

MARTYNA WAWRZYŃIAK

OPIS DOŚWIADCZENIA PRACY PRZY „#GWAŁCIE NA LUKRECJI”

Martyna Wawrzyńiak (wawrzyńiak.martynaa@gmail.com) – dramaturżka, autorka tekstów, absolwentka specjalizacji dramaturgicznej AST w Krakowie. Współpracowała m.in. z Remigiuszem Brzykiem, Igą Gańczarczyk, Marcinem Liberem, Cezarym Tomaszewskim. Członkini i współzałożycielka Pracowni Dramaturgicznej AST Kraków (projekty: „archiwum/lab.”, „Inny Teatr”).

Numer ORCID: 0000-0001-8801-4586

Abstract: Martyna Wawrzyńiak's "A Description Of The Experience Working On #The Rape Of Lucrece"

The article presents a chapter from a master's thesis entitled *Whenever You Start Writing, Everything Becomes Fiction: Strategies and Tools of Dramaturgs' – Between Experience and Recording*. From a first-person perspective, the author describes the experience of working on the performance *#The Rape of Lucrece* produced as a diploma project by fourth-year students in the Faculty of Acting at AST National Academy of Theatre Arts in Krakow. The starting point for the process described by the author is William Shakespeare's narrative poem *The Rape of Lucrece* and the #metoo movement. The author describes in detail the collective process of work on the performance, focusing on the problems of fetishisation and aestheticisation of sexual violence against women, reproduction of violent patterns in classical texts of culture and their theatrical realisations, as well as relations of power prevailing in the university.

Key words: experience, record, #metoo, fetishization, reproduction

DOI: 10.34762/tc74-km18

Niniejszy tekst jest rozdziałem pracy magisterskiej zatytułowanej *Gdy tylko zaczynasz pisać, wszystko staje się fikcją. Strategie i narzędzia dramaturga – między doświadczeniem a zapisem*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Olgi Katafiasz. Punktem wyjścia była narracja zawarta w pierwszej części filmu *Storytelling* (2001) w reżyserii Todda Solondza. Nosi ona podtytuł *Fikcja*. To historia dziewczyny, która została zgwałcona przez swojego wykładowcę i w ramach zajęć z nim i resztą grupy przedstawia fragment opowiadania, w którym opisuje to zdarzenie, a następnie zderza się z surową i bezwzględną krytyką tekstu zarówno ze strony grupy, jak wykładowcy. W kolejnych rozdziałach pracy analizuję podwójną dramaturgię gwałtu, która nawiązuje do terminu „wtórnej wiktyimizacji”, oraz rozpatruję opowiadanie o doświadczeniu przemocy seksualnej jako gest emancypacji.

Niewiele wiadomo na temat opowiadania napisanego przez bohaterkę filmu Todda Solondza i potencjalnych strategii adaptacyjnych, jakich użyła do skonstruowania swojej narracji, zdecydowałam więc, że opiszę i przeanalizuję swoje doświadczenie związane z pracą przy spektaklu, którego jednym z tematów był gwałt. W lutym 2018 roku zostałam zaproszona do współpracy w charakterze dramaturżki przy spektaklu dyplomowym studentów IV roku Wydziału Aktorskiego

Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, premiera odbyła się 17 marca tego samego roku. Przedstawienie reżyserował Marcin Liber. Na wstępie zostałam poinformowana przez reżysera, że punktem wyjścia do pracy nad spektaklem jest stworzenie adaptacji akcji #metoo, połączonej w bliżej nieokreślony sposób z poematem Williama Szekspira *Gwałt na Lukrecji*.

Zostałam zaproszona do pracy przy tym przedstawieniu bardzo późno, tuż przed pierwszym spotkaniem ze studentami, bez wcześniejszego przygotowania. Scenariusz miał powstawać na próbach jako wynik procesu, dobieranych i pisanych na bieżąco przeze mnie tekstów, improwizacji aktorskich i materiałów dostarczonych przez reżysera. Pierwotny pomysł dramaturgiczny, polegający na zestawieniu tematu, jakim jest akcja #metoo i tekstu Szekspira *Gwałt na Lukrecji* nie miał na początku jakiegoś zdecydowanego charakteru. Reżyser na pierwszej próbie powiedział, że jest „zmęczony i chciałby w swojej karierze zrobić wznruszający spektakl o cierpieniu kobiet”. To żartobliwe sformułowanie było dla mnie jednak znamienne i potraktowałam je jako sygnał ostrzegawczy co do kierunku, w jakim może zostać poprowadzony ten temat. Co takie sformułowanie może wyrażać? Protekcjonalizm? Pobłażliwość? Litość? Przekonanie, że w problem gwałtu jest na tyle powszechny i nierozwiązalny, że jedyne, co można zrobić, to uronić nad nim łezkę podczas spektaklu teatralnego? Rzuciło to cień zwłaszcza na mój pierwszy, intuicyjny odbiór tekstu Szekspira. *The Rape of Lucrece* to wczesny utwór dramaturgisty. Powstał około 1594 roku, dedykowany hrabiemu Southampton, Henry'emu Wriothesleyowi, bogatemu mecenasowi Szekspira. W dedykacji, oprócz wyrażenia dozgonnej miłości, autor obiecał napisanie utworu, który zostanie na długo zapamiętany. Oryginalna dedykacja wraz z argumentem, czyli streszczeniem fabuły, jest częścią poematu. Liczy on sto sześć stron, a wątki fabularne sprowadzić można do trzech kluczowych wydarzeń: gwałtu na głównej bohaterce, samobójstwa oraz użycia jej martwego ciała w walce politycznej. *Gwałt na Lukrecji* inspirowany był historią zawartą w jednym z poematów Owidiusza, a także w *Historii Rzymu* Tytusa Liwiusza. W 506 roku p.n.e. Sekstus Tarkwiniusz, syn Tarkwiniusza Pysznego, króla Rzymu, zgwałcił Lukrecję, żonę Collatinusa. W konsekwencji Lukrecja popełniła samobójstwo. Lucjusz Juniusz Brutus pokazał jej ciało na Forum Romanum. Zaowocowało to rewoltą przeciwko Tarkwiniuszom, wygnaniem rodziny królewskiej i utworzeniem republiki. Szekspir zachowuje esencję tej historii, dodaje jedynie szczegół, mówiący o tym, że Tarkwiniusz pożądał Lukrecji jeszcze zanim ta wyszła za mąż. Jak można przeczytać w encyklopedii internetowej, „podobnie jak inne kobiety zgwałcone w utworach Szekspira, Lukrecja ma także wartość symboliczną: przez jej samobójstwo, jej ciało staje się symbolem politycznym, który mówi głosem takim, jakim Lukrecja nie umiała przemówić za życia” (Wikipedia, 2019).

Podczas pierwszego dnia prób z reżyserem i grupą studentek oraz studentów dostaliśmy wydrukowane polskie wydanie *The Rape of Lucrece* w tłumaczeniu Jana Kasprowicza, którego

tytuł został okrojony do samej *Lukrecji*. Zostaliśmy wcześniej poinformowani o wstępnym pomysle, studenci i studentki zostali poproszeni o zebranie materiałów dotyczących akcji #metoo, natomiast tekst Szekspira nie był nikomu ani znany, ani udostępniony. Oprócz rutynowego przedstawienia się sobie wzajemnie, przypomnienia dwóch głównych założeń, próbę rozpoczęliśmy od wspólnego, głośniego czytania poematu. Nie było to takim oczywistym zadaniem. Zespół aktorski składał się z trzynastu osób (ośmiu dziewczyn i pięciu chłopców), natomiast tekst Szekspira uwzględniał ich sześć: narratora, Lukrecję, Tarkwiniusza, Brutusa, któremu główna bohaterka wyznaje imię sprawcy, Collatinusa, męża Lukrecji, oraz jej ojca Lukrecjusza, z czego trzy ostatnie postaci są epizodyczne. (Warto w związku z tym wspomnieć o specyfice spektaklu dyplomowego, który grupa studentów przygotowuje pod opieką doświadczonego reżysera lub reżyserki na zakończenie swojej edukacji w Akademii Sztuk Teatralnych. Przedstawienie ma przede wszystkim każdemu z młodych adeptów sztuki aktorskiej umożliwić otrzymanie dyplomu, ale jest szansą pokazania aktorskiego warsztatu, talentu i gotowości do odnalezienia się w ramach profesjonalnej współpracy. Środek ciężkości takiego przedstawienia lokuje się na samych studentach i znalezieniu im materiału, w ramach którego będą mogli się wykazać, który ich nie przytłoczy i w którym nie będą grali jedynie marginalnych ról. Jest to niekiedy duże wyzwanie dla reżyserki lub reżysera; zmuszeni są pójść na kompromis pomiędzy swoim językiem teatralnym, wizją, aktualnymi zainteresowaniami a potrzebą dostosowania się do charakteru pracy nad dyplomem, w którym to nie oni grają pierwsze skrzypce.

Jeżeli więc grupa liczyła trzynaście osób, można było przypuszczać, że już z pragmatycznych powodów poemat Szekspira w niezmienionej formie nie będzie wystarczającym materiałem aktorskim. Został jednak odczytany na głos przez studentów z jednym, aczkolwiek kluczowym dla sprawy założeniem, że męskie partie odczytywane będą przez aktorów, natomiast kwestie Lukrecji – przez aktorki. Już podczas pierwszego czytania miałam niewyraźne intuicje, które, być może, korelowały ze słowami reżysera o pragnieniu stworzenia wruszającego spektaklu na temat kobiecego cierpienia. Odczuwałam pewną bliżej niezidentyfikowaną emocję wobec tego tekstu – coś na kształt irytacji lub zdenerwowania. Przyczyn tego uczucia upatruję przede wszystkim w niezwykle smutnym przebiegu historii Lukrecji – brutalny gwałt, samobójstwo z powodu hańby, a potem użycie jej martwego ciała w walce o władzę pomiędzy mężczyznami. Jakie Lukrecja miała szansę na sprawiedliwość i przeżycie? Na pewno na jej horyzoncie nie było żadnego bardziej budującego rozwiązania tej historii, ale czytamy ten tekst w XXI wieku i taka diagnoza, nawet jako relikwyt przeszłości, jest dość przytłaczająca. To uczucie potęgował jeszcze fakt, że podczas czytania poematu z podziałem na role zmieniał się układ sił w grupie. Żeńska część grupy wydawała mi się znacznie śmielsza, o wiele więcej mówiła o sobie, dosyć klarownie wyrażała własne oczekiwania względem tej pracy, natomiast męska część, nie tak liczna, była zdecydowanie

bardziej onieśmielona i zdawała się wyglądać na młodszą i mniej pewną siebie. Podczas czytania doszło do groteskowej sytuacji: dziewczyny niezwykle sprawnie, jak gdyby powtarzały to milion razy, od razu wcieliły się emocjonalnie w sytuację dramatycznych monologów Lukrecji, kiedy zniewolona i bezradna błagała Tarkwiniusza o litość. Natomiast męska część grupy dość nieporadnie, choć z wielkim zapałem, odczytywała mrozące krew w żyłach kwestie Tarkwiniusza o chuci i żądzy, nad jaką nie sposób ludzkimi siłami zapanować. Cała sytuacja wyglądała raczej karykaturalnie i nie mam na myśli tutaj potencjalnych talentów i zdolności aktorskich – niewątpliwie cała grupa je posiadała. Już wtedy zaproponowałam, żeby partie agresywnego, popędliwego Tarkwiniusza spróbowały przeczytać i wstępnie odegrać aktorki, natomiast z ubolewaniem i bezsilnością Lukrecji spróbowali zmierzyć się aktorzy. Pomysł jednak wzbudził konsternację i opór, zwłaszcza ze strony młodych aktorek, nerwowo reagujących na próbę odegrania przez jednego z chłopców samobójczego monologu Lukrecji. Spotkał się z czymś na kształt pasywnej agresji: najpierw dziewczyny rzuciły mu wyzwanie, żeby spróbował to zrobić lepiej niż którakolwiek z nich, właściwie wprost sugerując mu, że nie da rady. Wyniki tego eksperymentu wzbudziły moją konsternację: aktorki nie tak łatwo chciały oddać swoje cierpiętnicze role i walczyły o nie z dużą, kontrastującą z samą specyfiką tych ról, aktywnością.

Miałam poczucie pewnej niezgody, które później okazało także zaczynem do dramaturgicznej postawy, a w konsekwencji do pracy. Moje wątpliwości wzbudzały zarówno kunsztowna forma poematu, nagromadzenie metafor, wyzierający z tego patos, jak i – raczkujące jeszcze, ale mające już znamiona wystudiowanych – postawy aktorskie studentów i studentek. Odległe także od sygnałów odbieranych wtedy przeze mnie z otoczenia, dotyczących ujawniania w mediach przypadków nadużyć na tle seksualnym. Jak słusznie stwierdził reżyser, „byliśmy wtedy w środku całego tego tornada”. Kolejnym etapem było więc przejście do kwestii #metoo. Aktorzy, jak już wspomniałam, zostali poproszeni o zgromadzenie interesujących, w ich mniemaniu, materiałów dotyczących tego ruchu. Dyskusja jednak, zamiast wymianą inspiracji, stała się właściwie debatą na temat tego, czy warto zajmować się w teatrze akcją #metoo. Studentki i studenci byli w większości bardzo sceptycznie nastawieni wobec samego ruchu. Mimo że część z nich, zarówno dziewczyn, jak i chłopców, wyrażała rodzaj współczucia wobec ofiar gwałtów, to w większości uważali oni publikowanie swoich zwierzeń i doświadczeń na portalach społecznościowych za akt ekshibicjonistyczny. Padały sformułowania, że jeżeli ktoś jest ofiarą, nie powinien się z tym obnosić, ponieważ tego rodzaju wyznania świadczą o słabości i domaganiu się względów. Argumentowano również, że trudno dać wiarę takiemu świadectwu, skoro jest publikowane w internecie przez każdego, kto ma na to ochotę, a jego wiarygodność nie jest w żaden sposób weryfikowana. Studenci i studentki również jasno deklarowali, że nie widzą związku pomiędzy seksistowskimi zaczepkami na ulicy a np. brutalnym gwałtem. W dużej mierze za to wyrażali aprobatę

dla tekstu Szekspira jako szlachetnej, artystycznej formy, poprzez którą uniwersalnie wyraża się zarówno dramat Lukrecji, jak i Tarkwiniusza. Akcja #metoo wydawała im się materiałem zdecydowanie bardziej stosownym dla prasy niż dla teatru. Zapytani o swoje osobiste doświadczenia, chórem zadeklarowali, że takich nie mają. Reżyser pod koniec pierwszego spotkania uznał, że skoro temat ten wzbudził tyle negatywnych emocji i burzliwą dyskusję, to znaczy, że warto się nim zająć. Moje obawy dotyczące zajęcia się akcją #metoo były zgoła inne. Po pierwsze, jak zaadaptować zjawisko, które funkcjonuje już w innym medium, jakim jest internet? Ciągle płażał mi się po głowie żart, że będzie to spektakl dla ludzi z wolno działającym internetem. Uważam, że niezwykle istotną rolę w ramach całej tej akcji pełni właśnie zapis, pisemny wyraz, oraz sama forma hashtagu, czyli sformułowania bądź pojedynczego słowa poprzedzonego symbolem #, które zostało popularyzowane na Twitterze. Miał to być sposób, w jaki użytkownicy katalogują wiadomości w celu lepszego ich odnalezienia. Rzeczywistość hashtagów jest platformą do łatwego i szybkiego tworzenia przekazów oraz wyrażania poglądów i opinii. „Wirtualne wspólnoty egzystują całkowicie online: są one pozageograficznymi, pozbawionymi umieszczenia zbiorami jednostek, których interakcja odbywa się wyłącznie w sieciach komputerowych” (Baney, 2009, s. 185). W dodatku akcja ta w Polsce raczkowała, jaki więc sens miałyby opowiedzenie przez grupę studentów i studentek szkoły teatralnej gdzieś w Europie Środkowo-Wschodniej, o zde-maskowaniu, na przykład, Harveya Weinsteina? Informacji o poszczególnych etapach rozgrywania się medialnego spektaklu dotyczącego amerykańskiego producenta, od pierwszych doniesień poprzez wniesienie oskarżenia, odkrycie zablokowanego artykułu, który powstał na ten temat już w 2005 roku, powiększającej się listy ofiar – było w zagranicznych magazynach, dostępnych online, bardzo dużo. Jednak wszystkie informacje były głównie zapośredniczone poprzez prasę, ich charakter, sposób narracji był więc dość monotony. Zresztą, jak wybrać dramaturgiczny klucz do selekcji takiego materiału? Obawiałam się, że skupienie się na samej akcji, jej potencjalnej słuszności, adaptowanie poszczególnych wpisów lub preparowanie ich może do niczego nie prowadzić wobec tak złożonego zjawiska, jakim jest przemoc na tle seksualnym, i to w konkretnym, geograficznym i historycznym kontekście (bo przecież tego właśnie dotyczyła akcja #metoo).

Nie streściłam tych pierwszych kilku prób tylko po to, żeby opisać dzień z życia dramaturga. Okazało się, że nie była to sytuacja spotkania wśród przekonanych, tzn. grupy ludzi o tych samych poglądach i doświadczeniach, którzy są jednomyślni i chcą je wyartykułować w ramach powstającego spektaklu. Nie przyszłiśmy tam również z gotowym scenariuszem, narzucającym pewien przekaz i wizję. Praca zawieszona pomiędzy doświadczaniem i adaptowaniem emocji, napięć w grupie, poglądów towarzyszyła nam już do zakończenia projektu i stała się swoistą metodą twórczą, być może nie odkrywczą, ale jednak znamiennej w odniesieniu do tematów społecznych. Zasada włączania każdego członka i członkini

grupy, wraz z ich poglądami i doświadczeniami, do tworzenia spektaklu stała się podstawą dokonywania wyborów i źródłem materiałów. Jednak, w związku z ogólnymi obawami wobec akcji #metoo, podczas pierwszego etapu pracy skupiliśmy się na Szekspirze i wyborze związanych z jego twórczością materiałów. Pamiętam, że wraz z reżyserem ustaliliśmy, iż należy poszerzyć grono postaci Szekspirowskich, również ze względu na liczną obsadę. Aktorzy i aktorki mieli za zadanie przygotować sceny z dramatów Szekspira, które dotyczą postaci kobiecych i związane są z jakimś rodzajem przemocy wobec nich. Jak się szybko okazało, większość przyniosła sceny, nad którymi już wcześniej pracowali na Wydziale Aktorskim lub na egzaminach studentów Wydziału Reżyserii Dramatu. Wspólnie wybraliśmy m.in. fragmenty *Króla Leara*, sceny pomiędzy Learem a Kordelią, wątek zgwałconej Lawinii z *Tytusa Andronikusa*, sceny pomiędzy Kasią a Petruchem z *Poskromienia złościcy*, relację Isabelli i Angela z *Miaraki za miarkę*, *Sen nocy letniej* i wątek Heleny i Demetriusza, a także *Ryszarda III* i scenę pomiędzy nim a Lady Anną. Przy okazji wspólnego przytaczania, rozczytywania i analizowania scen, które większość z nich znała na pamięć, zdarzyło się coś bardzo przejmującego. Poprzez proces rekonstrukcji scen grupa zaczęła, najpierw żartobliwie, a potem w trochę innym tonie, opowiadać o trudnościach związanych z ich odgrywaniem. Trudności wiązały się najczęściej z przymusem „przekroczenia siebie, pozbycia się wstydu, barier, zahamowań”. Zaczęli przytaczać kwestie wypowiedziane przez pedagogów lub studentów reżyserii, mające na celu odkrycie przed nimi tajników sztuki aktorskiej. Część cytatów była żartobliwa, część historii, które przytaczali studenci, już mniej, niektóre były oburzające, a większość wiązała się z jakimś rodzajem przemocy słownej, nadużycia, przekroczenia granic intymności. Udało mi się wtedy zrobić dość szczegółową transkrypcję tej rozmowy i ostatecznie napisać z niej tekst, o którym będzie mowa później, stąd cytat powyżej. Przytaczając jednak te kwestie w oderwaniu od spektaklu, w ramach którego wypowiadają je bezpośrednio studenci i studentki, nie chciałabym być źle zrozumiana. Nie mam na celu formułowania oskarżeń czy sugerowania, że na Akademii doszło do jakiegoś konkretnego przekroczenia. Relacja: aktor/ka – reżyser/ka lub: student/ka aktorstwa – pedagog/żka to sytuacja szczególna, którą trudno zdefiniować w ramach jasno ustalonych zasad. Studiowanie w szkole teatralnej wymaga pracy na własnych emocjach i doświadczeniach, w poczuciu zaufania i bliskości, która wytwarza się na zajęciach, a to obciąża pedagoga do niebywałej odpowiedzialności, uwrażliwienia i respektowania cudzych granic. Zwłaszcza jeżeli jest to praca nad scenami, materiałem lub scenariuszem, który dotyczy przemocowych relacji. Na odbiorze dyplomu było wielu pedagogów i wiele pedagożek, w związku z tym mam nadzieję, że ta kwestia została w jakiś sposób poruszona.

Po serii rozmów ze studentami i studentkami, które traktowaliśmy raczej jako sposób zbliżania się do tematu, aniżeli bezpośredni materiał do spektaklu, pracowaliśmy nad poszczególnymi scenami. Szukaliśmy języka teatralnego,

który wzięłyby w nawias ich dosłowność i brutalność, dystansując widza poprzez ukazanie pewnego schematu przemocy, niż próbę jego realistycznego czy naturalistycznego odegrania. Jednocześnie jako dramaturżka tworzyłam na bieżąco kompilację tych Szekspirowskich scen, przypadków przemocy symbolicznej lub fizycznej względem kobiet, których rzeczniczką miała być tytułowa Lukrecja. Aktorzy mieli za zadanie, w ramach ćwiczeń i pogłębienia kobiecych perspektyw, których szukaliśmy w tych scenach, napisać w imieniu postaci listy oskarżycielskie do Szekspira. Kwestią sporną był wybór ról dla chłopców, czyli pytanie, czy oni też powinni opowiedzieć się za kobiecymi bohaterkami. Niektórzy z nich wybrali męskich bohaterów, uwikłanych w role oprawców lub świadków przemocy. Żadna z dziewczyn nie chciała pisać listu jako bohater. Ostatecznie, pomimo trzynastu monologów, jakie z tego powstały – fantazji pełnych pretensji, żalu, złości, chęci odwetu – a także kilku męskich narracji, wyrażających aprobatę co do roli, która została im przydzielona, oraz kompilacji wtórujących im scen, niejako materiałów dowodowych, wciąż miałam poczucie, że naprawdę niewiele z tego wynika dla tematu, jakim jest gwałt i nadużycie na tle seksualnym. Sceny z Szekspira, wyrwane z kontekstu fabuły, traciły, niestety, na głębi i potencjalnej wnikliwości XVI-wiecznej obserwacji ludzkiej natury. Zresztą kwestia ich rozbrajającej teatralnej naiwności łączyła się jednak z poważniejszym problemem. Zbiór tych scen, wraz z oskarżycielskimi listami, tworzył coś na kształt kalejdoskopu, serii obrazów, odnoszących się wyłącznie do siebie samych i Szekspira. Ich hermetyczny charakter okazał się niesatysfakcjonujący i oderwany od rzeczywistości, zarówno XVI-, jak XXI-wiecznej. Momentami zamieniało się to w jakąś kreskówkę, dosłowną i czczą zabawę, której stawką było odegranie jak najzabawniejszej przemocowej sceny, bez poczucia związanych z tym tematem konsekwencji. W końcu pytanie, jakie należało sobie zadać (zresztą jedno z moich ulubionych dramaturgicznych pytań) to: o co nam właściwie chodzi? Jaki jest cel tego wszystkiego? Oczywiście, takie pytanie może brzmieć absurdalnie, zwłaszcza dla ludzi, którzy nie pracują przy powstawaniu spektaklu. Jak to, twórcy teatralni w trakcie trwania prób zapytują sami siebie, o co im chodzi? Być może sformułowanie pierwszego dramaturgicznego konceptu, rozpięcie tematu pomiędzy akcją #metoo a tekstem Szekspira, zaciemniało nam i utrudniało zrozumienie, wokół jakiego tematu krąży spektakl. Pytanie, które pojawiło się po pierwszych dwóch tygodniach prób, jakby cofające nas do punktu wyjścia, wiązało się z jeszcze jedną kwestią. Pracowaliśmy bez napisanego wcześniej, na etapie rozmów dramaturgiczno-reżyserskich, scenariusza, wspólnej wizji i bez poczucia możliwych kierunków rozwoju spektaklu. Kiedy w pracę koncepcyjną i sensotwórczą włącza się trzynaście osób, to ustalenie komunikatów, które ma nieść spektakl, okazuje się raczej kwestią wielu kompromisów i negocjacji niż jednej autorytarnej decyzji. W tej fazie prób każdy w tekstach Szekspira wobec tematu gwałtu szukał czegoś innego. Aktorzy w powtarzaniu znanych im scen poszukiwali bezpiecznego, uznanego przez świat, uniwersalnego

materiału aktorskiego, który uchroni ich przed wypowiedzeniem się we własnym imieniu. Natomiast reżyser starał się znaleźć jakikolwiek stały, niezmienny tekst, nad którym mógłby pracować z aktorami. Jako dramaturżka byłam cały czas na tropie mojej pierwszej reakcji na głośne odczytywanie *Gwałtu na Lukrecji*. Szukałam potwierdzenia i wyrazu własnej intuicji, że opowieści o uprzedmiotowieniu kobiet, brutalnych gwałtach, wciąż na nowo powtarzane w literaturze, filmie, na deskach teatrów i w szkołach teatralnych, mogą być niekiedy dwuznaczne. Wielokrotne, sensacyjnie i atrakcyjnie przetwarzane przez twórców, kładących szczególny nacisk na ich estetyczny, a nie etyczny wymiar, przestają mieć charakter terapeutyczny i leczniczy wobec tematów tabu, a zaczynają konstytuować pewne przemocowe gesty.

Współczesna kultura nasycona jest erotyką i obrazami przemocy. Powtarzającym się motywem jest także doznawana przez kobiety przemoc, w tym przemoc seksualna. Anna Zawadzka dzieli teksty kultury prezentujące kobiety jako ofiary, [na te,] które służą tylko podnieceniu odbiorcy i na te, które próbują adekwatnie opisać rzeczywistość. Podobnie pisze Jerzy Szyłak, analizując sceny gwałtów w komiksach: „obraz gwałtu został powielony w dziełach literackich, filmowych i komiksowych zarówno tych, które pokazywały go jako zjawisko negatywne i wymagające napiętnowania, jak i w tych, co uczyniły zeń pornograficzną atrakcję. [...] O sztuce przekraczającej schematy pisze Joanna Tokarska-Bakir we wstępie do *Czystości i zmaży* Mary Douglas, pozbawiając sztukę w większości nawet funkcji rytuału. Według Tokarskiej-Bakir, „notoryczna transgresja szybko wywołuje zobojętnienie i przestaje być w ogóle transgresją. Staje się tylko kompulsywną widzialnością, komercyjnym chwytem, którego poznawczy skutek jest żaden, od kiedy oko, zamiast być narzędziem intelektu, przekształca się w otwór gębowy” (Nawrocka, 2013, s. 76, 83).

Należało sobie zadać pytanie: czy w tej sprawie najważniejszy jest Szekspir i doszukiwanie się jego motywacji napisania *Gwałtu na Lukrecji*? I czy naprawdę naszym celem jest oskarżanie konkretnego pisarza, żyjącego w XVI wieku, i jego potencjalnych intencji, które dziś są już niedocieczone? Co to właściwie znaczy: oskarżać Szekspira, będąc Ofelią? A jednak powstało oskarżenie, które ostatecznie napisałam, wyrażając wreszcie, o co mi chodzi, w trochę innym tonie, niż bajkowe oskarżenia postaci. Zapis fragmentu oryginalny:

OSKARŻAM CIĘ O TE WSZYSTKIE TAJEMNICE
GENIALNOŚCI, KTÓRE KONSERWUJĄ TWOJE
DZIEŁA JAKO NIENARUSZALNE WYROČNIE
DOTYCZĄCE PORZĄDKU ŚWIATA, O TO, ŻE NIE
NAUCZYŁEŚ SWOJEJ CÓRKI PISAĆ, BY MOGŁA CIĘ
PRZEPISAĆ, O STWORZENIE UTWORU, KTÓREGO
JEDYNĄ TYTUŁOWĄ BOHATERKĄ JEST KOBIETA,
PRZY JEDNOCZESNYM SKAZANIU JEJ NA GWALT,
SAMOBÓJSTWO I UŻYCIU JEJ MARTWEGO CIAŁA
W WALCE POLITYCZNEJ, OSKARŻAM CIĘ O JEJ

NIEPEWNA, PODAWANĄ WCIAŻ W WĄTPLIWOŚĆ
 PODMIOTOWOŚĆ, O TO, ŻE FUNKCJONUJE NA RÓWNI
 Z RĘKAWICZKĄ, DRZWIAMI I ŚWIECZKĄ, O TO,
 ŻE MOŻNA JĄ PODBIĆ JAK ODLEGLĄ KRAINĘ, O TO,
 ŻE JEJ CNOTA JEST CHLUBĄ JEJ MĘŻA, OSKARŻAM
 CIĘ, ŻE NAWET NIE DALEŚ JEJ SIĘ KRWAWO ZEMŚCIĆ,
 OSKARŻAM CIĘ O TWORZENIE SŁABYCH BOHATEREK,
 PONIŻAJĄCYCH SIĘ AKTOREK, O OPOZYCJĘ: PIĘKNO-
 -CNOTA, O POŁACIE SAMOUNIEWAŻNIAJĄCYCH
 SIĘ RÓL, ZABIJANIE SIŁY KOBIET W ZARODKU,
 PRZEWIDYWANIE ICH PRZEZNACZENIA,
 INDOKTRYNOWANIE, OSKARŻAM CIĘ
 O WPAJANIE CIĘRPIĘTNICZYCH POSTAW,
 OSKARŻAM CIĘ O OFELIZM, OSKARŻAM CIEBIE
 I TWOICH POPLECNIKÓW O POWOŁYWANIE
 SIĘ NA HIPOTETYCZNE BOGINIE, POZORNE
 POCHLEBIANIE KOBIETOM, KTÓRE NIEUCHRONNIE
 PROWADZI JE DO PODPORZĄDKOWANIA. WSZYSTKIE
 MITYCZNE WERSJE KOBIETY, OD MITU ZBAWCZEJ
 CZYSTOŚCI DZIEWICY AŻ PO MIT UZDRAWIAJĄCEJ
 POJEDNAWCZEJ MATKI, NALEŻY TRAKTOWAĆ
 WYŁĄCZNIE JAKO KOJĄCE BREDNIE. PRZEZ
 CIEBIE, CZERPIĄC EMOCJONALNĄ SATYSFAKCJĘ
 Z RENESANSU TYCH MITÓW, KOBIETY TRACĄ
 Z POLA WIDZENIA RZECZYWISTOŚĆ. PRZED
 WSZYSTKIM PO TO WYMYŚLONO I WCIAŻ NA NOWO
 PRZEPISYWANO MITY! CHCEMY ZWOLNIĆ SIĘ
 Z PRZYMUSU POWTARZANIA, ODGRYWANIA WCIAŻ
 TYCH SAMYCH, STRACENICZYCH RÓL, OSKARŻAM
 CIĘ TEŻ O TO, ŻE NIE MOGĘ CIĘ OSKARŻYĆ, BO JUŻ
 NIE ŻYJESZ, OSKARŻAM CIĘ TEŻ O TO, ŻE TO MOJE
 OSKARŻENIE BĘDZIE WYSTAWIONE NA POŚMIEWISKO,
 BO, RZEKOMO, PO PROSTU OPISYWAŁEŚ REALIA
 XVI WIEKU, OSKARŻAM CIĘ O MOJĄ NIEPEWNOŚĆ,
 O MOJĄ DRŻĄCĄ RĘKĘ W PISANIU TYCH OSKARŻEŃ,
 O TĘ UNIŻONĄ POSTAWĘ WOBEC WSZYSTKICH TYCH
 MĘSKICH AUTORYTETÓW, KTÓRE PIESZCZĄ TWÓJ
 GENIUSZ WE WSZYSTKICH TYCH ZNAMIENTYCH
 ANALIZACH TWOICH DRAMATÓW, OSKARŻAM CIĘ
 O ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ REŻYSERÓW TEATRALNYCH,
 KTÓRZY CZERPIĄ SATYSFAKCJĘ Z WIJĄCYCH SIĘ
 EKSTATYCZNIE AKTOREK, GRAJĄCYCH WYMYŚLONE
 PRZEZ CIEBIE ROLE, OSKARŻAM CIĘ O TO,
 ŻE PRZEGLĄDAJĄC FORA INTERNETOWE DOTYCZĄCE
OPERY GWAŁT NA LUKRECJI BENJAMINA BRITTENA,
 JAKĄS INTERNAUTKA NAPISAŁA: *FAJNA SCENA GWAŁTU,*
BYŁAM, POLECAM, OSKARŻAM CIĘ O LOS MOJEJ
 SERDECZNEJ PRZYJACIÓŁKI, KTÓRA MA NA EKRANIE
 SWOJEGO SMARTFONA GNIJĄCĄ OFELIĘ I JA ŚWIĘCIE
 WIERZĘ, ŻE W JAKIŚ DZIWNY SPOSÓB TEN PODSZEPT
 DYKTUJE JEJ ŻYCIOWE WYBORY.

Poczucie pewnej kuriozalności, dotyczące oskarżenia
 Szekspira, które zresztą zawarłam w powyższym tekście,
 towarzyszyło mi bezustannie. Do ostatnich momentów pracy

nad przedstawieniem chciałam usunąć tę scenę. Dość niepew-
 nie poruszałam się wtedy po temacie reprodukcji przemocy
 w tekstach kultury, bazując jedynie na swojej intuicji; dopiero
 kilka miesięcy później, zajmując się trochę innymi tematami,
 odnalazłam, między innymi, teksty Izy Moszczeńskiej (któ-
 rej zadedykowałam niniejszą pracę), korespondujące z tym
 motywem, a także fragment książki Carolyn Korsmeyer, pro-
 blematyzujący temat poruszania się feministycznych autorek
 w patriarchalnej kulturze:

Tym, co łączy feministyczne artystki, jest poczucie histo-
 rycznego podporządkowania społecznego, jakiemu podlegały
 kobiety, oraz świadomość co do tego, jak praktyki artystyczne
 je utrwały. Działo się to poprzez ignorowanie kobiecej
 pracy, uprzedmiotowienie ciała kobiet w malarstwie i filmie,
 ujmowanie w romantyczny sposób seksualnego wykorzy-
 stywania kobiet w narracjach oraz utrwalanie systemów
 symbolicznych, które postrzegały kobiecość jako mroczną
 rywalkę męskości. Mając to na uwadze, feministyczne i post-
 feministyczne artystki nie tylko wnoszą wkład w złożoną
 autoreferencyjność, która charakteryzuje niemal wszystkie
 prace postmodernistyczne, ale rzucają wyzwanie tradycjom
 patriarchalnym i obalają je, często przy pomocy towarzyszą-
 cych ich twórczym działaniom wysoce teoretycznych progra-
 mów artystycznych (2004, s. 143).

Również w książce Zofii Nawrockiej *Gwałt. Głos kobiet*
wobec społecznego tabu można odnaleźć ślad tego wątku:

Odbicie seksizmu obyczajowego w języku i literaturze opisuje
 William Brennan w przywołanym przez Hadbas artykule
Female Objects of Semantic Dehumanization and Violence.
 Według Brennana, kobiety w tekstach literackich (autor
 analizuje m.in. teksty Markiza de Sade, Henry'ego Millera
 i Normana Mailera) są sprowadzane do roli obiektów sek-
 sualnych, a „dzisiejszy język potoczny odbija nadrzędność
 mężczyźni i podrzędność kobiet. Seksistowski język degraduje
 kobiety do statusu dzieci, służących i idiotek, traktując je jako
 drugą płć. Seksistowski język jest wciąż obecny i wywiera
 wpływ na męskie poglądy co do kontroli nad kobietami,
 a także wpływa na poglądy kobiet o sobie samych”. Związek
 między powszechnym w kulturze prezentowaniem kobiet
 jako obiektów seksualnych a aktami przemocy seksualnej
 potwierdzają badania Diany Scully, która po przeprowadze-
 niu serii wywiadów z gwałcicielami zauważyła, że większość
 sprawców uzasadnia swój czyn „kulturowym spojrzeniem
 na kobietę jako seksualny towar, niezwiązany z pojęciem
 człowieka oraz pozbawiony niezależności i godności”. Jeden
 z jej rozmówców powiedział np.: „gwałt jest męskim prawem.
 Jeżeli kobieta nie chce uprawiać seksu, mężczyzna ma prawo
 ją wziąć. Kobieta nie ma prawa powiedzieć nie, kobieta zosta-
 ła stworzona do tego, aby uprawiać z nią seks” (s. 64).

Z tego oskarżenia, które ma przede wszystkim być pewną
 inspiracją, zachętą do krytycznego spojrzenia na teksty

kultury traktujące o przemocy wobec kobiet, aniżeli wiekopomnym ocenianiem dzieł Williama Szekspira, powstała jedna z końcowych scen spektaklu. Wątki innych postaci Szekspirowskich, oprócz kilku najważniejszych, o których rozwinięciu opowiem później, zostały zaadaptowane jako nagrania aktorów, rodzaj *self-tape'ów* z najbardziej znamienymi cytatami ilustrującymi język przemocy. Miały charakter diarystycznych wideo, które aktorki symultanicznie odtwarzali ze swoich prywatnych telefonów. Zwieńczeniem tej sceny było wygłoszenie przez jedną z aktorek napisanego przeze mnie tekstu oskarżycielki.

Samo oskarżenie dotyczyło już kwestii związanej z kulturowym tłem przemocy wobec kobiet jako jednym z jej składowych, wciąż jednak nie rozwiązywało problemu oderwania naszych artystycznych działań od rzeczywistości. Krążyło mi wtedy po głowie zadanie, które na pierwszym roku, na zajęciach z propedeutyki reżyserii postawił nam jeden z pedagogów, reżyser teatralny Paweł Miśkiewicz; brzmiało ono: „Od realizmu do metafory”. Zrozumiałam wtedy, iż słabość naszych poszukiwań zawiera się właśnie w tym, że funkcjonujemy już w obrębie pewnej metafory. Na jedną z prób przyniosłam przeczytany przeze mnie kilka miesięcy wcześniej list ofiary gwałtu, który został opublikowany 9 czerwca 2016 przez portal gazeta.pl:

20-letni Brock Turner, student prestiżowego Uniwersytetu Stanforda w USA stanął przed sądem po tym, jak w 2015 roku zgwałcił nieprzytomną dziewczynę. [...] Młody mężczyzna właśnie usłyszał wyrok, 6 miesięcy więzienia. Jak pisały media, sędzia uzasadnił, że większa kara mogła mieć na niego „złoty wpływ”, a ojciec oskarżonego tłumaczył, że „nie powinien iść za kratki za 20 minut akcji” (pisaliśmy o tym na Gazeta.pl). Ofiara do końca walczyła w sądzie o sprawiedliwy wyrok. Jej list do oprawcy, który jako pierwszy opublikował portal BuzzFeed, był czytany w tym serwisie miliony razy. [...] Specjalnie dla Was przetłumaczyliśmy jej list w całości (Zawiślańska, 2016).

Podczas próby wspólnie przeczytaliśmy ten list, zresztą tuż po przygotowanym przez jedną z aktorek monologu Lukrecji z poematu Szekspira, więc kontrast był znamieny. Opublikowany list był przede wszystkim współczesnym świadectwem w formie pierwszoosobowej narracji, które z niezwykłą skrupulatnością demaskuje większość stereotypów dotyczących gwałtu. Autorka, która nie podaje swojego imienia ani nazwiska, wypowiadając się jako osoba, która doświadczyła przemocy seksualnej, nie koncentruje się na brutalnych i sensacyjnych doniesieniach, ale przede wszystkim na procesie wtórnej wiktyimizacji. Kobieta była nieprzytomna, kiedy doszło do gwałtu, opisuje trud dochodzenia swoich praw, walkę o wiarygodność:

A ja, zamiast leczyć się z traumy, próbowałam odtworzyć każdy szczegół tamtej nocy, żeby przygotować się na pytania jego adwokata, które będą inwazyjne, agresywne,

sformułowane tak, żeby zbić mnie z tropu, zakwestionować to, co mówię.

A także skandaliczne zachowanie wymiaru sprawiedliwości, ustanawiającego nadrzędną pozycję sprawcy jako młodego, dobrze rokującego sportowca z prestiżowej uczelni:

Kurator podnosił, że oskarżony jest młody i nie był wcześniej karany. Moim zdaniem jest wystarczająco dorosły, żeby wiedzieć, co robi źle. Kiedy masz 18 lat, możesz w tym kraju iść na wojnę. Kiedy masz 19, jesteś wystarczająco dorosły, żeby ponieść konsekwencje próby gwałtu. [...] Fakt, że Brock był sportowcem z prestiżowej uczelni, nie powinien być argumentem za tym, by łagodzić mu wyrok, ale okazją, by przypomnieć, że molestowanie seksualne to przestępstwo, bez względu na klasę społeczną.

Autorka opisuje również psychiczne konsekwencje gwałtu, o których tak rzadko się mówi w mediach, a także o trudnym i złożonym powrocie do równowagi emocjonalnej, rozpadzie tożsamości i piętnie ofiary:

Moje imię z gazet to „nieprzytomna pijana kobieta”. Te 10 sylab. Nic więcej. Przez chwilę uwierzyłam, że tym właśnie jestem. Musiałam na nowo nauczyć się swojego prawdziwego imienia, odzyskać tożsamość. Nauczyć się, że jestem kimś więcej niż najebaną ofiarą ze studenckiej zabawy, znalezioną za śmietnikiem. [...] Za każdym razem, kiedy czytałam nowy artykuł o sobie, łapałam paranoję, że całe moje rodzinne miasto dowie się, że będą mówić: spójrzcie, to ta dziewczyna, która była molestowana. A ja nie chciałam niczyjej litości. Nadal uczę się akceptować to, że bycie ofiarą stało się częścią mojej tożsamości.

Po skonfrontowaniu się z tą konkretną historią niełatwo było już komukolwiek użyć pochopnego argumentu z naszej pierwszej debaty na temat akcji #metoo, że ktokolwiek wyznaje i opowiada o doświadczeniu gwałtu, szuka więcej uwagi lub pograża się w swojej pozycji ofiary. Autorka nawet wyraźnie kreśli cel swojej publicznej wypowiedzi:

Na koniec zwracam się do dziewczyn z całego świata: jestem z wami. I chociaż nie mogę ocalić każdej [...], mam nadzieję, że trafi do was chociaż odrobina mojego światła, wiedza, że nikt nie może was uciszyć, porcja satysfakcji z tego, że zwyciężyła sprawiedliwość, zapewnienie, że coś udaje się osiągnąć i wielka, wielka pewność, że jesteście ważne, bezdyskusyjnie, że jesteście nienaruszalne, piękne, zasługujecie na szacunek, tu nie ma dyskusji, w każdej minucie każdego dnia, macie moc i nikt nie może wam jej odebrać.

Dopiero kiedy wspólnie odczytaliśmy ten list podczas prób i pracy nad tekstem Szekspira, ujawniła się większość moich intuicji. Nastąpiło zderzenie literackiej fikcji z XVI wieku z konkretnym, osadzonym we współczesności językiem listu

tej kobiety, jego miejscami, danymi i kontekstem. Historia Lukrecji i dziewczyny, której list odczytaliśmy, miały kilka rozbieżnych miejsc, między innymi właśnie autorstwo, kontekst, język i zakończenie. Lukrecja popełniła samobójstwo, natomiast autorka listu w ten sposób wyraża się o rzeczywistości po gwałcie:

Ja mogę pielęgnować swoje rany, złość, a ty możesz nadal wypierać to, co się stało, albo możemy stanąć w prawdzie. Ja przyjmę swój ból, ty karę. I ruszymy dalej. [...] Świat jest ogromny. Dużo większy niż Palo Alto i Stanford, i znajdziesz dla siebie miejsce, w którym będziesz mógł być przydatny i szczęśliwy. Ale teraz nie rozkładaj rąk, nie zaprzeczaj, nie udawaj. Zostałeś oskarżony o napaść na mnie, o molestowanie seksualne, o działanie w złych zamiarach, a ty przyznałeś się tylko do picia alkoholu. [...] Uświadom sobie, jak wziąć odpowiedzialność za swoje czyny.

Autorka tej publicznej wypowiedzi stała się dla nas wszystkich ekspertką od sprawy. Moment poznania jej historii był, można powiedzieć, zwrotem akcji w ramach naszego adaptacyjnego procesu. Wszyscy ocknęliśmy się i skonfrontowaliśmy z prawdziwym osadzeniem tematu, którego próbowaliśmy dotknąć przy pracy nad spektaklem. Ta konfrontacja zwerifikowała nasze usilne próby zrobienia kompilacji tylko na podstawie Szekspirowskich historii i postaci, a tym samym obracania się w kółko po planszy podobnych do siebie form literackich. Mimo że list był wstrząsający, uświadamiający i jakby na moment zjednoczył naszą grupę w poczuciu wagi tematu, to jednak nastęrczał kolejnych problemów adaptacyjnych. Reżyser, podobnie jak reszta grupy poruszony jego treścią, zakładał, że stanie się on częścią powstającego scenariusza. Ja nie byłam przekonana o słuszności tego pomysłu. Obawiałam się, jaki wydzźwięk może przybrać sceniczna

jego adaptacja. Czy w ten sposób nie zawłaszczamy czyjegós doświadczenia, które, być może, powinno funkcjonować jedynie we własnym kontekście: opublikowanej wypowiedzi? Na początku poddano pomysł, że list powinien zostać odczytany bez skrótów przez aktorki – jako rodzaj manifestu. Jednak w strukturze przedstawienia taki konceptualny lub dokumentalny gest stanowiłby mniej więcej połowę spektaklu. Reżyser podjął decyzję o wykluczeniu takiej opcji. Argumentował to stwierdzeniem, że teatr jako medium posługuje się obrazem oraz zdarzeniem lub sytuacją, a nie jedynie tekstem, i w związku z tym trudno byłoby komukolwiek percepcyjnie wytrzymać godzinne słuchowisko. Jak zatem pracować nad czymś świadectwem dramaturgicznie? Mam na myśli: skracać, opracowywać treść, przydzielać wybrane partie poszczególnym aktorkom? Jakiej selekcji należy dokonać i wedle jakich kryteriów? Atrakcyjności? Poszczególnych wątków? Czy aktorki wypowiadające kwestie z tego listu na scenie, w przedstawieniu dyplomowym, w ramach którego mają pokazać swoje aktorskie zdolności, a w konsekwencji zdobyć pracę – czy to nie nadużycie? Z drugiej strony, czy dotarcie listu do osób, które nie przeczytały go w pierwotnym kontekście, tzn. do jak największej liczby osób, nie stanowi głównego celu takiego zabiegu? Próbowałam skontaktować się z portalem gazeta.pl w sprawie upublicznienia i przetworzenia tego świadectwa, ale nie dostałam żadnej odpowiedzi, autorka listu (opublikowanego anonimowo) była nieosiągalna. Ostatecznie powstały dwie zbiorowe sceny, w których aktorki wygłaszają fragmenty jej wypowiedzi, zwracając się bezpośrednio do publiczności. Miałam etyczne wątpliwości co do użycia tekstu bez wyraźnej zgody autorki, nie opuściły mnie one do dzisiaj. Fakt, że te sceny stanowią dramaturgiczny rdzeń przedstawienia i ukazane są w afirmatywnej przestrzeni, w żaden sposób nie niweluje przecież dwuznaczności posługiwania się cudzym świadectwem autobiograficznym.



Uważam to za błąd. Jednak potrzeba skonfrontowania widzów ze słowami ekspertki, kobiety, która opowiada o swoim doświadczeniu, był dla mnie priorytetowy, ponieważ tego typu głosy tak rzadko uwzględniane są w debacie publicznej. Cytowanie słów kobiety, która odważyła się głośno mówić o tym, co ją spotkało, stanowiło więc dla mnie ważny gest polityczny. „Jeśli naszym celem jest poszerzanie wolności kobiet i projektowanie społeczeństwa opartego na równości, potrzebny jest przede wszystkim adekwatny, wyczerpujący opis rzeczywistości, którą chcemy zmieniać” (Zawadzka, 2010).

Od momentu wspólnego zapoznania się z listem praca zaczęła rozwijać się jednocześnie w kilku kierunkach i podporządkowanych im podgrupach. Wiązało się to również z upływającym czasem i formułą pracy, jaką zaproponował reżyser. Część materiałów do scen i motywów była przygotowywana przeze mnie, reżyserowi zależało jednak na tym, żeby sam impuls pochodził od studentów. Mieli oni być bardziej ambasadorami i rzecznikami pewnych kwestii aniżeli aktorami. Strategia polegała na tym, że aktor lub aktorka musi znaleźć sobie materiał związany z tematem, który go interesuje, drażni, zastanawia, który popiera lub z którym się nie zgadza. Wtedy zobowiązany jest wstępnie, samodzielnie go opracować, pokazać w formie artystycznej wypowiedzi przed grupą. Potem wspólnie omawialiśmy jego treść, formę i wydźwięk, a następnie wraz z reżyserem pracowaliśmy nad włączeniem jego ostatecznej wersji do spektaklu. Część grupy, rozmówiona w klasyce, pracowała nad pogłębianiem kontekstów związanych z Szekspirem, a właściwie z realizacjami *Gwałtu na Lukrecji*, w przeciwieństwie do aktorów i aktorek skupiających się na adaptacji różnych głosów z rzeczywistości. Wraz z rozwojem tematu i coraz bardziej wyraźnymi kierunkami naszej pracy, wzrastały się negatywne emocje wśród studentów, którzy coraz bardziej czuli, że nie jest to spektakl, w którym mogą odegrać główne role, mimo że jest to ich dyplom. Do tego wzrastało napięcie pomiędzy mną a reżyserem. Od kiedy skupiałam się na etycznym aspekcie adaptacji listu ofiary gwałtu, zaczęłam zwracać coraz większą uwagę na złożoność tematu, który powinien być poruszany w sposób etyczny i uważny, często kosztem teatralności. Reżyser natomiast naciskał na atrakcyjność formy i trochę mniej wyraźne problematyzowanie każdego naszego kroku. Wszystkie te plany, oczywiście, przenikały się wzajemnie. Skupiłam się na kilku najważniejszych elementach z nimi związanych.

W ramach pogłębiania kwestii dotyczących literackiego i teatralnego języka używanego do opisu przemocy na tle seksualnym udało nam się dotrzeć do wywiadów przeprowadzonych z irlandzką artystką Camille O'Sullivan. Wystąpiła ona w rolach zarówno Lukrecji, jak i Tarkwiniusza w przedstawieniu The Royal Shakespeare Company, adaptacji *Gwałtu na Lukrecji* w reżyserii Elizabeth Freestone, absolwentki reżyserii w Rose Bruford College i National Theatre Studio. Przedstawienie zostało pokazane w Polsce 14 listopada 2012 roku w łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza z okazji drugiej edycji Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Klasyki

Światowej Nowa Klasyka Europy. Opisywane było jako swoista kronika polityczna i erotyczny thriller w jednym (Kaczyński, 2012). Jedna z recenzji tak relacjonowała przebieg spektaklu:

Półmrok. [...] W lewym rogu białe, subtelne kobiece baletki. [...] Wkracza dumna, bosa postać w czarnym płaszczu, w lewej dłoni trzymając ciężkie, wojskowe buty. Stawia je na ziemi w pewnej odległości od tych białych, czym momentalnie naznacza kontrast między tym, co damskie, delikatne i niewinne, a tym co nikczemne i zbrodnicze. W *Gwałcie na Lukrecji* Szekspir ujawnia, że tak naprawdę, w głębi duszy był feministą. [...] Jeżeli ktokolwiek miał co do tego wątpliwości, musiało je rozwiać niezwykle przedstawienie owego utworu przez brytyjską Royal Shakespeare Company, która na deskach Teatru Jaracza otworzyła nam oczy na niezwykłą wrażliwość angielskiego wieszacza. [...] Lukrecja – córka rzymskiego proletariusza – nie potrafi się pogodzić z tym, co ją spotkało. Jak sama mówi, zgwałcone zostaje bowiem nie tylko jej ciało, ale przede wszystkim dusza. Zbezczeszczona godność i skalana niewinność podsuwają jej jedyne, w jej opinii, słuszne rozwiązanie – samobójstwo (Łabendowicz, 2012).

Zarówno te recenzje, jak i wywiad z Camille O'Sullivan, opowiadającej o mierzeniu się z rolami Lukrecji i Tarkwiniusza przy użyciu dość stereotypowych sformułowań, dotyczących aktorskiej pracy jako „zanurzania się w mrok postaci”, stał się inspiracją do stworzenia komediowej sceny pokpiwającej z estetyzacji przemocowych tematów w teatrze. Stworzyliśmy postać aktorki, w ekspresyjny i teatralny sposób relacjonującej swoją rolę w szekspirowskiej produkcji, skupiając się na własnych doznaniach, rozwoju aktorskim, marzeniach o zagranium ubezwłasnowolnionej kobiety, która, poniżona, sięga psychicznego dna, wznosząc jednak samą aktorkę na wyżyny sztuki, dramatyzmu i liryzmu. Na koniec postać ta zaśpiewała *a capella* operową arię o popełnianiu samobójstwa, natomiast reszta aktorek występujących w scenie odgrywała najrozmaitsze teatralne samobójstwa, by jednocześnie umierać i wciąż zachować w tym teatralnym umieraniu *sex appeal*.

Na rewersie pracy nad tą komediową sceną powstawał zupełnie inny koncept. Aktorka, która miała najwięcej zastrzeżeń i wątpliwości co do sensu zainicjowania akcji #metoo, postanowiła się z tym tematem zmierzyć. Odnalazła w Internecie, na portalu YouTube relację Kate¹, która w nagraniem przez siebie wideo opowiada o przyłączeniu się do akcji #metoo:

Na tym materacu pół roku temu zostałam zgwałcona. Przez długi czas zastanawiałam się, jak mogę go zniszczyć, a potem pomyślałam, że mogę go po prostu wyrzucić, ale stwierdziłam, że najlepiej będzie się przyłączyć do akcji #metoo. Nie będę teraz opisywała, w jaki sposób zostałam zgwałcona, bo uważam, że to nie ma większego znaczenia. Chodzi o to, że po tym, jak to się stało, jeszcze parę miesięcy

spalam na tym materacu. Dziś postanowiłam, że wyniosę go do przed dom i napiszę na nim: #metoo, i zachęcę wszystkich do wpisania na nim swoich doświadczeń związanych z tym hasłem.

Aktorka, z jednej strony sceptyczna, a z drugiej zainspirowana historią Kate i zachęcana przez resztę grupy, podjęła decyzję o wykonaniu pewnego eksperymentu w Akademii Sztuk Teatralnych. Za zgodą władz uczelni w szkole stanął materac z hasłem #metoo, zaś aktorka opublikowała w grupie Samorządu Studenckiego na portalu społecznościowym Facebook ogłoszenie:

Cześć, jest sprawa, jak wszyscy już pewnie wiecie, robimy dyplom *Gwałt na Lukrecji*. W związku z tym jestem inicjatorką pewnej akcji. Od dziś, przez dwa tygodnie przy bibliotece będzie stał materac, na którym wszystkie i wszyscy będziecie mogli/mogli zapisywać wasze doświadczenia, myśli i co wam tylko przyjdzie do głowy na temat #metoo. Nie ukrywam, że chciałabym, żebyście się jakkolwiek w to zaangażowali, ponieważ bardzo pomoże to w mojej pracy.

Wynik tego eksperymentu był następujący: materac zapelnił się wpisami studentek i studentów naszej szkoły, została tam również zapisana bardzo ważna i potrzebna deklaracja rektorki naszej uczelni, że jeśli komukolwiek dzieje się krzywda, to może się do niej w tej sprawie zgłosić. Materac, wraz z opisem akcji, którą zainspirowała się aktorka, został umieszczony w spektaklu jako jeden z motywów, opatrzony komentarzem: „Co się stało, to się nie odstanie”. Uważam, że ciekawa w tym działaniu była zmiana podejścia aktorki: poprzez zainicjowanie doświadczenia, któremu nie mogła dać wiary, i uzyskanie widocznych rezultatów, stała się jego swoistą ambasadorką. Z drugiej strony, interesujące wydaje się również paradoksalne działanie sztuki, w tym przypadku zasilającej i infekującej rzeczywistość szkolną, a nie odwrotnie. Sam materac z rekwizytu teatralnego stał się rodzajem dokumentu, świadectwa stworzonego na potrzeby tego spektaklu.

Kolejnym punktem spornym, tym razem pomiędzy mną a reżyserem, była scena gwałtu, obecna w tekście Szekspira. Reżyser rozmyślał i próbował różnych sposobów jej przedstawienia, mniej lub bardziej udanych. Natomiast ja do każdej z tych prób miałam dość sceptyczny stosunek. Drażniło mnie oglądanie wijących się aktorek, pokazywanie tych kilku gestów, które, w moim poczuciu, miały erotyczny charakter i służyły do wzbudzania strachu wśród kobiet. W związku z moimi protestami i demokratycznym charakterem naszej pracy dostałam zadanie: wyrazić w artystyczny sposób swój opór i napisać tekst, który zastąpi scenę gwałtu w spektaklu. Zatytułowałam ją *I nie będzie więcej*:

Czymkolwiek to więcej jest, czy to więcej to znaczy realistycznie, czy to więcej to znaczy strasznie, że aż mrozi krew w żyłach, że aż cipka sama się zamyka, tak strasznie, że aż to czujemy na własnej skórze albo że nie chcielibyśmy

być na jej miejscu, albo że nas to trochę podnieca, albo, że wzrokiem szukamy wzvodu, albo, że robimy to tylko umownie, formalnie, choreograficznie, albo ze ściąganiem ubrań lub bez, albo może tylko on ściąga, albo tylko ona ściąga, albo tylko górę dla efektu albo niech tylko zedrą rajstopy, bo to ruch minimalny, ale efektowny zawsze, mnóstwo skojarzeń pretty woman, ale czy pojawia się brutalność? czy ktoś kogoś rzuca na łóżko? czy ktoś kogoś popycha na podłogę, czy zastanawiamy się jak „to więcej” zrobić tak, żeby wciąż było sexy i atrakcyjnie, jakie światło ukreśli do tego Mirek Kaczmarek, czy jest ta umowa wciąż aktualna, że kiedy on chwyta ją za włosy, to tylko poważnie wygląda, a tak naprawdę ciężar ciała ona sama sobie podtrzymuje, czy jest ciemno, czy jest jasno, przestrzeń romantyczna czy wulgarna, intymna czy publiczna? czy więcej grozy będzie jak on to będzie robił to w furii, czy na spokojnego psychopaty, czy smutna muzyka tam leci serce rozrywająca, czy na ciszy lepiej, żeby strach zżerał duszę, czy ona leży i gra nieprzytomną? czy trzeba zerwać sukienkę jednym ruchem, czy lepiej nie, bo będą afery z mikroportem? czy ona wydaje krzyki dzikie i rozrywające, czy może on charczy tak zwierzęco? dyszy np.? ogląda wcześniej na youtube jelenie na rykowisku i nastraja wewnętrznego łowcę? czy aktorka jak się do tego przygotowuje, to sobie czyta o gwałtach, to sobie ogląda jakieś dokumenty, to sobie jakieś filmy w głowie przywołuje, myśli sobie, ale w tym nieodwracalnym ta Bellucci to zrobiła i czy ona wtedy w tej głowie ten gwałt będzie czuła, czy nie? czy reżyser daje mu uwagę, żeby w sobie coś uwolnił wewnętrznie, żeby się puścił, przesunął granice, bo wiadomo oczywiście, że ostatecznie, naprawdę, ale tak na serio, i już tak w ogóle naprawdę, to do niczego nie dojdzie, że w teatrze nie ma nigdy więcej, że teatr to wiadomo co, iluzja, te sprawy, ale jednak, no pytanie wisi takie w powietrzu, czy chodzi o to, żeby to poczuć, po prostu weź to poczuj, jak gdyby było i się wydarzało właśnie, czy aktorki więc sobie myślą w trakcie o tym naprawdę, czy może liczą w głowie, dzielą 12345 przez 6 żeby mieć zafrasowaną minę, głęboko dumającą nad złem tego świata albo głęboko to zło tego świata ilustrującą, panie reżyserze, czy jak gwałca postać to ja też się czuję zgwałcona, czy moje ciało to ja? kto został zgwałcony?

Pewnie sobie teraz myślicie, że coś wymyślamy, że to są jakieś insynuacje, fanaberie, że stać nas na więcej, że niby dlaczego tego więcej nie pokażemy, że to nie są żadne argumenty, że to jest przecież dyplom, więc potrzeba też inicjacji, pierwszej nagiej roli poważnej, reżyserowanej przez poważnego reżysera, znanego tu i ówdzie w światku teatralnym, to nie to samo co egzamin w szkole, gdzie co prawda jesteśmy też całkiem nieźle przygotowani, no też wiemy już to i owo, że taką scenę to trzeba by po prostu z pizdy zagrać albo z ogóra no i też zasady są prymarne – ściągniesz bluzkę, to nie będzie szkolne, tu trzeba pojechać Kaliną Jędrusik, tutaj orgazm, tutaj znowu Kalina, a tutaj rób mu mentalnego loda, po prostu słuchaj, to jest taka sytuacja, ja byłem kiedyś na plaży, kochałem się z pewną Azjątką,

było ciepło, pięknie, pełno ludzi, wiesz ona nagle zaczęła krzyczeć, myślę sobie, że jest jej tak dobrze, ale jednak nie, jednak chyba za mocno pociągnąłem ją za włosy, wiesz, tak to zagraj... czyli, że to nie jest też tak, że nie wiemy jak, też być może nie jest tak, że nie chcemy, są to też nasze w większości debiuty, więc może ktoś też mógłby się rozebrać i zagrać swoją pierwszą tragiczną, iście dramatyczną nagą kwestię. Ale po prostu no nie będzie więcej, możemy jedynie przeprosić, spełnić jakieś jedno widzów życzenie, zaprosić na scenę, zaśpiewać piosenkę, jakiś szlagier sprzed lat.

Napisanie tej sceny było kluczowe dla wielu kwestii związanych z naszym spektaklem. Z jednej strony, dosyć klarownie ustawiło strukturę, zbliżoną do strategii narracyjnej wykorzystanej w filmie Solondza lub w książce Zofii Nawrockiej *Gwałt. Głos kobiet wobec społecznego tabu*, czyli skupienia się przede wszystkim na tym, co dzieje się wokół gwałtu, a nie jedynie na jego efektownym pokazaniu. W tekst tej sceny wplotłam wypowiedzi studentów dotyczące ich doświadczeń, zebrane podczas pierwszej próby. Reżyser automatycznie zaakceptował ten tekst jako materiał do spektaklu, m.in. w związku z tym, że korelował on z jego wizją dyplomu jako swoistej wypowiedzi przyszłych absolwentów szkoły teatralnej. Ten zapis spotkał się jednak z silnym oporem studentów, co wpłynęło na ciekawą dramaturgię pracy nad tym tekstem-manifestem. Jako grupa dość jednoznacznie deklarowali, że nie interesują ich osobiste wypowiedzi twórców teatru, że spektakl powinien być przestrzenią iluzji, nie odsłaniać pewnych tematów wprost. Bali się również negatywnego odbioru ze strony pedagogów, potencjalnie obraźliwego tonu, który ten tekst mógłby implikować, niezrozumienia, a tym samym ostracyzmu ze strony uczelni. Plan na początku był taki, że tekst jest przeznaczony dla grupy dziewczyn. Reżyser zastosował strategię, w ramach której nikogo nie zmuszał do wzięcia udziału w tej scenie. Poprosił, żeby każda z aktorek zastanowiła się i wybrała zdanie, słowo, tezę lub sformułowanie z tego tekstu, z którym się zgadza i które może wypowiedzieć. Co ciekawe, okazało się, że kiedy dziewczyny podeszły do zadania indywidualnie, żadne ze zdań nie zostało wykreślone ani pominięte. Później, w momencie najgłębszego kryzysu grupy, napięcia związanego z potrzebą zaktywizowania męskiej części obsady, tekst posłużył jako swoisty rozjemca. Dziewczyny oddały niektóre kwestie chłopcom i włączyły ich do wspólnej wypowiedzi. Ostatnim etapem był moment, gdy byłam nieobecna na próbie, a grupa wraz z reżyserem przygotowała trochę prześmiewczą inscenizację zapisanych kwestii, ogłaszając „śmierć autorki” i wypracowując kompromisowy charakter sceny pomiędzy żartobliwą, lekką formą, która w zamyśle nie miała nikogo urazić, a treścią demaskującą i ujawniającą drażliwe dla nich kwestie.

Zanim jednak nastąpił moment wspólnotowej pracy nad spektaklem, musieliśmy się zmierzyć z poważnym kryzysem. Na jedną z prób przyniosłam esej Rebekki Solnit z książki *Mężczyźni objaśniają mi świat*, zatytułowany *Najdłuższa wojna*. Autorka w tym eseju problematyzuje powszechność

występowania przemocy wobec kobiet, przede wszystkim sugerując, że nie jest ona rzadkością, kilkoma marginalnymi i wyjątkowo brutalnymi przypadkami opisywanymi w mediach. Przytacza statystyki i stawia tezę, że przemoc ma płęć:

Muszę w tym miejscu wyraźnie powiedzieć jedną rzecz: chociaż prawie zawsze sprawcami tego rodzaju przestępstw są mężczyźni, nie wynika z tego, że wszyscy mężczyźni mają skłonność do przemocy. [...] Gwałty i inne akty przemocy, aż po morderstwo, podobnie jak groźby użycia przemocy, stanowią zaporę, którą ustanawiają niektórzy mężczyźni próbując kontrolować niektóre kobiety; strach przed przemocą ogranicza jednak nie niektóre, ale większość kobiet, przy czym tak jak już jesteśmy do tych ograniczeń przyzwyczajone, że ledwo je zauważamy – i rzadko próbujemy cokolwiek z nimi zrobić. Istnieją wyjątki: zeszłego lata ktoś napisał do mnie o zajęciach w college'u, podczas których zapytano studentów i studentki, co robią, żeby się ochronić przed gwałtem. Młode kobiety opisywały skomplikowane sposoby, które stosują, aby zachować czujność, i które ograniczają im swobodę poruszania się, środki ostrożności, które podejmują na co dzień; z ich odpowiedzi wynikało, że właściwie cały czas mają w tyle głowy, że ktoś może je zaatakować (młodzi mężczyźni, siedzący na tej samej sali, słuchali tego w osłupieniu). Przepaść między światami mężczyzn i kobiet na chwilę stała się widoczna. [...] Rzecz jasna, kobiety zdolne są do wszelkiego rodzaju naprawdę nieprzyjemnych czynów, i tak, istnieją brutalne przestępstwa popełniane przez kobiety – jednakże w tak zwanej wojnie płci tam, gdzie idzie o przemoc fizyczną, widać wyraźny brak symetrii. [...] Żadna wielka dama muzyki pop nie rozwaliła głowy młodemu mężczyźnie, którego zaprosiła do siebie do domu, jak to zrobił Phil Spector. Żadna aktorka filmów akcji nie została oskarżona o stosowanie przemocy domowej; Angelina Jolie po prostu nie robi tego, co zrobili Steve McQueen czy Mel Gibson; nie ma też wśród sławnych reżyserek filmowych takiej, która podałaby trzynastolatce narkotyki, a następnie zgwałciła protestujące dziecko, jak zrobił to Roman Polański (2017, s. 35-36).

Pierwszy wybuch oburzenia związany z tym esejem dotyczył Romana Polańskiego. Jedna z aktorek nerwowo zareagowała na wytoczone przeciwko niemu oskarżenia. Niesłuszność tych oskarżeń argumentowała pewną konwencją starego Hollywood, które „rządziło się innymi prawami” i normami obyczajowymi. Przywoływała również postać Brigitte Bardot, która podpisała się pod listem otwartym dla francuskiego magazynu „Le Monde” krytykującym akcję #metoo za stworzenie totalitarnego klimatu, niesprawiedliwie karzącego mężczyzn za flirtowanie, infantyilizującego kobiety i podkopującego wolność seksualną (2018). W związku z tym, że studentka znała bardzo dobrze język francuski, poprosiliśmy ją o przygotowanie fragmentów listu w oryginale. Stworzyliśmy z tego materiału parodystyczną inscenizację

DKF-u, w ramach którego przytoczyliśmy otwierającą, znaną scenę z filmu *Pogarda* Godarda. Kultowy obraz w historii kina, kunsztowny, zniewalający i uwodzicielski, a zarazem uprzedmiotowiający kobiecie ciało. Powstała sytuacja, w ramach której młoda aktorka ma szansę wzięcia w obronę swojej idolki, starego Hollywood oraz pewnych mitycznych aktorskich marzeń.

Kolejną próbą podjętą przez reżysera, a mającą na celu rozbrojenie wrogiej atmosfery wokół eseju, która przekładała się na pracę nad spektaklem, było poproszenie aktorów o przygotowanie jednej sceny na jego podstawie. Miała ona dotyczyć wybranej przez nich kwestii, którą uważają za wartą przekazania i z którą bezwarunkowo wszyscy się zgadzają. Wraz z reżyserem obiecaliśmy, że nie będziemy w nią ingerować. Studenci zdecydowali się zrobić performans na podstawie przytoczonych przez tłumaczkę Annę Dzierzgowską statystyk, podających, że co osiem sekund kobieta pada ofiarą przemocy w Polsce. Jedną z aktorek była co osiem sekund całowana w różnych miejscach twarzy przez resztę grupy. Kolorowe odciski pomadek, którymi całujący pomalowali sobie usta, tworzyły na jej ciele znaki, z każdym pocałunkiem coraz bardziej przypominające ślady pobicia.

Pomimo tych działań, atmosfera wokół spektaklu wciąż się zagęszczała. W końcu zaczęliśmy upatrywać przyczyn tej sytuacji we fragmentach eseju, które przytoczyłam powyżej i opisanej w nich roli mężczyzn. Aktorzy wyrażali oburzenie, że autorka umieszcza ich jedynie w rolach sprawców przemocy, którymi oni, jako konkretna grupa, się nie czują. Negatywne reakcje były najprawdopodobniej odzwierciedleniem naszych trudności w znalezieniu męskich ról w tym przedstawieniu. Pomimo pierwszych radykalnych pomysłów, m.in. całkowitej zamiany damskich i męskich kwestii, cały czas groził nam najprostszy z możliwych binarny podział ról płciowych. Z jednej strony, próbowaliśmy uniknąć dosłownego wcielania się aktorów w oprawców i reprodukcji przemocowych schematów. W związku z tym, że podczas przedstawienia wszyscy aktorzy wielokrotnie zmieniali role, ale przede wszystkim wypowiadali się we własnym imieniu, udało się uniknąć stereotypizacji. Ich obecność miała charakter performatywny, zmienny i płynny, ale wciąż odczuwało się niedosyt. W niedosłownym odgrywaniu kilku przemocowych ról pomogły przede wszystkim kostiumy. Aktorzy występują w zdobnych i zdekonstruowanych strojach „z epoki”, ubrani w białe, kryjące rajstopy, do niektórych scen używając pomponów, by wspierać dziewczyny. Przypominają raczej przebierające się w garderobie *drag queens*, uniseksualne twory, niż stereotypowych heteronormatywnych oprawców. Jednak oprócz złagodzenia wydźwięku niektórych stereotypowych ról, jakie podejmowali, pytanie, jaką rolę w spektaklu o gwałcie mogą odegrać mężczyźni, wciąż wydawało się kluczowe. Zwłaszcza w kontekście pracy, o której nie decydowały wcześniej narzucone i wymyślone postaci, a pewne relacje były odbiciem relacji panujących w grupie i osobowości poszczególnych studentów oraz reżysera. Zależało nam przede wszystkim na wydobyciu głosu ofiar,

który na co dzień jest niesłyszalny. Reżyser zaproponował chłopcom do zaadaptowania tekst Izzy Palińskiej, zatytułowany *Jak być feministką* (2017), w którym autorka przedstawia kilka zasad z tym związanych, m.in. oddawanie przestrzeni, słuchanie, zweryfikowanie swojego przywileju i zaprzestanie mansplainingu. Powstała nawet przygotowana przeze mnie skrócona wersja, która stanowić miała inspirację do takiej sceny, jednak radykalny w wydźwięku tekst nie spotkał się z aprobatą biorących udział w spektaklu aktorów. Aktorzy zajęli się więc rozmywaniem interpretacyjnych granic związanych z Szekspirem w spektaklu. Zdecydowali się na scenę deklamowania miłosnych sonetów dramaturga, które miały na celu ukazanie ich wrażliwej, czulej natury, zwieńczeniem sceny była śpiewana falsetem przez jednego z nich piosenka transseksualnej artystki Sophie o znaczącym tytule *It's ok to cry*. Ta scena, w żartobliwym i nie do końca dla mnie satysfakcjonującym tonie, zwracała uwagę na to, że binarne role płciowe są krzywdzące zarówno dla kobiet, jak i dla mężczyzn, którym wpaja się od najmłodszych lat, by nie okazywali uczuć. Na kanwie pytań o męski udział w tym przedstawieniu powstały także dwie sceny zainspirowane autentyczną historią Thordis, która została zgwałcona przez swojego ówczesnego chłopaka Toma. Po wielu latach, w których wymieniali korespondencję, próbując w jakiś sposób przepracować ten problem, udało im się spotkać, wspólnie napisać książkę oraz prowadzić antyprzemocowe konferencje na całym świecie. Drugą sceną, której źródłem był spór o wydźwięk eseju Solnit, była choreograficzna sekwencja jogi tantrycznej, opracowana przez aktorkę i aktora, którym zależało na pokazaniu w tym spektaklu alternatywnego, pozytywnego podejścia do seksualności.

Kiedy wątki rozrastały się w różnych kierunkach, językach i tropach, powrócił także – w zupełnie innej formie – *Gwałt na Lukrecji* oraz cytaty z innych dzieł Szekspira. Scenę samobójstwa Lukrecji zastąpiła symboliczna scena, apokaliptycznej katastrofy, wyrażonej w kryzysie języka, podmiotowości, kanonów i drapieżnym wyrywaniu się z XVI-wiecznego dyskursu. Towarzyszyły jej dwa teksty, dotkliwie wyrażające ogrom bólu związanego z pragnieniem i trudem uwalniania się z narzucanej kobietom przez wieki opresji. Pierwszy to gniewny manifest, chyba najsłynniejszy cytat z tekstu Heinerja Müllera *HamletMaszyna*, który sparafrazowaliśmy jako *OfeliaMaszyna*:

Ofelia:

Druzgoczę narzędzia mojej niewoli krzesło stół łóżko.
Niszczę pole bitwy które było moim domem. [...] Zakrwawionymi rękami drę fotografię mężczyzn których kochałam i którzy posługiwali się mną na łóżku na stole na krzesle na ziemi. [...] Tu mówi Elektra. W sercu ciemności. W słońcu tortur. do metropolii świata. [...] Precz ze szczęściem pokory. Niech żyje nienawiść, pogarda, bunt, śmierć. Kiedy uzbrojona w rzeźnicki nóż przejdzie przez wasze sypialnie, wtedy poznacie prawdę (Müller, 1989).

Drugi to fragment 4.48 *Psychosis* Sarah Kane, tekstu wymykającego się próbom powiedzenia czegoś złożonego lub głębokiego o dziele poświęconemu tematowi samobójstwa, którego autorka, tuż po jego napisaniu, odebrała sobie życie. Zdecydowaliśmy się także przedstawić scenę z *Tytusa Andronikusa*: zgwałconą, okaleczoną, pozbawioną języka i rąk Lawinię Chiron i Demetriusz zostawiają ze słowami: „Idź i opowiedz, gdy język zezwoli, / Kto ci go obciął i kto ciebie zgwałcił”. Zderzyłam ją z tekstem francuskiej teoretyczki Helene Cixous *Śmiech Meduzy*.

Cixous radykalnie rozciąga krytykę tradycji patriarchalnych na sam język propagując ideę l'écriture feminine, wypowiadania się jako kobieta, z wnętrza kobiecego ciała i za jego pośrednictwem. Podmiotowość powstaje poprzez użycie języka; bez tego narzędzia oznaczania nie ma rozróżnienia między sobą i innym. [...] Podmiotowość oraz tożsamość są raczej wytwarzane poprzez relacje społeczne i język. Problem w tym, że porządek społeczny i symboliczny nie dostarcza adekwatnego dla kobiecej podmiotowości języka, częściowo dlatego, że relacja łącząca matkę i córkę została przysłonięta batalią między ojcem a synem — w mitach, filozofii i psychoanalizie (Korsmeyer, s. 170).

Poniżej cytuję fragment zdekonstruowanej i na nowo rozpisanej Szekspirowskiej sceny, metaforyzującej problem odebrania i uwalniania kobiecego głosu w historii:

Demetrius: Idź i opowiedz, gdy język zezwoli, / Kto ci go obciął i kto ciebie zgwałcił,
 Lawinia: Chodzi o to, żebyś wreszcie siebie napisała.
 Chiron: Zapisz swe myśli, nakreśl wszystko jasno,
 Lawinia: Musisz zacząć pisać o sobie i wprowadzić siebie i inne w świat pisma, z którego zostałyśmy wyparte z taką samą gwałtownością, jak i z odczuwania swoich ciał: z tych samych powodów, tym samym prawem i w tym samym, śmiertelnościami celu.
 Demetrius: Jeśli kikuty pozwolą ci pisać. Na migi będzie dawać piękne znaki.
 Lawinia: Musisz sama, własnym wysiłkiem, wstąpić w tekst – jak w świat i w historię.
 Chiron: Wracaj do domu i poproś o wodę
 Lawinia: Dlaczego nie pisziesz?
 Chiron: Wonną, pachnącą; w niej obmyjesz ręce.
 Lawinia: Pisz! Pisanie jest dla ciebie, ty jesteś dla siebie, twoje ciało jest dla ciebie, weź je! Pisz siebie: twoje ciało musi stać się słyszalne.
 Demetrius: Nie ma języka, by o wodę prosić, / Ani rąk, które mogłaby obmywać, / Więc pozostawmy ją cichym przechadzkom.
 Lawinia: Nie bój się ani tu i teraz, ani tam i indziej, siebie ni innych. Moje oczy mój język mój nos moja skóra moje usta moje ciało – dla – otwarte na inne.
 Chiron: Będąc nią, pewnie sam bym się powiesił.
 Lawinia: Nie bój się ani tu i teraz, ani tam i indziej, siebie ni innych. Moje oczy mój język mój nos moja skóra moje usta moje ciało – dla – otwarte na inne.

Demetrius: Gdybyś miał ręce, by zawiązać pętlę.
 Lawinia: Przeszłość nie może dłużej wytyczać przyszłości (Tekst pochodzi ze scenariusza *#Gwałt na Lukrecji*).

Również pierwotne, wstępnie odrzucone, liryczne monologi Lukrecji z utworu Williama Szekspira zostały na nowo zinterpretowane i przywrócone do spektaklu w jednej ze scen, w formie punkowych manifestów wykrzykiwanych przez aktorkę. W związku z tym teatralnym działaniem teksty Szekspira przybrały mrozący krew w żyłach klimat i prawie profetyczny charakter, zwiastujący wieczną pamięć o dokonanej zbrodni. Pozwoliło mi to spojrzeć na nie inaczej i zadać sobie pytanie: co by było, gdyby Szekspir świadectw tej przemocy wobec kobiet nie zapisał?

Na końcowym etapie prób pracowaliśmy przede wszystkim nad komunikatem, który budowała wizualna warstwa spektaklu. W jednej ze scen grupa aktorek trzyma w rękach historyczne, malarskie przedstawienia *#Gwałtu na Lukrecji*, w których uderzają rozerotyzowane ciała kobiet-objektów seksualnych. Jak słusznie zauważa Carolyn Korsmeyer w książce *Gender w estetyce*:

Ideologie estetyczne, które widziałyby sztukę w oderwaniu od relacji ze światem, maskują jej zdolność do ustanawiania i wzmacniania stosunków władzy. [...] Poświęcanie uwagi złożoności przedstawienia oznacza coś więcej niż krytycznym społecznym; poszerza nasz odbiór sztuki, gdyż tylko dostrzeższy władzę spojrzenia, można odkryć możliwości różnych pozycji „patrzenia”. Świadomość męskiego punktu widzenia jako standardowego w przypadku aktu istotnie uświadamia, jak różni się przedstawienie. [...] Krytyka percepcji czysto estetycznej oraz rozważania na temat „spojrzenia” nie tylko przywróciły aktowi odbioru pożądanie i satysfakcję, ale przyczyniły się do uznania kulturowej władzy sztuki, zdolnej do zmiany relacji władzy jako takiej (Korsmeyer, 2004, s. 67-68).

W związku z tym pracowaliśmy również nad układami choreograficznymi, które w dużej mierze samodzielnie wymyślały i wykonywały aktorki, skupiając się na wytrąceniu widza z poczucia seksualnej atrakcyjności ich ciał na rzecz nienormatywnego ukazywania kobiecej cielesności:

Ciała kobiet były bowiem w ramach zachodniej tradycji niemal zawsze postrzegane jako przedmioty oglądu. Kobietom rzadko był dostępny status podmiotów sprawczych w sztuce, zamiast tego ich obecność ograniczała się do bycia nośnikiem poprzez i na ich ciałach – teatralnych, muzycznych, filmowych i tanecznych scenariuszy konstruowanych przez mężczyzn – artystów; wieki tego tradycyjnego podziału wywierają piętno na wystąpieniu każdej innej kobiecej performerki (tamże, s. 143).

Nie można udawać, że pomiędzy XVI a XXI wiekiem nie wydarzyło się nic takiego, co zmieniłoby dramaturgiczne

podejście do języka, płci i narracji. Nie chciałabym pisać tu jakichś banałów o tym, że sytuacja kobiet w XVI wieku, niemających dostępu do edukacji, była zupełnie inna, że koncepcja geniuszu jest kategorią dyskusyjną. Nie chciałabym tu też pisać o rzeczach znamiennych i oczywistych, traktowanych przeze mnie wybiórczo: o przełomowej teorii Judith Butler na temat performatywności płci, o uzyskaniu przez kobiety praw wyborczych w Polsce zaledwie sto lat temu, o pojawieniu się Internetu, nowych mediów, które dały nam dostęp do wielu wykorzystanych w tym scenariuszu kobiecych narracji. Ale nie można udawać, że pewne kanony są transparentne. Odgrywanie wciąż tych samych scen może być użyteczne jedynie dla aktorskich wprawek warsztatowych w szkole teatralnej, lecz nie powinno być bezmyślnie odtwarzane w ramach spektaklu, który stanowi już pewną wypowiedź na temat świata. Scenariusz i sam proces pracy nad nim został rozpięty pomiędzy opisem doświadczenia konkretnego gwałtu, realnego, brutalnego czynu, a kulturą gwałtu, która go legitymizuje, podtrzymuje i przetwarza na różne sposoby. Tworzy to swoiste napięcie pomiędzy kulturą a kulturą gwałtu właśnie. Jak głęboka przepaść dzieli Szekspira od akcji #metoo? Zderzenie Szekspira z głosem kobiet stało się rodzajem weryfikacji klasyki, postmodernistyczną naroślą lub po prostu wielowarstwowym jej odczytaniem poprzez to, co zostało już przepracowane na ten temat przez cztery wieki. Jest we mnie niezgoda na to, by ciągle uniwersalizować, bezrefleksyjnie powtarzać, że Szekspir był genialnym pisarzem i opowiadał obiektywnie losy ludzkości. Swoiste mity, które można przez wieki powtarzać bez ich weryfikacji, bez krytycznego, twórczego przyglądania się im, są po prostu groźne. Gubią swój kontekst, przyczyniają się do tworzenia dzieł artystycznych zawieszonych w próżni, otoczonych schematami zamierzchłej epoki, zubożonych, okrojonych i zredukowanych do stereotypowych przedstawień. Szekspir wystąpił w naszym spektaklu jako jedna z postaci, nieustannie weryfikowana przez późniejsze pisarki i pisarzy, ale i przez głos zwyczajnych kobiet, który w XVI wieku był niesłyszalny, czy poprzez nieheteronormatywne, queerowe domniemania o użyciu przez niego po raz pierwszy słowa *drag – dressed as girl*. Natomiast brak sceny gwałtu stał się strategią dramaturgiczną. Nie wiem, skąd pojawił się we mnie impuls zbliżania tego tematu do rzeczywistości „tu i teraz”. Być może pojawił się jako efekt potrzeby podjęcia pewnego ryzyka, opowiedzenia się i niezajmowania niezaangażowanej, eksperckiej pozycji, dlatego jako dramaturżka prowokowałam do mówienia we własnym imieniu, co niejednokrotnie budziło sprzeciw. Moim intuicjom wtórował reżyser, który niezmordowanie podkreślał, że jest to dyplom, ich dyplom, tej konkretnej grupy, i że powinien on być także ich wypowiedzią na temat świata. Jakie więc pytanie powinien sobie zadać dramaturg po zakończeniu takiej pracy? A jakie pytanie powinna zadać sobie dramaturżka? Czy spektakl był udany? Atrakcyjny? Czy ta grupa ludzi, która brała udział w tym procesie, przepracowała na własnej skórze jakiś temat? Co to właściwie oznacza? ■

¹ https://www.youtube.com/watch?v=jzc2lfxU_S0 [dostęp 20 XI 2018].

Bibliografia:

- Baney, Joann, *Komunikacja interpersonalna*, przeł. W. Jędruszek, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2009.
- Korsmeyer, Carolyn, *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Universitas, Kraków 2004.
- Nawrocka, Zofia, *Gwałt. Głos ofiar wobec społecznego tabu*, Książka i Prasa, Warszawa 2013.
- Solnit, Rebecca, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, tłum. A. Dzierżgowska, Karakter, Kraków 2017.
- Zawiślańska, Milena, *Nie znasz mnie, ale byłeś we mnie. Ten list ofiary do gwałtociela obiegł cały świat*, „Gazeta.pl”, 9 XI 2016.
- Kaczyński, Łukasz, *Nowa klasyka Europy – Gwałt na Lukrecji*, „Dziennik Łódzki online”, 29 X 2012.
- Źródła internetowe
- Autor zbiorowy, https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/09/nous-defendons-une-liberte-d-importuner-indispensable-a-la-liberte-sexuelle_5239134_3232.html, [dostęp: 20 XI 2018].
- Łabendowicz, Olga, *Nowa klasyka Szekspira – feministy*, <https://liberte.pl/nowa-klasyka-szekspira-feministy/>, [dostęp: 20 VI 2018].
- Müller, Heiner, *HamletMaszyna*, przeł. St. J. Buras, <http://www.ifp.uni.wroc.pl/data/files/news-mats-547900e883653-heiner-muller-hamletmaschine.pdf>, [dostęp: 15 XI 2018].
- Palińska, Iza, *Jak być feministką?*, <http://palinska.com/jak-byc-feminista/>, [dostęp: 21 VI 2018].
- Zawadzka, Anna, *O szkodliwości ofiar*, <http://lewica.pl/blog/zawadzka/20726/>, [dostęp: 25 VI 2018].
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Gwałt_na_Lukrecji, [dostęp: 12 XI 2018].
- https://www.youtube.com/watch?v=jzc2lfxU_S0, [dostęp: 06 IV 2018].