didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/przemoc-obscenicznosc-powtorzenie

/ PRZEMOC

Przemoc, obsceniczność, powtórzenie

Dorota Sajewska

1.

Tarana Burke, pochodząca z biednej rodziny robotniczej z Bronxu Afroamerykanka, jest twórczynią ruchu Me Too. Powołała do życia kampanię społeczną ponad dekadę temu, w imię solidarności z czarnymi kobietami, które – podobnie jak ona – doświadczyły przemocy w dzieciństwie, były molestowane seksualnie i bezkarnie gwałcone. Pierwszy raz Burke użyła sformułowania „me too" w 2006 roku, pracując w Just Be Inc.[1], organizacji pozarządowej powołanej na rzecz zdrowia fizycznego i integralności psychospołecznej młodych *women of colour*. Jej historia zaangażowania – jak każdej rewolucjonistki – sięga daleko w przeszłość: już jako nastolatka działała w programie na rzecz poprawy losów czarnych dziewcząt w społecznościach marginalizowanych, by w czasie studiów zradykalizować swą działalność w postaci aktywizmu wymierzonego przeciw niesprawiedliwości rasowej i ekonomicznej. Dzisiaj Burke pracuje nad wspomnieniami *Where the Light Enters: The Founding of the 'Me Too'*

Movement. Celem książki jest przedstawienie historycznych uwarunkowań przemocy seksualnej w społecznościach kolorowych, a także naświetlenie sposobów przezwyciężenia indywidualnej traumy i odzyskania przez ofiary możliwości autonomicznego działania. Swoją książką Burke chce „dostarczyć ocalałym z przemocy seksualnej mapę, która pomoże im zrozumieć, że w ruchu Me Too chodzi bardziej o triumf niż o traumę i że nasze rany, choć pewnie nigdy do końca się nie zagoją, mogą stać się kluczem do naszego przetrwania" (Sameer, 2018).

W zainicjowanym przez Taranę Burke ruchu dostrzec można potencjał zmiany społecznej na miarę XXI wieku. Łącząc klasyczną dla wszelkiej emancypacji problematykę płci, rasy i klasy, Burke zwraca uwagę na głębokie powiązania między tymi obszarami, a jednocześnie wskazuje na konieczność ich radykalnej przebudowy – przez troskę i edukację, a nie przemoc i zemstę. Sięga tym samym do tradycji związanej z aktywnością lidera antydyskryminacyjnego i antyrasistowskiego ruchu praw obywatelskich Martina Luthera Kinga, odrzucającego przemoc jako strategię rewolucyjną. Podobnie jak King przekonany był o twórczej sile niestosowania przemocy w dążeniu do pokoju i równości społecznej, tak Burke dostrzega potencjał zmiany społecznej nie w odwecie za doznane w przeszłości krzywdy, lecz w afirmacji alternatywnej przyszłości. Przenosząc punkt ciężkości z eksplorowania traumy na afirmację życia, Burke zbliża się do idei „gniewu przemiany", o którym Martha Nussbaum pisze jako o momencie inicjującym poszukiwanie strategii budowania przyszłości, a nie mściwego rozliczania przeszłości (zob. Nussbaum, 2016).

Pracując na peryferiach ustroju kapitalistycznego Ameryki, Burke proponuje nie tyle jego reformę, ile wytworzenie nowej realności, w której przez empatię doszłoby do upodmiotowienia milionów czarnych kobiet

(„empowerment through empathy”). Burke porzuca zatem klasyczną dychotomię „reforma socjalna czy rewolucja?”, znaną z pism Róży Luksemburg, która stawiała rewolucjonistów przed koniecznością wyboru: albo reformy ustawodawcze jedynie korygujące system kapitalistyczny, albo przewrót społeczny i całkowite przejęcie władzy politycznej (zob. Luksemburg, 1959). Z działalności Burke wyłania się utopia wspólnoty oparta na empatii i zrozumieniu jako filarach solidarności z Inną/Innym, której nie należy bynajmniej rozumieć jako formy prepolitycznej, „naturalnego” bycia razem, lecz jako alternatywę i dla kapitalizmu, i dla państwa. Podmiotowość polityczna ufundowana zostaje na integralności psychofizycznej jednostki, wspólnota zaś staje się kolektywem zdolnych do działania istnień poszczególnych. W takiej perspektywie rozumiem właśnie zaproponowane przez Taranę Burke sformułowanie „me too” – jako wychodzące zawsze od doświadczenia jednostkowego, które poprzez swoją niepowtarzalność jest różne od „my”. Nawet jeśli tworzy z innym „ja też” wspólnotę.

W ostatnich latach oddolną działalność społeczną Tarany Burke niemal całkowicie przesłoniły skandale seksualne związane z producentem filmowym Harveyem Weinsteinem. W obliczu śledztwa przeprowadzonego przez „The Times” w Hollywood historie młodych Afroamerykanek straciły na znaczeniu, na popularności zyskał natomiast sam temat molestowania seksualnego. Jednocześnie doszło do istotnego przesunięcia w dyskursie na temat przemocy seksualnej wobec kobiet – z koncentracji na problemach środowisk zmarginalizowanych społecznie i upośledzonych ekonomicznie na zainteresowanie kręgami elity kulturalnej. Stało się to za sprawą opublikowanego 15 października 2017 roku przez Alyssę Milano tweeta, nawołującego kobiety do solidarnego ujawnienia doświadczeń związanych z molestowaniem seksualnym. To znaczące przemieszczenie sensu z ruchu Me

Too na kampanię #metoo zrodziło we mnie nieufność i kazało postawić szereg pytań: Czy naprawdę współczesna rewolucja musi się wydarzyć w mediach społecznościowych, stanowiących obecnie kluczową platformę propagandową dla świata politycznego zdominowanego przez nowy nacjonalizm i prawicowy autorytaryzm? I – co pośrednio wiąże się z pytaniem poprzednim – czy rzeczywiście rewolucja musi przyjść dzisiaj do nas z konserwatywnej Ameryki i to ze skrajnie kapitalistycznego jej centrum – obracającego niewyobrażalnymi sumami przemysłu filmowego Hollywood? A także – co wydaje się kluczowe w kontekście dzisiejszej globalnej fali normatywizacji zachowań seksualnych, a także przybierającej na sile przemocy rasistowskiej – czy figurą współczesnej rewolucji ma stać się biała, heteroseksualna kobieta, pochodząca z uprzywilejowanej klasy społecznej?

Żeby było jasne: tekst ten nie jest bynajmniej próbą zakwestionowania istoty i skali problemu nadużyć seksualnych. Nie mam wątpliwości, że za sprawą podejmowanej współcześnie debaty o relacjach między płciami wielu i wiele z nas (przynajmniej w kulturze zachodniej) uzmysłowiło sobie kwestię przymusu i wykorzystywania seksualnego zarówno w obrębie własnej intymności, jak i w perspektywie społecznej. Tekst ten nie jest również zapisem historii ruchu #metoo, którego zasięg globalny wymagałby pogłębionych studiów, obejmujących badania specyfiki kulturowej, klasowej, etnicznej, religijnej, a także zawodowej analizowanych środowisk i społeczeństw. Esej ten jest natomiast subiektywną refleksją na temat dyskursu medialnego wokół tego ruchu i możliwych skutków społeczno-politycznych dyscyplinowania seksualności w polu sztuki. Skoro – jak przekonywał niegdyś Michel Foucault – istnieje głębokie powiązanie między ujarzmianiem seksu a rozwojem kapitalizmu, warto przyjrzeć się wytwarzanej przy okazji ruchu #metoo wiedzy i zastanowić się, na ile jest ona narzędziem emancypacji, a na ile wpisuje się w logikę kapitalistyczną,

represjonującą eksces seksualności w sferze pracy i produkcji i jaką rolę odgrywa w tym aspekcie przekaz medialny.

Mam rodzaj wewnętrznej niezgody na to, by kompulsywna rzeczywistość mediów społecznościowych narzucała badaczom i badaczkom kultury tematy warte dyskusji i walki politycznej. Uważam, że te media, stymulujące do maksymalnej wyrazistości wypowiedzi i hasłowego formułowania opinii, nie są odpowiednią platformą ani dla debaty publicznej, ani dla przebudowy społecznej. Co nie znaczy, że nie mogą być skutecznym narzędziem organizującym ruchy społeczne czy protesty grup i środowisk. Choć media społecznościowe zachowują pozory przestrzeni demokratycznej i wspólnotowej, coraz wyraźniej odsłaniają się jako miejsce przecięcia cyfrowego kapitalizmu i prawicowej ideologii cyfrowej. Z jednej strony są narzędziem cybernacjonalizmu, z drugiej kapitalistyczną platformą alienacji – manipulującą i uzależniającą jej użytkowników, pozbawiającą ich kontroli nad własną prywatnością, przechwytującą generowane przez nich dane i zamieniającą je w zysk. Dlatego też w perspektywie analizy dyskursu traktuję media społecznościowe jako przejaw rozpadu współczesnych społeczeństw demokratycznych, klęski radykalnych działań emancypacyjnych i scenę realizacji obsceniczności władzy. Obscenicznością współczesnej władzy nazywam język konserwatywnego patriarchatu, podstępnie skradziony działaniom subwersywnym i emancypacyjnym, medialnie zawłaszczony i przekształcony w kontrrewolucyjną hiperrealność.

Najbardziej widocznym wcieleniem, albo po prostu symptomem tak rozumianej obsceniczności mediów jest dzisiaj Donald Trump. Obsceniczność dotyczy tu przede wszystkim naruszenia wiarygodności aktu mówienia w przestrzeni publicznej, a także cynicznego wykorzystania ukrytych w zbiorowej nieświadomości fantazmatów i realnie istniejących w

społeczeństwie uprzedzeń, co najwyraźniej przejawia się w obliczonym na sukces wyborczy wprowadzeniu do dyskursu politycznego treści podżegających do nienawiści rasowej i seksualnej[2]. W swojej książce *Trump's Counter-Revolution* Mikkel Bolt Rasmussen pokazuje, jak międzyklasowa koalicja białych odpowiedzialna jest za globalny faszyzm, stanowiący konsekwencję tego, co wiek temu w kontekście I wojny światowej W.E.B. Du Bois antycypował jako „demokratyczny despotyzm". Hegemonia białych nie ma charakteru narodowego, lecz jest właściwością globalnego późnego kapitalizmu, dlatego też analiza ideologicznej figury Trumpa pozwala na wiele uogólnień dotyczących współczesnych społeczeństw demokratycznych, a raczej kryzysu, w jakim się one znalazły. Rasmussen pokazuje Trumpa z jednej strony jako wyraz protestu przeciwko neoliberalnej globalizacji, z drugiej zaś „protest przeciw protestom", stanowi on bowiem „ultranacjonalistyczną odpowiedź" na nowe ruchy globalne takie, jak Arabska Wiosna czy Black Lives Matter (Rasmussen, 2018). Na tym właśnie polega kontrrewolucyjny charakter rewolucji Trumpa – na próbie wykolejania protestów i zapobieganiu artykulacji alternatyw gospodarczych, politycznych i społecznych.

W swych medialnie zapośredniczonych wystąpieniach publicznych Trump lekceważy normy demokracji, moralizuje i cenzuruje rzeczywistość polityczną tylko po to, by zakazać realnych ekscesów – anarchii, buntu, rewolucji, a zatem zahamować i stłumić obsceniczny wymiar i potencjał emancypacji. To przechwycenie obsceniczności realizuje się nie tylko w wulgarnych wypowiedziach, w których Trump tak przesuwa granice mówienia o (politycznie) Innym, że język odrywa się od nadawcy i sam staje się performansem przemocy – manifestacją rasizmu, mizoginizmu, homofobii. Tony Fisher słusznie zwraca uwagę, że obsceniczna retoryka Trumpa przybrała iście teatralny charakter, ponieważ, „podobnie jak teatr, nazywa

ona jakąś prawdę, sama nie będąc prawdą” (Fischer, 2019, s. 111). Obsceniczność, głęboko związana z polem wizualności i widzialności, przejawia się również w medialnym wizerunku Trumpa, który wyróżnia seryjne powtórzenie tych samych gestów: skierowanego do góry w napięciu palca wskazującego i zawsze otwartych ust, uwypuklających sam moment mówienia. Ta namolna, natrętna obecność akurat tych dwóch części ciała nie jest w kontekście obsceniczności przypadkowa – to, co wyznacza normę komunikacji: służące do formułowania wypowiedzi usta i perswazyjnie wspierający wypowiedź językową uniesiony palec stają się refleksem spoglądających na nas z medialnego obrazu odbytu i fallusa.

Choć pozornie eksponowana jest „norma”, w istocie chodzi o przejęcie tego, co owa „norma” wyklucza – radykalnej inności, która zwłaszcza dotyczy „słonecznego anusa”, stanowiącego swego rodzaju „broń homoseksualną”3, skierowaną przeciwko kulturze patriarchalnej. Ponieważ to w tym otworze manifestuje się osadzona w moralności powszechna fobia cielesności, odbyt często stanowił obiekt radykalnej sztuki, badającej granice ciała i obsceniczności, eksplorującej relacje miedzy formą i bezformiem, porządkiem i nieporządkiem, życiem i śmiercią. To, co w sztuce awangardy spod znaku Georges’a Bataille’a, Jeana Geneta, Pierre’a Molinara czy Rona Atheya stanowiło miejsce transgresji kulturowych zakazów i ekspresji subwersywnej seksualności, zostało dziś przechwycone i zawłaszczone przez patriarchat. Tak oto rodzi się przygnębiające wrażenie, że kultura współczesna straciła swoje peryferie, marginesy, podatne na zranienia miejsca, w których możliwe byłoby przekraczanie norm, łamanie zakazów, podejmowanie kontrkulturowych aktywności, przeprowadzanie działań rewolucyjnych.

Obserwując antydemokratyczne i antyemancypacyjne skutki oddziaływania

mediów społecznościowych, za pomocą których dziś tak skutecznie reprodukuje się seksistowską i rasistowską politykę patriarchatu, nie mam wątpliwości, że – choć są skuteczną platformą informowania (się) – nie mogą one być właściwym narzędziem dla radykalnej przebudowy społeczeństw. Mam natomiast głębokie przekonanie, że media są mrocznym narzędziem konsumpcji i kapitalizmu, które wpływa również na lewicowe strategie i taktyki działania, każąc produkować wciąż nowe wyraziste tematy, być na czasie, *en vogue*. To nie jest nisza, z której wyrosnąć może rewolucyjna myśl. To raczej przestrzeń powszechnie dostępnej, akceptowalnej, a zatem nieradykalnej krytyki kapitalizmu, która bardzo chętnie – podobnie jak prawa strona – posługuje się moralizowaniem. Wybiera się tematy, które są modne, poucza się innych, zaspokajając zarazem potrzebę moralnego opowiedzenia się po słusznej i pewnej stronie. W takiej perspektywie postrzegam radykalną zmianę, jaka zaszła za sprawą globalnego rozpowszechnienia ruchu #metoo w mediach społecznościowych. Zmianę, w której odwet zastąpił empatię, a moralność zastąpiła gniew przemiany. Ten moralizatorski ton to dla mnie największe zagrożenie dla emancypacji. To przycinanie ekscesu polityczności, transgresyjnego charakteru rewolucji, pozwalających na formułowanie utopii niemożliwego. Chcę nadal wierzyć, że rewolucje toczą się na ulicach. Że zaczynają się od rodzących się często na marginesach idei politycznych, a swoje ucieleśnienie znajdują w odwadze ludzi działających i pragnących wolności. Wolności, która – jak mówiła Róża Luksemburg – jest wolnością ludzi myślących inaczej.

2.

Z obscenicznością współczesnej władzy patriarchatu nie da się walczyć, reprezentując pozycje liberalne. Slavoj Žižek wskazuje, że obsceniczny suplement to w istocie eksces *superego*, ujawniający odwrotność prawa

symbolicznego, które reguluje życie społeczne (zob. Žižek, 2001, s. 38-42). Obsceniczność władzy to zatem coś w rodzaju „wypartego spodu" demokracji liberalnej, która – choć oficjalnie przeciwstawia się rasizmowi, szowinizmowi czy homofobii – to jednak poprzez swoje praktyki i instytucje w gruncie rzeczy je potwierdza i sankcjonuje. Dobrze tłumaczy ten paradoks Tony Fisher na przykładzie amerykańskiego systemu penitencjarnego:

> To, co Trump licencjonuje poprzez demagogiczną mowę, to nic innego, jak dezawuowane, obsceniczne uzupełnienie liberalizmu. […] Można zobaczyć, jak to działa w kontekście społeczeństwa, które strukturalnie wykorzystuje biedę i nędzę, przestępczość i kary, a przede wszystkim rasizm w celu zorganizowania i nadzorowania logiki produktywności w społeczeństwie. […] Dlatego ksenofobiczny dyskurs Trumpa sam w sobie jest obscenicznym wyrazem niewypowiedzianego rasizmu licencjonowanego i tolerowanego przez liberalizm – i dlatego sekretne serce liberalizmu, jeśli naprawdę się mu przyjrzeć, okazuje się głęboko nieliberalne (Fisher, 2019, s. 111).

Na gruncie polskim to ukryte i mroczne sprzymierzenie demokracji liberalnej z obscenicznością władzy autorytarnej reprezentuje dyskurs „Gazety Wyborczej". Z jednej strony mamy tu do czynienia z wyraźnymi aktami przeciwstawienia się w słowie przejawom represji politycznej, społecznej, etnicznej czy obyczajowej i opowiadania się po stronie wolności, z drugiej zaś z zachowawczymi poglądami, zatrzymującymi eksces emancypacji, konieczny do radykalnej zmiany społecznej. Najdobitniej ten paradoks awersu i rewersu liberalizmu objawił się w dyskursywnym studzeniu radykalizmu działań kolektywu Stop Bzdurom, który anarchistycznym działaniem odpowiedział na

propagowaną w przestrzeni publicznej homofobię. Po ataku na furgonetkę z homofobicznymi hasłami, a następnie happeningu zawieszenia tęczowych flag na pomnikach, aresztowana została jedna z aktywistek – Margot. Jej gest, aktywistyczny i afirmatywny, przypominający raczej sytuacjonistyczne działania *detournement* niż wpisywanie się w polski paradygmat ofiary, szybko stał się symbolicznym znakiem możliwej zmiany społecznej, która realizuje się dziś w antyaborcyjnej rewolucji kobiet.

Na akcję Margot zareagowało zarówno środowisko LGBTQ, jak i heteronormatywni zwolennicy Polski jako kraju, w którym seksualność (każda) nie podlega represji. Karol Radziszewski, malarz od lat aktywnie walczący o prawa gejów, namalował obraz *Zatrzymanie Margot*, tematyzując ten moment jako polskie Stonewall, jako akt założycielski alternatywnej historii Polski. Zarazem w autoironicznym, metaartystycznym i afirmatywnym geście umieścił tę sytuację w konwencji malarstwa historycznego – we właściwie nienegocjowalnym obszarze negocjacji między obrazami Jana Matejki a *Guernicą* Pabla Picassa.

Jednocześnie pojawiły się głosy liberalne, podejmujące próbę „oswajania", „łagodzenia" radykalności gestu Stop Bzdurom. Przykład takiej normatywizującej subwersywny akt polityczny wypowiedzi stanowi opublikowany niedawno w „Gazecie Wyborczej" komentarz Marcina Króla dotyczący propagandy rządowej, coraz ostrzej uderza w osoby o odmiennych niż heteronormatywna orientacjach seksualnych. Choć profesor krytykuje działania obecnego rządu, to jednocześnie opowiada się za ograniczeniem „nadmiernej skłonności do uwypuklania sfery seksualnej", legitymizując swoją wypowiedź tak odwołaniami historycznymi, jak i doświadczeniami z życia prywatnego:

> Natomiast to, co wtedy arystokracja angielska, polska, Katarzyna Wielka i Bóg wie kto robili po cichu, to dzisiaj wszyscy ludzie w zachodnim cywilizowanym świecie, którzy mają takie skłonności robią jawnie. To może kogoś irytować, taka może nadmierna skłonność do uwypuklania tego. Ja uważam, że w ogóle sfera seksualna należy do sfer intymnych i nie powinno się tego uwypuklać. Właściwie wszyscy moi przyjaciele, którzy byli gejami […] nie ukrywali tego, ale też nie afiszowali się z tym. I szczerze mówiąc, ta wersja nieafiszowania się mnie bardziej odpowiada. Aczkolwiek – tu profesor postanowił złagodzić nieco swe stanowisko – rozumiem, że tam, gdzie prawa są ograniczane, tam trzeba o nie walczyć (Wysocka-Schnepf; Fabjańska, 2020).

Konsternację wywołał we mnie jednak dopiero ten fragment wypowiedzi, w którym Marcin Król wyrażał wprawdzie krytyczny stosunek do obozu rządzącego, zarazem jednak przekonywał, że w głębi duszy Jarosław Kaczyński nie może być homofobem. „Nie wierzę, żeby Jarosław Kaczyński miał przekonanie, że ludzie LGBT są innymi ludźmi. Jest to robione tylko i wyłącznie dlatego, żeby ludzie nie narzekali na pandemię, a przede wszystkim na kryzys gospodarczy". Oto perspektywa konserwatywnego liberała (w jego oczach seksualność zawsze stanowi temat zastępczy i podrzędny wobec „prawdziwych problemów"), a jednocześnie obrońcy klasowo rozumianej tolerancji (bezimienni „idioci", o których pisze Marcin Król, tak, ale Kaczyński nie może być przecież homofobem, bo jest przedstawicielem inteligencji warszawskiej). Rzecz jednak trzeba nazwać po imieniu, Jarosław Kaczyński jest peryferyjnym wariantem tej samej obsceniczności władzy patriarchalnej i autorytarnej, którą reprezentuje Donald Trump – władzy nowego globalnego nacjonalizmu.

Te niebezpieczne związki władzy współczesnego patriarchatu i liberalizmu manifestują się nie tylko w wypowiedziach mężczyzn, ale również i kobiet liberałek, które – jak Agata Bielik-Robson – „nie lubi wojny kulturowej i nie będzie jej zaogniać" tylko dlatego, by radykalniej wesprzeć ściganych dziś niczym przestępcy ludzi o innej orientacji seksualnej. W tym rodzaju chłodnego dystansu wobec lewicowych strategii działania, jaki cechuje podejście liberalne, manifestuje się niezrozumienie powagi sytuacji politycznej. Prowadzić to może do zbagatelizowania totalitarnego oblicza polskiej polityki i polskiej rzeczywistości, która *de facto* jest peryferyjnym odbiciem globalnego faszyzmu. Przekonanie, że „każda jednostka ma prawo do życia, wolności i własnego poszukiwania szczęścia, do którego rzecz jasna należy także swobodny wybór erotycznej satysfakcji" (Bielik-Robson, 2020), sprawdza się być może w normalnej dla liberała/liberałki rzeczywistości – czyli w rzeczywistości liberalnej – ale nie w kontekście autorytarnego systemu państwowego, zmierzającego krok po kroku w kierunku penalizacji obywateli ze względu na ich odmienną seksualność. Mój przyjaciel artysta zauważył, jak zwykle przenikliwie, że kryterium orientacji seksualnej niedługo przestanie się liczyć, a tym samym „chronić" przed bezwzględnością władzy, która uprawia otwarty antyhumanizm. „Dziś ludzie myślą: «jestem hetero, nic mi grozi», ale to tylko test, jak i na ile społeczeństwo broni atakowanych. A to oznacza, że niedługo pojawią się nowe kategorie wykluczonych"[4]. Dzisiaj na jednych, jutro na innych znajdzie się paragraf. Być może w obliczu takiego niebezpieczeństwa warto – drodzy liberałowie – podjąć ryzyko solidarności z radykalną innością: seksualną, etniczną czy klasową.

Współczesny patriarchat ma w polskim dyskursie politycznym również i swój kobiecy obsceniczny suplement. Jego najbardziej dobitnym wcieleniem stała się Julia Przyłębska, która jako prezes Trybunału Konstytucyjnego wydała 22

października 2020 roku fatalny wyrok, odbierający polskim kobietom prawo do przerywania ciąży w przypadku stwierdzonej wady genetycznej płodu. Ten zamach na wolność, który uruchomił – mam głęboką nadzieję – zwycięską rewolucję, jest *de facto* przekształceniem bezwzględnych restrykcji, wprowadzonych do polskiego prawa w 1993 roku. Restrykcji będących efektem władzy Kościoła katolickiego, odpowiedzialnego zarówno w polu symbolicznym, jak i realnym za współczesny totalitaryzm w polskiej polityce. W tle, gdzieś na horyzoncie polskiej kultury i polskiej transformacji, pojawia się figura papieża Jana Pawła II, wielkiego propagatora zakazu tzw. aborcji eugenicznej[5], a zarazem kolejnego obscenicznego wcielenia władzy patriarchalnej. Ta centralna dla zrozumienia polskiego wariantu współczesnego autorytaryzmu figura na dobrą sprawę nigdy nie została rozliczona przez środowisko „Gazety Wyborczej" w kontekście odpowiedzialności za przemoc systemową polskiego Kościoła katolickiego wobec uprzedmiotowionych przez zakaz aborcji kobiet, wobec molestowanych przez księży dzieci, a także (pośrednio) wobec plagi AIDS w Afryce na skutek głoszonego zakazu stosowania prezerwatyw jako niedopuszczalnej w świetle etyki Kościoła metody antykoncepcji. Nie mam wątpliwości, że odbywająca się dziś krucjata wobec kobiet i queerów to zemsta za ujawnienie przestępstw na tle seksualnym dokonywanych przez duchownych, które to nadużycia przez lata tuszowane były (i to nie tylko w Polsce) przez papieża Jana Pawła II.

Jeśli zatem homofobiczna i antyfeministyczna propaganda PiS-u ma dziś cokolwiek zasłaniać, to nie są to problemy gospodarcze, lecz skompromitowana wiarygodność Kościoła katolickiego, który tę władzę stworzył, który ją legitymizuje, i który gwarantuje jej przetrwanie.

3.

Problematyka seksualności kobiecej i nienormatywnej stała się w ostatnim czasie głównym tematem medialnym w Polsce. Przekształciła się w obiekt sporów ideologicznych między poszczególnymi partiami i ich zwolennikami, między dziennikarzami i aktywistami, między teoretykami i artystami. Przeniknęła tak głęboko do wszystkich obszarów kultury – sztuki, religii, polityki, edukacji – że można chyba już mówić o „ideologii LGBT" i „dyskursie aborcyjnym" jako o kolejnych Foucaultowskich urządzeniach seksualności. W tym kontekście, dość nieoczekiwanie, na nowo ożyła również debata #metoo, z impetem ponownie wkraczając do teatru – przestrzeni traktowanej dotąd raczej jako pole eksploracji wolnej seksualności niż jej dyskursywnej represji. Stało się to za sprawą opublikowanego w „Gazecie Wyborczej" 7 października 2020 roku artykułu Witolda Mrozka oraz zamieszczonego w „Dwutygodniku" wyznania aktorki Mariany Sadovskiej. Oba teksty, które odsłonić miały przemoc fizyczną i psychiczną, uprawianą w latach dziewięćdziesiątych przez dyrektora-lidera OPT „Gardzienice" Włodzimierza Staniewskiego, spotkały się z natychmiastową reakcją środowiska teatralnego. Pociągnęły za sobą z jednej strony poparte wyznaniami kolejnych mobbingowanych i molestowanych kobiet komentarze, wskazujące na konieczność podjęcia tematu przemocy (także seksualnej) w gardzienickim teatrze, z drugiej zaś strony głosy negujące albo fakty, albo samą istotę problemu. Temat znalazł się w centrum dyskusji badaczek i badaczy teatru na zebraniu Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, podczas którego podjęto decyzję o poświęceniu kolejnego, V Zjazdu PTBT „wielostronnemu omówieniu zagadnień etyki w teatrze i badaniach teatralnych"[6].

Wydaje mi się, że w kraju, w którym zasady i procedury państwowe zastąpiła

uznaniowość, w którym politycy wykorzystują swoją pozycję, by piętnować ludzi, a księża, by niszczyć dzieciom życie, błędem – by tak rzec – strategicznym jest uruchamianie dyskusji na temat etyki w teatrze. Nie dlatego, że temat uważam za nieważny, ale dlatego, że istnieje niebezpieczeństwo, iż nieświadomie stać się można sojusznikiem urzędującej władzy, która dąży do normatywizacji zachowań seksualnych i kryminalizacji tych, którzy wykraczają poza wyznaczaną przez ową władzę granicę „normy". Dyskusja o etyce zawsze dotyczy moralności, a ta z kolei wiąże się z wartościami, normami, kategoriami, wyznaczającymi życie społeczne danej zbiorowości lub danej wspólnocie narzucanymi. Moralność i związana z nią poprawność polityczna otwiera drzwi dla cenzury i/lub autocenzury. Świetnie uchwycił tę ambiwalentną zależność Karol Radziszewski w obrazie *Umowa* (2019), z ironicznym dystansem przedstawiając (wykluczającą przyjemność) paralelność aktu fellatio z aktem podpisywania kontraktu seksualnego. Oto dlaczego niepokoi mnie zainfekowany moralizatorskim tonem dyskurs denuncjujący nadużycia władzy i molestowanie seksualne w teatrze. Nie ma w tej dyskusji prób refleksji analitycznej, są subiektywne sądy, emocjonalne opinie, jednoznaczne wyroki, które wkraczając w pole porządku prawnego, przekraczają kompetencje teatrologiczne; jest wreszcie personalizacja przemocy, która uniemożliwia *de facto* odkrycie jej strukturalnego i systemowego charakteru. Włodzimierz Staniewski urasta tu do rangi demonicznego protagonisty sensacyjnych opowieści, podczas gdy jest zaledwie jednym z wielu wcieleń skrajnie hierarchicznej władzy, jaka cechuje teatr jako instytucję. Podtrzymuje jednocześnie zapoczątkowaną już na przykładzie teatru Jana Fabre'a, Teatru Akademickiego czy Teatru Bagatela dyskusję na temat powiązania przemocy instytucji teatralnej z seksualnością. Skutkująca nadużyciami hierarchiczność władzy w teatrze nie ma jednak, w moim przekonaniu, nic

wspólnego z moralnością, tylko z anachronicznym modelem władzy instytucjonalnej w Polsce, która skupiona jest niemal zawsze w rękach jednej osoby (i to nieważne, jakiej płci) i która przez tę osobę, również w polu seksualnym, bywa niestety wykorzystywana.

Niemniej za sprawą podszytego postulatami etycznymi języka debaty o „Gardzienicach" pojawia się wrażenie, że oto grupa teatrologów, strażników i strażniczek moralności, postanowiła wymierzyć karę reprezentantowi nie tylko patriarchatu, ale i, niejako przy okazji, teatralnej kontrkultury. Ta ostatnia – choć głosiła idee wspólnotowości – w mojej perspektywie zawiodła na całej linii przede wszystkim w nieumiejętności rezygnacji z autorytaryzmu i niemożności stworzenia nowego modelu pracy teatralnej. Poprzez skupienie się na wątku molestowania dochodzi jednak do odwrócenia uwagi od analizy przemocy instytucjonalnej, funkcjonującej także w teatrze współczesnym. Miecz zemsty dosięga tu w końcu starszego pana, którego wpływ na teatr od lat jest właściwie znikomy. Cięcie natomiast omija współczesne instytucje, omija tych, którzy tu i teraz, w samym centrum, sprawują władzę i z których część w taki lub inny sposób, w mniejszym lub większym stopniu, jej nadużywa. Dopóki nie zmieni się autorytarnego charakteru zarządzania teatrem, dopóki kompleksowymi instytucjami kulturalnymi nie będą kierować zespoły i kolektywy, które uniemożliwiają reprezentowanie partykularnych interesów i manifestowanie się osobowości autorytarnych, dopóty teatr będzie skazany na nadużycia władzy. Taka zmiana wymaga jednak nie dyskusji o etyce, lecz o reformie strukturalnej, która powinna obejmować zarówno wprowadzenie relacji poziomych do instytucji, jak i zadbanie o równowagę genderową i etniczną na stanowiskach decyzyjnych. Kolektywne zarządzanie instytucjami nie jest bynajmniej projektem utopijnym, lecz rzeczywistością w krajach bardziej demokratycznych i w większym stopniu wielokulturowych niż Polska. Uwzględniający oba parytety

mechanizm wyrównywania dysproporcji znakomicie ujawniłby głęboko istniejące w polskiej monokulturze stosunki władzy i przemoc strukturalną. Wówczas nie tylko płeć okazałaby się bowiem faktorem dyskryminującym, lecz również przynależność do mniejszości etnicznej, „tło migracyjne" czy też po prostu bycie obywatelem innego kraju.

Reformy instytucji nie należy mylić z rewolucją, w ramach której umieszczano już od samego początku akcję #metoo, również poza teatrem (Krakowska, 2017). Choć kwestia przemocy instytucjonalnej w teatrze to temat niezwykle istotny, to jednak, jak mi się wydaje, wcale dla tej debaty niekluczowy. Przyjęcie za punkt wyjścia świadectw kobiet-aktorek, ich wyznań dotyczących molestowania, jakiego doświadczały ze strony mężczyzny-reżysera, skłania do refleksji, że stawką jest tutaj (ponownie) problematyka seksualności. Seksualności rozumianej zresztą w sposób tradycyjny, w której rolę ofiar przyjmują kobiety, sprawców zaś mężczyźni. Co w kręgach intelektualnych i artystycznych, do których ta debata bezpośrednio się odnosi, jest jednak obrazem nie oddającym w pełni rzeczywistości. Na kwestię utrwalania konserwatywnej binarności płci zwracał już uwagę Grzegorz Niziołek, pisząc, że za sprawą antypatriarchalnej retoryki akcji #metoo fundamentalne znaczenie polityczne zyskuje różnica między kobietą-ofiarą a mężczyzną-prześladowcą (Niziołek, 2017). Tak oto za sprawą „nowej rewolucji" relacje seksualne sprowadzone zostają (ponownie) do skrajnie binarnych podziałów. Podziałów, które *de facto* reprodukują heteronormatywną matrycę. Czy naprawdę to jedyna forma seksualności, o której mamy myśleć i w której się realizować? Czy po to przez ostatnie dwadzieścia lat walczyłyśmy/walczyliśmy o widoczność – my zróżnicowane/i: kobiety, feminiści, naukowczynie, lesbijki, transy, queery – by teraz oddać, w imię akcji #metoo, pole dla relacji damsko-męskich spod znaku patriarchatu? Czy

doświadczanie niebinarnych relacji seksualnych, związków poliamorycznych, wolności wyboru własnej płci, eksplorowania nieprokreatywnej przyjemności erotycznej należy złożyć na ołtarzu seksualności rozumianej w tak anachroniczny sposób?

Głęboko nie zgadzam się na zawłaszczanie języka opisującego sytuacje przemocy, jakie mają miejsce w domu, w szkole, na uczelni, w parafii, z sytuacjami, które wydarzają się w teatrze. Tak, uważam, że teatr jest sferą szczególną, zwłaszcza jeśli chodzi o seksualność. Teatr to robienie w człowieku, w tej delikatnej materii, która w swej istocie narażona jest na przekroczenia. A także, która siłę bierze z przekroczeń. Przekroczenie jest przede wszystkim ruchem – ruchem o nieokreślonym celu, a zarazem o charakterze estetycznym (etymologicznie odwołuje się przecież do słowa „kroczyć", a zatem „iść wolno, dużymi krokami, dostojnie"). Z nieteleologicznego charakteru gestu estetycznego, jakim jest przekroczenie, bierze się jego nieprzewidywalność. Ta ambiwalencja transgresji w moim doświadczeniu teatralnym najdobitniej bodaj zamanifestowała się za sprawą performansu Joanny Szczepkowskiej, który odbył się w ramach premiery spektaklu Krystiana Lupy *Persona. Ciało Simone* w Teatrze Dramatycznym 22 lutego 2010 roku. W trakcie przedstawienia aktorka przy słowach „tu jeszcze dalej można pójść" pokazała pośladki, „wypięła się" niejako na reżysera i jego metody badania granic w teatrze. Gest Joanny Szczepkowskiej traktować można z pewnością jako akt sprzeciwu wobec nadużyć władzy reżyserskiej wobec aktorki (czy szerzej: wobec aktorów jako grupy podporządkowanej reżyserowi i realizującej jego fantazje). Odwet niezgadzającej się na ten typ pracy twórczej aktorki, choć zawierał element prywatności, skonceptualizowany został jako forma estetyczna, rozrywająca w sposób bezwzględny ramę przedstawienia i w jednej chwili pozbawiająca reżysera władzy nad misternie utkanym spektaklem. Jednocześnie Joanna

Szczepkowska podkreślała dobitnie, że jej gest wymierzony był nie tyle w samego Lupę, ile w nieobliczone na efekt eksperymenty artystyczne dokonywane za publiczne pieniądze. Za „ekstremalny przykład" (Pacewicz, 2010) nieprofesjonalnego teatru eksperymentalnego aktorka uznała Teatr Dramatyczny, w którym wówczas jako wicedyrektorka znajdowałam się w pozycji władzy.

Wiele mnie to doświadczenie nauczyło. Nie tylko tego, że – jak niedawno zauważyła Katarzyna Waligóra (2020) – po wyjściu z Teatru Dramatycznego dostrzegłam w działaniu aktorki feministyczny gest skierowany przeciw dominacji reżysera, ale również tego, że teatr jako na wskroś hierarchiczna instytucja nie jest moim miejscem. Po latach zrozumiałam także, że feminizm nie musi być *per se* postępowy. Może być też – jak w przypadku Joanny Szczepkowskiej – konserwatywny, a nawet reakcyjny. Feministyczny gest aktorki, natychmiast sprzedany mediom i chętnie przez nie przechwycony, był bowiem jednocześnie gestem homofobicznym i prosystemowym. A także politycznie skutecznym – w 2012 roku w końcu (jak mówiono na mieście) „przegoniono pedałów z Dramatycznego" i zapanował w nim poważny patriarcha, gwarantujący instytucjonalny teatr środka i niebudzący już niczyjego sprzeciwu. Od tego czasu teatr również jako medium przestał mnie właściwie interesować, a moje zainteresowania artystyczne i działania praktyczne podryfowały w niszowe pole sztuki wideo, performansu i choreografii.

Podczas gdy w przypadku *Persony* kwestia przekroczenia rozegrała się w polu hierarchicznej relacji władzy między aktorką i reżyserem oraz w kontekście nienaruszalności granic profesjonalizmu w teatrze instytucjonalnym, to w ostatnim przedstawieniu Krystiana Lupy z 2020 roku w Teatrze Powszechnym *Capri – wyspa uciekinierów* transgresja dotyczyła

sfery seksualnej i związana była z doświadczeniem zbiorowej (homo)przyjemności, a nie z indywidualnym (homofobicznym) protestem. Mam tu na myśli scenę orgii w III akcie spektaklu, będącej radykalnym wariantem rzymskich Liberaliów, święta celebrującego dojrzewanie chłopców do męskości. Radykalnym, gdyż eliminującym obecność kobiet, nawet w aspekcie reprodukcyjnym. Zainscenizowane w finałowej części święto odbywało się w zamkniętym kręgu samozwrotnej i samowystarczalnej męskości, wśród mężczyzn-aktorów, którzy w zbiorowej ekstazie czczą fallusa jako obiekt religijny i seksualny zarazem. Scena celebrująca swobodę seksualną, choć żywiła się transgresją estetyczną, wymierzona była w oczywisty polityczny kontekst polskiej homofobii za rządów PiS-u. Fallus w teatrze zastąpił wszechobecny w przestrzeni społecznej krzyż. Oba te przypadki transgresji, choć związane z jedną metodą twórczą, dobrze pokazują, jak głęboko kwestia przekroczenia w teatrze uwikłana jest w szereg czynników pozaestetycznych. Transgresyjność gestu estetycznego powiązana jest z jednej strony z kontekstem (społecznym, politycznym, instytucjonalnym, wreszcie historycznym), z drugiej zaś ze zgodą lub niezgodą uczestniczących w danym przedsięwzięciu aktorów i aktorek.

O tym, że w teatr wpisana jest transgresja (wraz z naszkicowaną tu jej ambiwalencją), wiedzą wszyscy, którzy na teatr nie patrzą okiem bezstronnego obserwatora i chłodnego teoretyka, lecz którzy doświadczyli w jakikolwiek sposób pracy teatralnej. Jej podstawą jest ludzkie ciało i ludzka psychika, których chęć eksplorowania jest powodem wyboru tej właśnie sztuki. Konfrontacja z seksualnością jest zatem wpisana w ten zawód *per se*, i dlatego badania teatru nie da się oderwać od praktyki. Podobnie zresztą jak seksualności, której nie da się poznać bez praktyki, bez doświadczenia i bez badania granic przyjemności, bólu, pragnienia. Pięknie sformułował to kiedyś Bataille, pisząc, że „erotyzm jest doświadczeniem, którego nie

możemy obserwować z zewnątrz, jak jakąś rzecz” (Bataille, 2007, s. 145). Seksualność manifestuje się zatem w praktyce, a raczej w praktykach mnogich, przez co nie daje się sprowadzić do obiektu teoretycznego. Seksualność, jeśli oddzielić ją od normatywnej idei reprodukcji będącej fundamentem tego, co Freud nazywał „kulturową moralnością seksualną”, pozwala także na eksplorowanie relacji władzy. Ta z kolei nie zawsze jest patriarchalna, choć opiera się czasem na przemocy, a chyba zawsze na grze z dychotomiami – aktywności i pasywności, masturbacji i penetracji, sadyzmu i masochizmu, oralności i analności. Tę dającą się zaobserwować w polu seksualności ambiwalencję władzy i przemocy warto, w moim przekonaniu, stosować do oglądu i refleksji o teatrze.

4.

Zawsze uważałam temat przemocy za nadrzędny dla moich badań kulturowych. Wtedy, kiedy pisałam doktorat rozpatrujący dyskurs wokół histerii jako urządzenia seksualności kobiecej i aparatu dyscyplinowania ich dążeń emancypacyjnych czy wtedy, kiedy przygotowywałam rozprawę habilitacyjną poświęconą przemocy wojennej – wojnie jako manifestacji kultury gwałtu na ciałach jednostek i instytucjach życia zbiorowego, jako performansowi systemu kapitalistycznego i triumfowi systemu patriarchalnego. Badając teatr, czynię to nie jako teatrolog, lecz jako kulturoznawczyni. Oznacza to, że zajmuję się refleksją nad performatywnymi manifestacjami kultury – i to zawsze tej konkretnej kultury w tym konkretnym kontekście. Moja perspektywa jest fenomenologiczna i krytyczna zarazem. Badam przejawy kultury, nie oceniając ich pod względem moralnym czy obyczajowym, gdyż zdaję sobie sprawę z historycznej i kulturowej względności wartości, zwyczajów, ludzkich praktyk i zachowań. W tym także seksualnych. Ponadto interesują mnie bardziej pytania niż

stwierdzenia, wątpliwości niż pewności, hipotezy niż wyroki. Ponieważ moje podejście cechuje relatywizm kulturowy, trudno zgodzić mi się z sytuacją, w której miarą analizy przemocy strukturalnej i systemowej stają się własne zasady moralne. Nie mogę zatem przystać na wzięcie współodpowiedzialności postulowanej w obecnej debacie na temat wypadków molestowania i mobbingu w polskim teatrze.

Po pierwsze, problematyczne wydaje się negocjowanie tak szerokiego spektrum doświadczeń pod jednym hasłem „kultury gwałtu". Nie uważam, że przekraczanie integralności psychofizycznej w życiu codziennym można porównywać z naruszaniem granic cielesnych w sztuce, podobnie jak nie da się zestawić brutalnej przemocy wobec kobiet stosowanej w domach z praktykami upokorzenia w teatrze albo pedofilii w Kościele katolickim z uwiedzeniem aktorki przez reżysera (czy na odwrót). Wszystkie sytuacje przecięcia przemocy i seksualności zasługują na odrębną analizę, która musi uwzględniać nie tylko kontekst interpersonalny, uwarunkowania społeczne, charakter relacji międzyludzkiej, ale i precyzować rozumienie przemocy w danym przypadku. Jest oczywistością, że samo pojęcie przemocy w ostatnich stuleciu przeszło radykalną zmianę – zarówno w obszarze jurysdykcji, jak i w życiu codziennym. Podczas gdy na początku XX wieku przemoc konotowana była przede wszystkim z krzywdą cielesną, to pod wpływem doświadczenia Holokaustu doszło do znaczącego przesunięcia w badaniu przemocy – odtąd kluczowe stały się konsekwencje psychiczne przemocy cielesnej, a także wprowadzenie w centrum dyskursu ofiary jako podmiotu. To przesunięcie punktu ciężkości doprowadziło ostatecznie do refleksji na temat przemocy w całkowitym oderwaniu od cielesności – dlatego możemy dziś mówić o przemocy symbolicznej (Pierre Bourdieu) i strukturalnej (Johan Galtung), a także o ich rozmaitych przejawach, takich jak *hate speech* czy przemoc instytucjonalna. Dlatego też za istotniejszą od dyskusji o etyce w teatrze

uważam refleksję nad specyfiką i wymiarami przemocy w teatrze. Ta z kolei z pewnością wymaga sformułowania szeregu pytań, z których wymienię zaledwie kilka: W jakim stopniu w samą instytucję teatru wpisana jest przemoc? W jaki sposób przemoc słowna wiąże się z przemocą fizyczną? Czy przemoc seksualna związana jest esencjalnie z konkretną płcią? Czy kobiety mogą przyczyniać się do konsolidacji męskiej władzy? Jaką rolę odgrywa w tej kwestii orientacja seksualna? Czy przemoc zawsze ma charakter patriarchalny? Czy wreszcie teatr jako instytucja publiczna powinien być obszarem poddanym prawnym procedurom i ustawom w takim samym stopniu jak szkoła czy parlament? Czy też odwrotnie – teatr ma zachować swoją autonomię miejsca, w którym poprzez eksplorowanie i inscenizowanie sytuacji przemocy badane są mechanizmy, które do niej prowadzą?

Po drugie, w debacie na temat „Gardzienic" niepokoi mnie brak zróżnicowania w refleksji nad statusem ofiary, nad kwestią jej pasywności i aktywności, możliwości obrony lub jej braku, zgody lub niezgody, wyboru lub bezwyjściowości. Przede wszystkim chodzi mi jednak o swoistą inflację tego pojęcia, która może prowadzić zarówno do dewaluacji tej jakże istotnej dla kultury, społeczeństwa, historia i prawa figury, jak i do wtórnej traumatyzacji lub wiktymizacji osób, które dotąd nie odczuwały, że są ofiarami. Nadmierna eksploatacja pojęcia ofiary skutkuje także redukcją jej skomplikowanej psychologii. Bycie ofiarą (podobnie zresztą jak sprawcą) stanowi ukształtowaną w procesie socjalizacji i inkulturacji predyspozycję, tzn. jest wynikiem oddziaływania stosunków społecznych i ekonomicznych na jednostkę. Wpływ na poczucie bycia ofiarą mają także kwestie związane z traumatycznymi doświadczeniami z dzieciństwa reprodukowanymi w życiu dorosłym na wielu planach – osobistym, rodzinnym, publicznym, zawodowym. Istotny wydaje się wreszcie fakt, że status ofiary – podobnie jak definicja przemocy – zmieniał się w historii, a sama pozycja ofiary

charakteryzuje się ambiwalencją, zależną od kultury i religii. Pojęcie ofiary stosowane w debacie na temat mobbingu w teatrze nie uwzględnia tej kompleksowości – badacze i badaczki skupiają się wyłącznie na subiektywnym wyznaniu, na osobistym poczuciu bycia skrzywdzonym.

Po trzecie, zastanawiam się, na ile uzasadniony jest cechujący tę debatę anachronizm. A jeśli tak, to jak daleko w przeszłość ma sięgać gest odkrywania praktyk przemocowych? Jak bardzo ma ingerować w nasze wybory jako badaczy i badaczek teatru i kultury? Czy wolno uczyć nam na zajęciach o ekscesie, obsceniczności, transgresji w sztuce, omawiać *Salò* Pasoliniego, *Satyricon* Felliniego i *Nimfomankę* von Triera, czytać ze studentami Sade'a, Bataille'a, Geneta, Gombrowicza, Jelinek, oglądać *Lokatora* Polańskiego, *Nocnego portiera* Cavani i *Solar Anus* Rona Atheya? Na ile biografie twórców, ich prywatne perwersje, ekscesy seksualne i kryminalne powinny wpływać na interpretację ich dzieł? Czy tego typu wybory w polu dydaktyki mają podlegać ocenie powołanej w tym celu komisji ds. etyki? Czy jako wykładowcy i wykładowczynie mamy obawiać się konsekwencji w związku z prezentowaniem treści uznanych za ekspresję przemocy? Stawiając te pytania, nie tyle chcę prowokować, ile wskazać na niebezpieczeństwo tkwiące w postulatach moralnych stawianych nauce o teatrze czy nauce o kulturze, na zagrożenie wprowadzenia cenzury w pole sztuki, czym nieświadomie można zbliżyć się do logiki rządzącej Polską władzy autorytarnej i propagowanej przez nią „nowej moralności". Pamiętajmy też, że sama kategoria przemocy ma charakter historyczny, a to oznacza, ze to, co dziś uznawane jest za „nieprzemocowe", może jutro, retroaktywnie, jako przemoc zostać zdefiniowane.

Po czwarte, zastanawiam się, jaką płeć kulturową reprodukuje ta debata. Niebezpieczne wydaje mi się powielanie stereotypu kobiety jako osoby

pozbawionej możliwości samodzielnego działania i podejmowania autonomicznych decyzji. Czy rzeczywiście kobieta w teatrze jest zawsze tak bezsilna wobec mężczyzn, również wtedy, gdy są to ludzie w pozycji władzy? Czy faktycznie aktorki, reżyserki, dramaturżki nie mają wyboru modelu pracy twórczej? Czy przymusem jest wejście w hierarchiczny układ mistrz-uczeń? I czy jedynym sposobem na rozwiązanie rzeczywistego problemu przemocy w teatrze jest podszyta moralizowaniem lustracja sumień twórców i badaczy teatralnych?

5.

Nigdy nie zachwycałam się teatrem Włodzimierza Staniewskiego, podobnie jak nigdy nie byłam adoratorką teatru Krystiana Lupy. Dostrzegałam mistrzostwo wokalne i taneczne w „Gardzienicach" oraz niezwykłą umiejętność eksplorowania nieświadomości człowieka w teatrze Lupy. Jednocześnie zawsze raziło mnie – już na poziomie estetyki, bez potrzeby wnikania w kulisy ich życia prywatnego czy erotycznego – uporczywe dążenie tych reżyserów do transgresji scenicznej za pomocą aktorów i aktorek. Trudno było mi zrozumieć, że jako performer/ka można dobrowolnie przez lata poddawać się presji i terrorowi pracy twórczej, przeżywać „histerie" na próbach i prywatne dramaty za kulisami, tylko dlatego, by móc pracować z kimś, kto stylizuje się na geniusza. Ale starałam się, również jako wicedyrektorka Teatru Dramatycznego, nie oceniać niczyich wyborów życiowych i artystycznych. Na mnie jako widza ten transgresyjny teatr reżysera po prostu nie działał. Czasem nawet dawał w moich odczuciu efekt dość komiczny – przy całej powadze gestu przekroczenia normatywności teatru zawsze i tak kończyło się na teatrze reprezentacji. Gardzienickie wspólnoty kobiet posłusznie podporządkowujące swoje ciała rytmowi i dyscyplinie narzuconej przez Staniewskiego, czy patologiczne postacie

kobiece o ciałach chorych, często nieatrakcyjnie przedstawionych w teatrze Lupy skutecznie zniechęcały mnie do fascynacji światami twórczymi, reprodukującymi (choć z różnych perspektyw) stereotypy genderowe na temat kobiet. Niemniej zawsze uważałam, że twórcy – zarówno reżyserzy i reżyserki, jak i biorący udział w zbiorowej kreacji aktorki i aktorzy, mają prawo do własnych estetyk.

Podobnie jak samej sobie – jako widzowi – przyznawałam prawo do subiektywnych wyborów, które odczuwałam jako spójne z moim światopoglądem, z moimi potrzebami estetycznymi i pragnieniami politycznymi. W teatrze współczesnym umiejętnością przenikliwego patrzenia na samo medium jako maszynę reprodukującą seksistowskie modele normatywnego społeczeństwa dysponował w moim przekonaniu René Pollesch. Od lat dziewięćdziesiątych rewolucjonizował samą instytucję teatru, nie tyle wprowadzając ustawy regulujące zachowania między płciami, ile realizując w praktyce niehierarchiczny, antyseksistowki model pracy twórczej. Ani nie dzielił postaci na kobiety i mężczyzn, ani nie przydzielał ról ze względu na płeć (biologiczną) – jego teksty mogły być grane przez każdego, kto się na to zdecydował. W ten sposób dawał aktorkom i aktorom poczucie wolności współtworzenia, co zawsze procentowało ich niezwykłą energią na scenie (cudowna Sophie Rois!) i czym sam kwestionował własną pozycję jako mężczyzny-reżysera (nie jestem geniuszem!). W żadnym innym teatrze nie doświadczyłam jako widz większej wolności w traktowaniu płci i seksualności niż w obdarzonym potencjałem zmiany społecznej teatrze Pollescha.

Jako badaczkę kultury zajmującą się rozmaitymi wymiarami przemocy najbardziej ciekawiła mnie natomiast sztuka transgresji, której dokonuje się na sobie, a nie na innym. Kiedy badasz granice normy, kiedy szukasz

rewersu, kiedy drążysz obsceniczność, zacznij od eksploracji siebie. Własnego ciała, którego używasz, kontekstu społecznego, w którym żyjesz, struktury, w której pracujesz. Zawsze fascynowała mnie i nadal fascynuje sztuka, która traktuje obsceniczność jako narzędzie subwersywne wobec norm kultury, a nie represjonujące moralność. Która demonstracyjnie stosuje strategie przemocy, by odsłonić „transparentne" w życiu społecznym mechanizmy jej kształtowania i oddziaływania. Która przez powtórzenie ekstremalnej przemocy rozrywa transparentność wizualności. Która poprzez odtwarzanie znaczeń społecznie ustalonych poszukuje luki w dominującym systemie, dąży do zerwania z reżimem estetycznym i ze zrytualizowanymi formami władzy. Moją percepcję estetyczną i spojrzenie krytyczne niewątpliwie ukształtowała tradycja kobiecego performansu kontynuowana przez radykalną queerową scenę *body art*. Z jednej strony działania Carolee Schnemann, VALIE EXPORT, Any Mendiety czy Cindy Sherman, których radykalizm polegał na powtarzalności i potencjalnej odtwarzalności gestów przemocy patriarchalnej, na cielesnej archiwalności doświadczenia kobiecego przeciwstawionej efemeryczności męskiego performansu, na niemożności oddzielenia oryginału od kopii, źródła od efektu działania. Wszelkie przeformułowania, dokonane przez performans kobiecy, naruszające stabilność kategorii podmiotu – jako źródła i celu performansu, czyniły z powtórzenia narzędzie emancypacyjne. Z drugiej strony dla artystów queerowych strategie powtarzalnego działania cielesnego polegały bądź na ponownym kodowaniu norm seksualnych w celu uzyskania efektu dragowej imitacji, kopiowania i symulacji, bądź na uderzeniu w samo centrum kultury patriarchalnej poprzez rytualną celebrację jej największej fobii – anusa, jak w przypadku Rona Atheya, bądź też poprzez radykalną wizualizację doświadczenia HIV/AIDS jako represjonowanej przez władzę patriarchalną choroby nienormatywnej

seksualności, jak miało to miejsce w twórczości Davida Wojnarowicza czy Franco B.

To performerki kobiece, artyści i artystki queerowi wypracowali strategie, które dziś zajmują kluczowe miejsce w refleksji artystycznej nad mechanizmami władzy i przemocy, i które pozwalają na odsłonięcie różnicy pomiędzy normatywnymi i wywrotowymi praktykami powtarzania. Czynili to na marginesach sztuki instytucjonalnej, jednocześnie wprowadzając w samo centrum performansu obsceniczność jako narzędzie radykalnej krytyki władzy. Umieszczali zatem represjonowane przez kulturę normatywną zachowania (seksualne) w miejscu, do którego obscena należą – na scenie[7]. Przekroczenie w sztuce performansu rozumiałam zatem jako przekroczenie formy estetycznej w kierunku bezformia, które oznacza nie tyle całkowite odrzucenie formy, ile odsłonięcie miejsca, z którego można spojrzeć z ukosa na rzeczywistość i rządzące nią prawa, i z którego można zacząć kształtować nowe formy doświadczenia.

Przypomnienie, że pożądanym miejscem dla obsceniczności jest pole sztuki, wydaje mi się absolutnie kluczowe w kontekście powrotu faszyzmu jako obscenicznej resztki kultury patriarchalnej. Nie ustanawiajmy zatem norm moralnych dla sztuki! Nie wprowadzajmy za sprawą politycznej poprawności cenzury do teatru! Otwórzmy scenę dla obscenów, bo oto

> To, co *wyparte* z męskiej kultury i męskiego społeczeństwa, teraz powraca – i chodzi tu o powrót burzliwy, kompletnie rujnujący, po prostu przewrót o niespotykanej jeszcze sile i największej skali represji, gdyż przy końcu epoki fallicznej, kobiety (i queery! – D.S.) będą albo zniszczone, albo zapłoną (Cixous, 1993, s. 158; przekład lekko zmieniony).

Autor/ka

Dorota Sajewska

Dorota Sajewska (dsajewska@gmail.com; 1975) – profesorka *interart studies* na Uniwersytecie w Zurychu, adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. W latach 2008-2012 zastępczyni dyrektora artystycznego Teatru Dramatycznego w Warszawie. Jej główne zainteresowania badawcze to historia i teoria kultury, *performance studies* i antropologia ciała. Autorka trzech monografii: *„Chore sztuki". Choroba/tożsamość/dramat* (2005), *Pod okupacją mediów* (2012), *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny* (2016, wyd. angielskie 2019), redaktorka antologii *RE//MIX. Performans i dokumentacja* (2013), *Robotnik. Performanse pamięci* (2017) oraz serii wydawniczej Teatru Dramatycznego (2009-2012). Obecnie kieruje projektem badawczym *Crisis and Communitas. Performative concepts of commonality in arts and politics* (www.crisisandcommunitas.com) Numer ORCID: 0000-0003-0904-6761.

Przypisy

1. Zob. więcej na temat celów tej organizacji: www.justbeinc.wixsite.com (dostęp: 8 XI 2020)
2. O antydemokratycznym wymiarze medialnych wystąpień Trumpa ciekawie pisze Tony Fischer w *Obscene Public Speech*: „Obsceniczność odnosi się tutaj nie tylko do czynów mających na celu obrażenie, ale do wypowiedzi, które naruszają ustalone standardy politycznego działania w celu ich całkowitego obalenia. Wymienię dwa typy takich wypowiedzi: obsceniczność mizoginizmu i rasizmu, choć było ich więcej. To właśnie z powodu tej obsceniczności jego polityczne bycie showmanem jest zarówno skuteczne, jak i niepokojące. Im bardziej skandaliczne, prowokacyjne i podżegające jest jego przemówienie, tym większą siłę oddziaływania zdaje się mieć na zdecydowaną część elektoratu" (Fischer, 2019, s. 109).
3. Tak o anusie mówi Ron Athey, nazywając go „homosexual weapon" (zob. Johnson, 2008, s. 506).
4. Z prywatnej korespondencji autorki z przyjacielem.
5. Piszę na ten temat szeroko w tekście *Archeologia traumy aborcyjnej* (Sajewska, 2017).
6. Taki komunikat Zarządu PTBT otrzymałam drogą mailową 14 października 2020 roku o godzinie 21.40.
7. O tej przynależności obsceniczności do sceny, wbrew powszechnemu przekonaniu o znaczeniu obscenów jako o czymś, co znajduje się poza sceną, pisał Leszek Kolankiewicz. W tym kontekście warto przywołać cytat z dzieła Warrona *De lingua Latina*: „Turpe ideo obscaenum, quod nisi in scaena palam dici non debet" – „Rzeczy szpetne zwie się *obscaenum*, ponieważ nie powinny być wypowiadane jawnie, chyba że na scenie" (Kolankiewicz, 2019, s. 4).

Bibliografia

Bataille, Georges, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

Bielik-Robson, Agata, *Liberałów stawia się przed wyborem: albo jesteście z nami do końca, albo jesteście przeciw nam. To niemądre*, „Wyborcza.pl", 22 VIII 2020, https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,26227762,liberalow-stawia-sie-przed-wyborem-albo-jestescie-z-nami-do.html#weekend%23S.W-K.C-B.5-L.1.maly (dostęp: 21 X 2020).

Cixous, Hélène, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty drugie" 1993 nr 4/5/6.

Fischer, Tony, *Obscene Public Speech*, [w:] *The Routledge Companion to Theatre and Politics*, red. P. Eckersall, H. Grehan, Routledge, London, New York 2019.

Johnson, Dominic, *Perverse Martyrologies: An Interview with Ron Athey*, „Contemporary Theatre Review" 2008 t. 18, nr 4.

Kolankiewicz, Leszek, *Scena i obscena*, „Didaskalia" 2019 nr 154.

Krakowska, Joanna, *Rewolucja czy rabacja?*, „Dwutygodnik", XI 2017, https://www.dwutygodnik.com/artykul/7510-konformy-rewolucja-czy-rabacja.html (dostęp: 29 X 2020).

Luksemburg, Róża, *Reforma socjalna czy rewolucja?*, [w:] tejże, *Wybór pism*, tom 1, Książka i Wiedza, Warszawa 1959.

Niziołek, Grzegorz, *(Kontr)rewolucja seksualna*, „Dwutygodnik" XII 2017, https://www.dwutygodnik.com/artykul/7536-kontrrewolucja-seksualna.html (dostęp: 29 X 2020).

Nussbaum, Martha C., *Anger and Forgiveness: Resentment, Generosity, Justice*, Oxford University Press 2016.

Pacewicz, Piotr, *Komu ja ją pokazałam*, „Wyborcza.pl", 22 II 2010, https://wyborcza.pl/1,75410,7586810,Komu_ja_ja_pokazalam_.html (dostęp: 8 XI 2020).

Rao, Sameer, *#MeToo Founder Tarana Burke Writes Memoir, '*Where the Light Enters*'*, "Colorlines", 2 II 2018, https://www.colorlines.com/articles/metoo-founder-tarana-burke-writes-memoir-where-light-enters (dostęp: 21 X 2020).

Rasmussen, Mikkel Bolt, *Trump`s Counter-Revolution*, Zero Books 2018.

Sajewska, Dorota, *Archeologia traumy aborcyjnej*, „Didaskalia" 2017 nr 139-140, s. 13-20.

Waligóra, Katarzyna, *Joanna Szczepkowska przerywa spektakl*, „Didaskalia" 2020 nr 159, https://didaskalia.pl/pl/artykul/joanna-szczepkowska-przerywa-spektakl (dostęp:

8 XI 2020).

Wysocka-Schnepf, Dorota; Fabjańska, Weronika, *Prof. Król: Szarża PiS-u na LGBT ma zastąpić pandemię i kryzys gospodarczy. Do niektórych idiotów to trafia*, „Wyborcza.pl", 1 X 2020, https://wyborcza.pl/7,82983,26360053,prof-krol-szarza-pis-u-na-lgbt-ma-zastapic-pandemie-i-kryzys.html (dostęp: 21 X 2020).

Žižek, Slavoj, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 38-42.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/przemoc-obscenicznosc-powtorzenie*