiego (Nowy Teatr w Warszawie, 2016), *Nie mów nikomu* w reż. Adama Ziajskiego (Scena Robocza w Poznaniu, 2016), *Dziewczynki* w reż. Małgorzaty Wdowik (Teatr Studio w Warszawie, 2017), *To my jesteśmy przyszłością* w reż. Jakuba Skrzywanka (Teatr Nowy Proxima w Krakowie, 2019), czy ostatnie: *Przemiany* w reż. Michała Borczucha (Teatr Studio w Warszawie, 2021) i *Autokorekta* w reż. Jakuba Skrzywanka (TR Warszawa, 2021).
5. Przykłady przemieszczeń instytucjonalnych: przedstawienie *Kroniki Sejneńskie* (2008) wyrosło z działalności edukacyjnej Ośrodka „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów" w Sejnach – instytucji publicznej, ale nie *stricte* teatralnej, a było prezentowane w wielu teatrach i na festiwalach; program Wielkopolska: Rewolucje (2012-2013), w którym udział brali artyści z teatru instytucjonalnego, realizowany był w lokalnych ośrodkach i stowarzyszeniach; Teatr 21, obecnie działający w formule fundacji, współpracujący także z teatrami instytucjonalnymi, zaczynał jako grupa teatralna przy Zespole Społecznych Szkół Specjalnych „Dać Szansę" w Warszawie; przedstawienie *Import/Export* (2013) w reż. Michała Stankiewicza powstało w Stowarzyszeniu Edukacji Kulturalnej WIDOK w Białymstoku, ale było pokazywane w domach kultury i teatrach instytucjonalnych, m.in. w ramach programu „Teatr Polska"; Fundacja Strefa Wolnosłowa działa od 2015 roku przy Teatrze Powszechnym, gdzie wystawia swoje premiery.
6. Na sformułowanie tych wniosków pozwoliła m.in. analiza referatów wygłaszanych na seminariach towarzyszących Międzynarodowym Spotkaniom Teatralnym Terapia i Teatr w Łodzi, a potem wydanych w dwóch tomach *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi*

niepełnosprawnych (1999, 2006); artykułów publikowanych w czasopiśmie „Scena” (w działach Teatr dla życia, Teatr szkolny) od jego wznowienia w 1997 roku; materiałów programowych festiwali, m.in. Ogólnopolskiego Przeglądu Teatrów Dziecięcych i Młodzieżowych „Dziatwa” w Łodzi, Międzynarodowych Spotkań Teatralnych Terapia i Teatr w Łodzi, a także udział autorki tekstu w komisjach oceniających przeglądy i konkursy grantowe.
7. Wydaje się, że nie bez znaczenia jest szerokie rozpowszechnienie dramy w Polsce, która dzięki swojemu narzędziowemu charakterowi wykorzystywana jest w bardzo różnych kontekstach – od edukacji, przez profilaktykę i terapię, po szkolenia biznesowe. W pracy teatralnej z różnymi grupami praktykowana jest z kolei nie tylko na etapie warsztatów czy prób, ale także jako ostateczny format przedstawienia, jakim jest Teatr Forum, w którym estetyka odgrywa rolę marginalną.
8. Jako wyjątki trzeba tu wymienić teksty Wojciecha Retza – animatora Teatru na Górze działającego przy Domu Pomocy Społecznej w Rzadkowie, Justyny Sobczyk – założycielki Teatru 21 i Lecha Śliwonika – redaktora „Sceny” i prezesa Towarzystwa Kultury Teatralnej. Retz podkreśla, że choć Teatr na Górze działa w formule warsztatów terapii zajęciowej, to powstał z buntu przeciwko terapii i aspekt artystyczny jego działalności jest bardzo ważny (Retz, 2006, s. 79-82). Obecność tekstu Lecha Śliwonika w tym tomie jest bardzo znacząca, nie tylko jako wieloletniego obserwatora i animatora oddolnego życia teatralnego w Polsce, ale także jako autora tekstu *Teatr dla życia* (1999), który silnie rezonował w środowisku teatru osób z niepełnosprawnościami (zob. Jajte-Lewkowicz, 2006). Koncepcję Śliwonika trzeba uznać za potrzebną w swoim czasie próbę wytyczenia trzeciej drogi miedzy perspektywą wyłącznie terapeutyczną a bezrefleksyjnym naśladowaniem sposobu pracy i estetyki teatru zawodowego. Mimo że w „teatrze dla życia” najważniejsze są „cele nieartystyczne, a społecznie istotne”, to „drugoplanowość zadań artystycznych nie wyklucza osiągnięcia poziomu wysokiej sztuki” (Śliwonik, 1999, s. 17). Wreszcie – tekst Justyny Sobczyk, zresztą napisany, zanim założyła Teatr 21, a pierwotnie opublikowany właśnie przez Śliwonika w „Scenie”, która przywołując przykłady zagraniczne, zwraca uwagę na artystyczny wymiar tej twórczości. Można też go interpretować jako ważny zwiastun zmian refleksji i języka, które na polski grunt wprowadza do dziś Teatr 21, poprzez swoją szeroką działalność, nie tylko teatralną, ale także edukacyjną i wydawniczą.
9. Rozpowszechnienie perspektywy terapeutycznej ma oczywiste uzasadnienie – determinowane jest przez kontekst instytucjonalny i finansowy, w jakim te zespoły funkcjonują na co dzień. Większość z nich działa w ramach programów resocjalizacji, psychoterapii, pedagogiki specjalnej czy opieki zdrowotnej, gdzie warsztaty teatralne traktowane są jako jedne z wielu form terapii przez sztukę – uznanej, nie tylko w Polsce, metody terapeutycznej. Popularność tej perspektywy wynika także z mocnej pozycji samej artterapii, co potwierdzają liczne studia i szkolenia w tym obszarze, a także wpisanie zawodu artterapeuty i muzykoterapeuty do oficjalnej klasyfikacji zawodów w Polsce (Dz. U. z 2014 r., poz. 1145).
10. To przedstawienie zainaugurowało ważny nurt działalności Teatru Ludowego nazywany programem „terapeutyczno-wychowawczym – Terapia przez sztukę” (https://www.ludowy.pl/pl/o-teatrze), w ramach którego m.in. wystawiono kilka przedstawień partycypacyjnych: *Tragedię o polskim Scylurusie* (1995) z udziałem pacjentów Monaru, *Małego księcia* (1998) z dziećmi z domu dziecka oraz spektakle dramaterapeutyczne Inki Dowlasz *Bici biją* (1998) i *Odlot* (2001). Prowadzono warsztaty na pograniczu teatru i psychologii dla młodzieży (Studio improwizacji) i dla pedagogów (Studium Terapii Przez

Sztukę).
11. Podstawą tych uogólnień jest lektura recenzji przedstawień partycypacyjnych z ostatnich dziesięciu lat m.in. w pismach: „Dialog", „Didaskalia. Gazeta Teatralna", „Dwutygodnik", „Polish Theatre Journal", „Teatr".
12. Wyjątek na łamach pism teatralnych stanowią interpretacje przedstawień z udziałem młodzieży, powstałe w ostatnich latach: *To my jesteśmy przyszłością* (Teatr Nowy Proxima, 2019) i *Auto korekta* (TR Warszawa, 2021) – oba w reż. Jakuba Skrzywanka – oraz *Przemiany* w reż. Michała Borczucha (Teatr Studio, 2021). W części tych tekstów sformułowano pytania i wątpliwości dotyczące roli i sposobu zaangażowania osób nastoletnich w proces powstawania spektaklu (zob. Gac, 2021; Niedurny, 2021, Niedziejko, 2019), a w jednym przypadku przeprowadzono wywiady z uczestnikami (zob. Siwiak, 2020).
13. Termin ten wyraża leżące u podstaw badań opartych na sztuce przekonanie, że „sztuka może tworzyć i przekazywać znaczenie" (Leavy, 2018, s. 68). Niektórzy badacze opisują to również jako „pracę estetyczną" (Neilsen, 2004).
14. Pomijam tu odosobnione przypadki otwierania prób dla uczestników z zewnątrz, w tym badaczy, jako efemeryczne wobec dominującego modelu pracy w tradycyjnym teatrze.

Bibliografia

Adamiecka-Sitek, Agata, *„Naszym światem włada nieczułość". #MeToo i transformacja*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 161, DOI: 10.34762/znxw-7338 [dostęp: 27 XII 2021].

Alexander, Bryant Keith, *Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, przeł. K. Podemski, PWN, Warszawa 2009.

Almanach sceny polskiej 1991/92, red. A. Chojnacka, Instytut Sztuki – Polska Akademia Nauk, Warszawa 1997.

Atkinson, Paul; Delamont, Sara, *Perspektywy analityczne*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, przeł. K. Podemski, PWN, Warszawa 2009.

Arnstein, Sherry, *Drabina partycypacji*, [w:] *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Erbel, P. Sadura, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

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

Bourriaud, Nicolas, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków 2012.

Burzyńska, Anna R., *Transfer pamięci*, „Tygodnik Powszechny", 1 XII 2006.

Charmaz, Kathy, *Teoria ugruntowana w XXI wieku*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N.

K. Denzin, Y. S. Lincoln, przeł. K. Podemski, PWN, Warszawa 2009.

Christians, Clifford G., *Ethics and Politics in Qualitative Research*, [w:] *The Sage Handbook of Qualitative Research. Fifth Edition*, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, Sage Publication, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Melbourne 2018.

Clifford, James, *O autorytecie etnograficznym*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty" 1995 t. 49 nr 3-4.

Clifford, James, *On Ethnographic Authority*, „Representations" 1983 nr 2.

Clifford, James, *O etnograficznej autokreacji: Conrad i Malinowski*, przeł. M. Krupa, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty" 1992 t. 46 nr 3-4.

Denzin, Norman K., Lincoln, Yvonna S., *Przedmowa*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, przeł. K. Podemski, PWN, Warszawa 2009.

Denzin, Norman K., The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Methods, McGraw-Hill, New York *1978.*

Finley, Susan, *Badania posługujące się sztuką. Rewolucyjna pedagogika oparta na performansie*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, przeł. K. Podemski, PWN, Warszawa 2009.

Finley, Susan, *Critical Arts-Based Inquiry: Performances of Resistance Politics*, [w:] *The Sage Handbook of Qualitative Research. Fifth Edition*, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, Sage Publication, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Melbourne 2018.

Gac, Dominik, *To skomplikowane*, teatralny.pl 17.12.2021, https://teatralny.pl/recenzje/to-skomplikowane,3437.html [dostęp: 1 III 2022].

Glaser, Barney; Strauss, Anselm L., *Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, Aldine, Chicago 1967.

Hamera, Judith, *Performance Ethnography*, [w:] *The Sage Handbook of Qualitative Research. Fifth Edition*, ed. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, Sage Publication, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Melbourne 2018.

Informator o spektaklach i zespołach teatralnych. Międzynarodowe Biennale Terapia i Teatr, 20-22.09.2021, Łódź 2021, http://pos.lodz.pl/miedzynarodowe-biennale-spotkania-teatralne-terapia-i-teatr/ [dostęp: 1 III 2022].

Jawłowska, Aldona, *Kontrkultura w poszukiwaniu nowych koncepcji człowieka i ludzkiego świata*, [w:] *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, red. Z. Dworakowska, A. Jawłowska, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Warszawa 2008.

Jajte-Lewkowicz, Irena, *Słowo wstępne*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 1999.

Jajte-Lewkowicz, Irena, *Wprowadzenie*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*. *Część II*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006.

[Jerzy Fedorowicz – rozmowa], [w:] *Na peryferiach dwóch miast: 50 lat Teatru Ludowego w Krakowie-Nowej Hucie 1995-2005*, red. M. Klotzer, Teatr Ludowy, Kraków 2005.

Keil, Marta, *My też*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2018 nr 148, s. 6-11.

Kłoskowska, Antonina, *Kulturologiczna analiza biograficzna*, [w:] *Metoda biograficzna w socjologii*, red. J. Włodarek, M. Ziółkowski, PWN, Warszawa – Poznań 1990.

Konecki, Krzysztof T., *Nowi pracownicy a kultura organizacyjna przedsiębiorstwa. Studium folkloru fabrycznego*, „Folia Sociologica" 1992 nr 24.

Konecki, Krzysztof T., *Wprowadzenie do wydania polskiego: Teoretyzowanie w socjologii – czyli o odkrywaniu i konstruowaniu teorii na podstawie analizy danych empirycznych*, [w:] B. G. Glaser, A. L. Strauss, *Odkrywanie teorii ugruntowanej. Strategie badania jakościowego*, przeł. M. Gorzko, Zakład Wydawniczy „Nomos", Kraków 2009.

Kopciński, Jacek, *Czarna ziemia, biały puch*, „Teatr" 2007 nr 1.

Kowalczyk, Janusz R., *Romeo i Julia na pojednanie*, „Rzeczpospolita" nr 235, 6 X 1992.

Leavy, Patricia, *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce*, przeł. K. Stanisz, J. Kucharska, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018.

[*List kolektywu 100 kobiet*], „Le Monde", 9 I 2018, https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/09/nous-defendons-une-liberte-d-importuner-indispensable-a-la-liberte-sexuelle_5239134_3232.html [dostęp: 1 III 2022].

Teatr Ludowy: O teatrze, https://www.ludowy.pl/pl/o-teatrze [dostęp: 28 IV.2022].

Madison, D. Soyini, *Krytyczna etnografia jako uliczny performans. Refleksje na temat domu, rasy, mordu i sprawiedliwości*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, przeł. K. Podemski, PWN, Warszawa 2009.

Malinowski, Bronisław, *Argonauci zachodniego Pacyfiku – Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, przeł. B. Olszewska-Dyoniziak, S. Szynkiewicz, PWN, Warszawa 1967.

Malinowski, Bronisław, *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, George Routledge & Sons Ltd., London; E. P. Dutton & Co., New York 1922.

Metody badań jakościowych, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, przeł. K. Podemski, PWN, Warszawa 2009.

Morawski, Piotr, *Jak pokonać węża*, dwutygodnik.com, wyd. 201, 01/2017,

https://www.dwutygodnik.com/artykul/6919-jak-pokonac-weza.html [dostęp: 1 III 2022].

Na peryferiach dwóch miast: 50 lat Teatru Ludowego w Krakowie-Nowej Hucie 1995-2005, red. M. Klotzer, Teatr Ludowy, Kraków 2005.

Niedurny, Katarzyna*, O czym myśli młodzież*, dwutygodnik.com, wyd. 318, 10/2021, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9714-o-czym-mysli-mlodziez.html [dostęp: 1 III 2022].

Niedziejko, Julia, *Obsesja normalności*, dwutygodnik.com, wyd. 269, 11/2019, https://www.dwutygodnik.com/artykul/8584-obsesja-normalnosci.html?print=1 [dostęp: 1 III 2022].

O'Doherty, Brian, *Biały sześcian od zewnątrz, Ideologia przestrzeni galerii*, przeł. A. Szyłak, Fundacja Alternativa, Gdańsk 2015.

Paprocka, Kamila, *Wynaleźć Wielkopolskę*, „Teatr" 2015 nr 3, https://teatr-pismo.pl/5071-wynalezc-wielkopolske/ [dostęp: 1 III 2022].

Piasecka, Agnieszka, *Terapeutyczne i artystyczne aspekty aktorstwa niepełnosprawnych umysłowo*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych. Część II*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006.

http://pos.lodz.pl/miedzynarodowe-biennale-spotkania-teatralne-terapia-i-teatr/ [dostęp: 1 III 2022].

Retz, Wojciech, *Terapia dla teatru*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*. *Część II*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006.

Rewerenda, Magdalena, *Performatywna moc opowieści*, „Czas Kultury" 21 VII 2014, https://czaskultury.pl/czytanki/wielkopolska-rewolucje-lisowki/ [dostęp: 1 III 2022].

Richardson, Laurel; Adams St. Pierre, Elisabeth, *Pisanie jako metoda badawcza*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, przeł. K. Podemski, PWN, Warszawa 2009.

Rudnicki, Janusz, *Recenzja z Hamburga: Zadyma o Romea i Julię*, „Przekrój" 1994 nr 3.

Sajewska, Dorota, *Przemoc, obsceniczność, powtórzenie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2020 nr 160, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przemoc-obscenicznosc-powtorzenie [dostęp: 27 XII 2021].

Saldaña, Johnny, *Ethnodrama and Ethnotheatre. Research as Performance*, [w:] *The Sage Handbook of Qualitative Research. Fifth Edition*, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, Sage Publication, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Melbourne 2018.

Sieradzki, Jacek, *Pułapki przesiedleń*, „Przekrój" 2006 nr 49.

Siwiak, Agata, *To one i oni są przyszłością. O nadziei i konieczności działania*, „Didaskalia.

Gazeta Teatralna” 2020 nr 159, https://didaskalia.pl/pl/artykul/one-i-oni-sa-przyszloscia [dostęp: 27 XII 2021].

Sobczyk, Justyna, *„Teatr dla życia” jako miejsce spotkania tak zwanego pełnosprawnego reżysera i tak zwanego niepełnosprawnego aktora*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*. *Część II*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006.

Soszyński, Paweł, *Taśmy i rolki*, dwutygodnik.com, wyd. 142, 09/2014, https://www.dwutygodnik.com/artykul/5434-tasmy-i-rolki.html [dostęp: 27 XII 2021].

Śliwonik, Lech, *Teatr dla życia*, „Scena” I-III 1999.

Śliwonik, Lech, *Zamurowany*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*. *Część II*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006.

Teatr nie jest najważniejszy. Rozmowa z Wojciechem Retzem z Teatru „Na Górze”. Rozmawiała Anna Makrzanowska,„Scena” 2001 nr 3 (17).

Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych, red. I. Jajte-Lewkowicz, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 1999.

Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych. Część II, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006.

The Institution and METOO: A Morality Tale, „Engagement Arts ZIN”, 2019 nr 1 (maj), https://www.engagementarts.be/en/tools/_links/links/engagement_zine1.pdf [dostęp: 1 III 2022].

The Sage Handbook of Qualitative Research. Fifth Edition, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, Sage Publication, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Melbourne 2018.

Węgrzyniak, Rafał, *Seans pamięci wypędzonych*, „Odra” 2007 nr 1.

Wyka, Anna, *Metodologiczny casus badań przez współpracę*, [w:] *Od kontestacji do konsumpcji. Szkice o przeobrażeniach współczesnej kultury*, red. M. Kempny, K. Kiciński, E. Zakrzewska, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW, Warszawa 2004.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/kwestia-autorytetu-czyli-wspolne-problemy-sztuki-partycypacyjnej-i-badan-jakosciowych