didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020
DOI: 10.34762/da67-tc49
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/one-i-oni-sa-przyszloscia

/ demokracje

To one i oni są przyszłością

O nadziei i konieczności działania

Agata Siwiak | Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

They Are the Future. Hope and a Call for Action

The text discusses two theatre performances, *h.* directed by Daniel Stachuła and *To my jesteśmy przyszłością* (We Are the Future) directed by Jakub Skrzywanek. Both productions are primarily addressed to teenage audiences and represent engaging theatre. Their main subject is violence suffered by young people due to their psychosexual orientation and gender. The author of the article notes the efficiency (effectiveness) of the two projects, which she associates with the concept of 'performance of possibilities'. Performative ethnography, but also experimental pedagogy, feminism and studies of homophobic violence provide the research framework for the text.

Keywords: theatre; ethnography; homophobia; pedagogy; violence

h. Daniela Stachuły (premiera 15 października 2019) i *To my jesteśmy przyszłością* Jakuba Skrzywanka (premiera 19-20 października 2019) wiele łączy, choć twórcy mają całkiem inny *background* artystyczny. Skrzywanek jest młodym reżyserem po krakowskiej AST, o silnej pozycji w teatralnym mainstreamie, Stachuła – pedagogiem teatru, doktorantem poznańskiej

polonistyki, twórcą projektów operowych i byłym nauczycielem. Oba przedstawienia powstały z myślą o młodych ludziach. Zarówno Stachuła, jak i Skrzywanek pracowali w trybie etnografii performatywnej, zorientowanej na krytyczną pedagogikę. Dla Stachuły polem etnograficznej interwencji i działania performatywnego jest szkoła, Skrzywanek przeprowadził serię wywiadów z młodzieżą, a następnie cztery osoby zaprosił do współtworzenia spektaklu w niezależnym krakowskim teatrze. Oba działania artystyczne wprowadzają zmiany w życie ich odbiorców i odbiorczyń, uczestników i uczestniczek – przekształcają ich pole widzenia świata i jego kulturowych skryptów. Wreszcie, oba spektakle powstały na uboczu teatralnego mainstreamu.

Według Bryanta Keitha Alexandra etnografia performatywna[1] to społeczne działanie, zasadzające się na mariażu performansu i etnografii, które jest znakomitą metodą badania i inspirowania kultury oraz zakłada aktywizm polityczny i możliwość zmiany społecznej; „działanie takie niekoniecznie stanowi gwałtowny ruch w celu obalenia dominujących struktur opresji: to jest fizyczna siła wychodząca naprzeciw pragnieniu dowiadywania się i bycia w świecie" (Alexander, 2009, s. 582). Bycie w świecie rozumiem jako możliwość ekspresji szczerego i krytycznie spoglądającego na kulturę i wytwarzane przez nią pola władzy Ja. Ja decydującego o tym, na jaki temat będzie zabierać głos i w jakiej sprawie działać. Alexander wskazuje też na wartość oraz skuteczność społeczną i edukacyjną, która płynie z sojuszu etnografii performatywnej z krytyczną pedagogiką. By opisać to zjawisko, powołuje się między innymi na wybitnego badacza pedagogiki krytycznej – Petera McLarena. U podstaw jego koncepcji cielesności leży założenie, że „ciało jest miejscem spotkania zarówno nieuświadomionych norm społecznych, w których znaczenie jest już zawsze na miejscu, jak i trwającego wytwarzania wiedzy poprzez konkretne procedury społeczne,

instytucjonalne i dyscyplinarne” (McLaren, 1993, s. 275). Według badacza to właśnie w ciele – odczuwającym, dialogicznym, dyskursywnym i performatywnym – ma swój początek budząca się świadomość, która może doprowadzić do transformacji.

Zarówno *h.* Stachuły, jak i *To my…* Skrzywanka to znakomite przykłady pracy w nurcie krytycznej pedagogiki performatywnej. Oba przedstawienia odsłaniają kulturowe mechanizmy władzy patriarchatu i związanej z nim hegemonii heteronormatywności, w którą wpisana jest kultura ciszy, kultura strachu i władza nad ciałem. Niosą też nadzieję, wskazując na potencjał polityki głosu i praktyki wolności, które mogą zmieniać biografie dzieci i młodzieży. By opisać analizowane w tekście prace, przeprowadziłam badania zasadzające się na wywiadach. W przypadku *h.* rozmawiałam z uczniami i uczennicami Szkoły Podstawowej nr 9 im. dra Franciszka Witaszka w Poznaniu, która była partnerem spektaklu, z nauczycielką języka polskiego – inicjatorką i opiekunką przedsięwzięcia ze strony placówki, z dyrektorką szkoły, z pedagożką prowadzącą wspólnie z reżyserem warsztaty po przedstawieniu oraz z reżyserem[2]. Przeprowadziłam wywiad grupowy z performerkami i performerem spektaklu *To my jesteśmy przyszłością* oraz z jego reżyserem. Z powodu pandemii nie zdążyłam porozmawiać z widzkami i widzami. Celem tych spotkań było pozyskanie bazy etnograficznej, dzięki której będę mogła stworzyć „gęsty opis” obu prac, na który złożą się: moc oddziaływania spektakli i ich potencjał transformacyjny, metodologia i etyka pracy artystów oraz środowisko i kontekst, w którym przedstawienia powstały.

h.

Premiera spektaklu odbyła się w sali lekcyjnej we wspomnianej już

podstawówce. Przedstawienie zostało zrealizowany dzięki wsparciu finansowemu uzyskanemu w ramach IV edycji Konkursu im. Jana Dormana organizowanego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie[3] i zostało wyprodukowane w Teatrze Wielkim im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu. Punktem wyjścia dla pracy był reportaż Aleksandry Szyłło opublikowany w „Gazecie Wyborczej" *Mamo, jestem zerem* (Szyłło, 2015) o samobójczej śmierci Dominika Szymańskiego, ucznia pierwszej klasy gimnazjum w Bieżuniu. Choć nie wiadomo, jaka była orientacja psychoseksualna chłopca, był on ofiarą „przemocy motywowanej homofobią" (Pogorzelska, Rudnicki, 2020, s. 43). Jak pisze Szyłło, po jego śmierci wciąż na Facebooku były tworzone fanpejdże, takie jak *Dominik Szymański – dobrze, że zdechł* czy *Pedał Dominik Szymański*. Na jednej z takich stron można było znaleźć komentarz: „Wyższa szkoła wiązania sznurówek" – Dominik powiesił się w swoim domu na sznurowadłach przymocowanych do futryny.

Spektakl oglądam w jednej z prywatnych poznańskich szkół. Razem z publicznością składającą się z ósmoklasistów wchodzimy do obszernej sali dydaktycznej i siadamy na rozstawionych dokoła ławkach. W środku tej przestrzeni stoi wykonana ze sklejki skrzynia. W sali są także kobiety z grona pedagogicznego, które pomagają zajmować nam miejsca. Siedzimy mocno ściśnięci. W pewnym momencie jedna z pedagożek mówi: „Proszę o spokój, artyści zaraz zaczynają spektakl". W tle rozbrzmiewa trawestacja motywu ze *Śmierci i dziewczyny* Franza Schuberta (autorem audiosfery spektaklu jest Przemysław Degórski). W skrzyni otwierają się boczne i górne klapy i wychodzą z niej chłopak (Olaf Przybytniak) i dziewczyna (Julia Korbańska), którzy wykonują na skrzyni i wokół niej choreografię o neoklasycznym charakterze. Według scenariusza tancerz jest *alter ego* Franka – bohatera spektaklu, dziewczyna najwyraźniej symbolizuje śmierć. Ta poetycka, można

by rzec kunsztowna scena jest wstępem do bardzo dynamicznego teatru zmontowanego niczym teledysk, którego rytm wyznacza internetowy *soundscape* oraz materiały wideo nakręcone w aplikacji TikTok (autorami wideo jest duet Ośko/Bogunia). Tekst jest oparty na reportażu, na improwizacjach performerów grających w spektaklu i uzupełniony fragmentami tekstu Marcina Teodorczyka *BlackPink*[4] o historii Dominika Szymańskiego. Konstrukcja dramaturgiczna *h.* jest prosta i jednocześnie ma niezwykle silną afektywną moc, która od początku pracy była zamiarem reżysera spektaklu – Daniela Stachuły:

> W pewnym momencie zdałem sobie sprawę z tego, że przedstawienie ma strukturę klasycznego melodramatu. Jest oparte na emocjach, prowokuje publiczność do współodczuwania z głównym bohaterem i opiera się na trzech figurach: ofiary, kata i obrońcy. Zapytałem siebie: „Kto robi teraz melodramaty?" Uznałem jednak, że formuła melodramatyczna może okazać się niezwykle istotna, bo poprzez zempatyzowanie z głównym bohaterem, młodzi widzowie mają szansę na głęboką refleksję na temat przemocy rówieśniczej (Stachuła, 2020).

Ofiarą jest Franek (Michał Kurek), jego obrończynią – przyjaciółka Kaśka (Angelika Mierzwa), sprawcami przemocy – szkolni koledzy oraz ucieleśniająca polski system edukacji Pani Pedagog (również grana przez Mierzwę). Franek i Kaśka nagrywają teledysk, który umieszczają w sieci. Od tego momentu zaczyna się „internetowa drama", pod filmikiem pojawia się „krzywdząca mowa" (Butler, 2010) – komentarze „ciota xd", „co za pedalski ryj, rzygać mi się chce". Dziewczyna namawia Franka, by je usunął, a kiedy Franek mówi, że to nie ma sensu, bo i tak nie przestaną pisać, Kaśka pyta:

„No i co? I będziesz siedział i czekał aż przestaną?", „No ale przecież nie podejdę i nie powiem: «ej, nie róbcie tego»" – odpowiada Franek. Kiedy chłopiec, namawiany przez Kaśkę, by opowiedział o tej sytuacji dorosłej osobie, idzie do szkolnej pedagożki i opowiada jej o dręczeniu, ta mówi: „Miałam dzisiaj dyżur na korytarzu. Mieliście tam historię i patrzyłam celowo, czy coś się dzieje. No i nic się nie działo przecież, słoneczko". Dodaje, że to przecież niemożliwe, by tak mili uczniowie krzywdzili Franka. Gdy chłopiec wymienia inwektywy z internetowych komentarzy: „pedzio", „debil", „szmata", „pedał", kobieta przerywa mu, nie mogąc znieść tych słów. Wyraźnie chce zakończyć rozmowę i sugeruje dwa rozwiązania: poinformowanie o sytuacji matki chłopca (zrzucenie odpowiedzialności za szkolną przemoc na rodzica) oraz usunięcie konta na TikToku: „Nie ma TikToka, nie ma problemu, prawda?" Tym samym wiktymizuje chłopca: „gdyby ciebie tam nie było, cała sytuacja nie wydarzyłaby się, zatem sam się prosiłeś". Przypomina to obarczanie winą zgwałconych kobiet: „gdyby się pani tak nie ubrała…"

Z badań przeprowadzonych przez Iwonę Chmurę-Rutkowską (2019), dotyczących relacji pomiędzy płcią i przemocą w szkole, wynika, że gdy nękani – seksualnie, ze względu na płeć czy orientację psychoseksualną – młodzi ludzie szukają pomocy u dorosłych, najczęściej zalecaną im strategią jest minimalizowanie kontaktu ze sprawcą/sprawczynią, znoszenie ataków w milczeniu, ucieczka i unikanie. Przy czym część uczniów i uczennic wskazuje na to, że nauczycielki i nauczyciele często stają po stronie sprawców i sprawczyń, szczególnie gdy ci mają silną pozycję w szkole, są popularni (Chmura-Rutkowska, 2019, s. 276). Milczenie ofiar jest wygodne dla tych, którzy sprawują władzę realną i symboliczną nad systemem edukacji. Marzenna Pogorzelska i Paweł Rudnicki, autorzy książki *Przecież jesteśmy. Homofobiczna przemoc w polskich szkołach – narracje gejów i lesbijek*

(2020) rozdział o sprawcach i sprawczyniach przemocy motywowanej homofobią zaczynają od nauczycieli i nauczycielek, którzy pełnią w szkole funkcję strażników norm kulturowych przypisanych do poszczególnych płci, mimo że procentowo najwięcej sprawców jest wśród uczniów – chłopców i młodych mężczyzn. Jednak to kadra pedagogiczna dzierży w szkole szczególną władzę, jak piszą autorzy badań; przemoc z ich strony ma zwielokrotniona moc rażenia (Pogorzelska, Rudnicki, 2020, s. 97). Wspomniany we wstępie Peter McLaren (1998) zauważa, że nie ma silniejszego głosu w szkole od nauczycielskiego. Głos ten może dokonać zwrotu w uczniowskiej biografii – być czynnikiem destrukcyjnym bądź emancypującym. Jeden głos może zmienić życie młodego człowieka. McLaren wskazuje na szczególnie destrukcyjny aspekt związany z przemilczeniami. Pisząc o władzy nauczycielskiej, trudno nie odwołać się do kategorii przemocy symbolicznej Pierre'a Bourdieau – subtelnej i przeźroczystej nawet dla ofiar (zob. Bourdieu, Passeron, 2006). Przemoc symboliczna jest stosowana w „ukrytym programie szkoły" – nieoficjalnym, nieuchwytnym, niewyrażonym wprost, sączącym się przez szkolne lektury, relacje uczniów i uczennic z kadrą pedagogiczną, wizję świata reprodukowaną przez dorosłych. Program ukryty zawsze reprezentuje dominującą ideologię i bezrefleksyjnie uznaje ją za naturalną, normalną, jedynie słuszną. Pogorzelska i Rudnicki zauważają sprawę dość oczywistą, jednak wartą przywołania także i w tym kontekście. Zinternalizowana społecznie normalność i naturalność jest w Polsce historycznie warunkowana polityką PRL-u, stojącą w opozycji do Kościoła katolickiego, jednak w kwestii osób nieheteronormatywnych wyjątkowo z nim zgodną. Współcześnie zaś jest związana z dominującymi środowiskami nacjonalistycznymi i wciąż z Kościołem, obecnym w szkole na poziomie symbolicznym (krzyże w klasach) oraz realnym (kler, katecheci i katechetki nauczający religii). Oba te ośrodki

władzy radykalnie stygmatyzują homoseksualność i niebinarność: opisują je językiem pogromowym („Biblia potępia gejów"), patologizują je (choroba, zboczenie), uznają homoseksualizm za grzech (jedna z dominujących narracji na lekcjach religii), wytwarzają i kolportują narrację bezalternatywnej heteroseksualności (podręczniki szkolne prezentujące jedynie heteronormatywne rodziny; komunikaty do chłopców typu „jak dorośniesz, będziesz miał dziewczynę, żonę", do dziewczynek – „męża, chłopaka"), wreszcie stosują strategię „znaczącej nieobecności i ciszy" (Pogorzelska, Rudnicki, 2020, s. 61-68).

Gdy rozmawiałam z dziećmi z „Dziewiątki" na temat hejtowania, w tym hejtowania ze względu na orientację psychoseksualną, dowiedziałam się, że niektórzy uczniowie usprawiedliwiają przemoc tym, że „są katolikami i to dlatego nie tolerują gejów". Jedna z dziewcząt, Zuza, opowiedziała mi następujące wydarzenie z lekcji religii:

> Katecheta kazał nam zrobić sąd nad LGBT – czy śluby powinny być legalne. W sumie to było trochę nieodpowiednie nazwanie tego sądem, jakby ktoś był tu winny. Nasz sędzia – katecheta – był po przeciwnej stronie, nie zgadzał się na te śluby, a większość z nas była za. Nasze argumenty były odpierane. Nasze zdanie nie liczyło się na równi, to nas wściekało. Nie zgadzaliśmy się z tym. (Anastazja, Ania, Bartek, Jaźwińska, Kamil, Kinga, Kuba, Oliwia, Sandra, Zuza, 2020)

Gdy wyraziłam swój podziw dla otwartego i odważnego zamanifestowania przez uczennice i uczniów niezgody na prowadzoną przez katechetę narrację, Zuza dodała: „W naszej szkole możemy powiedzieć, co myślimy i

nie zostaniemy za to skrzyczani. U nas nauczyciele mówią, że każdy ma prawo mieć swoje poglądy i większość z nich bardzo wspiera swoich uczniów" (tamże). Sprzeciw – uwolniony, upodmiotowiony głos dzieci – był możliwy dzięki codziennemu wsparciu innych nauczycieli. Docenianie niezależności intelektualnej i gotowości do wyrażania własnych opinii nie jest jednak normą w polskim systemie światy, szczególnie jeśli chodzi o stabuizowany temat orientacji i tożsamości seksualnej oraz związanych z nimi praw. Rudnicki i Pogorzelska podkreślają, że powszechne „uciszanie, pozbawianie głosu, wygłuszanie/zagłuszanie narracji, szkolny trening milczenia – to wszystko narzędzia dominacji nad dziećmi i młodzieżą, stosowane nie tylko przez nauczycieli i nauczycielki, ale także przez rówieśników i rówieśnice reprezentujących dominującą grupę". Przy czym dodają, że strategia odbierania głosu ma długą historię w społeczeństwach modernistycznych, a alternatywą dla ciszy jest „przejęcie języka grupy dominującej" (Rudnicki, Pogorzelska, 2020, s. 64). W szkołach język grupy dominującej przejmują najczęściej chłopcy (a w szerszym planie społecznym – mężczyźni) – polskie i zagraniczne badania wskazują na to, że to oni są zazwyczaj sprawcami przemocy wobec osób LGBT. Przy czym homofobia często splata się z seksizmem – w komentarzach pod filmikiem Franka można przeczytać: „tańczy jak ciota", on sam powtarza: „byłem (dla nich) pizdą". Chłopiec niespełniający wymogów patriarchalnego modelu „męskości hegemonicznej", „męskości dominującej", jak powiedziałby R.W. Connel (1995), dla grupy dominującej będzie także „laską", „dziwką", „tapeciarą" (Chmura-Rutkowska, 2019, s. 260).

Wróćmy do porad Pani Pedagog. Dominik nie zamyka kont na portalach społecznościowych, jak sugeruje kobieta. To jego walka o głos, o obecność, jego jedyny gest oporu. Dla młodych ludzi przestrzeń realna i wirtualna to światy równoważne, jak wyjaśniają mi uczniowie i uczennice ze Szkoły nr 9.

Daniel Stachuła, były nauczyciel, mówi mi, że członkowie grona pedagogicznego nie potrafią rozmawiać o sytuacjach takich jak odmienność natury psychoseksualnej i związane z tym wycofanie się ucznia czy uczennicy z grupy rówieśniczej z powodu dyskryminacji. Przy czym dodaje: „Jestem głęboko przekonany, że wielu nauczycieli i wiele nauczycielek chciałoby coś zmienić, tylko nie bardzo wiedzą jak, nie mają odpowiednich kompetencji i czują się bezradni" (Stachuła, 2020). Rozumiem tezę, że system utrudnia skuteczne przeciwdziałanie przemocy wobec osób LGBTQ+, z drugiej strony żaden system nie jest szczelny i może być to pozytywnie wykorzystane przez nauczycieli i nauczycielki. Nie można nim całkowicie usprawiedliwiać zgody na przemoc, w tym przemoc ze względu na płeć i seksualność, która, jak wynika z przytaczanych przeze mnie badań, jest w szkołach powszechna. Przykładem rozszczelnienia systemu, w którym panuje bezalternatywna heteronorma i dyskryminacja ze względu na płeć, może być wprowadzanie edukacji seksualnej poprzez praktyki artystyczne. Działania Joanny Jaźwińskiej, nauczycielki języka polskiego, która zainicjowała w szkole współpracę ze Stachułą i która podkreśla, że w „Dziewiątce" najważniejsza jest „praca na relacjach" (Jaźwińska, 2020), są tego najlepszym przykładem. Warto dodać, że nauczycielka kształci się w podyplomowym rocznym studium z zakresu seksuologii klinicznej (nauka jest finansowana dla nauczycieli z budżetu Miasta Poznania, którego urzędniczki i urzędnicy bardzo poważnie podchodzą do edukacji seksualnej i antydyskryminacyjnej), podobnie jak dwoje innych nauczycieli ze szkoły. Ma świadomość, jak bardzo potrzebna w jej pracy jest wiedza z tego zakresu. Gdy razem z nią rozmawiamy z uczennicami i uczniami o spektaklu, o sytuacji osób nieheteronormatywnych w szkole, atmosfera jest pełna szczerości i otwartości. Gdy chcę porozmawiać wprost o edukacji seksualnej, pytam dla pewności Joannę, czy mogę ten temat poruszyć. Jej odpowiedź uprzedza

jedna z dziewcząt: „U nas nie ma sekretów”. Gdy zapytałam dyrektorkę „Dziewiątki”, Annę Kicińską, czy nie bała się dotykania w szkole tematu dyskryminacji osób nieheteronormatywnych, odpowiedziała: „Bez obaw podejmujemy w pracy wychowawczej działania mające na celu pokazanie dzieciom wszelkich różnorodności tego świata oraz sposobów radzenia sobie z nimi, akceptacji zamiast oceniania” (Kicińska, 2020).

Spektaklowy Franek popełnia samobójstwo podobnie jak Dominik Szymański, wieszając się na sznurówkach, jednak nie w domu, a w szkolnej klasie. Skala cierpienia młodych ludzi w Polsce jest bezprecedensowa. Z raportu Fundacji Dajemy Dzieciom Siłę z 2017 roku (Włodarczyk, 2017), dowiadujemy się, że „pod względem zakończonych zgonem prób samobójczych dzieci w wieku 10-19 lat Polska jest na drugim miejscu w Europie, po Niemczech” (2017). Według polskich badań przeprowadzonych przez Martę Abramowicz (2017) wśród osób LGBT w wieku 14-17 lat, 67,2 proc. potwierdziło, że w miesiącach poprzedzających badania miało myśli samobójcze, w grupie 18-25 – 46,1 proc. W ogólnej populacji ten wskaźnik był na poziomie 10 proc. Tymczasem władze centralne nie widzą konieczności zmian systemowych w polskiej edukacji, tak by szkoła była miejscem bezpiecznym. Edukacja seksualna w szkołach nie istnieje, a w debatach jest zrównana przez rządzących z seksualizacją dzieci i propagowaniem pedofilii. Nie ma także jakiejkolwiek systemowej edukacji antydyskryminacyjnej, zarówno dla kadry pedagogicznej, jak i dzieci.

W ostatniej scenie Kaśka fantazjuje na temat możliwego alternatywnego życia chłopca:

> Popala za szkołą z kumplami. Matka opieprza go za to ciągle.

[…]

Chodzi na siłownię i chce być silny.

Leczy kompleksy.

Jest nudnym nastolatkiem niewyróżniającym się z tłumu.

Jest taki jak ty.

Przyjaciółka Franka jest kolejną ofiarą tragedii – bezbronną świadkinią pozbawioną wsparcia dorosłych. Trauma po samobójstwie przyjaciela – paląca rana, wyrwa – zostanie z nią jeszcze długo, może na zawsze. Trzeba dodać, że Kaśka jest odważna – 60 proc. świadków jedynie przygląda się przemocy, 51 proc. udaje, że nie widzi i nie słyszy, 41 proc. reaguje na przemoc śmiechem (Chmura-Rutkowska, 2019, s. 268). Ponadto przyjaźnienie się z ofiarą także i ją skazywało na izolację i narażało na przemoc grupy rówieśniczej.

Klasa, w której siedzimy ściśnięci na ławkach, mogłaby być TĄ klasą. Być może ta sytuacja już tu się wydarzyła, możliwe, że kiedyś się wydarzy. Niektórzy uczniowie i uczennice oglądając spektakl przytulają się, trzymają za ręce, płaczą, są poruszeni, jedna z dziewcząt wyszła z klasy (Małgorzata Arentowska – producentka przedstawienia – zaopiekowała się nią, porozmawiała, okazała wsparcie). Gęstość dziecięcych emocji nagromadzonych w czasie niespełna czterdziestu minut jest niebywała. Stachuła miał świadomość, że może tak się wydarzyć, dlatego zaprosił do współpracy Joannę Żygowską, pedagożkę teatru i znawczynię literatury dziecięcej, by zaprojektowała i przeprowadziła wspólnie z nim towarzyszący

spektaklowi warsztat dla widzek i widzów, czy raczej uczestników i uczestniczek. Warsztat w dużej mierze był oparty na pracy z ciałem.

> Współpraca przy tego typu projektach wydaje mi się dzisiaj już czymś oczywistym, zwyczajną odpowiedzialnością za proces pracy, ale też za jego możliwy odbiór. Warsztaty, które prowadzę po spektaklu razem z Danielem mają swój ustalony scenariusz, zakładający kilka wariantów działań. Jest to zależne od rozmaitych czynników, choćby tak prostych, jak przestrzeń klasy, liczba uczestników i uczestniczek. Ale także od nastroju, jaki panuje w czasie spektaklu i po nim, od reakcji publiczności. Zwykle staram się odczytać atmosferę, by emocjonalnie się dostroić. To dla mnie także bardzo osobiste doświadczenie. Problemy młodych osób, które doświadczają przemocy, chorują na depresję, mają myśli samobójcze poruszają we mnie najbardziej czułe struny. Sprawia to, że chciałabym coś zrobić, móc zareagować. […] Mamy z Danielem postanowienie, że zawsze kończymy warsztaty pozytywnym, a przynajmniej nie pesymistycznym, komunikatem. Myślę, że to jest odpowiedzialne.

Żygowska dodaje, że w tego typu pracy konieczny jest superwizing psychologiczny, z którego razem ze Stachułą korzystali (Żygowska, 2020).

Daniel Stachuła w proces pracy nad *h.* zaangażował także uczennice i uczniów z „Dziewiątki”, którzy mieli pełnić funkcję doradczą i zostali określeni jako ekspertki i eksperci. Funkcję tę pełniły osoby, które pozytywnie odpowiedziały na zaproszenie nauczycielki. Jako pierwsze obejrzały spektakl i zachęcone przez Stachułę mogły zaproponować twórcom

zmiany[5]. To doświadczenie było niezwykle ważne dla młodych ludzi na poziomie sprawczości, byli też dumni z tego, że dorosły artysta potraktował ich partnersko – zaproponował współpracę nad przedstawieniem i na dodatek uwzględnił ich zdanie („Mieliśmy poczucie, że nasze zdanie jest ważne, że to zadziałało później w spektaklu i że to dzięki nam"; „To było super, że byliśmy za to [za spektakl – AS] odpowiedzialni"; „To było niesamowite, że powiedzieliśmy coś i to zostało naprawdę zmienione"). Ekspertki i eksperci – Anastazja, Ania, Kamil, Kuba, Oliwia, Sandra i Zuza[6] z klasy ósmej – wskazywali na bardzo silne emocjonalne przeżycie spektaklu („Nigdy nie byliśmy na spektaklu, który tak by nas wzruszył. Wielu z nas płakało") oraz wyrazili wiarę w przekształcającą moc teatru („Patrzyłam na reakcje nauczycieli, niektórzy płakali, byli wzruszeni. Mogło coś im się rozpaść. Może zobaczyli też siebie kiedyś w tym spektaklu. My czasem zakładamy, że dorośli nie zrozumieją, a przecież oni mogą zrozumieć, mogą nawet zmienić swój światopogląd"). Uznali też, że teatr może być pasem transmisyjnym pomiędzy nimi i dorosłymi („To było świetne, że ten spektakl był i dla nas, i dla dorosłych, którzy dzięki niemu mogą lepiej zrozumieć nasze życie"; „Dobrze, że ten spektakl dał niektórym dorosłym do pomyślenia, może zwłaszcza nauczycielom, którzy powinni wiedzieć, że trzeba pomagać młodym ludziom, kiedy maja problemy" – Anastazja, Ania, Bartek, Jaźwińska, Kamil, Kinga, Kuba, Oliwia, Sandra, Zuza, 2020). Uczennice i uczeń szkoły, którzy byli widzami spektaklu – Oliwia i Sandra z klasy szóstej oraz Bartek i Kinga z klasy ósmej – opowiedzieli mi z kolei o realnym przepracowaniu przemocy dzięki przedstawieniu: Spektakl „był bardzo przydatny, bo razem z dziewczynami z klasy hejtowałyśmy i teraz wiemy, co to znaczy"; „Jak wyszliśmy ze spektaklu, nic nie musieliśmy mówić. I już nigdy od tamtej pory nie hejtowaliśmy (tamże)".

Michał Kurek, który gra w przedstawieniu Franka, dostaje na Facebooku

wiadomości od nastolatek i nastolatków, którzy obejrzeli *h.* – piszą o tym, jak silnym i często osobistym przeżyciem było dla nich przedstawienie. Piszą do niego także osoby homoseksualne, które w historii bohatera odnajdują własne doświadczenie (Kurek, 2020)[7].

Nawet jeśli Stachuła zaprosił do konsultowania przedstawienia jeszcze w procesie prób „ekspertów i ekspertki doświadczenia", można by uznać, że *h.* to klasyczna forma spektaklu teatralnego z zamkniętą strukturą i występującymi na scenie performerami i performerkami. Byłoby to jednak dużym uproszczeniem. Kluczowe jest tu bowiem to, dla jakiej publiczności i gdzie grane jest przedstawienie oraz jak wpływa i przekształca relacje w tejże społeczności. Spektakl nie jest grany w teatrze czy w centrum kultury, a w szkole – instytucji, której praktyka jest polem krytycznego wglądu autorów przedstawienia i miejscem, w którym historia opowiedziana w spektaklu mogłaby się potencjalnie wydarzyć. Szkoła jest także przestrzenią interwencji i zmiany. Ważnym elementem tej interwencji są warsztaty po spektaklu, na których prowadzący mogą przepracować z widzami i widzkami / uczestnikami i uczestniczkami spektaklu to, co na poziomie emocjonalnym i realnym (jak na przykład wyjście z przedstawienia jednej z uczennic) wydarzyło się w czasie oglądania przedstawienia. Powoduje to, że szkoła i wytworzona w niej sytuacja staje się rodzajem etnograficznej „pułapki" – może schwytać w swoją sieć interakcje, napięcia i relacje wytworzone w szkolnej społeczności. Zatrzymane w pułapce ujawniają się i mogą zostać ujrzane niczym w stop-klatce, a następnie poddane refleksji i przepracowane. Takim przykładem jest właśnie uświadomienie i przepracowanie hejtu, który miał miejsce w poznańskiej „Dziewiątce". Na polskim gruncie naukowym zjawisko „pułapki" znakomicie przeanalizowali Tomasz Rakowski, Dorota Ogrodzka oraz Ewa Rossal (2017), proponując projekt „etnografii twórczej i otwierającej" – łączący „sfery antropologii i jej

«gęstego uczestnictwa» z jednoczesnym procesem twórczym, artystycznym, wydobywającym niezauważane i nieznane potencjały kulturotwórcze". Według badacza i badaczek tak rozumiana „pułapka" staje się nową metaforą w antropologii i teorii sztuki.

To my jesteśmy przyszłością

Spektakl powstał w ramach *Laboratorium młodego teatru* (*LAB*) – programu Teatru Nowego Proxima w Krakowie. Założeniem *Labu* jest spotkanie polskich artystów teatru najmłodszego pokolenia z wybitnymi światowymi twórcami, którzy mają pełnić role tutorów. Taki format stanowi doskonałą metodę alternatywnej edukacji dla reżyserek i reżyserów. Skrzywanek pracował z artystką wizualną Katarzyną Kozyrą, z niemieckim dramaturgiem Jensem Hillje, rumuńską reżyserką i dramatopisarką Gianiną Cărbunariu oraz z francuską dramaturżką Camille Louis. Hillje, związany z berlińskim Gorki Theater, specjalizującym się w spektaklach wpisujących się w nurt teatru partycypacyjnego, angażującego, dokumentalnego, zainspirował Skrzywanka metodologią pracy wybitnej argentyńskiej artystki Loli Arias. W swoich pracach sieciuje ona „ekspertki i ekspertów doświadczenia", którzy prawdopodobnie poza teatrem nigdy by się nie spotkali. Ta sama idea przyświecała Skrzywankowi.

Amerykański krytyk i historyk sztuki Hal Foster, autor artykułu *Artysta jako etnograf*, zauważa transfer, który dokonał się w polu awangardowej, zaangażowanej sztuki: oto artysta przechodzi z pozycji producenta na pozycję etnografa. Jako etnograf wychodzi poza mainstream i jego instytucje, by zidentyfikować palące miejsca społecznych wykluczeń, peryferia wyparte z kapitalistycznego, uprzywilejowanego uniwersum, oraz działa z ich

mieszkankami i mieszkańcami i w ich imieniu (Foster, 2010). W czasie ośmiu tygodni pracy w Krakowie Skrzywanek, który znakomicie wpisuje się w opisywaną przez Fostera figurę „artysty jako etnografa" (artysty działającego niczym etnograf) – przeprowadził dwadzieścia siedem wywiadów z nastolatkami, każda rozmowa trwała od godziny do trzech. W sumie zgromadził ponad siedemdziesiąt godzin nagranego materiału. Wcześniej wykonał około stu telefonów i napisał około siedemdziesięciu maili do ośrodków terapii zajęciowej, ośrodków opiekuńczo-wychowawczych, klubów młodzieżowych przy parafiach, katolickich kół młodzieży, szkół, do młodych aktywistów-ekologów działających w ramach Strajku dla klimatu, do wolontariuszy Caritasu i schronisk dla zwierząt oraz do zespołów muzycznych. Siedemdziesiąt procent telefonów i maili pozostało bez odpowiedzi. Na dwadzieścia siedem osób chciało się z nim spotkać tylko czterech chłopców, którzy później i tak zazwyczaj odwoływali spotkania. Dziewczęta zaś spotykały się chętnie i mówiły dużo:

> Nie było w nich wstydu, strachu, a opowiadały o największych przeżyciach i problemach. Kiedy pytałem, dlaczego tak od razu mi zaufałyście, to słyszałem sporo odpowiedzi podobnych do tej, której udzieliła mi Aga (jedna z czterech osób biorących udział w projekcie): „Bo żaden dorosły nas o to nie zapytał" (Skrzywanek, 2020).

W próbach i później w spektaklu wzięły udział cztery wybrane przez Skrzywanka osoby w wieku od czternastu do osiemnastu lat. Wybór osób zaproszonych do dalszej współpracy reżyser argumentował tym, że chciał poznać ze sobą młodych ludzi, którzy inaczej prawdopodobnie by się nie spotkali, ale przez pracę nad spektaklem „będą mogli coś zrobić dla siebie

nawzajem” (tamże). Wspomnianą wcześniej Agę – Fankę K-popu – poznał w szkole muzycznej, Eryka – Człowieka, którego nie ma, przez szkolne koło PCK, Patrycję – Przyszłą Panią Prezydent – przez Strajk dla klimatu, Martynę – Mistrzynię ucieczek – przez Centrum Placówek Opiekuńczo-Wychowawczych „Parkowa” oraz przez swoją współpracowniczkę – artystkę Alex Freiheit, z którą Martyna pracowała wcześniej na warsztatach w ramach *Karioka* Girls *Rock Camp* Kraków[8]. Początkowym założeniem reżysera i twórcy projektu było fantazjowanie z młodzieżą na temat przyszłości. Jednak na pierwszym spotkaniu, w którym wzięła udział Martyna i które trwało niemal trzy godziny, plan został, jak mówi Skrzywanek, „rozjechany walcem”.

> Poczułem się bezsilny. Miałem fantazjować z nastolatką o przyszłości, a ona opowiada ze szczegółami o aktach przemocy, których doświadczyła między innymi w szpitalu psychiatrycznym. Ja to wszystko dostaję na klatę i nie wiem, co mam z tym zrobić. Po tej rozmowie poszedłem na Planty i zacząłem płakać. Zadzwoniłem do Tomka Kireńczuka (kuratora projektu), który bardzo czule się nami opiekował i dostałem od niego mnóstwo wsparcia (tamże).

Emocjonalnemu przeżyciu towarzyszyła zmiana paradygmatu pracy nad spektaklem: „Po paru wywiadach-spotkaniach stwierdziłem, że muszę wyrzucić wszystkie szkielety dramaturgiczne, które przygotowałem. Muszę przestawić się z mojej zwykłej ekspresji i pracy reżyserskiej: z mówienia na słuchanie” (tamże).

Po wywiadach Skrzywanek spotykał się z grupą w ciągu czterech miesięcy. Dwa tygodnie prób w procesie warsztatowym odbyły się w lipcu. Dla

reżysera *To my jesteśmy przyszłością* praca warsztatowa jest podstawą tworzenia sztuki, przy czym tu korzystał z narzędzi wypracowanych przez pedagogikę teatru, które pozyskał we wcześniejszej współpracy z doświadczonymi ekspertkami w tym zakresie – Justyną Sobczyk i Dorotą Kowalkowską[9]. Na początku września spotkał się z młodymi ludźmi, by zaproponować im scenariusz przedstawienia – Aga, Eryk, Martyna i Patrycja powiedzieli mi później, że byli bardzo zadowoleni z jego kształtu (Aga, Eryk, Martyna i Patrycja). Podstawą scenariusza były wywiady i improwizacje na próbach, przy czym performerki i performer mogli zdecydować, co chcą powiedzieć w spektaklu – zmiany mogli wprowadzać do trzeciej generalnej. „Jeśli w ich życiu zmieni się coś teraz, będą mogli uwzględnić to w dramaturgii przedstawienia. Tak pracując, brałem pod uwagę to, że spektakl może się rozpaść" – dodaje Skrzywanek (Skrzywanek, 2020). Przed październikową premierą grupa pracowała dodatkowe dwa tygodnie. Bardzo doceniam tak długi proces – z własnej praktyki kuratorki projektów angażujących wiem, że dobrze, jeśli tego typu praca jest rozłożona w czasie, by relacje i wzajemne zaufanie pomiędzy twórcami, twórczyniami oraz współtworzącymi projekt mogły dojrzeć. Reżyser opowiedział mi o bardzo szczególnej, pełnej bliskości atmosferze pracy na próbach, na których drugą dorosłą osobą była Kalina Dębska – producentka i, jak mówi Skrzywanek, „ktoś znacznie więcej": wsparcie w twórczym procesie i we współpracy z młodzieżą. Opisywane przez Skrzywanka próby przywołują pełną swobody atmosferę letniska, w którym spotyka się grupa przyjaciół: „To było wspaniałe doświadczenie: w teatrze były wakacje i budynek był w całości do naszej dyspozycji, byliśmy taką komuną, razem jedliśmy, relaksowaliśmy się, wygłupialiśmy. Nie było sztywnych hierarchii – ja sam byłem też na przykład maszynistą, technicznym do wszystkich zadań". Taka aura sprzyjała uwalnianiu opowieści – niektóre osoby dzieliły się ze Skrzywankiem bardzo

intymnymi historiami związanymi z przemocą. Część z nich nie znalazła się w spektaklu. Reżyser za każdym razem pytał: „Czy na pewno jesteście gotowi je opowiedzieć?". Jednocześnie zadawał sobie pytanie: „Gdzie jest moja rola jako artysty, gdzie jako powiernika sekretów, opiekuna, osoby współodpowiedzialnej?". Gdy opowiedział Katarzynie Kozyrze o niezwykle emocjonalnym charakterze procesu twórczego i relacyjnego, jej pierwszym pytaniem było: „Kuba, czy masz superwizję?" (tamże). Po doświadczeniu pracy nad przedstawieniem artysta jest przekonany, że w tego typu projektach konieczna jest superwizja psychologiczna jako wsparcie dla twórcy.

Ramę spektaklu stanowią strawestowane przez Skrzywanka i pojawiające się niczym refren *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska* Brunona Bettelheima. Płynący z offu głos męskiego narratora przedstawia w języku francuskim kolejne fazy rytuału inicjacyjnego, przy czym nie rozróżnia ich przebiegu ze względu na płeć, różnica pojawia się dopiero przy opisie okaleczeń: nacięcia rytualne wzdłuż prącia, wycinanie warg sromowych u kobiet czy rozcięcia od waginy do odbytu. Carol Gilligan – amerykańska feministka, badaczka i psycholożka rozwojowa – pisze o wychowywaniu i inicjacji do patriarchatu dokonując genderowego rozróżnienia. Badania chłopców Niobe Way (2011), na które powołuje się Gilligan, udowadniają, jak na kolejnych etapach rozwoju rośnie w nich wstyd wobec bliskości, przyjaźni, relacyjności i wyrażania emocji, co wynika ze słusznej obawy, że przełoży się to na patriarchalny stygmat niemęskości. Wyparcie relacji, języka czułości i empatii powoduje u chłopców autoagresję – depresje, w skrajnych przypadkach samobójstwa – i agresję, łącznie z zabójstwami. Dziewczęta zaś są tresowane do poświęceń, do bycia miłymi i grzecznymi. W treningu są pozbawiane głosu, możliwości artykulacji złości w imię unikania konfliktów, chronienia związków, co przekłada się na zachowania autoagresywne, np.

dysfunkcje żywieniowe i samookaleczenia. Patriarchalny trening jest zawsze związany z przemocą, zarówno wobec mężczyzn, jak i kobiet i nie jest przywilejem dla żadnej z płci. Jest oparty na pozbawianiu głosu, na opresji wobec autentycznego emocjonalnego Ja zarówno kobiet, jak i mężczyzn.

Głos narratora spektaklu przechodzi w opowieści-głosy młodych ludzi o lęku, który obezwładnia ciało i każe zadawać sobie ból. Na scenie w ciemności ujawnia się ogromny kokon (autorem scenografii jest Aleksandr Prowaliński), który następnie rozdziela się, a poszczególne jego części otulają performerki i performera, którzy tańczą do przeboju Rihanny *Where Have You Been*. Zrzucenie kokonu w owadzim świecie nie oznacza jeszcze dorosłości, a fazę subimago – przedostatnie stadium rozwoju osobniczego. W kolejnych scenach zobaczymy serię etnograficznych autoperformansów, w których młodzi ludzie badać będą swoje Ja w relacji do społeczeństwa i w społeczeństwie oraz Ja jako przekształcającą, sprawczą siłę społeczną (zob. Alexander, 2009, s. 598). W pracy warsztatowej Skrzywanek poprosił nastolatków, by napisali hate speeche, które później stały się częścią dramaturgii spektaklu. Pierwszy hate speech wygłasza Patrycja: mówi o tym jak bardzo nienawidzi swojego ciała i jego seksualizacji. Ciała, przez które nie jest traktowana poważnie i przez które jest postrzegana jako słaba i głupia. Następny hate speech, należący do Martyny, to studium wyjątkowo okrutnej przemocy instytucjonalnej w polskich szpitalach psychiatrycznych dla dzieci i młodzieży. Martyna przedstawia widowni, niczym definicję, jedną z kar:

> Piżamka – kara stosowana na dziecięcych oddziałach psychiatrycznych. Polega ona na odizolowaniu osoby karanej, skonfiskowaniu jej wszystkich rzeczy (także kosmetyków i ubrań) pozostawia w samej bieliźnie i przebranie ją w pasiastą piżamę z

> magazynu (stąd nazwa piżamka). Taka osoba będąc w odosobnieniu ma obowiązek (w zależności od przewinienia, np. przekleństwo, palenie papierosów, próba okaleczania, lub kontakt fizyczny z inną osobą) nauczyć się na pamięć zwrotki wiersza, lub całości, albo przeczytać lekturę, np: *Treny* Kochanowskiego.

Aga swoim hate speechem dokonuje poważnej życiowej zmiany. W odezwie, w której jak w refrenie zwraca się do publiczności „Wy hetero", ujawnia różnicę pomiędzy sobą a większością, do której mówi i którą oskarża o tworzenie świata, w którym coming out i związane z nim ujawnienie własnego głosu i pragnącego miłości ciała jest obarczone ryzykiem przemocy, strachu, wstydu i wykluczenia. W przypadku Agi Skrzywanek był pewien, że jest dojrzała do coming outu. Zadał jej pytanie: „Czy na pewno spektakl teatralny to odpowiednie miejsce na coś tak intymnego?". Odpowiedź była jednoznaczna, pełna mocy i, moim zdaniem, także wiary w przekształcającą siłę sztuki: „Kuba, ty mi dajesz szansę zrobienia tego w najbardziej wymarzony sposób i ta szansa się już nie powtórzy" (Skrzywanek, 2020).Przez performatywny akt Aga dokonuje zmiany w relacji z ojcem:

> Ojciec bezpośrednio po premierze przytulił mnie i powiedział, że mnie kocha. A później nie rozmawialiśmy o tym miesiąc – ojciec wyjechał, bo mieszka zagranicą. Kiedy przyjechał, zaczęliśmy rozmawiać o spektaklu i byłam zdziwiona, jak dobrze przeszedł to, co tam usłyszał – ojciec powiedział mi, że ma chęć nad sobą popracować (Aga, Eryk, Martyna, Patrycja, 2020).

Wszystkie hate speeche ujawniają opresję ciała, jego słabość i bezbronność.

Patrycja wyraża nienawiść do ciała wprost. Martyna mówi o jego samounicestwieniu i chorobie związanej z zaburzeniami jedzenia: „Jak mam to zrobić, skoro nasuwa mi się ta sama myśl, sprzed dwóch, trzech, czterech lat! CHCĘ NIE CZUĆ SIEBIE! CHCĘ NIE ŻYĆ! CHCĘ BYĆ ZAPOMNIANA, ZAKOPANA. Jak ma być lepiej, kiedy kolejne tygodnie zwracam ten wasz chujowy obiad!" (tamże).

Aga zwraca się do „Hetero", wyrażając swój ból, że nie może bez stygmy realizować potrzeb w relacji innej niż heteroseksualna. Dziewczyny odczuwają swoje ciała jako palące rany, Eryk jest pozbawiony jego czucia – jest Człowiekiem, którego nie ma. W swoim hate speechu mówi:

> Dlaczego mnie nie ma? Ponieważ nie mam wyobraźni, ponieważ nie mam zainteresowań. Ludzie mówią na mnie kameleon – w nocy czarny, nie widać. Kiedy przyjdzie dzień – przezroczysty, nie widać. […] W ogóle mnie nie zauważyli, gdy jako dziecko uciekłem im ze szpitala i trafiłem do dżungli… I próbowałem się sam wychować w dziczy.

Według Gilligan chłopcy zostają poddani treningowi do patriarchatu, skutkującemu oddzieleniem ciała od jaźni, znacznie wcześniej niż dziewczęta – proces ten zaczyna się około piątego roku życia (Gilligan, 2013). Już wtedy są zawstydzani, gdy „płaczą jak dziewczynki", muszą być widoczni w swojej odwadze i sile, muszą być „prawdziwymi chłopakami".

Eryk broni w spektaklu „tradycyjnych" wartości:

> […] Kiedyś my jako ludzie zostaliśmy stworzeni jako zwierzęta, zostaliśmy stworzeni do tego, żeby się rozmnażać. Uważam, że

> dlatego właśnie powinien być związek między facetem a kobietą, tylko oni mogą współżyć, żeby było dziecko. Dla mnie dobra rodzina, gdy panuje spokój między rodzicami a dzieckiem, kiedy jest wychowywane w dobrym duchu, kiedy ma zapewnione podstawowe dobra i wartości. Miłość, szacunek… Kiedy ludzie homoseksualnie lgną do siebie, chcą współżyć, to jest to dla mnie nie że na siłę, ale takie nienormalne.

Jego wizja społecznego porządku, ciała, płci, miłości i seksualności jest nie do pogodzenia z przekonaniami Agi, Martyny i Patrycji. Spotkanie Eryka z dziewczynami wytwarza agon w polu władzy patriarchatu, który, jak deklaruje Skrzywanek, nie był przez niego zaprojektowany: „Nie miałem świadomości dotyczącej relacji bohaterek spektaklu z ojcami czy ich orientacji seksualnych" (Skrzywanek, 2020). Ta sytuacja wskazuje na emergentność (zob. Fischer-Lichte, 2008, s. 225, 230-232) projektów społeczno-artystycznych, które w sposób nieprzewidywalny wirusują hermetyczne, zdawałoby się, pola władzy. Eryk ze spektaklu wydaje się szczelnie zamknięty w swojej wizji świata, jednak w naszej rozmowie okaże się, że jego twarde zasady pękły:

> Przed pracą z dziewczynami byłem trochę twardszy. Nie lubiłem wtedy słowa gej czy lesbijka, nie leżało mi. Ale jak rozmawiałem z dziewczynami, to te bariery trochę pękły. Te zasady pękły mi już w czasie improwizacji. Wręcz pomyślałem „kurde, a może bym poszedł na taką paradę". Ale im więcej o tym myślałem, to odbiło to się na mnie na minusie. Zacząłem zatracać wszystkie moje zasady tradycyjne, przez co nie mogłem się odnaleźć. Zacząłem zaniedbywać szkołę. Dużo pytań zaczęło mi chodzić po głowie.

> Wszystko się zmieniło, nic nie sprawiało mi radości jak zacząłem tak myśleć, bo jestem człowiekiem, który żyje według zasad. Dwie strony zaczęły się we mnie kłócić. Teraz chcę znaleźć złoty środek, żeby było tak, że mam pewne zasady. I teraz myślę, że homoseksualiści są, nie chce złego słowa użyć, normalną częścią społeczeństwa. Mnie nie interesuje, co oni tam będą w domu robić, czy będą chodzić za rękę, ale jednak nie podobają mi się te marsze – i to jest ten mój złoty środek (Aga, Eryk, Martyna, Patrycja, 2020).

W kolejnej sekwencji spektaklu dokonuje się feministyczna rewolucja. Na scenie widzimy kukłę – figurę Wielkiego Stwórcy Starego Dziada, wokół której performerki organizują rytualny obrządek. Z sarkazmem dziękują staremu dziadowi za znienawidzone piersi, zbyt grube brzuchy, ramiona, ręce, niewidoczną talię, rozstępy… Na koniec wbijają noże w ciało Dziada i rozpruwają kukłę, by bawić się pierzem z jej wnętrza. To kobieca zemsta za inkorporowaną nienawiść do ciała i wstyd z nim związany, za jego seksualizację, za ciało zwracające każdy posiłek, za bezalternatywną heteronormę… Dla performerek patriarchat nie jest przezroczysty. Jego identyfikacja, uświadomienie, a następnie wyrażenie tego w spektaklu to ich inicjacja do nowego, zaprojektowanego na własnych zasadach porządku. Zaś wyartykułowana niechęć do własnego wyobcowanego ciała jest w istocie szansą na powtórną z nim identyfikację. Symboliczne „zabicie ojca” przez synów opisane przez Zygmunta Freuda w *Totemie i tabu* (1993) zostaje przekształcone i zaadaptowane przez narracje feministyczną: w spektaklu aktu dokonują córki, kobiety, wojowniczki.

„Wyojcowienie”: performerki przechodzą z planu symbolicznego do realnego i osobistego. Patrycja radykalnie odrzuca swojego ojca – przemocowego, agresywnego alkoholika. Aga, która później w rozmowie powie mi: „U mnie

w domu jest inaczej niż u dziewczyn – wszystko jest ułożone z wierzchu, ale przez ostatni rok zauważyłam, że pewne rzeczy jednak mi przeszkadzają" – oskarża ojca o obojętność. Ojciec Martyny jest nieobecny, jego miejsce zajmuje matka: „Pamiętam, że jego nie było i nie wiem, jakim byłby ojcem dla mnie, […] ale wiem, jaka była moja matka". Martyna oskarża matkę o agresję, bicie, dyskredytowanie i podważanie wartości córki. Jednocześnie dziewczyna próbuje ochronić swoją miłość do matki, usprawiedliwiając ją, rozpuszczając jej winę: „wiem, że to nie jej wina, nie potrafiła sobie poradzić"; „pamiętam, że było jej niełatwo". W kolejnej scenie nastąpi wybaczenie – dziewczyna zadzwoni do matki, by wyznać, że ją kocha. Zmienia się język spektaklu: słowa są czułe i łagodne. Bunt łączy się z troską, empatią i kobiecością. Gilligan zauważa: „w patriarchacie troska przynależy do etyki kobiecej, a w demokracji do etyki ludzkiej" (Gilligan, 2013 s. 25). W spektaklu patriarchalny podział jest zachowany, demokracja wciąż majaczy na horyzoncie.

Scena „wyojcowienia" bardzo mnie poruszyła. Wymazanie, brak, obojętność ojców odczytywałam jedynie w perspektywie głębokiej rany, nie ufając, że jest możliwa radykalna potrzeba amputacji biologicznego ojca i uważając, że w istocie stoi za nią wyparte pragnienie jego bliskości. Przypomniały mi się jednak badania antropolożki ewolucyjnej Sary Blaffer Hrdy (Hrdy, 2009) opisywane przez Gilligan (2013, s. 47-52). Według Hrdy w toku ewolucji coraz silniej rozwijały się w nas cechy takie jak empatia, umiejętność współpracy, czytanie myśli innych ludzi. Cechy te widać już u niemowląt, które pragną kontaktu z opiekunami i czytają ich emocje. Antropolożka twierdzi, że empatia była potrzebna już wczesnym hominidom – w społecznościach łowieckich, aby dziecko mogło przetrwać, musieli się nim zająć także inni członkowie grupy. Niemowlę trafniej oceniające intencje dorosłych miało większe szanse na pozyskanie nowego opiekuna i dożycia

dorosłości. Allorodziny, zakładające opiekę nad dzieckiem osób niebędących biologicznymi rodzicami, są alternatywą dla rodzin nuklearnych (dwupokoleniowych, składających się z rodziców i dziecka bądź dzieci), mocno w naszej kulturze zakorzenionych przez Świętą Rodzinę. W tej perspektywie w scenie wyojcowienia widzę nie tylko krzywdę wyrządzoną córkom, ale także wybór silnych kobiet, które same decydują o tym, czy chcą mieć ojca. Jego obecność już nie warunkuje ich szczęścia i poczucia ludzkiej, kobiecej pełni bycia w świecie.

Nadzieja

Czas, w którym piszę ten tekst, jest szczególny. Od kilku miesięcy pozostajemy w częściowej izolacji z powodu pandemii. Władze kraju wykorzystują ten czas, by łamać kolejne zasady demokracji i prawa człowieka. Według rankingu ILGA Europe na rok 2020 – najważniejszego europejskiego rankingu badającego poziom równouprawniania osób LGBTI – Polska jest najbardziej homofobicznym krajem Unii Europejskiej. Ranking zasadza się na ocenie praw społeczności osób LGBTI. Analizie podlega sześć kategorii prawnych: równość i zakaz dyskryminacji; rodzina; wolność zgromadzeń, zrzeszania i ekspresji; przestępstwa z nienawiści i mowa nienawiści; uzgadnianie płci i integralność cielesna oraz prawo do azylu[10].

Przemoc domowa, w tym przemoc na dzieciach, rośnie, co wynika z badań Fundacji „Dajemy dzieciom siłę”. Dzieci niezalogowane w e-learningowych systemach są właściwie pozbawione opieki państwa, jakby nie istniały. Skutki dziecięcego cierpienia będą wielkie, przełożą się na akty destrukcji i autodestrukcji. Wciąż trwa wielki dramat dzieci nieheteronormatywnych i niebinarnych.

Jeśli my, osoby związane z teatrem i sztuką, chcemy nowego świata, powinniśmy potraktować pracę z dziećmi i młodzieżą bardzo poważnie. Odpowiedzialności za to nie powinniśmy zrzucać jedynie na pedagogów i pedagożki teatru oraz teatralne działy edukacyjne. Rebecca Solnit pisze:

> Nadzieja i działanie wzajemnie się napędzają. […] Polityczna czujność bez aktywizmu oznacza przyglądanie się spustoszeniom ze wzrokiem zwróconym ku centrum wydarzeń. Już sam aktywizm rodzi nadzieję, gdyż stanowi pewna alternatywę i odwraca nas od zniszczeń w centrum, byśmy stanęli twarzą w twarz z niebywałym możliwościami, z bohaterami i bohaterkami czekającymi gdzieś na uboczu, a niekiedy z naszego własnego boku (Solnit, 2019, s. 66).

I ja widzę nadzieję w działaniu. Widzę ją w uwolnionych głosach dziewcząt, bohaterek *To my jesteśmy przyszłością;* w pęknięciu, które dokonało się w Eryku; w szkole nr 9 na poznańskim Łazarzu – w jej kadrze oraz uczniach i uczennicach, które opowiedziały mi o tym jak zrozumiały siłę ran, które zadawały hejtując; w opowieści Zuzy o oporze na lekcji religii; w twórcach i twórczyniach obu projektów.

Nadzieję widzę także w tym, że właściwie wszyscy młodzi ludzie, z którymi rozmawiałam, doceniają siłę i sprawczość teatru. Wszyscy oni byliby gotowi na ponowną pracę ze Skrzywankiem i Stachułą. Maja żal do dorosłych, że jest dla nich mało propozycji teatralnych. Dobitnie wyraziła to Patrycja: „Teatry nie są przyjazne dla młodzieży. Nie jesteśmy nawet obiektem marketingu ani niczego” (Aga, Eryk, Martyna, Patrycja, 2020). Tymczasem młodzi ludzie traktują teatr jako możliwą przestrzeń przepracowania dramatów społecznych, zrozumienia mechanizmów i różnic klasowych,

motywacji osób dorosłych, doświadczenia chorób i zaburzeń psychicznych, a także własnego dojrzewania. Wszystkiego, co jest im bliskie i co ich i je niepokoi. Zapytani o to, na jaki temat chcieliby oglądać spektakle, wymieniali:

- O dorastaniu, jak to wygląda u różnych osób w różnych środowiskach, w bogatych i biednych domach, u kogoś, kto wygląda, jakby był idealny, a tak wcale nie jest.
- O osobie, która w szkole kogoś dręczy, a później idzie do domu i zaczynamy rozumieć, co dzieje się w tym domu i dlaczego ta osoba dręczy innych. Przez taki spektakl można by zobaczyć, co jest pod maską tej osoby.
- O tym, że ktoś miał ciężką sytuację w domu, ale z tego wyszedł.
- O świecie dorosłych, żeby ich lepiej zrozumieć. Denerwuje nas, kiedy dorośli mówią do nas, kiedy ich o coś pytamy: „Ty tego nie zrozumiesz, bo jesteś dzieckiem”.
- O problemach psychicznych młodzieży.
- O hejcie.
- O tolerancji.
- O depresji.

(Anastazja, Ania, Bartek, Jaźwińska, Kamil, Kinga, Kuba, Oliwia, Sandra, Zuza, 2020; Aga, Eryk, Martyna, Patrycja, 2020).

Zbyt dużo jest utyskiwania na temat nieskuteczności teatru. Zmiana może nie od razu i nie na wielką skalę, ale jest możliwa, jestem co do tego przekonana, także dlatego, że wielokrotnie sama ją obserwowałam jako kuratorka zajmująca się sztuką angażującą. Zmiana, jak zauważa Solnit, zaczyna się w mikrosytuacjach, które powoli przez konsekwencję i wytrwałość drążą skałę. Łączę tę wiarę z zaproponowaną przez D. Soyini

Madison (1998, s. 276-286) ideą performansu możliwości, która uznaje, że performans ma znaczenie, bo może coś w świecie zdziałać. Pracuje na rzecz zdemaskowania krzywdzących systemów i motywuje ludzi do działania. Niesie wiarę, że publiczność może dowiedzieć się czegoś więcej przez ujawnienie, odsłonięcie, wydobycie uciszanych lub uznanych za nieobecne głosów na temat tego, jak działa władza. Performans możliwości zakłada, że widzowie, widzki, performerzy, performerki, twórcy i twórczynie mogą dokonać dzięki niemu zmiany w sobie i w świecie.

Autor/ka

Agata Siwiak

Agata Siwiak (agata_siwiak@o2.pl) – kuratorka i producentka projektów teatralnych i interdyscyplinarnych; adiunkta w Katedrze Teatru i Sztuki Mediów UAM. Od 2015 roku dyrektorka artystyczna Spotkań Teatralnych *Bliscy Nieznajomi* w Teatrze Polskim w Poznaniu. W latach 2018-2019 członkini zespołu programowego Biennale Warszawa i kuratorka programu *RePrezentacje. Nowa edukacja* w tej instytucji. W 2015 kuratorka (wraz z Grzegorzem Niziołkiem) i producentka Teatru POP-UP. Autorka i kuratorka realizowanego w latach 2012-2014 dla Samorządu Województwa Wielkopolskiego programu społeczno-artystycznego *Wielkopolska: Rewolucje*. W latach 2008-2010 dyrektorka artystyczna Festiwalu Dialogu 4 Kultur w Łodzi (wraz z Grzegorzem Niziołkiem). Współtworzyła (wraz z Pawłem Miśkiewiczem) Intermedialne Forum Teatru baz@rt w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie (2004-2006). Numer ORCID: 0000-0003-1830-0493.

Przypisy

1. W Polsce znakomitym badaczem i praktykiem etnografii performatywnej jest antropolog i etnolog Tomasz Rakowski. Zauważa on, że etnografia, która łączy siły ze sztuką i animacją, po zwrocie tekstowym zwraca się ku poznaniu przedtekstowemu, realizującemu się w działaniu i byciu w świecie. Zaznacza przy tym, że procedury takiego poznania są dopiero naukowo rozpoznawane i testowane.
2. Przeprowadziłam także wywiady z performerami i tancerzami spektaklu *h.* – po rozmowie z Danielem Stachułą podejrzewałam, że przedstawienie może być dla nich swoistym reenactmentem, w którym rozegrają swoje niedawne doświadczenie szkoły. Materiał jest jednak na tyle obszerny, że wymaga osobnego opracowania.
3. Do tej pory dzięki dotacji IT, który dofinansowuje nie tylko produkcje, ale także daje

środki na eksploatację przedstawień, spektakl zagrano 27 razy: w Poznaniu i w okolicznych miejscowościach, także na wsiach. Mniej więcej 85 proc. spektakli było pokazanych w szkołach publicznych, 15 w prywatnych. W kolejce do grania jest aktualnie kilkanaście szkół. Przedstawienie uzyskało ponowne wsparcie finansowe w ramach V edycji Konkursu im. Jana Dormana (2020), dzięki czemu będzie możliwych kolejnych 20 prezentacji na terenie Poznania, powiatu poznańskiego oraz województwa wielkopolskiego.
4. Dramat został opublikowany w „Nowych Sztukach dla Dzieci i Młodzieży" 2019, nr 45.
5. Uczennice i uczniowie zaproponowali, by zmienić charakter i zachowanie Pani Pedagog, która w pierwotnej wersji spektaklu była ich zdaniem anachroniczna i tym samym mało realistyczna (nie wiedziała na przykład, jak działa internet). Swoje zdanie argumentowali tym, że taka osoba nie mogłaby pracować we współczesnej szkole, a bardzo zależy im na realności przedstawionego na scenie świata, by móc się z nim jak najgłębiej utożsamić. Reżyser wprowadził do spektaklu zmiany zgodne z propozycją uczennic i uczniów. (Stachuła, 2020).
6. Zdecydowałam się nie ujawniać nazwisk dzieci ze względu na konieczność uzyskania zgody opiekunów prawnych. Zgoda ta oznaczałaby możliwość kontroli przez opiekunów autoryzacji tekstów dzieci. W tej sytuacji materiał mógłby stracić swoją autentyczność.
7. Tożsamość postaci granej przez Kurka w spektaklu nakłada się na tożsamość z popularnego serialu TVN *Na Wspólnej*, w którym grał geja. Jeszcze na początku 2019 roku jego serialowy bohater był lubiany przez widzów, co widać było w pozytywnych komentarzach na fanpage'u serialu. Po kilku miesiącach sytuacja się zmieniła – na FB zaczęły się pojawiać komentarze, by postać „nie obnosiła się" ze swoją tożsamością seksualną, co zresztą zostało uwzględnione przez stację telewizyjną, bo temat orientacji umilkł. Popularny serial stał się tym samym lustrem społecznych nastrojów.
8. Feministyczny projekt edukacyjny realizowany przez Stowarzyszenie Kobieca Transsmisja.
9. Skrzywanek współreżyserował z Justyną Sobczyk *Superspektakl* z udziałem aktorek i aktorów Teatru 21 w Teatrze Powszechnym w Warszawie (2017), zaś z Dorotą Kowalkowską współpracował przy okazji realizacji przedstawienia *Kiedy mój tata zamienił się w krzak* (na podstawie tekstu Joke van Leeuwena) w Teatrze im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (2017).
10. Zob. https://www.ilga-europe.org/

Bibliografia

Abramowicz, Marta, *Przemoc i dyskryminacja ze względu na orientację seksualną w doświadczeniach osób o orientacji biseksualnej homoseksualnej w Polsce* (niepublikowana praca doktorska), Uniwersytet Gdański, Gdańsk, 2017.

Alexander, Bryant Keith*, Etnografia performatywna: Odgrywanie i pobudzanie kultury*, przeł. Ł. Marciniak, [w:] *Metody badań jakościowych*, T. 1, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s.199-233.

Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*,

przeł. E. Neyman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.

Butler, Judith, *Walczące słowa*, przeł. A. Ostolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

Chmura-Rutkowska, Iwona, *Być dziewczyną – być chłopakiem i przetrwać. Płeć i przemoc w szkole w narracjach młodzieży*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019.

Connel, R.W., *Gender and power, Society, the person, and sexual politics*, Cambridge 1995.

Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Foster, Hal, *Artysta jako etnograf*, [w:] *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 199-233.

Freud, Sigmund, *Totem i tabu*, przeł. J. Prokopiuk, M. Poręba, KR, Warszawa 1993.

Gilligan, Carol, *Chodźcie z nami? Psychologia i opór*, przeł. S. Kowalski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

Hrdy, Sarah Blaffer, *Mothers and Others: the Evolutionary Origins of Mutual Understanding*, Harvard University Press, Cambridge MA, 2009.

Kwaśniewski, Tomasz, *Jak dziecko chce się zabić, może liczyć na materac na korytarzu. Psychiatria dla dzieci to katastrofa*, „Gazeta Wyborcza" 8 IV 2019.

Madison, D. Soyini, *Performans, personal narratives and politics of possibility*, [w:] *The future of performance studies: Visions and revisions*, red. S. J. Dailey, National Communications Associations, Annandale 1998.

McLaren, Peter, *Life in School, An introduction to critical pedagogy in the foundations of education*, Longman, New York 1998.

Ogrodzka, Dorota, Rakowski, Tomasz, Rossal, Ewa, *Odsłonić nowe pola kultury: projekt etnografii twórczej i otwierającej*, „Kultura i Rozwój" 2017, nr 3(4), s. 89-112.

Pogorzelska, Marzanna, Rudnicki, Paweł, *Przecież jesteśmy. Homofobiczna przemoc w polskich szkołach – narracje gejów i lesbijek*, Impuls, Kraków 2020.

Solnit Rebecca, *Nadzieja w mroku*, przeł. A. Dzierzgowska, S. Królak, Karakter, Kraków 2019.

Szyłło, Aleksandra, *Mamo jestem zerem*, „Duży Format", reportażowy dodatek do „Gazety Wyborczej", 8 VII 2015.

Way, Niobe, *Deep Secrets: Boys Crisis of Connection*, Harvard University Press, Cambridge MA, 2011.

Włodarczyk, Joanna, *Przemoc wobec dzieci*, „Dziecko Krzywdzone. Teoria, badania, praktyka” 2017, nr 1, s. 192-213.

Rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak z Anastazją, Anią, Bartkiem, Kamilem, Kingą, Kubą, Oliwią, Sandrą, Zuzą – uczennicami i uczniami Szkoły Podstawowej nr 9 w Poznaniu im. dra Franciszka Witaszka – oraz z Joanną Jaźwińską, nauczycielką języka polskiego 20 lutego 2020.

Rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak z Anną Kicińską – dyrektorką Szkoły Podstawowej nr 9 w Poznaniu im. dra Franciszka Witaszka – 20 lutego 2020.

Rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak z Danielem Stachułą – autorem koncepcji i reżyserem *h.* – 4 lutego 2020.

Rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak z Joanną Jaźwińską – nauczycielką języka polskiego w Szkole Podstawowej nr 9 w Poznaniu im. dra Franciszka Witaszka – 9 marca 2020.

Rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak z Joanną Żygowską – pedagożką teatru prowadzącą warsztaty po spektaklu *h.* – 16 maja 2020.

Rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak z Michałem Kurkiem – aktorem grającym postać Franka w *h.* – 12 lutego 2020.

Rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak z Agą, Erykiem, Martyną i Patrycją – performerkami i performerem spektaklu *To my jesteśmy przyszłością* – 29 lutego 2020.

Rozmowa przeprowadzona przez Agatę Siwiak z Jakubem Skrzywankiem – autorem koncepcji i reżyserem *To my jesteśmy przyszłością* – 19 marca 2020.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/one-i-oni-sa-przyszloscia*