didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021
DOI: 10.34762/znxw-7338
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/naszym-swiatem-wlada-nieczulosc

/ #METOO

„Naszym światem włada nieczułość”

#MeToo i transformacja

Agata Adamiecka-Sitek | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

"Our World Is Ruled by Insensitivity." The #MeToo Movement and Its Transformation

The article analyzes the transformational potential of the #MeToo movement in terms of personal experience, institutional, and social transformations, looking first of all at the dynamics the movement has created in theater in Poland and around the world. The author unveils the systemic dimension of violence encoded in invisible and standardized relations of domination and subordination, inscribed in the two models which are still very common in Polish theater: the "master and apprentice" model defining the position of a director and the "feudal" model visible in institutional relations.Looking at the "Gardzienice" case and the reactions of the public to the testimonies exposing violence, the author also mentions examples of institutional and systemic reactions to similar situations in British and Belgian theater. In this way, she outlines possible directions for action in Polish theater. She asks questions about the transformative and emancipatory potential of the #MeToo movement, emphasizing the necessity to consider an intersectional perspective, to build alliances and to practice *promiscuous care*.

Keywords: #MeToo, discrimination, intersectionality, "Gardzienice", institutional critique

O ruchu #MeToo mówi się często jako o rewolucji, choć w sensie ścisłym

oczywiście nią nie jest. Występuje przeciw staremu porządkowi, ma charakter gwałtownego zerwania, wybuchu, który wywołał efekt lawiny. Przeciwstawia się często tak powszechnym, że niemal niewidzialnym mechanizmom podporządkowania, hierarchii i przemocy, obnaża je, ale nie obala ustroju. Transformuje. Jest dosłownie ruchem – porusza, najpierw na poziomie afektywnym, wywołując wzajemność i gotowość do odpowiedzi, a zaraz później także na poziomie społecznym, instytucjonalnym, prawnym. Wprawia w ruch podmioty schwytane w sieci władzy i zależności albo zastygłe w niemej próbie przetrwania doświadczenia instrumentalizacji i przemocy. Przekształca praktyki instytucjonalne – albo przynajmniej ma potencjał, by to czynić. Wierzę, że może uczestniczyć w trwałej zmianie społecznej.

W momencie szczególnego poruszenia, jakie w przestrzeni polskiego teatru i związanej z nim akademii wywołało opublikowanie świadectw byłych współpracownic i współpracowników Włodzimierza Staniewskiego, mówiących o różnego rodzaju przemocy i nadużyciach władzy, jakich przez lata miał się dopuszczać założyciel i dyrektor OPT „Gardzienice", chciałabym przyjrzeć się transformacyjnemu potencjałowi ruchu #MeToo. Zdaję sobie sprawę, że jest to zjawisko niezwykle złożone, które od początku budzi liczne kontrowersje i jest przedmiotem krytyki z wielu pozycji ideologicznych. Jako ruch nie dość inkluzyjny, skupiony na doświadczeniach białych kobiet, celebrytek albo przedstawicielek klasy średniej, a zatem pogłębiający istniejące nierówności; jako zjawisko zależne od destrukcyjnych i niebezpiecznych dla demokracji mediów społecznościowych i w istocie wspierające rosnącą potęgę kapitalizmu inwigilacji; jako ruch, który przyczynia się do paniki moralnej, skutkując represjonowaniem wolności seksualnej; jako mechanizm utrwalania heteronormatywności. Jednak #MeToo, ruch przekraczający zasięg zachodniej kultury, istniejący zarazem

w wymiarze globalnym, jak i w bardzo różnorodnych lokalnych dynamikach, nie tylko zmienia patriarchalny świat, ale także sam się transformuje. Rozszerza swoje spektrum, zawiera sojusze, skupia się na mechanizmach sprawiedliwości naprawczej, łączy się z innymi ruchami przeciwstawiającymi się strukturom patriarchalnej władzy. Jego energia, kształt i cele zależą od nas – tych, którzy czujemy się poruszeni.

Instytucjonalna i społeczna transformacja zaczyna się od tego, co osobiste, a nawet intymne. Od ruchu, który pojawia się w życiu konkretnej osoby, od decyzji, że dana jej rzeczywistość nie zasługuje na to, by ją podtrzymywać. Od rozpoznania koniecznej zmiany i działania, które wychodzi ku innym. W ten sposób zaczynam mój tekst, przyglądając się zapisanemu w tekście Mariany Sadovskiej doświadczeniu transformacji, by ostatecznie pytać o transformację tego, co wspólne.

Trwały podmiot

Zanim w swoim tekście Mariana Sadovska nazwie wprost doświadczenie „wieloletniej przemocy stosowanej przez reżysera i dyrektora teatru Gardzienice” (Sadovska, 2020), która doprowadziła do bezpośredniego zagrożenia jej życia i próby samobójczej, jasno określi, z jakiej pozycji mówi i jak rozumie cel podjętej przez siebie akcji. Jest tą, która przetrwała przemoc i która mówi o niej nie z pozycji ofiary, ale z perspektywy kogoś, kto przekroczył to doświadczenie, odnajdując inne drogi do twórczości i inne sposoby uprawiania teatru. Sadovska dosłownie przeszła przez przemoc, która odcisnęła się na jej ciele, ale nie zdołała jej zatrzymać, unieruchomić. Jej wypowiedź nie jest więc w pierwszym rzędzie ani skargą, ani oskarżeniem, ale raczej świadectwem własnej transformacji dokonującej się dzięki nieustępliwej wytrzymałości i gotowości do ciągłego stawania się.

To, co jest dla mnie w tym świadectwie najistotniejsze, dotyczy relacyjnego charakteru tej transformacji. Pisząc o swojej drodze, Sadovska mówi o tych, którzy stali się jej sprzymierzeńcami. Jan Peszek, który pokazał aktorce, że głęboka i ważna praca nie musi opierać się na przemocy, a jej składnikiem konstytutywnym nie jest cierpienie. Przeciwnie, że wymaga utrzymania granic i zbudowania systemu ochronnego. Katie Mitchell, która uświadomiła jej wzajemny charakter inwestycji w artystyczne poszukiwania: „To nie tylko ktoś odkrywa przed tobą świat. Ale również ktoś wykorzystuje twój talent!". Ale relacyjność ma tu też inny wymiar: głos Mariany Sadovskiej jest – jak sama deklaruje – indukowany przez inne głosy, jest częścią publicznej rozmowy o nadużywaniu władzy i cenie, jaką płaci się za „możliwość służenia wysokiej sztuce", która rozpoczęła się wiosną 2019 roku w Ukrainie. A ta z kolei jest częścią ogromnego wielogłosu, który brzmi w przestrzeni publicznej od kilku lat, wywołany przez ruch #MeToo. Ruch, który po raz pierwszy na taką skalę oddał głos kobietom i osobom innych płci, które doświadczyły przemocy seksualnej, tworząc w centrum publicznej sfery wielką digitalną platformę do mówienia, ale też do słuchania, do dzielenia się historiami i odpowiadania na nie. Miliony indywidualnych głosów zaświadczyło o powszechności przemocy, obnażając także jej powszechną normalizację. #MeToo można opisać – jak czynią to Giti Chandra i Irma Erlingsdóttir, redaktorki *The Routlegde Handbook of the Politics of the #MeToo Movement* – jako utworzone w błyskawicznej eksplozji „archiwum żyjącej kontr-pamięci, które występuje przeciw temu, co uważa się za ważne w hegemonicznych narracjach historycznych, pozwalając zaistnieć temu, co zostało z nich wyłączone" (Chandra, Erlingsdóttir, 2021, s. 3). Ten bezprecedensowy, ściśle związany z rozwojem mediów społecznościowych „afektywny eksces" powinien być widziany jako część długiej tradycji feministycznego wysiłku, by zrewaloryzować i upolitycznić pracę opieki – w

tym przypadku podejmowaną kolektywnie afektywną pracę związaną z „ekspresją gniewu, bólu i solidarności", uruchamiającą zbiorowe procesy uzdrawiania i transformacji (Page, Arcy, s. 6). Sadovska mówi więc wspólnie z innymi o tym, jak przeszła przez przemoc –przeszła ku innym. „Przetrwanie może być tym, co robimy dla innych, z innymi – jak przekonuje Sara Ahmed – Potrzebujemy siebie nawzajem, żeby przetrwać; musimy być częścią naszego wzajemnego przetrwania" (Ahmed, 2016, s. 17). Głos Sadovskiej wywołuje inne głosy. O swoim doświadczeniu opowiedzieli dotąd: Magdalena Bartnik, Agnieszka Błońska, Anna Bogdanowicz, Anita Bojarska, Agata Diduszko-Zyglewska, Tomasz Ducin, Katarzyna Małyszko, Katarzyna Matyka, Aleksandra Mikulska, Elżbieta Podleśna, Tomasz Rodowicz, Joanna Sarnecka, Joanna Wichowska, Aleksandra Wróblewska, Alicja Żmigrodzka. Te głosy zmieniają – jak napisał Marcin Kościelniak (Kościelniak, 2020) – przeszłość naszej kultury, otwierając nas ku rewolucyjnej czy może właśnie – transformacyjnej przyszłości.

Tekst Sadovskiej daje się czytać jako manifest stosowanej „nomadycznej etyki transformacji", o której pisze Rosi Braidotti, poszukując afirmatywnej wizji podmiotu, który byłby zdolny do wywoływania procesów zmian rozprzestrzeniających się w społeczności. Fundamentem takiego podmiotu jest – jak pisze filozofka – „ja" zmierzające ku wytrzymałości określanej jako zarazem trwanie i transformacja. Nomadyczny podmiot podejmuje się zadań etycznych poprzez sposób swojego istnienia, poprzez swoje nieustępliwe, pozytywne trwanie.

> Podmiot stanowi czasoprzestrzenne złożenie, zakreślające granice procesów stawania się. Procesy te działają, transformując namiętności negatywne w pozytywne poprzez moc rozumienia nie mieszczącego się już w ramach fallocentrycznego zestawu

> standardów […]. Zadanie obracania negatywności w pozytywność jest etycznym procesem transformacji. Zmierza ona ku zrozumieniu, poprzez uświadomienie sobie naszych granic, naszego zniewolenia. Prowadzi to do wolności w afirmowaniu własnej istoty jako radości, poprzez spotkanie i mieszanie się z innymi ciałami, jednostkami, bytami i siłami. Etyka oznacza wierność tej *potentiae*, wierność pragnieniu stawania się (Braidotti, 2012, s. 291).

Właśnie tak widzę podmiot tego tekstu – intensywny (zanurzony w afektach), otwarty, radosny i wierny sobie, swojej *potentiae*, mimo bólu, o którym pisze Sadovska, a może właśnie dzięki niemu. Braidotti proponuje myśleć o bólu jako o głównym bodźcu – a nie przeszkodzie – dla tak definiowanej etyki transformacji. W tym sensie zdanie „«nie mogę tego znieść» jest wypowiedzią etyczną, a nie znakiem klęski" (Braidotti, 2012, s. 298) – jest aktem samowiedzy, podstawowym dla pracy zrozumienia i procesów stawania się, indywidualnych i zbiorowych. Tekst Sadovskiej daje świadectwo transformacyjnej trwałości i może stanowić model możliwej zmiany.

Podmiot, który trwa, czyli podlega stałym zmianom i transformacjom, inicjuje je także wokół siebie, „w społeczności czy też we wspólnocie". W ten sposób objawia się zasadnicza dla trwałego podmiotu relacyjność, która jest też zawsze silnie wychylona ku przyszłości. „Trwałość zakłada wiarę w przyszłość, jak również poczucie odpowiedzialności za przekazanie przyszłym pokoleniom świata nadającego się do życia i wartego tego, by w nim żyć" (Braidotti, 2012, s. 315). Ta wychylona ku przyszłości forma relacyjności jest z interesującej mnie tu perspektywy może najważniejsza. W tekście Sadovskiej przejawia się w rozpoznaniu „osobistej odpowiedzialności" wobec tych, którzy nadal narażeni są na przemoc. A ta –

jak na wstępie podkreśla aktorka – ma w świecie teatru wciąż charakter powszechny i systemowy. Sadovska precyzyjnie nazywa różne jej mechanizmy, którym mogła się przyjrzeć i których działanie odczuła na własnym ciele, współtworząc przez dziesięć lat zespół „Gardzienic": przywłaszczanie sobie twórczych idei innych, manipulacja i nadużywanie pozycji władzy, poniżanie i odbieranie poczucia własnej wartości, często oparte na roszczeniu do oceny, kontroli i różnego rodzaju zawłaszczeń kobiecego ciała, izolacja, akty agresji słownej i fizycznej, ustawianie relacji zespołowych tak, by blokować wszelkie akty solidarności z osobami poddanymi przemocy, wytwarzanie sytuacji psychicznej i ekonomicznej zależności. Wszystkie, jak wskazuje Sadovska, ufundowane na instytucji „mistrza" i tworzonej przez niego „prawdziwej sztuki" wymagającej najwyższych poświęceń. Mistrza, którego sankcjonowany przez tradycję i umocowany instytucjonalnie autorytet prowadzi czasem do głęboko patologicznych praktyk jednowładztwa, podporządkowujących instytucję i pracujących w niej ludzi pragnieniom i potrzebom jednego człowieka. Mistrza, którego wolność artystyczna rozpoznawana jako dobro najwyższe pozwala naruszać prawa i wolności innych.

Tak rozumiana instytucja mistrza jest jedną ze struktur patriarchalnej władzy i w naszej kulturze najczęściej obsadzana jest przez mężczyzn, ale mistrzami, co wyraźnie zaznacza Sadovska, bywają także kobiety, a przemoc, choć ma genderowe uwarunkowania, może dotknąć wszystkich. Struktury władzy nie mają wszak transcendentnego czy esencjonalnego charakteru, wynikają ze społecznej praktyki, oparte są na arbitralnym systemie symbolicznym. „Nigdy nie przestał mnie dziwić paradoks doksy – napisał we wstępie do *Męskiej dominacji* Pierre Bourdieu – to, że istniejący porządek z wpisanymi weń relacjami dominacji, prawami i krzywdą, przywilejami i niesprawiedliwościami utrwala się tak łatwo […]; że trudne do zniesienia

warunki egzystencji traktowane są jako akceptowalne, a nawet naturalne (Bourdieu, 2004, s. 7). Sadovska nie ukrywa, że jej gest wymierzony jest w paradoks mistrzowskiej formuły teatru, która ma zdolność do reprodukowania się we wszystkich jego formach, niezależnie od celów artystycznych i przyjętej metody pracy, od instytucjonalnego kształtu i – co istotne – od faktycznie osiągniętej pozycji w świecie sztuki. Patriarchalne roszczenie władzy i autorytetu, które dają prawo do skrajnej instrumentalizacji innych, przekracza instytucjonalne podziały, estetyczne kategorie i społeczne hierarchie. To wobec niego Sadovska wypowiada swoje „nie mogę tego znieść".

„Czuję się winny, ale nie żałuję"

Ciekawie jest przyjrzeć się temu mechanizmowi w zbliżeniu, ale też w odwróconej perspektywie. Taką możliwość daje jedna z najtrafniejszych autodefinicji „mistrzowskiego roszczenia", którą wygłosił w 2013 roku Bernardo Bertolucci. W odpowiedzi na pytanie holenderskiego dziennikarza telewizyjnego o kontrowersyjną scenę gwałtu w *Ostatnim tangu w Paryżu*, która dla Marii Schneider stała się źródłem głębokiej traumy ciążącej na całym jej późniejszym życiu, reżyser otwarcie opisał okoliczności tej sytuacji: „Pomysł na rozegranie tej sceny, nazywanej później «sekwencją z masłem», przyszedł nam do głowy rano, kiedy z Marlonem Brando jedliśmy śniadanie przed zdjęciami. W tej scenie on miał ją w pewnym sensie gwałcić. Jedliśmy wspólnie śniadanie na podłodze w mieszkaniu, gdzie odbywały się zdjęcia. Mieliśmy bagietkę i masło. Popatrzyliśmy na siebie i nie musieliśmy niczego mówić. Po prostu wiedzieliśmy, czego chcemy. Ale potem w pewnym sensie zachowałem się strasznie wobec Marii, bo nie powiedziałem jej, jaki jest plan. Chodziło mi o jej reakcję jako dziewczyny, nie jako aktorki. Chciałem, żeby zareagowała na prawdziwe poniżenie. Krzyczała: «Nie, nie…». Myślę,

że znienawidziła mnie i Marlona, bo nie powiedzieliśmy jej o tym szczególe, jakim było użycie masła jako lubrykanta. Wciąż czuję się bardzo winny z tego powodu". „Czy pan żałuje, że zdecydował się pan w ten sposób kręcić tę scenę?" – pyta dziennikarz. „Nie – odpowiada bez wahania Bertolucci – choć czuję się winny. Czuję się winny, ale nie żałuję. Kiedy robisz filmy, czasem, żeby coś uzyskać, musisz być całkowicie wolny. Nie chciałem, żeby Maria grała poniżenie i wściekłość. Chciałem, żeby czuła się poniżona i wściekła" (Bertolucci, Heys, 2013).

Przemoc, jakiej poddana została Maria Schneider, ma złożony charakter. Jej częścią jest niewątpliwie poniżenie wynikające z męskiej zmowy, z porozumienia tych, którym system dawał i tak nieskończenie wielką przewagę nad dziewiętnastoletnią aktorką, co do odebrania jej jakiejkolwiek podmiotowej pozycji w artystycznym procesie. Jej ciało zostało z premedytacją uprzedmiotowione, tak byśmy na ekranie mogli oglądać jej prawdziwą rozpaczliwą obronę. Żebyśmy zobaczyli nagą przemoc, a nie jej reprezentację, która dla nas będzie częścią estetycznego i poznawczego doświadczenia sztuki, a dla aktorki pozostanie nieusuwalnym znakiem momentu całkowitej podległości. „Tej sceny nie było w scenariuszu […]. Powiedzieli mi o niej tuż przez zdjęciami. […] Choć Marlon symulował to, co robi, moje łzy były prawdziwe. Czułam się upokorzona i szczerze mówiąc, w pewnym sensie zgwałcona przez nich obu" (Schneider, 2007). Wątek męskiej zmowy – i tego, co bez słów objawiło się obu jako wspólne pragnienie zrealizowane w opartej na prawdziwej przemocy scenie analnego gwałtu – wart jest osobnego studium. W tym momencie istotne jest jednak to, co Bertolucci mówi tak otwarcie: jako człowiek czuję się winny wyrządzonej krzywdy, ale jako twórca miałem do tego pełne prawo. Żeby robić sztukę, trzeba być „całkowicie wolnym". Oczywiście ta narcystyczna deklaracja nie jest prawdziwa. Są rzeczy, których żaden mistrz nie zrobiłby dla

artystycznego efektu, jeśli nie ze względów etycznych, to dlatego, że przekraczając twarde reguły życia społecznego, na przykład torturując czy zadając śmierć, wykluczyłby się z pola sztuki i stracił mistrzowski immunitet. Rzecz w tym, że manipulacja i przemoc wobec kobiet, także ta, która drastycznie narusza ich intymność, do takich rzeczy nie należą.

Bertolucci dokonuje tu szczególnego rozdzielenia, odróżniając siebie jako człowieka od artysty, którego działania sytuuje poza sferą społecznej odpowiedzialności. Podobnej, w moim przekonaniu, operacji dokonuje Krystian Lupa, kiedy w odpowiedzi na tekst Moniki Kwaśniewskiej analizujący relacje podporządkowania i zależności między reżyserem a aktorami w procesie pracy nad *Factory 2* (Kwaśniewska, 2019B) powołuje niezależną od siebie instancję „artystycznego marzenia". „Największym manipulatorem jest artystyczne marzenie. […] Rodzące się w procesie pracy marzenie jest czymś autonomicznym, to nie jestem ja. Wyobrażenia pojawiające się w trakcie pracy są poza mną, powstają między mną a aktorami. Jestem takim samym niewolnikiem tego marzenia jak oni" (Lupa, 2019, s. 10). Ta instancja służy reżyserowi do ustanowienia fałszywej równości między nim a aktorami, ma zamaskować dynamikę władzy i rozmyć kwestię odpowiedzialności za proces. Nieograniczona „artystyczna wolność" i autonomiczne „artystyczne marzenie" to pokrewne konstrukcje o modernistycznej proweniencji, wpisujące sztukę w wyróżnioną sferę, widzące w niej – mówiąc w pewnym uproszczeniu – dobro wyższe, a nie dobro wspólne. W tej perspektywie znika zasadniczy, w moim przekonaniu, wymiar polityczności sztuki, który związany jest właśnie z tym, co w niej wspólne, a więc z jej społecznym ulokowaniem, wpisaniem w sieć symbolicznej – a w związku z tym każdej innej – władzy, w układ dystynkcji, wykluczeń, procesów eksploatacji i procesów emancypacyjnych zakorzenionych w tym, co Walter Benjamin nazwał „aparatem produkcji"

jako częścią społecznego systemu. Teatr, który nie analizuje procesów własnej produkcji, nie interesuje się samym sobą jako społecznym urządzeniem, nie stara się zrozumieć i przekształcać własnych instytucjonalnych mechanizmów, który – jak pisze Benjamin za Brechtem – zajmuje się „zaopatrywaniem aparatu produkcji, nie podejmując zarazem prób na rzecz jego zmiany" (Benjamin, 2011, s. 15) sytuuje się poza sferą faktycznej polityczności i rezygnuje ze swojego transformacyjnego potencjału. Umacnia paradoks doksy, petryfikuje relacje władzy i patriarchalnej przemocy, niezależnie od tego, czy sytuuje się w mainstreamie, czy obiecuje kontrkulturową alternatywę. Długo mogliśmy tej kwestii nie uważać za pierwszoplanową. Ale dziś, kiedy świat neoliberalnego patriarchatu bezpośrednio materializuje się dla nas jako miejsce nie do życia, nie mamy czasu i coraz więcej z nas nie odczuwa też żadnego pragnienia, by obcować ze sztuką, która sprawnie zaopatruje dotychczasowy aparat produkcji, nawet jeśli o jej produktach można powiedzieć, że to dzieła z kategorii *masterpiece*. To, czego dziś potrzebujemy, to właśnie transformujące się instytucje, zdolne włączyć się w pracę budowania świata, w którym będziemy mogli przetrwać. A jeżeli mamy przetrwać, musi się to stać w świecie poza patriarchalną regułą. Byłby to świat poza logiką wzrostu, bezwzględnej konkurencji, akumulacji, eksploatacji i sztywnej hierarchii; poza podziałem na ważną i obdarzoną prestiżem sferę produkcji i nieistotną sferę pracy reprodukcyjnej zapewniającej w istocie ciągłość i trwanie instytucji, wspólnot i ciał, czyli dosłownie pracy podtrzymywania życia; poza mistrzowską logiką. Czy ktoś jeszcze ma co do tego wątpliwości?

Do tego kluczowego wątku jeszcze powrócę. Tymczasem warto odnotować dynamikę, która towarzyszyła kulturowej recepcji opowieści Schneider. Po raz pierwszy aktorka opowiedziała o swoim doświadczeniu w 2000 roku, nie wywołując wówczas szczególnej reakcji. Jej historia przynależała – mówiąc

znów słowami Lupy – do „mitu garderoby” (Lupa, 2019, s. 10), nieistotnej dla prawdziwej sztuki sfery anegdoty. Z czasem, w miarę jak zmieniał się społeczny klimat i w różnych częściach świata narastała odpowiedź kobiet na głęboki konserwatywny backlash, który przyszedł po neoliberalnym uśpieniu, opowieść Schneider wracała, coraz czytelniej objawiając swoje systemowe znaczenie. Dziś słowa Bertolucciego stają się symbolem przemocy, na którą w artystycznym procesie nie może być miejsca, tak jak nie może być na nią miejsca w życiu społecznym (Izadi, 2018). Ta historia pokazuje, jak dzięki #MeToo zmieniają się warunki widzialności przemocy wobec kobiet. Jak transformuje się doksa.

„We. All. Knew.” Instytucje w akcji

Niedawno minęły trzy lata od momentu, kiedy w „New York Timesie” i „New Yorkerze” ukazały się artykuły o przestępstwach seksualnych Harveya Weinsteina, a Alyssa Milano użyła hasztagu MeToo. W pierwszej dobie powstało ponad dwanaście milionów postów oznaczonych tym hasztagiem, których autorki (w zdecydowanej większości) i autorzy dzielili się doświadczeniami związanymi z przemocą seksualną lub reagowali na przeczytane historie (CBS News, 2017). Na to, co nastąpiło, można spojrzeć jako na moment wyłonienia się ze społecznego tła pewnych mechanizmów doksy, które muszą pozostać niewidzialne, żeby niezakłócenie działać. Skuteczność tej operacji polegała na jej afektywnej sile i zdolności do budzenia empatii. Wiedza o przemocy nie tylko została ukazana, ale dzięki indywidualnym głosom także odczuta. Zadziałał, jak się wydaje, opisywany przez Ahmed mechanizm wzajemności, który pozwala na rozpoznanie w sobie bólu innego, przekraczające jego skrajnie indywidualny, izolujący charakter. „Etyczną odpowiedzią na ból jest przyjęcie postawy «otwarcia się na bycie dotkniętym»” (Ahmed, 2004, s. 30–31) przez niepoznawalny w

swojej istocie ból innego i podjęcie działania w jego imieniu” – piszą za Ahmed autorki afektywnej analizy mechanizmów #MeToo (Page, Arcy, 2020, s. 9). Eksplozja #MeToo oświetliła pewną część domyślnych ustawień społecznego systemu, na nowo animując ruch feministyczny jako jeden z wyzwoleńczych ruchów w dziejach ludzkości: „ruch uwolnienia demokracji od patriarchatu” (Gilligan, 2013, s. 144).

Jednym z najważniejszych, w moim poczuciu, wymiarów tej transformacji jest jej podjęcie przez instytucje, które – żeby zaangażować się po stronie #MeToo – same muszą się przekształcić. Taki proces możemy obserwować w teatrze brytyjskim, który wobec eksplozji #MeToo wygenerował najsilniejszą systemową odpowiedź. Warto przyjrzeć się temu fascynującemu i wciąż w Polsce chyba szerzej nieznanemu procesowi, bo ta perspektywa może się okazać niezwykle ważna dla naszej obecnej debaty. Brytyjska reakcja na #MeToo rozpoczęła się od decyzji dyrektorki artystycznej Royal Court Theatre, Vicky Featherstone, podjętej wspólnie z zespołem jej współpracowniczek: główną producentką Lucy Davis, zastępczynią dyrektora Lucy Morrison i szefową działu prasowego, dramatopisarką Anoushką Warden. 17 października 2017 roku teatr wydał oświadczenie podpisane przez Featherstone:

> Nadszedł czas, żeby skonfrontować się z nadużyciami władzy, które trwają w naszej branży od lat. […] Royal Court istnieje po to, aby opowiadać historie, które bez niego nigdy nie zostałyby opowiedziane. Dlatego stworzyliśmy forum internetowe, na którym możesz bezpiecznie i – jeśli taka będzie twoja decyzja – anonimowo opowiedzieć nam swoje historie. Niezależnie, czy uważasz, że to, co masz do powiedzenia, jest poważne, czy też nie, jeśli ktoś sprawujący nad tobą władzę sprawił, że poczułeś się lub poczułaś

> zagrożona nadużyciem seksualnym lub po prostu niekomfortowo, odważ się i powiedz nam, co się stało. Zajmiemy się twoją historią(Featherstone, 2017).

Akcja doprowadziła do ujawnienia stu pięćdziesięciu świadectw napaści seksualnych i nadużyć władzy, w tym jedenastu gwałtów. Dziesięć dni później w Royal Court odbył się Day of Action, całodniowe, publiczne wydarzenie, składające się z wielu symultanicznych akcji, w czasie którego odczytywano odpowiednio zanonimizowane świadectwa, ale też prowadzono debaty, warsztaty i fachowe konsultacje. W zapowiedzi sprecyzowano, że to nie ma być platforma do „wskazywania i zawstydzania" (*name and shame*), bo celem akcji jest rozpoczęcie systemowych zmian, ale dla tych, którzy chcieliby zgłosić wykroczenia ze strony konkretnych osób i podjąć kroki prawne, przygotowano możliwość fachowych konsultacji i pomoc psychologiczną (Day of Action, Press Release, 2017; Harvie, 2019).

Sednem wydarzenia było wielogodzinne performatywne czytanie świadectw tych, którzy doświadczyli przemocy, kuratorowane przez Morrison. Teatr użył więc swoich narzędzi, żeby uruchomić afektywną reakcję i pozwolić zaistnieć publicznie głosom, które na co dzień milczą, doświadczeniom, które – choć są powszechne – pozostają niewidzialne. Zasadniczo rzecz biorąc, Royal Court potraktował tych, którzy zabrali głos w #MeToo, jak swoich autorów i autorki w geście radykalnej demokratyzacji sceny, która z kolei stała się jeszcze jedną platformą komunikacji dla #MeToo. Osoby, które doświadczyły przemocy i zdecydowały się o niej opowiedzieć, stały się współpracownikami instytucji, która tak definiuje swoją tożsamość:

> Royal Court jest teatrem pisarzy. Jest główną siłą w światowym

> teatrze, tworzy najlepsze warunki dla pisarzy – tych jeszcze nieodkrytych, tych wschodzących i tych uznanych. To dzięki nim Royal Court znajduje się w awangardzie instytucji tworzących niespokojny, czujny, prowokacyjny teatr o tym, co dzieje się teraz. Otwieramy nasze drzwi dla niesłyszanych głosów i wolnych myślicieli. Ich teksty zmieniają nasz sposób widzenia świata (Day of Action, Press Release, 2017).

Odbywające się w różnych miejscach budynku warsztaty miały charakter poufny, ale zapowiedziano, że wiedza, jaką przyniosą, zostanie wykorzystana w dalszym procesie pracy nad systemowymi regulacjami. Natomiast publiczna debata służyła wymianie doświadczeń i dobrych praktyk – chodziło o kolektywną produkcję wiedzy ugruntowanej. Stworzono też przestrzeń służącą komunikacji i sieciowaniu organizacji przeciwdziałających przemocy i zainteresowanych współdziałaniem. Teatr od razu rozpoczął budowanie możliwie najszerszej koalicji wokół programu, angażując inne teatry, ale także współpracując z branżowymi związkami zawodowymi, w Wielkiej Brytanii stanowiącymi potężną siłę i od dawna zaangażowanymi w działania antydyskryminacyjne (por. Coffey, Jones, Selva, Zachar, 2019).

Day of Action był precyzyjnie przygotowanym, strategicznym działaniem o wielkiej sile transformacyjnej, które przekształciło indywidualny wysiłek osób zdecydowanych mówić o przemocy w instytucjonalny proces ogarniający całe środowisko teatralne. Ukierunkowało debatę publiczną tak, że problemu nie dało się przemilczeć, przeczekać ani zlekceważyć. Kluczowe były tu autorytet i zasoby instytucji. Royal Court dysponował siłą kulturowej hegemonizacji w polu brytyjskiego teatru i z pełną świadomością użył jej w politycznym geście zaangażowania w proces emancypacyjny. Systemowa odpowiedź była niezbędna wobec diagnozy powszechnej normalizacji

przemocy, którą z całą mocą postawiła Featherstone: „We. All. Knew” – to zdanie nie przypadkiem wypowiedziane jest w pierwszej osobie liczby mnogiej. „Wiedziałam, że niemal wszystkie kobiety, które znam, doświadczały nadużyć seksualnych. Wiedziałam o tym i akceptowałam to. Jestem zaprogramowana, by to akceptować. Jestem feministką i sama jestem wstrząśnięta tym, co mówię” (Aikenhead, 2017). Dyrektorka Royal Court nie miała problemu z rozpoznaniem własnego uwikłania i uprzywilejowanej pozycji, bo rozumiała, jak się wydaje, mechanizmy władzy symbolicznej i doksy, ale jej odwaga brała się także z gotowości do działania na rzecz zmiany.

Tydzień później teatr opublikował dokumenty wypracowane na podstawie całości zebranych w tym procesie materiałów oraz wymiany wiedzy i doświadczeń z partnerującymi instytucjami: Kodeks postępowania i Politykę zapobiegania mobbingowi i niechcianym zachowaniom seksualnym (Royal Court, 2017). Wskazówki postępowania dotyczą czterech zasadniczych obszarów: brania odpowiedzialności, systemu raportowania nadużyć i reagowania na nie, podnoszenia świadomości oraz rozpoznania skali problemu i zasięgu koniecznych działań. Nie są to domknięte i sztywne dyrektywy, raczej zbiór wskazówek i postulatów, a zarazem fundamentalnych rozpoznań. Ale dokumenty są też konkretne w tym znaczeniu, że opierają się na praktyce teatralnej, nazywają problemy bezpośrednio. Czytając je, można odczuć, że istotnie wyszły z instytucji będącej domem tych, którzy „robią w języku”: „Musisz wziąć odpowiedzialność za władzę, którą posiadasz. Nie nadużywaj jej, zwłaszcza wobec tych, którzy są na słabszej pozycji niż ty. Myśl o tym, czego chcesz, dlaczego tego chcesz, jak zamierzasz to uzyskać i jaki to będzie miało wpływ na innych. Jeśli to się stanie, problem będzie rozwiązany” – od tego wezwania rozpoczyna się otwierająca Kodeks postępowania sekcja

poświęcona odpowiedzialności (Royal Court, 2017). To jest dokładne przeciwieństwo mistrzowskiego roszczenia. W miejsce twierdzenia: „mam władzę i wolno mi postąpić z tobą tak, jak dyktuje mi artystyczne marzenie", pojawia się: „mam władzę i dlatego muszę nieustannie rozpoznawać, czego nie mogę ci zrobić".

Nadrzędnym celem możliwym do odczytania ze wspomnianych dokumentów jest zmiana kulturowego wzorca, który normalizuje przemoc, utrzymuje jej niewidoczność i nieistotność, a odpowiedzialnymi za nią czyni tych, którzy jej doświadczają. Rozmontować kulturę przemocy można tylko dzięki nowej społecznej umowie i dokumenty Royal Court do niej właśnie nawołują. Wzywają do otwartego mówienia o nadużyciach władzy w instytucjach (jeśli tylko osoby doświadczone przemocą będą chciały ją ujawnić, instytucje nie mają prawa domagać się ani sugerować działań konfidencjonalnych), do solidarności, uważności i odwagi. Ustanawiają konkretne procedury zgłaszania skargi i reagowania na przemoc, ze szczególnym wyczuleniem na to, co nazwano „szarymi strefami" – charakterystycznym dla sytuacji nadużyć władzy poczuciem dezorientacji, niepewności, a nawet współuczestnictwa, których doznają osoby poddane przemocy (znakomicie ostatnio opisała to Monika Kwaśniewska w swojej afektywnej analizie przemocy wobec kobiet w Teatrze Bagatela, Kwaśniewska 2020). Sednem tego nowego społecznego kontraktu w teatrze jest postawione z całą mocą rozpoznanie, że nawet najdalej posunięta radykalność poszukiwań nie może się wiązać z instrumentalizacją współpracowników przez tych, którzy są w pozycji władzy: „Teatr jest formą sztuki – praca może i powinna być wyzwaniem; być eksperymentalna, odkrywcza i odważna. Artystyczna wolność jest niezbędna, ale przestrzeń twórcza musi być przestrzenią bezpieczną" (Royal Court, 2017). To stwierdzenie niczego oczywiście nie rozwiązuje jednoznacznie, wymaga ciągłych uważnych interpretacji i stałych negocjacji w ramach

zespołu i z samym sobą. Ale takie postawienie sprawy odwraca dotychczasowe ustawienia domyślne systemu. Powiedzmy jeszcze raz: nie chodzi o eliminację ryzyka artystycznego, wysiłku – czasem skrajnego – gotowości do eksperymentowania, do – jeśli taka będzie wola uczestników procesu – eksplorowania tak czy inaczej rozumianych stanów granicznych. Chodzi o zaniechanie przywilejów patriarchalnej władzy[1].

Podobnie kwestię tę sformułowali autorzy listu otwartego do Jana Fabre'a, byli performerzy i performerki zespołu Troubleyn/Jan Fabre:

> Mówienie głośno o problemach w Troubleyn nie jest atakiem na „wolność artystyczną", tylko próbą przełamania bardzo wąskiego sposobu rozumienia tego, czym wolność jest lub może być. (Wolność dla kogo? Do czego?) Robiąc to, chcemy zadać podstawowe pytania: czego tak rozpaczliwie bronimy jako wolności sztuki i co usprawiedliwiamy w jej imię? Kogo właściwie chronimy i dlaczego mielibyśmy to nadal robić? (#MeToo i Troubleyn/Jan Fabre, 2018, s. 4).

Także sprawa Fabre'a miała szerszy instytucjonalny wymiar. Została wywołana przez ankietę wykonaną na zlecenie flamandzkiego ministra kultury Svena Gatza w 2018 roku, która wykazała, że jedna czwarta kobiet pracujących w sektorze kultury doświadczyła w poprzednim roku przemocy seksualnej, oraz przez wcześniejszy głośny artykuł Ilse Ghekiere *#Wetoo. What dancers talk about when they talk about sexism*, relacjonujący wstępne wyniki jej badań prowadzonych wśród tancerek (Ghekiere, 2017). Autorka, udzielając głosu tancerkom i performerkom różnych pokoleń, opisała przemocowe mechanizmy, mizoginię i powszechny seksizm belgijskiej sceny.

Zastanawiając się, czy powinna używać nazwisk, wymieniać konkretne produkcje, zespoły, instytucje, napisała znamienne słowa: „Szczerze mówiąc, nie wiedziałabym, gdzie zacząć. To nie jest tylko kilku choreografów, których dzieła i metody pracy mają cechy głębokich nadużyć i są mizoginistyczne. Cały nasz teatr musi się obudzić i zmienić" (Ghekiere, 2017). Jej praca poprzedzała eksplozję #MeToo i właściwie stanowiła jej lokalną prefigurację, dowodząc – podobnie zresztą, jak błyskawiczna reakcja kobiet z Royal Court – że #MeToo po prostu musiało się wydarzyć, także w teatrze, a sprawa Weinsteina była tylko iskrą, które podpaliła nagromadzone pokłady bólu i gniewu. Autorów i autorki listu do Fabre'a wspierała organizacja Engagement Arts, która powstała jako efekt oddolnego procesu samoorganizacji środowiska, definiując swój cel jako walkę z „przemocą seksualną, seksizmem i nadużyciami władzy" (https://www.engagementarts.be). Engagement Arts wprost identyfikuje się jako część #MeToo, zarazem deklarując swój związek z intersekcjonalnym feminizmem i stale poszerzając zakres swoich działań o inne przejawy dyskryminacji. Współpracując z flamandzkim ministerstwem kultury, ale przede wszystkim sieciując instytucje artystyczne i edukacyjne, organizacje i freelancerów, platforma prowadzi coś, co można określić jako kroczącą, branżową kampanię społeczną na rzecz zaangażowania w tworzenie równościowych i bezpiecznych warunków pracy i kształcenia artystycznego. Strona internetowa Engagement Arts publikuje zestaw przewodników *fair art practices* dla wszystkich uczestników pola sztuki: artystek, kuratorów, organizacji, instytucji, a także zbiór narzędzi, po które może sięgnąć osoba lub organizacja konfrontująca się z przemocą lub jakąkolwiek formą dyskryminacji. To imponujący efekt partycypacyjnego procesu, którego transformacyjna siła płynie z inkluzyjnego i deliberacyjnego charakteru. Działania podejmowane przez Engagement Arts – co naturalne – spotykały

się również z krytyką środowiska, wywoływały ostre czasem spory. Pewien opór wzbudzał przygotowany kolektywnie manifest (engagementarts.be/en/statement), podpisywany przez artystów, artystki i wszelkie podmioty działające w kulturze, w tym uczelnie artystyczne, a także widzów i widzki. Publikowana na stronie Engagement Arts powiększająca się lista sygnatariuszy, która w tej chwili obejmuje ponad pięćset osób i podmiotów, stanowi mocne narzędzie perswazyjnego nacisku na całe środowisko. Manifest, który jest zarazem deklaracją porzucenia postawy *bystanders* wobec seksizmu i dyskryminacji, został przez część środowiska rozpoznany jako działanie moralizatorskie i antagonizujące, a także zagrażające różnorodności metod pracy i poszukiwań artystycznych (Engagement Art ZIN, 2019). Debata pozwoliła jednak na lepsze zdefiniowanie podstawowych pojęć, takich jak „seksizm", „molestowanie seksualne", „nadużycie władzy" i ich interakcji z innymi formami dyskryminacji w kontekście pracy w sztuce (Ghekiere, 2020). Przygotowując odpowiedź na krytykę, Ilse Ghekiere przywołała słowa Sary Ahmed z jej *Killjoy Manifesto*: „Manifesty są często nieprzyjemne, ponieważ pokazują przemoc niezbędną do tego, by układ pozostał nienaruszony" (Ahmed, 2016, s. 533). Prawdziwe naruszenie układu może się dokonać tylko dzięki procesom instytucjonalnym: powstaniu procedur, długotrwałej i konsekwentnej debacie prowadzonej z zaangażowaniem instytucji już istniejących albo powołanych w procesie samoorganizacji, zmianom w praktykach. Czy możemy to sobie wyobrazić w polskich warunkach?[2]

Sprawiedliwość, autorytet akademii i figura sieciowej przemocy

Ujawnione dzięki działaniom Royal Court świadectwa zmiotły ze stanowisk

kilka wielkich postaci brytyjskiego teatru: Maxa Stafforda-Clarka, jak na ironię poprzedniego dyrektora artystycznego Royal Court, który założył potem słynny zespół teatralny Out of Joint, dyrektora dublińskiego Gate Theater Michaela Colgana oraz dyrektora artystycznego Old Vic Kevina Spaceya, oskarżonego o seksualne nadużycia wobec mężczyzn. Ostatecznie żaden z nich nie został jednak postawiony przed sądem. Przyczyny są złożone: część z opisanych w świadectwach czynów się przedawniła, inne nie są ścigane z urzędu, lokują się w szarej strefie rozproszonej przemocy i naruszeń władzy, a zatem wszczęcie sprawy przed sądem wymagałoby powództwa cywilnego. Od ponad dwóch lat toczy się też prokuratorskie postępowanie wyjaśniające, które ma zdecydować, czy zostaną postawione zarzuty Janowi Fabre'owi, podczas gdy on sam zachował stanowisko i ministerialne dotacje na niezmienionym poziomie.

Jasne jest – jak wskazują Chandra i Erlingsdóttir – że kwestie odpowiedzialności, w tym karnej, i szerzej rozumianej sprawiedliwości pozostają w samym centrum kontrowersji związanych z #MeToo (Chandra, Erlingsdóttir 2021). W Polsce, po sprawie „papierowych feministów", wiemy o tym aż nazbyt dobrze (Grabowska, Rawłuszko, 2021). Chodzi o nieodwracalne czasem konsekwencje publicznego napiętnowania, o nie zawsze możliwą weryfikację wiarygodności świadectw, o zatartą sferę relacji prywatnych i tych, w których występuje służbowa zależność bądź relacja władzy, o żądne sensacji media, zainteresowane przede wszystkim oglądalnością i czytalnością, a nie wiarygodnym zdawaniem sprawy czy pogłębioną debatą. Także oczywiście o stale nasilające się przy udziale mediów społecznościowych mechanizmy *cancel culture* (Kuczyńska 2020).

Najwygodniej byłoby po prostu zdać się na wymiar sprawiedliwości, ale #MeToo jest właśnie o tym, że ten system nie działa – że regulacje prawne i

praktyki demokracji, którą za Carole Pateman wciąż możemy nazywać „republiką braci" (Pateman, 2014), nie gwarantują kobietom – podobnie jak wielu innym grupom społecznym – tego, co obiecują. Dla zdecydowanej większości osób, które doświadczyły przemocy w relacjach zawodowych, wstąpienie na drogę prawną jest zbyt trudne z powodów społecznych czy psychicznych, niedostępne finansowo czy też po prostu zbyt ryzykowne ze względu na małe szanse skutecznego dochodzenia sprawiedliwości i najczęściej bardzo niekorzystne konsekwencje zawodowe. Jasno pokazują to sądowe statystyki: w Polsce sprawy dotyczące dyskryminacji to mniej niż jeden procent pozwów związanych z prawem pracy, a te dotyczące molestowania seksualnego to drobny promil. Udowodnienie przed sądem molestowania seksualnego jest niezwykle trudne (są to przecież najczęściej działania, które nie mają bezpośrednich świadków, a wszelkie wątpliwości rozstrzyga się na rzecz podejrzanego) i zdecydowana większość tych nielicznych spraw nie kończy się korzystnym dla pozywających rozstrzygnięciem (Bartusiak, 2017; Wilk, 2018; money.pl, 2020). Wbrew powszechnemu wrażeniu liczba trafiających do polskich sądów spraw, których przedmiotem są mobbing i molestowanie, z roku na rok się zmniejsza. Do tych uderzających statystyk dodać trzeba wiedzę na temat tego, jak polski wymiar sprawiedliwości traktuje także poważne przestępstwa seksualne i przemoc wobec kobiet (zob. Staśko, Wieczorkiewicz, 2020). Analizując prawno-społeczne aspekty sytuacji kobiet w Polsce w kontekście #MeToo, Magdalena Grabowska i Marta Rawłuszko dochodzą do jednoznacznego wniosku: „istniejące rozwiązania są niewystarczające, nieefektywne i w istocie służą interesowi sprawców" (Grabowska, Rawłuszko, 2021, s. 295). Wymiar sprawiedliwości nie rozwiąże problemu kulturowego, który odsłoniło #MeToo, w większości przypadków nie przyniesie także indywidualnej sprawiedliwości osobom, które

doświadczyły przemocy. Nic nas zatem nie zwolni z odpowiedzialności, przed jaką stawia nas objawiona wreszcie z całą ostrością rzeczywistość genderowo strukturyzowanej przemocy; musimy znaleźć sposoby, by z tym wyzwaniem pracować.

„Skoro sprawa trafiła do prokuratury, to pewnie jakieś wyjaśnienia się w końcu pojawią. […] Jeśli doszło do przekroczenia, kara będzie najsłuszniejszym finałem tej sprawy" (Kornaś, 2020). „Jest jasne, że wszelkie akty przemocy i krzywdzenia, jeżeli zostaną udowodnione, powinny zostać osądzone i ukarane" (Kolankiewicz, 2020). „Wszelkie przekroczenia nietykalności osobistej, zwłaszcza w relacjach służbowych, wszelkie naruszenia prawa powinny być przez zainteresowanych zgłaszane stosownym organom, osądzone przez instytucje do tego powołane, a konsekwencje za czyny dowiedzione i osądzone powinny być bezwzględnie egzekwowane wobec każdej osoby niezależnie od statusu i pozycji" (*Kraj. Oświadczenie przedstawicieli środowiska naukowego ws. Gardzienic*, 2020). Te powtarzające się w reakcjach badaczy „Gardzienic" sformułowania ujawniają, w moim poczuciu, brak gotowości do rzeczywistej konfrontacji z sytuacją i odmowę przemyślenia zarówno szerzej rozumianego kulturowego problemu, jak i własnego uwikłania. W tym przypadku, obok tego, co już padło na temat obecnej funkcjonalności rozwiązań prawnych i wymiaru sprawiedliwości, trzeba powiedzieć jasno to, co wydaje się wypierane ze świadomości autorów *Oświadczenia*: wszystkie czyny karalne, które ewentualnie można by zarzucić Włodzimierzowi Staniewskiemu na podstawie opublikowanych świadectw – znęcanie się psychiczne, znieważenia, akty naruszenia nietykalności cielesnej, mobbing, molestowanie seksualne, pozbawienie wolności, łamanie kodeksu pracy – są przedawnione, nie można na ich podstawie wszcząć postępowania karnego. Podjętą zaraz po publikacji artykułu Witolda Mrozka i pierwszych świadectw decyzję prokuratury o

wszczęciu postępowania wyjaśniającego można uznać – podobnie jak zdecydowane działania prokuratury w sprawie molestowania seksualnego w Teatrze Bagatela – za oznakę zmieniającego się stosunku społecznego i nastawienia organów ścigania do takich spraw. W przypadku „Gardzienic" jednak prokuratura może zbadać na przykład, czy obecnie w instytucji nie dochodzi do łamania prawa pracy, może dowiedzieć się, czy autorki i autorzy opublikowanych świadectw mają wiedzę o innych jeszcze, nieprzedawnionych naruszeniach prawa, może poszukiwać także innych świadków. Ale w sprawie tego, czego już się dowiedzieliśmy, wymiar sprawiedliwości nie zdejmie z nas odpowiedzialności za naszą postawę obecną i przeszłą.

#MeToo domaga się uruchomienia głębokiego procesu społeczno-kulturowej transformacji i myślenia o sprawiedliwości, który wychodzi poza instytucje karceralne, łącząc to, co systemowe z tym, co indywidualne. Autorki wstępu do *The Routledge Handbook of the Politics of the #MeToo Movement* przywołują w tym kontekście termin „sprawiedliwość okresu przejściowego" [*transitional justice*] (Chandra, Erlingsdóttir 2021, s. 10), która wiąże się z politycznymi, kulturowymi i prawnymi przekształceniami. Jej niezbędnym elementem jest przyjęcie odpowiedzialności przez sprawców, wzmożona praca instytucji, których zadaniem jest badanie i ujawniania form i skali przemocy, a także opracowywanie zmian prawnych czy rozwiązań proceduralnych, ale najważniejszy jest kolektywny wysiłek zadośćuczynienia, który dokonuje się poprzez uznanie głosów pokrzywdzonych za ważne, uruchomienie społecznych procesów wzmacniania i uzdrawiania oraz konkretnych działań, które dadzą nadzieję na realną zmianę.

W tym świetle szczególnie wyraziście rysuje się kwestia odpowiedzialności badaczy i badaczek, zwłaszcza tych blisko towarzyszących pracy teatru,

postawiona wprost przez trzy z kobiet piszących o swoich doświadczeniach: Marianę Sadovską, Elżbietę Podleśną i Joannę Wichowską. Jedna rzecz jest szczególnie warta naświetlenia: to z akademii wychodzą możliwe ujęcia i kategorie strukturyzujące opisywane zjawiska, to tu decyduje się to, co i jak jest widoczne oraz to, co znika z pola widzenia. Cóż, nic nie potwierdza tego dobitniej niż samo *Oświadczenie przedstawicieli środowiska naukowego ws. Gardzienic*.

> Artykuł Witolda Mrozka „Mobbing i molestowanie w Gardzienicach" opublikowany w Gazecie Wyborczej dnia 7 października br. a także opublikowane tego samego dnia w dwutygodniku.com komentarze Agaty Adamieckiej-Sitek i Pawła Soszyńskiego wywołały wiele reakcji i komentarzy publikowanych na portalach branżowych i w mediach społecznościowych. Oprócz poważnych oskarżeń pod adresem Włodzimierza Staniewskiego zawierają one także tezę o współudziale w przestępstwie i nadużyciach, jakich mieli dopuścić się „wszyscy" przedstawiciele świata akademickiego i uniwersytetów, zwłaszcza „ważni panowie profesorowie". Niektóre wystąpienia rzucają w tej materii oskarżenia imienne, inne jedynie wskazują środowisko akademickie jako milczącego świadka opisywanych nadużyć, które w medialnej przestrzeni nie zakładają bynajmniej domniemania niewinności ani konieczności dowiedzenia winy.

Z *Oświadczenia* wynika, że „teza" o współodpowiedzialności akademii postawiona została przez osoby postronne – krytyka i komentatorów. Nie pada ani słowo o głosach kobiet, zupełnie jakby te najważniejsze w całej sprawie wypowiedzi w ogóle nie istniały! Czy należy rozumieć, że bez

komentarzy wydobywających odpowiedzialność akademii słowa kobiet spotkałyby się z całkowitym milczeniem ze strony badaczy? Przecież byłe współpracowniczki „Gardzienic” bezpośrednio wskazały na to, że autorytet uczonych konsekwentnie towarzyszących teatrowi legitymizował przemoc, której doświadczały. Że w ich doświadczeniu ta – jak piszą – „głucha” i „milcząca” obecność była istotną składową normalizacji zachowań i modelu pracy, które bezpośrednio godziły w ich godność, zdrowie psychiczne i fizyczne (Sadovska, 2020; Podleśna, 2020). Jak długo jeszcze doświadczenia i głosy kobiet będą w ten sposób pomijane, unieważniane? Wykluczenie jest jedną z form przemocy.

Joanna Wichowska kwestię relacji między twórcą OPT „Gardzienice” a badaczami towarzyszącymi ujęła w kategoriach systemu krążenia prestiżu i władzy:

> Poza tym to była wymiana. Badacze i krytycy grzali się w świetle Staniewskiego, a on sam lubił mieć wokół wpływowych ludzi. Włączał ich w ten toksyczny krąg rodzinny teatru Gardzienice. Trudno krytykować rodzinę. Myślę, że chodziło też, jak zwykle, o władzę. Nie tylko dyrektor był upojony władzą. Upojenie udzielało się gościom, którzy tam przyjeżdżali, czuli się dopuszczeni do wąskiego kręgu wtajemniczonych, wiedzieli więcej niż cała reszta ludzkości, mogli być egzegetami. Otrzymywali w ten sposób wielką władzę tworzenia znaczeń, wybierania tego, o czym się mówi, a o czym się milczy. Taka władza może zawrócić w głowie i nie pozwolić dostrzec ciemnej strony badanego zjawiska (Wichowska, Siegień, 2020).

Z tego opisu wyłania się system, który działa na zasadzie wzajemnego umacniania swoich pozycji w świecie artystycznym i naukowym; wzajemności przekładającej się na widzialność i prestiż – i wszystko, co się z nimi wiąże. Wchodzimy tu w trudną do uchwycenia i uporządkowania nieprzezroczystą strefę, która pojawia się zawsze na styku współistniejących i zależnych od siebie pól, w których krąży realna i symboliczna władza. Sam układ relacji zwrotnych jest naturalną konsekwencją współpracy badaczy i artystów, ważnym i często niezwykle twórczym elementem świata naukowego i artystycznego. Trudno potępiać go co do zasady, przeciwnie, trudno bez takich relacji wyobrazić sobie funkcjonowanie obu pól. Niezaprzeczalne jest jednak to, że obu stronom układ ten przynosi benefity, dlatego jego warunkiem powinna być stała krytyczna czujność, a także gotowość do prowadzenia realnej debaty, do otwarcia pola dla innych głosów i perspektyw.

Czy refleksja uprawiana wokół „Gardzienic" spełniała te kryteria? Można mieć wątpliwości. Anna Kapusta, autorka nieopublikowanej jeszcze książki o „Gardzienicach", w której bada – jak sama to ujmuje – „społeczną empirię" tego zjawiska, czyli zarówno relacje wewnątrz zespołu, jak i budujące się na styku Ośrodka Poszukiwań Teatralnych i społeczności wsi Gardzienice, jak wreszcie te, które łączyły „Gardzienice" z akademią, wpływając na rozwijany wokół twórczości Staniewskiego dyskurs, dowodzi czegoś przeciwnego: „Dyskurs ten tworzy system zamknięty i samouzasadniający się, bo publikacje reprodukują nawzajem uwspólniający się i homogenizujący punkt widzenia polskich ekspertów o «Gardzienicach». «Gardzienice» pisane są więc autopojezą opowieści, systemem autotelicznym i niereferencyjnym empirycznie" (Kapusta, tekst niepublikowany).

Brak społecznego konkretu i zamknięcie badań w autotelicznym systemie,

którego najważniejsze pojęcia pochodziły od samego Staniewskiego, skutkował też, jak dowodzi autorka, całkowitym pominięciem pytań etycznych o uprawiany przez Staniewskiego model teatru. Kapusta wskazuje na to, że ów „efekt ciszy" powiązany był i w istocie warunkował „figurę sieciowej przemocy w akademickim dyskursie «Gardzienic»", którą rozumie jako „instytucjonalną, uniwersytecką sytuację milczenia etycznego, będącą czynnikiem stanu chronicznego braku znaków zapytania o etyczność funkcjonowania «Gardzienic»". Oba wyodrębnione przez autorkę zjawiska miały, jak twierdzi, zasadniczy wpływ na status jej badań, bo zebrany przez nią materiał empiryczny (m.in. wywiady ze współpracowniczkami i współpracownikami Staniewskiego) właśnie stawiania tych pytań wymagał. W swojej rozprawie autorka analizuje także instytucjonalny opór akademii, na jaki trafiła, próbując prowadzić swoje badania w ramach struktur uniwersyteckich. Takie ujęcie – empiryczne badanie „Gardzienic", analiza towarzyszącego mu dyskursu naukowego i instytucjonalnego oporu przed wprowadzeniem pytań badawczych i perspektywy spoza umocowanego kręgu – może się okazać szczególnie cenne dla rozumienia kwestii etyki badań teatralnych.

Pracę Anny Kapusty przywołuję, za wiedzą i zgodą autorki, nie po to, by na jej podstawie dążyć do jakichkolwiek rozstrzygnięć – dopiero po publikacji może ona zostać poddana dyskusji i weryfikacji, stając się w ten sposób częścią oficjalnego dyskursu naukowego „Gardzienic" – lecz by pokazać, że wywołana przez przypadek „Gardzienic", ale rozumiana znacznie szerzej rozmowa na temat współodpowiedzialności badaczy i badaczek oraz instytucjonalnych mechanizmów działających wewnątrz akademii dopiero przed nami.

Podmiot rewolucji

Kiedy ruch wyzwolony przez #MeToo obejmuje instytucje i inicjuje procesy transformacyjne, w przestrzeni sztuki trafia zwykle na podobne zarzuty i sposoby neutralizacji. Autorki zina wydanego przez Engagement Arts analizują najczęściej przywoływaną argumentację, która obok zagrożenia dla wolności artystycznej wskazuje na konserwatywne moralizatorstwo oraz reakcyjny binaryzm płciowy i seksualny, co w sumie ma prowadzić do „apokaliptycznych scenariuszy, według których cała praca rewolucji seksualnej począwszy od lat 70. zostanie zmarnowana przez ponowne wkroczenie w erę purytańską" (Engagement Art ZIN, 2019). Podobne stanowisko zajmuje w swoim tekście Dorota Sajewska, widząc w #MeToo, który skupia społeczną uwagę na heteroseksualnych relacjach, zagrożenie dla przeciw-normatywnej płciowej i seksualnej emancypacji. „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?" – pyta retorycznie autorka, kreśląc w ten sposób opozycję między dążeniem do powstrzymania seksualnej przemocy wobec kobiet i zmiany relacji symbolicznej władzy w tym obszarze a transgresyjną queerową rewolucją pozwalającą na „formułowanie utopii niemożliwego" (Sajewska, 2020). Głęboko nie zgadzam się z takim ujęciem, zarówno w wymiarze rozumienia mechanizmów patriarchalnej opresji, jak i w wymiarze politycznych strategii oporu i rozmontowywania kapitalistyczno-patriarchalnej hegemonii. Mówiąc w skrócie: rozwój kapitalizmu łączył się nie tylko, jak za Foucaultem przypomina Sajewska, z ujarzmianiem seksu, ale także na przykład z zerwaniem kobiecych więzi, zahamowaniem mechanizmów kobiecego wsparcia i transmisji wiedzy, podporządkowaniem

wolności seksualnej kobiet i reprodukcji procesom akumulacyjnym, jak pokazała Silvia Federici (Federici, 2009), nie mówiąc już o kolonialnej i klasowej eksploatacji, a także eksploatacji Ziemi. Horyzontu rewolucji nie da się dziś otwierać w jednym tylko kierunku, chyba że ma to być rewolucja utopijna nie w sensie wskazywania systemowych alternatyw, których wciąż nie udaje się uchwycić naszej wyobraźni, ale w sensie permanentnego niespełnienia. W tej roli sprowadza się jednak wyłącznie do wentylu bezpieczeństwa na obrzeżach systemu. Realna praca transformacyjna musi, moim zdaniem, opierać się na budowaniu intersekcjonalnego frontu, co w żadnym razie nie oznacza ujednolicenia i wycofania napięć, ale utrzymanie dynamicznych sojuszy, wymiany i kooperacji we wspólnym procesie przekształcania świata. Energia #MeToo powinna być włączona w tę konstelację emancypacyjnych ruchów, tak zresztą, jak dzieje się to w różnych częściach świata (por. analizy dotyczące Chin, Japonii, krajów afrykańskich, Ameryki Południowej, Indii czy krajów arabskich w: Fileborn, Loney-Howes, 2019 i w: Chandra, Erlingsdóttir, 2021). Ten polimorficzny ruch wymaga ciągłej krytycznej debaty, otwierania kolejnych przestrzeni, jak choćby włączenie perspektywy osób z niepełnosprawnościami, wśród których doświadczenie przemocy seksualnej jest pośród wszystkich grup społecznych najczęstsze i najgłębiej chyba stabuizowane (por. Haraldsdóttir, 2021), czy uwzględnienie nieuniknionego urasowienia genderowo strukturowanej przemocy. Może też – jak przekonuje Jack Halberstam – stać się impulsem do „głębokiego przeorganizowania rozumienia seksualności i pożądania", bo po nim nikt już nie może mieć wątpliwości, że „coś się psuje w heteroseksualnym państwie" (Halberstam, 2021, s. 182–183). Możemy współkształtować energię #MeToo, wyznaczać kierunki jej działania, o czym najlepiej zaświadcza dotychczasowa dynamika ruchu, której Sajewska nie poświęca jednak uwagi.

W ujęciu Sajewskiej ruch #MeToo nie wart jest zaangażowania nie tylko dlatego, że na nowo normalizuje dyskurs seksualności, ale z innych jeszcze, równie istotnych powodów. Po pierwsze, pogłębia klasowe i rasowe nierówności, przekierowując uwagę z marginalizowanych środowisk czarnych kobiet na białe elity. Po drugie, jest produktem mediów społecznościowych, a te stanowią „mroczne narzędzie konsumpcji i kapitalizmu" i nie mogą być środowiskiem właściwej (radykalnej) rewolucji, bo ta powinna wydarzać się nie w mediach, ale „na ulicy" (Sajewska, 2020). Rozumiem oczywiście, że autorka w swoim eseju nie ma sposobności, żeby przeanalizować wszystkie rozległe konteksty, które uruchamia. Przywołane powyżej argumenty służą jednak bezpośrednio postawieniu zasadniczej dla tekstu tezy o tym, że #MeToo zagraża w istocie procesowi emancypacji – tak w życiu społecznym, jak w sztuce i poświęcanej jej refleksji – i dlatego trudno mi się zgodzić z zawartymi w nich uproszczeniami. Pokrótce chciałabym się więc do nich odnieść.

Kiedy Alyssa Milano użyła frazy MeToo, nie była – jak zapewnia – świadoma, że posługuje się nazwą ruchu, który dziesięć lat wcześniej powołała do życia Tarana Burke, by wspierać doświadczające przemocy seksualnej czarne kobiety z marginalizowanych ekonomicznie środowisk. Nawet jeśli tak właśnie było, tę nieświadomość można uznać za znaczącą. Bezdyskusyjnym faktem jest także to, że #MeToo skupiło początkowo uwagę mediów przede wszystkim na głośnych nazwiskach, napędzając spektakularne upadki karier i żywiąc się energią skandali. To nie był jednak jedyny proces, jaki zachodził. Milano szybko uznała swoją niewiedzę i dołożyła starań, by autorstwo Burke, ale przede wszystkim praca powołanej przez nią organizacji, zyskały powszechną widzialność. Ich późniejsza kooperacja „postawiła ideę kolektywnej i łączącej się [*collective and connective*] pracy w samym centrum ruchu" (Chandra, Erlingsdóttir, 2021, s. 2). „To, co dała ludziom

viralowa kampania, to nadzieja. To inspiracja. Ludzie rozpaczliwie potrzebują nadziei i inspiracji. Ale nadzieja i inspiracja mogą przetrwać tylko dzięki pracy" – mówiła jeszcze w październiku 2017 Burke, nie przewidując, jak trwały i transformujący okaże się ruch #MeToo (Ohlheiser, 2017). Proces uruchomiony przez Milano przyniósł wielką rozpoznawalność organizacji Me Too i pomógł rozwijać budowaną przez Burke ideę pracy skupionej na wsparciu dla tych, którzy przetrwali przemoc, i procesach wspólnotowego zdrowienia, czyniąc z niej jeden z istotnych wektorów działania w społecznościach lokalnych i w skali globalnej. W dłuższej perspektywie wpłynął także na przekształcenia w złożonych intersekcjonalnych realiach związanych z doświadczaniem przemocy przez czarne kobiety, jej ujawnianiem, zapobieganiem i dochodzeniem sprawiedliwości. Ale także Me Too oddziałało i oddziałuje nadal na #MeToo.

Złożoną dynamikę nakładającego się seksizmu i rasizmu analizują w artykule *#MeToo and Intersectionality* Rebecca Leung i Robert Williams. Autorzy wskazują na przykład, jak zdecydowanie mniejsza widzialność czarnych kobiet poszkodowanych przez Billa Cosby'ego umożliwiła jego prawnikom próbę przedstawienia swojego klienta jako ofiary rasowej nagonki i nazywania procesu „linczem". W pewnym momencie Cosby został nawet przez swoich obrońców porównany do Emmetta Tilla, czarnego nastolatka zamordowanego w 1955 roku za rzekome nagabywanie białej kobiety (Leung, Williams, 2019, s. 357). Nierówna dystrybucja widzialności nie jest jedynym problemem. W kontekście przemocy seksualnej czarne kobiety muszą się także mierzyć z konsekwencjami głęboko zakorzenionych rasowych nierówności. Z jednej strony ze względu na ciągłą aktywność kompleksu stereotypów składających się na konstrukt rozwiązłej i właściwie niemożliwej do skrzywdzenia „czarnej dziwki" (Tille, Simon, 2007 za: Leung, Williams, 2019, s. 359) podważane jest samo ich prawo do obrony własnej

godności i nietykalności cielesnej, z drugiej zaś gotowość do mówienia o przemocy doświadczonej od członków własnej społeczności blokowana jest przez nadal silnie pracujące mechanizmy solidarności przeciw białej opresji, która nie pozwala narażać „swoich". Biorąc pod uwagę, jak głęboko rasistowska jest praktyka amerykańskiego aparatu ścigania i wymiaru sprawiedliwości, ten opór jest całkowicie zrozumiały.

Przyglądając się wieloletniej historii zarzutów o przemoc seksualną wobec czarnych dziewcząt i kobiet, które ciążą na gwieździe muzyki R&M Robercie Kellym, autorzy wskazują na przełomową zmianę w podejściu opinii publicznej i organów ścigania, którą wiążą z oddziaływaniem #MeToo. W procesie w 2008 roku Kelly został uniewinniony z zarzutów, mimo wielu obciążających go zeznań, a także nagrań wideo. Ława przysięgłych uznała świadczące przeciwko niemu czarne dziewczęta i młode kobiety za niewiarygodne. Serial dokumentalny *Surviving R. Kelly* wyprodukowany przez Netflixa w 2019 roku rejestruje wypowiedź jednego z przysięgłych, który mówi wprost: „Nie wierzyłem im. Nie podobał mi się ich wygląd ani to, jak mówiły". Serial skoncentrowany jest wokół świadectw kilkudziesięciu kobiet, które na przestrzeni lat doświadczyły drastycznych czasem nadużyć ze strony Kelly'ego, ich historie wypowiadane wprost do kamery stanowią jego sedno. To skupienie na głosach czarnych kobiet, które przeszły przez przemoc, a którym wcześniej odmawiano wiarygodności, jest – jak dowodzą autorzy – efektem #MeToo, a sprawa, ogromnie nagłośniona przez mainstreamowe media, może mieć istotny wpływ na społeczne praktyki. Pozwoliła ona zarazem upowszechnić świadomość związanego z intersekcjonalną odmiennością doświadczenia czarnych kobiet, które mierzą się z interferencją genderowej i rasowej dyskryminacji. Proces Kelly'ego został wznowiony, a wobec powagi oskarżeń (gwałty na nieletnich) na rozstrzygnięcie gwiazdor oczekuje w areszcie. „Wygląda na to, że #MeToo

wreszcie powróciło do czarnych dziewcząt – napisały aktywistki Salamishah i Scheherazade Tillet. W końcu #MeToo zostało stworzone przez czarną kobietę, Taranę Burke, by pomagać afroamerykańskim dziewczętom […]. Teraz musimy się upewnić, że już ich nie porzuci" (Tillet, Tillet, 2019 za: Leung, Williams, 2019, s. 367).

Takie właśnie, wyczulone na transformacyjny potencjał #MeToo, podejście wydaje mi się nie tylko trafniejsze niż zastygła teza o zawłaszczonym ruchu, ale też po prostu skuteczniejsze jako strategia polityczna, przyjęta zresztą przez samą Burke. Organizacja Me Too silnie zaangażowała się w prezydencką kampanię wyborczą 2020, bez wahania dyskontując rozpoznawalność uzyskaną dzięki #MeToo. Skoncentrowana najpierw wokół akcji #MeTooVoter, a później #SurvivorsVote „multirasowa i wielozadaniowa koalicja" wystąpiła z programem konkretnych postulatów i rozwiązań zmierzających do głębokiej zmiany na poziomie polityki państwa skierowanej do osób doświadczających przemocy. Jedno z haseł #SurvivorsVote brzmi: „Nie jesteśmy ofiarami przemocy seksualnej, jesteśmy tymi, którzy i które ją przetrwały[3] [We are not victims of sexual violence, we are survivors]. Nasze świadectwa będą wysłuchane. Nasze historie nie będą ignorowane. A nasze głosy zostaną policzone" (survivorsagenda.org/survivors-vote/).

Jak widać, Me Too nie ma awersji do mediów społecznościowych, które skutecznie wykorzystuje w politycznej walce. Ja sama w znacznej mierze podzielam głęboko krytyczną opinię Doroty Sajewskiej o roli tych mediów we współczesnej polityce i procesach kulturowych. Ale w kraju #CzarnegoProtestu i Strajku Kobiet, który, jak wiadomo, rozpoczął się od akcji zamieszczania przez kobiety w sieci swoich zdjęć w czerni, trudno mi przystać na interpretację, zgodnie z którą są one co najwyżej „skuteczną

platformą informowania (się)" (Sajewska, 2020) i nie współuczestniczą realnie w budowaniu politycznego oporu, który rozgrywa się „na ulicach". Takie dualistyczne oddzielenie przestrzeni medialnej od przestrzeni fizycznej dawno już nie odpowiada specyfice naszego doświadczenia, zanurzonego w tym, co zostało określone jako kontinuum *code/space*, w którym wytwarzana jest ucyfrowiona przestrzenność i czasowość (Kitchin, Dodge, 2011). Poza tym, media społecznościowe nie są jedynie komunikatorem, ich siła tkwi w zdolności wytwarzania konsolidującej opór narracji – między innymi właśnie w postaci hasztagów – co z kolei umożliwia przejście od działań kolektywnych, które wymagają wielkich nakładów organizacyjnych i rozbudowanej struktury, do działań połączonych, realizowanych niezależnie w dowolnej liczbie lokalnych centrów, a nawet indywidualnych akcji, a jednak łączących się, widzących nawzajem i uspójnianych za pomocą platform społecznościowych i ich narzędzi (Bennett, Segerberg, 2013). Czarny Protest, jak precyzyjnie pokazywała m.in. Elżbieta Korolczuk (2016; 2017), tak właśnie został zbudowany, co pozwoliło po raz pierwszy na taką skalę rozszerzyć opór poza wielkie miasta i włączyć w akcję ponad czterysta mniejszych i większych miejscowości. Anna Nacher podkreśla, analizując także ostatnie protesty Strajku Kobiet, narracyjną rolę i komunikacyjną siłę hasztagu, wynikającą z połączenia ludzkiej i maszynowej modalności komunikacji. Hasztagi pozwalają łączyć sortowane dane w klastry, osiągając wysoki poziom transwersalności w zestawieniu różnych wiadomości i umożliwiając ich zintensyfikowane cyrkulowanie w sieci (Nacher, 2020). W ten sposób powstała eksplozja #MeToo i z tego czerpią dzisiejsze ruchy aktywistyczne (oczywiście także prawicowe).

Sajewskiej nie interesuje specyfika cyfrowego aktywizmu ani mechanizmy ucyfrowienia sfery publicznej, ale gorzej, że nie interesuje jej też w istocie dyskurs wokół „Gardzienic" i szerzej – przemocy w teatrze, o którym tak

zdecydowanie się wypowiada. Oczywiście biorę pod uwagę moją subiektywną i zaangażowaną pozycję, która niewątpliwie kształtuje mój ogląd tej debaty, ale nie wiem (tekst nie dostarcza mi na to żadnych dowodów), gdzie autorka zobaczyła „skupienie na wątku molestowania", nadmierne „powiązanie przemocy instytucji teatralnej z seksualnością", brak „próby refleksji analitycznej", „personalizację przemocy, która uniemożliwia *de facto* odkrycie jej strukturalnego i systemowego charakteru" (Sajewska, 2020). Już same świadectwa, zwłaszcza te rozbudowane, Mariany Sadovskiej i Elżbiety Podleśnej, skupiają się na systemowych mechanizmach, wskazując na mistrzowską pozycję reżysera-założyciela i oparte na niej sposoby manipulacji, na rolę zespołu, autorytet badaczy i coś, co znów za Bourdieu można by nazwać habitusem skupionej wokół postaci guru teatralnej kontrkultury. Kwestia molestowania seksualnego pojawia się w opublikowanych świadectwach, ale akurat nie jako pierwszorzędna. Większość z nich stara się raczej nazwać skrajnie przemocowe mechanizmy „instytucji folwarcznej" (por. Adamiecka-Sitek, 2016), które, obok opisywanego już konstruktu mistrza, należy uznać za główne źródło nadużyć władzy w teatrze. Przypadek „Gardzienic", podobnie zresztą, jak sprawa Fabre'a, zdaje się łączyć oba te czynniki, podczas gdy sprawa Teatru Bagatela jest, jak się wydaje, przykładem przede wszystkim folwarcznych relacji dominacji i podporządkowania, których seksualne naruszanie psychofizycznej integralności podwładnych jest jednym z przejawów. Prowadzona w Polsce debata dotycząca przemocy i nadużyć władzy w teatrze w kontekście #MeToo – nie tak znów rozległa – ma od swojego początku, od tekstu Marty Keil poświęconego sprawie Fabre'a, zdecydowanie instytucjonalny wymiar (Keil, 2018). W ten sposób sprofilowana była konferencja *Zmiana teraz! O czym milczeliśmy w szkołach teatralnych* (całość materiałów w „Polish Theatre Journal" 2019, nr 1–2); taki jest

charakter tekstów: Witolda Mrozka o znamiennym tytule *System się chwieje*, Anny Majewskiej, Moniki Kwaśniewskiej, Piotra Morawskiego (Mrozek, 2019; Majewska, 2019; Kwaśniewska, 2019 A; 2020 B; Morawski 2019). Takie są wreszcie komentarze, które w „Gazecie Wyborczej" ukazały się po reportażu Mrozka (Mrozek, Kwaśniewska, 2020; Mrozek, Glińska, 2020). Taki jest też kierunek prac grupy roboczej powołanej przez Polskie Towarzystwo Badań Teatralnych w celu organizacji piątego zjazdu, który ma być poświęcony kwestiom etyki w teatrze i etyki badań teatralnych. Mam więc wrażenie, że Dorota Sajewska nie dyskutuje w tym przypadku ze społeczną empirią, ale z własnymi projekcjami.

Rewolucja dzieje się na ulicach, w mediach, w instytucjach i w domach – i tylko wówczas ma szanse przynieść jakiekolwiek zmiany. Zagarnia energię różnych ruchów, wytwarzając to, co Paul B. Preciado nazwał „transfeministycznym, dekolonialnym powstaniem". Oto przykład dyskursu, który nie marnuje transformacyjnego potencjału, nie brzydzi się masowymi zjawiskami ani ikonami mainstreamu i nie waha się integrować siły ich głosów z głosami tych, których nie słychać na salonach globalnego kapitalizmu:

> Pewnego dnia, nim uprzedzono wszystkich guru lewicy, patriarchów i szefów, zgwałcone dziewczyny zaczęły wyciągać gwałcicieli z „szafy" wykorzystywania seksualnego. Byli wśród nich arcybiskupi i ojcowie rodzin, nauczyciele i liderzy biznesu, lekarze i trenerzy, filmowcy i fotografowie. W jednym czasie wszędzie powstały różne ciała – obiekty przemocy rasistowskiej, seksualnej oraz tej ze względu na orientację płciową: ruchy trans, lesbijskie, interseksualne, antyrasistowskie i działające na rzecz praw ludzi o różnych sprawnościach poznawczych i funkcjonalnych, rasizowani

> prekariusze, pracownicy i pracownice seksualne, adoptowane dzieci… W środku tego wiru powstań, filmowa ceremonia Cezarów stała się dekolonialnym transfeministycznym „wzięciem” telewizyjnej Bastylii. Na pierwszym planie Aïssa Maïga potępia instytucjonalny rasizm kina, a kiedy Cezara dostaje nieobecny Polański (gwałciciela nigdy nie ma, gwałciciel nie ma ciała), Adèle Haenel wstaje i pokazuje plecy patriarchom kina. Dwa dni później wicekomendantka King Kong dołączyła do Aïsy Maïgi i Adèle Haenel, a następnie, potępiając współudział neoliberalnych reform Macrona w polityce ucisku seksualnego, seksualnego i rasowego, ogłosiła strajk generalny dla podległych mniejszości: „Odtąd wstajemy i spadamy stąd” (Preciado, 2020 A).

W Polsce, w warunkach ataku autorytarnej władzy na prawa kobiet, ten komunikat zabrzmiał: „Wypierdalać!”. Jestem przekonana, że gniew Strajku Kobiet niesie w sobie także energię #MeToo – i wzajemnie. Ale ofensywa przeciw kobietom, której doświadczamy, jest zarazem ofensywą przeciw wszystkim innym, którzy nie chcą podporządkować się białej, heteroseksualnej i patriarchalnej dominacji. Na tym opiera się neopatriarchalny globalny sojusz. Najlepiej widać to w podpisanej 22 października 2020 (dokładnie w dniu orzeczenia Trybunału Konstytucyjnego Julii Przyłębskiej) Genewskiej Deklaracji Konsensusu, którą sygnowały rządy trzydziestu pięciu państw tak – wydawałoby się – egzotycznej koalicji jak m.in. USA, Arabia Saudyjska, Polska, Irak, Brazylia czy Węgry. Celem Deklaracji jest nie tylko delegalizacja aborcji, ale także prawne obwarowanie binarnego zróżnicowania płciowego i monopolizacja heteroseksualnej rodziny, która na nowo ma się stać jedyną jednostką społeczną prawomocnie realizującą relacje rodzicielskie (Adamczyk, 2020). Odmowa rozpoznawania

kobiecego ciała jako pełnoprawnego podmiotu politycznego łączy się więc z prawną naturalizacją binarności płciowej i heteroseksualności, a także zanegowaniem prawa do istnienia ciał interpłciowych i niebinarnych. „Ideologia gender" i „ideologia LGBT" to jeden konstrukt przedstawiany jako najważniejsze zagrożenie cywilizacyjne. Zwracał na to uwagę Preciado, dopełniając tę neopatriarchalną agendę negacjonizmem klimatycznym i polityką neorasistowską, której skutki widzimy w haniebnych obozach dla uchodźców na granicach Unii Europejskiej, w płotach i zasiekach stawianych między lepszym i gorszym światem (Preciado, 2020 B). To właśnie połączenie każe mi powtórzyć za autorami i autorkami *The Care Manifesto*: „Our world is one in which carelessness reigns", co chciałabym wbrew translatorskiej precyzji tłumaczyć jako: „Naszym światem włada nieczułość" (The Care Collective, 2020, s. 2).

Rewolucje troski

Zanim Mariana Sadovska opowie o swoich gardzienickich doświadczeniach, zacznie – jak pisze – „z oddali". W istocie jednak zacznie od tego, co jest sednem transformacji, której potrzebujemy – od pracy opieki i troski. Przywoła sytuację, w której aktorce karmiącej piersią swoje niedawno narodzone dziecko zakazano pobytu z nim w ośrodku słynnego reformatora Tadashiego Shuzukiego, mimo że miała tam wystąpić ze swoim zespołem, bo ten „nie toleruje obecności niemowląt" (Sadovska, 2020). Ten gest patriarchalnego roszczenia mistrza pochodzi z logiki nieczułego świata. Tu oddziela się pracę reprodukcyjną – nie tylko i nie przede wszystkim w sensie reprodukcji biologicznej, ale w znaczeniu pracy podtrzymywania życia ludzkiego i pozaludzkiego – od tego, co jest prawdziwą, uznawaną za kulturowo istotną produkcją; ustanawia się fałszywą ideę niezależnego, samowystarczalnego podmiotu, który nie podlega opiece i który się nie

opiekuje; utrzymuje się prymat konkurencyjności nad współzależnością; wypycha ze sfery publicznej relacje opiekuńcze i żąda ich zamknięcia w przestrzeni prywatnej; podporządkowuje pracę bezwzględnej zasadzie produktywności, która nie znosi rytmu działań opiekuńczych i regeneracyjnych; celebruje patriarchalną hierarchię i podtrzymuje eksploatację. Jednym słowem: gest ów symbolizuje paradygmat, który musimy przekroczyć, żeby przetrwać.

Kiedy czytam słowa Sadovskiej, przychodzi mi na myśl spektakl dyplomowy, który w Akademii Teatralnej w Warszawie wyreżyserowała Anna Smolar, zatytułowany *Hymny*[4]. W produkcji w pełnym wymiarze wzięła udział także studentka, która kilka miesięcy wcześniej urodziła córkę, i jej dziecko, które występowało także na scenie. Proces pracy został podporządkowany innemu rytmowi, uwzględniającemu potrzeby niemowlęcia; praca opiekuńcza, która w różnym stopniu objęła wszystkich członków zespołu, i praca produkcyjna spotkały się w jednym procesie. Okazało się, że można zaakceptować sytuację pewnej nieprzewidywalności, związanej z psychofizyczną kondycją kogoś, kto jest pełnoprawnym podmiotem procesu, ale zarazem nie może podporządkować się zasadzie wydajności i produktywności. Instytucja musiała stworzyć inne umowy, które uwzględniały nowe realia pracy i wziąć na siebie ryzyko, że proces może się przedłużyć, a niektóre spektakle być może trzeba będzie odwołać, bo mała Stefania nie będzie w kondycji pozwalającej na granie przedstawienia. Spektakl eksplorował doświadczenia, w dużej mierze lęki, związane z tym, jak zmienia się świat człowieka, który wchodzi w tak radykalną relację opiekuńczą, jaką jest zajęcie się małym dzieckiem. Odwoływał się także do doświadczenia dzieciństwa i szczególnej kondycji dziecięcego podmiotu. Obecność dziecka na scenie, które niezwykle silnie skupia uwagę widzów, a zarazem jest całkowicie poza świadomym trybem gry i teatralnego „jak gdyby", otworzyła spektakl na wymiar

performatywny, wpisała w niego nieprzewidywalność i zmodyfikowała całość sytuacji komunikacyjnej. Obecność niemowlęcia w trakcie całego procesu pracy i w czasie przedstawienia przekształciła to, co Benjamin nazwał „aparatem produkcji". Nie w gwałtowny i radykalny sposób, ale jednak głęboko i konsekwentnie. Przedstawienie można postrzegać jako model transformacyjny dla społecznych relacji, w których niesprowadzana do związków rodzicielskich, ale rozumiana najszerzej praca opieki – reprodukcyjna praca podtrzymywania życia – zostanie włączona w pracę produkcyjną.

Widzę w polskim teatrze rozproszone, ale konsekwentnie budowane praktyki transformacyjne, pozwalają przeczuwać możliwość systemowej alternatywy. Myślę o zaproponowanej kiedyś przez Agnieszkę Jakimiak idei spektaklu jako mikroinstytucji, których twórcy i twórczynie decydują się świadomie przekształcać i demokratyzować wpisane w teatr relacje władzy (Jakimiak, 2014, s. 23), czyniąc czasem z tego założenia długofalowo rozwijane artystyczne strategie. W ten sposób pracuje wiele reżyserek głównie młodszego i średniego pokolenia: oprócz Jakimiak i Smolar także Weronika Szczawińska, Katarzyna Kalwat, Małgorzata Wdowik, Justyna Sobczyk, Agnieszka Błońska, Magdalena Szpecht… Tak rozwijane są relacyjne i spekulatywne praktyki choreograficzne budowane przez Agatę Siniarską czy Annę Nowak. Nie ma oczywiście sensu domykać tych list. Istotne jest, że w polskim teatrze istnieje wzrastający nurt, który łączy polityczność z procesami produkcji w przekonaniu – jak pisałam gdzie indziej – „że metod pracy nie da się oddzielić od procesów artystycznych, a każde dzieło opowiada także o tym, w jaki sposób powstało" (Adamiecka-Sitek, w druku). W ten nurt wpisują się też innego typu instytucje czy praktyki o różnym zasięgu, jak Teatr 21, Teraz Poliż, Instytut Sztuk Performatywnych z jego napisanym wspólnie z Komuną Warszawa tekstem programowym *O*

bioróżnorodności w teatrze, programy kuratorskie Agaty Siwiak czy Pracowni Kuratorskiej, działania Strefy WolnoSłowej, procesy instytucjonalne, jak realizowany w Teatrze Powszechnym projekt Porozumienie czy rozpoczęte w Akademii Teatralnej w Warszawie działania antydyskryminacyjne i zmierzające do demokratyzacji modelu kształcenia teatralnego[5].

Praktykowanie troski uważam za najważniejszy wektor transformacji. Jeśli potrzeba nam radykalnych gestów, niech to będą gesty radykalnej troski, jakimi w gruncie rzeczy kierował się od początku ruch Me Too i jakie współtworzyły sens #MeToo. A najlepiej niech to będzie „rozwiązła troska" – *promiscuous care* – którą kolektyw *The Care Manifesto* wywodzi z praktyk gejowskich środowisk z czasów epidemii AIDS. Rozwiązła troska, przekraczająca tradycyjne relacje opieki przypisane do związków rodzinnych, a w każdym razie bliskich i przynależnych prywatnym, intymnym przestrzeniom, lub też do sprofesjonalizowanych instytucji opiekuńczych. Ta troska rozprzestrzenia się na zewnątrz, tworzy transwersalne połączenia i domaga się nowych instytucji. „Powinna przenikać wszystkie poziomy życia społecznego: nie tylko nasze rodziny, ale także społeczności, rynki, państwa, a także transgatunkowe relacje z życiem ludzkim i nie ludzkim" (The Care Collective, 2020, s. 72). Ale rozwiązła troska z jej gejowską genealogią pokazuje też, że przeciwnormatywny seksualny eksces i relacje opiekuńcze nie muszą być sprowadzane do konwencjonalnie pojmowanego przeciwieństwa i nie są wobec siebie biegunowe. Powinny raczej wspólnie wyznaczać horyzont transformacji. O ile bowiem z entuzjazmem zgadzam się z rozpoznaniem, że „bez seksu nie ma rewolucji", jak głosi tytuł wystawy Karola Radziszewskiego i Maurycego Gomulickiego, o tyle uważam także, że bez troski nie ma przyszłości. Dosłownie.

Autor/ka

Agata Adamiecka-Sitek (agata.adamiecka-sitek@e-at.edu.pl) – wykładowczyni i Rzeczniczka Praw Studenckich na Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Zajmuje się problematyką gender, cielesności, polityczności sztuki i krytyką instytucjonalną. Przez wiele lat kierowała Działem Naukowo-Wydawniczym w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego. Członkini zespołu kuratorskiego Forum Przyszłości Kultury w Warszawie oraz zespołu, który koordynował opracowanie obecnej polityki kulturalnej Warszawy. Jako dramaturżka współpracuje z Martą Górnicką, współtworząc projekty Chór Kobiet i Political Voice Instutite przy Maxim Gorki Theater w Berlinie. Numer ORCID: 0000-0001-8131-2679.

Przypisy

1. Day of Action rozpoczął falę dalszych instytucjonalnych działań w brytyjskim teatrze. Siłami połączonych organizacji teatralnych i związków zawodowych uruchomiono całodobowy telefon zaufania, na który pracownicy i pracownice teatrów mogą dzwonić po pomoc we wszelkich sytuacjach związanych z przemocą. Odrębny program Latarnik uruchomiono w szkołach teatralnych, jego celem jest podnoszenie świadomości i monitorowanie bezpieczeństwa studiujących. Stworzono także program stałych szkoleń i komunikacji Guardian's Network dla pracowników teatrów, którzy pełnią funkcję osób zaufania. (zob. Coffey, Jones, Selva, Zachar, 2019; Massie-Blomfield, 2018).
2. Oba przykłady, brytyjskiej i belgijskiej reakcji instytucjonalnej na #MeToo zostały omówione w czasie spotkań grupy roboczej Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych powołanej w celu organizacji piątego zjazdu Towarzystwa, który ma być poświęcony kwestiom etyki w teatrze i etyki badań teatralnych. Pragnę w tym miejscu podziękować koleżankom i kolegom z grupy za interesujące dyskusje i materiały, które wykorzystałam w czasie pisania tego artykułu.
3. Nie znajduję dobrego polskiego odpowiednika dla słowa *survivor* w kontekście przemocy seksualnej. W tekście posługuję się zmiennie frazami „osoby, które przeszły przez przemoc", „osoby, które doświadczyły przemocy" lub „osoby, które przetrwały przemoc".
4. *Hymny*, reżyseria i dramaturgia: Anna Smolar, libretto i dramaturgia: Natalia Fiedorczuk, muzyka: Maciej Cieślak, scenografia, kostiumu, światło: Mateusz Atman, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, premiera 6 marca 2020.
5. W tych dwóch ostatnich brałam bezpośredni udział i choć zdaję sobie sprawę, że są to działania zaledwie rozpoczynające procesy przekształceń, a ich efekty są dalece niepewne, uważam, że w polskim teatrze stanowią ważny krok na drodze transformacji instytucji. (Zob. Adamiecka-Sitek, Koszulińska, Miłoszewska, Szczucińska, Szczawińska, Wdowik, 2019; Adamiecka-Sitek, Keil, Stokfiszewski, 2019).

Bibliografia

„Polish Theatre Journal” 2019 nr 1–2, https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/issue/view/19/showToc[dostęp: 15 I 2021].

#MeToo i Troubleyn/Jan Fabre. List otwarty do Jana Fabre'a, „Didaskalia” 2018 nr 148.

Adamczyk, Anna, *Polska podpisuje antyaborcyjną deklarację „w obronie praw kobiet". Z Arabią Saudyjską, Ugandą i Dżibuti*, „OKO.press”, 26 X 2020, https://oko.press/polska-podpisuje-antyaborcyjna-deklaracje-w-obronie-praw-kobiet-z-arabia-saudyjska-uganda-i-dzibuti/ [dostęp: 12 I 2020].

Adamiecka-Sitek, Agata, Agata Koszulińska, Marta Miłoszewska, Weronika Szczawińska, Beata Szczucińska, Małgorzata Wdowik, *Sojuszniczki. Jak przerwałyśmy ciszę i zrobiłyśmy dokumenty*, „Polish Theatre Journal” 2019 nr 1-2, https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/201/958 (dostęp: 15 I 2021).

Adamiecka-Sitek, Agata, *Homosocial Relations and Feminist Transgressions: Theatre and the patriarchy*, [w:] *History of Polish Theatre*, red. K. Fazan, M. Kobiałka, B. Lease, Cambridge University Press (w druku)

Adamiecka-Sitek, Agata, Marta Keil, Igor Stokfiszewski, *Feminizm! Nie faszyzm*: Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie – „Porozumienie”, „Didaskalia” 2019 nr 153.

Adamiecka-Sitek, Agata, *Społecznie odpowiedzialne instytucje kultury*, „Krytyka Polityczna” 19 X 2016; https://krytykapolityczna.pl/kultura/spolecznie-odpowiedzialne-instytucje-kultury/ [dostęp: 12 I 2021].

Ahmed, Sara, *Living Feminist Life*, Duke University Press, Durham and London 2017 (cytaty na podstawie publikacji elektronicznej iBooks).

Ahmed, Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, Routledge, NewYork 2004.

Aikenhead Decca, *The Royal Court's Vicky Featherstone: „We all knew about sexuall harassment. We. All. Knew*, „The Guardian” 4 XI 2017 https://www.theguardian.com/stage/2017/nov/04/royal-court-vicky-featherstone-we-all-knew-about-sexual-harassment [dostęp: 15 I 2021].

Bartusiak, Agnieszka, *W sądzie trudno jest udowodnić molestowanie seskualne*, https://www.rp.pl/Prawo-karne/312279971-W-sadzie-trudno-jest-udowodnic-molestowanie-seksualne.html [dostęp: 15 I 2021].

Benjamin, Walter, *Twórca jako wytwórca*, [w:] *Twórca jako wytwórca i inne eseje*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011.

Bennett, W. Lance, Alexandra Segerberg, *The Logic of Connective Action: Digital Media and The Personalization of Contentious Politics*, „Information, Communication & Society" 2013 nr 15.

Bertolucci, Bernardo, Twan Huys, rozmowa w programie Coullage Tour, Dutch TV 2013; https://www.youtube.com/watch?v=RMl4xCGcdfA [dostęp: 15 I 2021].

Bourdieu, Pierre, *Męska dominacja*, przeł. L. Kopicewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004.

Braidotti, Rosi, *Etyka stawania-się-niewykrywalnym*, przeł. J. Bednarek, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Carole Pateman, *Kontrakt płci*, przeł. J. Mikos, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014.

CBS News. (2017). *More than 12M Me Too Facebook posts, comments, reactions in 24 hours*, https://www.cbsnews.com/news/metoo-more-than-12-millionfacebook-posts-comments-reactions-24-hours/ [dostęp: 15 I 2021].

Chandra Giti, Irma Erlingsdóttir (red.) *The Routledge Handbook of the Politics of the #MeToo Movement*, Routledge, London and New York, 2021.

Coffey, Vanessa, Hilary Jones, Mccallister Selva, Thomas Zachar, *Shifting the Landscape: Why Changing Actor Training Matters in Light of the #MeToo Movement*, „Polish Theatre Journal" 2019 nr 1-2, https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/issue/view/19/showToc [dostęp: 15 I 2021].

Day of Action, Press Release, 2017 https://d19lfjg8hluhfw.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/10/20102638/Vicky-Featherstone-Announces-Day-of-Events-in-Response-to-Weinstein-Revelations1.pdf [dostęp: 15 I 2021].

Engagement Arts ZIN, 2019 nr 1 (maj) https://www.engagementarts.be/en/tools/_links/links/engagement_zine1.pdf[dostęp: 15 I 2021].

Engagement Arts, https://www.engagementarts.be [dostęp: 15 I 2021].

Featherstone, Vicky, Artistic Director Vicky Featherstone Programs of Day of Action in Response to the Weinstein Revelation, 17 X 2017, https://royalcourttheatre.com/artistic-director-vicky-featherstone-programs-day-action-response-weinstein-revelations/ [dostęp: 15 I 2021].

Federici, Silvia, *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*, Autonomedia, New York 2009.

Fileborn, Bianca, Rachel Loney-Howes (red.) *#MeToo and the Politics of Social Change*,

Palgrave – Macmillian, 2019.

Ghekiere, Ilse, *Sexism, sexual harassment and abuse of power in the arts. A suggestion towards understanding terminology*, last update 31 III 2020, https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/sexism-sexual-harassment-and-abuse-of-power-in-the-arts-a-suggestion-towards-understanding-terminology/

Ghekiere, Ilse, *#Wetoo. What dancers talk about when they talk about sexism,* 10 X 2017; https://www.rektoverso.be/artikel/wetoo-what-dancers-talk-about-when-they-talk-about-sexism [dostęp: 15 I 2021].

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

Grabowska, Magdalena, Marta Rawłuszko, *Polish #MeToo: When concern for men's rights derails the woman's revolution*, [w:] *The Routledge Handbook of the Politics of the #MeToo Movement*, red. G. Chandra, I. Erlingsdóttir, Routledge, London and New York 2021.

Halberstam, Jack, *Wieners, whiners, Weinstein, and worse*, [w:] *The Routlegde Handbook of the Politics of the #MeToo Movement*, red. G. Chandra, I. Erlingsdóttir, Routledge, London and New York 2021.

Haraldsdóttir, Freyja, *Being a disabled feminist killjoy in a feminist movement*, [w:] *The Routlegde Handbook of the Politics of the #MeToo Movement*, red. G. Chandra, I. Erlingsdóttir, Routledge, London and New York 2021.

Harvie, Jen, *The power of abuse*, [w:] *The Routledge Companion to Theatre and Politics*, red. Peter Eckersall, Helen Grehan, Routledge 2019.

Izadi, Elahne, *The story behind filmmaker Bernardo Bertolucci's last public controversy*, „The Washington Post" 26 XI 2018, https://www.washingtonpost.com/arts-entertainment/2018/11/26/story-behind-filmmaker-bernardo-bertoluccis-last-public-controversy/ [dostęp: 15 I 2021].

Jakimiak, Agnieszka, *Ta dziwna instytucja zwana spektaklem*, „Didaskalia" 2014 nr 119.

Kapusta Anna, niepublikowany komputeropis z archiwum autorki.

Keil, Marta, *My też*, „Didaskalia" 2018 nr 148.

Kitchin Rob, Martin Dodge, *Code/Space: Software and Everyday Life*, MIT, Press, Cambridge 2011.

Kolankiewicz, Leszek, *Oświadczenie*, „Didaskalia" 2020 nr 160, https://didaskalia.pl/pl/artykul/oswiadczenie [dostęp: 15 I 2021].

Kornaś, Tadeusz, *Lśnij!*, „Teatrologia.info", 20 X 2020, https://teatrologia.pl/autorzy/tadeusz-kornas-lsnij/?fbclid=IwAR1-cX4Y0UzJvD3WCv2TQ1Te0XV44dfFKrQyWkyLi_-ugm5UBXH_vBb9jLU dostęp: 15 I 2021].

Korolczuk, Elżbieta, *Bunt kobiet AD 2016: skąd się wziął i czego nas uczy*, [w:] *Przebudzona rewolucja. Prawa reprodukcyjne w kobieta Polsce. Raport 2016*, red. A. Czarnacka, Fundacja im. Izabeli Jarugi-Nowackiej, Warszawa 2017.

Korolczuk, Elżbieta, *Explaining mass protests against abortion ban in Poland: The power of connective action*, „Zoon Politicon Journal" 2016 nr 7.

Kościelniak, Marcin, *Przeciw-historia. Stanowisko*, „Didaskalia" 2020 nr 160, https://didaskalia.pl/pl/artykul/stanowisko-przeciw-historia [dostęp: 15 V 2021].

Kraj. Oświadczenie przedstawicieli środowiska naukowego ws. Gardzienic, „e-teatr.pl", materiał nadesłany, 20 XI 2020, https://e-teatr.pl/kraj-oswiadczenie-przedstawicieli-srodowiska-naukowego-ws-gardzienic-5798 [dostęp: 15 I 2021].

Kuczyńska, Urszula, *„Cancel culture", czyli kultura nieuważania*, https://krytykapolityczna.pl/kultura/cancel-culture-urszula-kuczynska/ [dostęp: 15 I 2021].

Kwaśniewska (A), Monika, *Między wolnością artystyczną a manipulacją. Sytuacja aktorek i aktorów w „Factory 2"*, „Didaskalia" 2019 nr 150.

Kwaśniewska (B), Monika, *Świadectwa czy/i spektakle*, „Dialog" 2019 nr 2, http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/swiadectwa-czyi-spektakle [dostęp: 15 I 2021].

Kwaśniewska, Monika, *Dlaczego przestały milczeć? Dlaczego zostały wysłuchane? Afektywna analiza #metoo w Teatrze Bagatela*, „Didaskalia" 2020 nr 160, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dlaczego-przestaly-milczec-dlaczego-zostaly-wysluchane [dostęp: 10 I 2021].

Leung, Rebecca, Williams Robert, *#MeToo and Intersectionality: An Examination of the #MeToo Movement Through the R. Kelly Scandal*, „Journal of Communication Inquiry" 2019, nr 43 (4).

Lupa, Krystian, *Komentarz*, „Didaskalia" 2019 nr 150.

Majewska, Anna, *Co wiedzą wszyscy?*, „Dialog" 2019 nr 2, http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/co-wiedza-wszyscy[dostęp: 15 I 2021].

Massie-Blomfield, Amber, *A year on from #MeToo, how much has theatre really changed?*, „The Stage" 15 X 2018, https://www.thestage.co.uk/features/a-year-on-from-metoo-how-much-has-theatre-really-changed [dostęp: 15 I 2021].

money.pl/gospodarka/ofiary-mobbingu-boja-sie-chodzic-do-sadow-widac-to-w-statystykach-6483544496490625a.html

Morawski, Piotr, *A młode reżyserki też…*, „Dialog" 2019 nr 2, http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/mlode-rezyserki-tez [dostęp: 15 I 2021].

Mrozek, Witold, Agnieszka Glińska, *„Nie dość, że ładna, to jeszcze mądra". Agnieszka Glińska o przemocy w teatrze*, „Gazeta Wyborcza 27 X 2020, https://wyborcza.pl/7,112395,26400603,nie-dosc-ze-ladna-to-madra-agnieszka-glinska-o-przemocy.html [dostęp: 15 I 2021].

Mrozek, Witold, Monika Kwaśniewska, *Przemoc nie tylko w „Gardzienicach". „Teatr nie jest miejscem, w którym się głaszcze po głowie"*, „Gazeta Wyborcza", 15 X 2020, https://wyborcza.pl/7,75410,26394834,przemoc-nie-tylko-w-gardzienicach-ekspertka-o-kulcie-mistrzow.html [dostęp: 15 I 2021].

Mrozek, Witold, *System się chwieje*, „Dwutygodnik" 2019 nr 268, https://www.dwutygodnik.com/artykul/8554-system-sie-chwieje.html [dostęp: 15 I 2021].

Nacher, Anna, *#BlackProtest from the web to the streets and back: Feminist digital activism in Poland and narrative potential of the hashtag*, „European Journal of Women Studies" 2020; https://doi.org/10.1177/1350506820976900

Ohlheiser, Abby, *The Woman Behind 'Me Too' Knew the Power of the Phrase When She Created It – 10 Years Ago*, „Washington Post", 19 X 2017; https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2017/10/19/the-woman-behind-me-too-knew-the-power-of-the-phrase-when-she-created-it-10-years-ago/ [dostęp: 15 I 2021].

Page, Allison, Jacquelyn Arcy, *#MeToo and Politics of Collective Healing: Emotional Connection as Contestation*, „Communication, Cultura & Critique" 2020, t. 13, nr 3, wrzesień 2020.

Podleśna, Elżbieta, *Przemoc dzieje się w ciszy*, „Dwutygodnik" 2020 nr 292; https://www.dwutygodnik.com/artykul/9173-przemoc-dzieje-sie-w-ciszy.html [dostęp: 15 I 2021].

Preciado (A), Paul B., *Byliśmy o krok od rewolucji feministycznej… gdy nagle pojawił się wirus*, przeł. A. Araszkiewicz, „Szum", 12 VI 2020; https://magazynszum.pl/bylismy-o-krok-od-rewolucji-feministycznej-gdy-nagle-pojawil-sie-wirus/[dostęp: 15 I 2021].

Preciado (B), Paul B., *Nous, les Hongrois de l'Ouest*, „Madiapart" 16 XI 2020, https://www.mediapart.fr/journal/international/161120/nous-les-hongrois-de-l-ouest, [dostęp: 12 I 2021].

Przemiana krajobrazu. Dlaczego zmiana w szkoleniu aktorów ma znaczenie w świetle ruchu #MeToo, „Polish Theatre Journal" 2019 nr 1-2.

Quigg, Anne-Marie, *Bulling in the Arts: Vocation, Exploitation and Abuse of Power*, Gowern Publishing Limited, 2011, E-Book.

Royal Court Code of Behaviour, 2017, https://royalcourttheatre.com/code-of-behaviour/ [dostęp: 10 I 2021].

Sadovska Mariana, *Coming out*, „Dwutygodnik" 2020 nr 292

https://www.dwutygodnik.com/artykul/9125-coming-out.html [dostęp: 16 I 2021]

Sajewska Dorota, *Przemoc, obsceniczność, powtórzenie*, „Didaskalia" 2020 nr 160, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przemoc-obscenicznosc-powtorzenie [dostęp: 15 I 2021].

Schneider, Maria, *I felt raped by Brando*, „Mail Online", 19 VII 2007, https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-469646/I-felt-raped-Brando.html [dostęp: 15 I 2021].

Staśko, Maja, Patrycja Wieczorkiewicz, *Gwałt polski*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020.

survivorsagenda.org/survivors-vote/

The Care Collective: Andreas Chatzidakis, Jamie Hakim, Jo Littler, Catherine Rottenberg, and Lynne Segal, *The Care Manifesto. The Politics of Interdependence*, Verso, London and New York 2020.

Tillet, Salamishah, Asihah S. Simmons, *Unveiling the silence: No! the rape documentary study guide. No! The Rape Documentary*, Ford Foundation 2007; https://newsreel.org/guides/NO/noguide1.pdf [dostęp: 15 I 2021].

Wichowska, Joanna, Paulina Siegień, *Gardzienice wcale nie są wyjątkowe, jeśli chodzi o nadużycia*, „Krytyka Polityczna" 14 X 2020, https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/joanna-wichowska-gardzienice-polski-teatr-przemoc-naduzycia-rozmowa/ [dostęp: 15 I 2021].

Wilk, Ewa, *Mobbing i molestowanie seksualne. Co wolno, a czego nie wolno w pracy*, „Polityka" 18 czerwca 2018. https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1610961,1,mobbing-i-molestowanie-seksualne-co-wolno-a-czego-nie-wolno-w-pracy.read [dostęp: 15 I 2021].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/naszym-swiatem-wlada-nieczulosc*